

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Российский государственный гуманитарный университет»  
(ФГБОУ ВО «РГГУ»)

*На правах рукописи*

**Подковырин Юрий Владимирович**

**ИНКАРНАЦИЯ СМЫСЛА  
В ПРАКТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПИСЬМА**

5.9.3. – Теория литературы

Диссертация на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Научный консультант:  
доктор филологических наук,  
профессор  
Тюпа Валерий Игоревич

Москва – 2024

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. КАТЕГОРИИ СМЫСЛА И ИНКАРНАЦИИ В ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ	16
§ 1. Проблема смысла в контексте современного гуманитарного знания	16
§ 2. Понятие инкарнации в богословии, философии и литературоведении	46
Глава 2. ИНКАРНАЦИЯ КАК СПЕЦИФИЧЕСКИЙ СПОСОБ БЫТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СМЫСЛА: УСЛОВИЯ И ХАРАКТЕРИСТИКИ	66
§ 1. Условия инкарнации смысла: к специфике художественной коммуникации	66
<i>а) коммуникативная и смысловая многомерность литературного произведения</i>	66
<i>б) особенности актуализации смысла во внутреннем семантическом «континууме» литературного произведения</i>	81
<i>в) эстетическое общение как условие инкарнации смысла</i>	106
§ 2. Характеристики инкарнированного смысла	131
Глава 3. ИНКАРНАЦИЯ СМЫСЛА В СТРУКТУРЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	165
§ 1. Пространственность и временность инкарнированного смысла	165
§ 2. Инкарнация смысла и сюжет литературного произведения	185
§ 3. Инкарнация смысла в словесной организации	223

произведения		
Глава 4. ИНКАРНАЦИЯ СМЫСЛА В КОНТЕКСТЕ РЕЦЕПЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ		264
§ 1. Понимание и интерпретация		264
§ 2. Характеристики герменевтической деятельности читателя литературного произведения		287
ЗАКЛЮЧЕНИЕ		316
СПИСОК ЦИТИРУЕМЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ		322
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ		326

## ВВЕДЕНИЕ

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

В заглавиях и/или текстах многих литературоведческих исследований само слово «смысл», а также семантически близкие ему слова – «значение», «содержание», «идея», «семантика» и т. п., – встречаются довольно часто<sup>1</sup>. Вместе с тем, частотность использования понятия не обязательно свидетельствует об отчётливости его границ в кругозоре учёных, а также о том, что само явление, понятием обозначаемое, становится объектом специального научного рассмотрения. Так, к примеру, в рассчитанной на широкий круг читателей книге И. Сухих «Структура и смысл. Теория литературы для всех»<sup>2</sup> слово «смысл» вынесено в заглавие, однако в тексте книги непосредственно проблемам семантики уделено сравнительно немного места<sup>3</sup>. При этом само понятие «смысл» предстаёт в работе крайне неопределённым, сливаясь с близкими ему (с точки зрения автора книги) понятиями «идеи», «темы»<sup>4</sup>. Можно предположить, что популярный характер издания обуславливает расплывчатость содержания понятия. Однако и в специальных исследованиях академического характера вынесение слова

---

<sup>1</sup> См., например, такие работы: *Альми И.* Художественный смысл рассказа А.П. Чехова «Событие» // Событие и событийность. Сборник статей / Под ред. В. Марковича и В. Шмида. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. С. 113-122; *Андреева В. А.* Литературный нарратив: зона формирования смыслов: монография. Казань: Бук, 2019. 316 с. *Бочаров С. Г.* О смысле «Гробовщика» // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 35-68; *Тамарченко Н.Д.* О смысле «Фаталиста» // Русская словесность. 1994. № 2. С. 26-32.

<sup>2</sup> *Сухих И. Н.* Структура и смысл: Теория литературы для всех. СПб.: Азбука, 2016. 541 с.

<sup>3</sup> Указ. соч. С. 289-311.

<sup>4</sup> Там же. С. 300, 308-309.

смысл в заглавие работы не является залогом того, что данное понятие будет специально оговариваться. Так, в книге И. П. Смирнова «Художественный смысл и эволюция поэтических систем»<sup>5</sup> понятие смысла не обсуждается отдельно, не даётся его определения. Поэтому о содержании понятия можно судить косвенно – по контексту, – согласно которому можно сделать вывод, что понятие смысла в книге Смирнова сближается с понятием значения. Авторские представления о «смысле» выдаёт сам текст: «В этой картине [мира произведения – Ю. П.] эвристическим путем могут быть высвобождены отдельные элементы – значения, которые входят в классы значений, например, в группы пространственных, временных, причинно-следственных и тому подобных *смыслов*»<sup>6</sup>.

Как правило, в литературоведческих исследованиях слово смысл используется не как научная категория, требующая специального обсуждения и дефиниции, а как обыденное понятие, смысл которого известен «по умолчанию». Во введении мы не будем подробно рассматривать имплицитно содержащиеся в литературоведческих работах представления о смысле (этому посвящены отдельные части I главы данной монографии). Однако, вслед за Л.Ю. Фуксоном<sup>7</sup>, отметим следующее: в большинстве случаев понятие смысла в литературоведческих исследованиях сближается либо с категорией *значения* (примером такого сближения выступает, в частности, цитируемая нами ранее книга И.П. Смирнова), либо с категорией *содержания, «идеи»* (как в упомянутой нами книге И.Н. Сухих). В обоих случаях имеет место редукция смысла к смежным (но не тождественным) явлениям.

---

<sup>5</sup> Смирнов И. П. Смысл как таковой. СПб.: Акад. проект, 2001. С. 13-222.

<sup>6</sup> Смирнов И. П. Указ. соч. С. 15.

<sup>7</sup> 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.

В историко-литературных работах понятие смысла имеет разное содержание, но судить об этом содержании мы можем, в большей или меньшей степени, лишь по косвенным свидетельствам: прежде всего ориентируясь на сам характер интерпретации произведения, осуществляемый в работе, а также на критические замечания о предшествующих трактовках и отдельные, неразвёрнутые, дефиниции. Так, в статье С. Г. Бочарова «О смысле “Гробовщика”» автор убедительно показывает неадекватность предпринимаемой М. Гершензоном «аллегорической»<sup>8</sup> интерпретации «Повестей Белкина», а также критикует чисто формальное рассмотрение повестей Б. Эйхенбаумом, *противопоставившим* «истолкованию (...) смысла» – «композиционные наблюдения»<sup>9</sup>. Именно критические установки Бочарова, а также осуществляемая им интерпретация «Гробовщика», позволяют судить о взглядах автора на феномен смысла, представленных в статье имплицитно.

Из историко-литературных исследований последнего времени обращает на себя внимание уже своим названием монография В.Ш. Кривоноса «”Мертвые души” Гоголя: пространство смысла»<sup>10</sup>. Метафору «пространство смысла» В.Ш. Кривонос предлагает, ориентируясь на гоголевское творчество: «говоря о пространстве смысла, мы следуем гоголевской логике распространения понятия пространства “на явления духовного порядка” [цитата из С. Г. Бочарова – Ю.П.]»<sup>11</sup>. Однако автор монографии понимает теоретический потенциал данного понятия более широко. Как утверждает В.Ш. Кривонос, его цель состоит в том, чтобы «установить и конкретизировать объем смысла, определяемый устройством

---

<sup>8</sup> Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 36-37.

<sup>9</sup> Там же. С. 40.

<sup>10</sup> Кривонос В. Ш. «Мертвые души» Гоголя: пространство смысла [Электронный ресурс]. М.: ФЛИНТА, 2015. 356 с.

<sup>11</sup> Кривонос В. Ш. Указ. соч. С. 4.

произведения»<sup>12</sup>. При этом, согласно автору монографии, «речь идет о смысле, который дан в произведении (заложен в самой его структуре)»<sup>13</sup>. Можно заметить, что такое понимание смысла, в общем, отсылает к известному лотмановскому представлению о произведении как «сложно построенном смысле»<sup>14</sup>. При этом специфика так понимаемого смысла, равно как и характер его соотносённости с «устройством» произведения (кроме очень неопределённо понимаемого «накопления и продуцирования»<sup>15</sup> смысла текстом), остаются в исследовании непроясненными. Остаётся неясной и иерархия смыслов, просматриваемая уже в структурировании работы. Так, непонятно, как «универсальные смыслы образа мира и образа человека»<sup>16</sup> в «Мёртвых душах» соотносятся с другими «смыслами», по-видимому, не являющимися (опять-таки неясно: почему?) универсальными. Несмотря на декларируемое автором монографии стремление избежать «метафорического беспредела»<sup>17</sup> в использовании понятия «пространство смысла», объём, содержание и логика его использования остаются в работе В.Ш. Кривоноса неопределёнными. В частности, остаётся неясным, указывает ли применение понятия «пространства» к смыслу произведения на его (смысла) материализацию в структуре (о чём заявляется в предисловии), или же речь идёт конкретно о семантических параметрах пространства художественного мира произведения (как это имеет место во II главе книги (с. 43-88)).

Такое нестрогое, без специальной рефлексии, употребление понятия смысла в исследованиях историко-литературной направленности до

---

<sup>12</sup> Там же. С. 5.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> *Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб: «Искусство-СПБ», 1998. С. 24.*

<sup>15</sup> *Кривонос В. Ш. Указ. соч. С. 5.*

<sup>16</sup> Там же. С. 6.

<sup>17</sup> Там же. С. 5.

некоторой степени объяснимо: историк литературы занят интерпретацией смысла (конечно, понимаемого по-разному) конкретного «литературного факта» и не может отвлекаться на размышления о «категориях».

Вместе с тем, и в исследованиях теоретической направленности понятие смысла также используется в большинстве случаев как операционное, рабочее, не становясь предметом специального обсуждения. Так, в известной книге Е.Г. Эткинда «Разговор о стихах»<sup>18</sup> автор регулярно обращается к проблеме смысла как отдельных слов, так и произведения в целом. Завершает же книгу глава «Вверх по лестнице смыслов»<sup>19</sup>, посвящённая семантическому устройству лирического стихотворения (Эткинд в качестве примера рассматривает текст Фета «Ярким солнцем в лесу пламенеет костёр...»). При этом во всех случаях смысл остаётся для Эткинда служебным понятием, довольно успешно используемым для достижения основной цели автора: объяснения устройства лирического произведения и подходов к его пониманию. Суждения Эткинда о смысле, точнее, «смыслах» лирического (и шире – литературного) произведения очень глубоки и подтверждаются конкретными примерами анализа (например, мысль о многослойности смысла элементов структуры литературного текста, обусловленной тем, что они входят в различные «контексты»<sup>20</sup> и т. д.), но эти суждения не развёртываются в какую-либо «теорию» смысла (на что автор и не претендует) и не становятся предметом научной рефлексии. В многих фундаментальных исследованиях, посвящённых устройству литературного произведения в целом<sup>21</sup>, проблемам его интерпретации и анализа или же

---

<sup>18</sup> Эткинд Е.Г. Разговор о стихах. М.: ДЕТГИЗ, 2004. 240 с.

<sup>19</sup> Указ. соч. С. 231-236.

<sup>20</sup> Указ. соч. С. 57-66.

<sup>21</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб: «Искусство-СПб», 1998. С. 13-372.



вопросам исторической поэтики<sup>22</sup> затрагивается вопрос о природе смысла. Однако авторские взгляды на феномен смысла в таких работах тоже, по большей части, представлены в «свёрнутом» виде и восстанавливаются из контекста, поскольку сам смысл не является в них специальным объектом изучения.

Особую группу исследований, в которых смысл, в отличие от рассмотренных ранее текстов, становится специальной темой, составляют работы по истории и методологии литературоведения. Это, к примеру, статьи С.Н. Зенкина<sup>23</sup>, А.Е. Махова<sup>24</sup>, в существенной мере, работы Г. К. Косикова<sup>25</sup> и ряд других, в которых рассматриваются различные трактовки понятия смысла в истории литературы и литературоведения. Исследования такого рода (к сожалению, довольно немногочисленные) очень важны в свете интересующей нас проблематики. Из них следует, что объём понятия «смысл» меняется на разных стадиях поэтики, описывается ряд концепций смысла, которые в гуманитарных науках приобретают особый вес и принимаются по умолчанию. Вместе с тем, история интерпретации явления не может заменить прояснения его природы. Иными словами, рассуждения о свойствах художественного смысла в определённый исторический период (в

---

<sup>22</sup> Например: *Михайлов А. В.* Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М.: «Языки русской культуры», 1997. 909 с.

<sup>23</sup> *Зенкин С. Н.* Работы о теории: Статьи. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 220-232.

<sup>24</sup> *Махов А. Е.* Многосмысленное толкование // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: энциклопедический путеводитель. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. С. 343-357.

<sup>25</sup> *Косиков Г. К.* От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии) // *Косиков Г.К.* Собрание сочинений. Т. 2: Теория литературы. Методология гуманитарных наук. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. С. 243-436; *Косиков Г.К.* «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // *Косиков Г.К.* Собрание сочинений. Т. 2: Теория литературы. Методология гуманитарных наук. М.: Центр книги Рудомино, 2012. С. 553-602.

средневековой словесности, в постмодернистской гуманитарной мысли и т.д.) должны основываться на ясном (эксплицированном и научно обоснованном) понимании того, о чём, собственно, идёт речь<sup>26</sup> – о природе, параметрах и специфике смысла.

Разумеется, в современном литературоведении имеются работы (к их подробному рассмотрению мы также обращаемся в I главе диссертации), в которых смысл выступает в качестве *специального предмета* изучения (или же одного из предметов, но при этом – ключевых), описывается как *особое понятие*. К числу таковых относятся, в первую очередь, исследования по рецепции художественной литературы (работы исследователей, относящихся к школам «рецептивной эстетики»<sup>27</sup> и «критики читательской реакции»<sup>28</sup>), проблемам интерпретации (Л.Ю. Фуксон<sup>29</sup>), работы герменевтической

---

<sup>26</sup> 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: «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 // Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. С. 23).

<sup>27</sup> Iser W. The act of reading: A theory of aesthetic response. Baltimore; London, 1978. Iser W. The reading process: a phenomenological approach // Reader-response criticism: From formalism to post-structuralism. Baltimore, 1980. P. 50-69. Iser W. The range of interpretation. N. Y., 2000. XV, 206 p. Jauss H.R. Aesthetic experience and literary hermeneutics. Minneapolis, 1982.

<sup>28</sup> Fish S. Literature in the reader: affective stylistics // Reader-response criticism: From formalism to poststructuralism. Baltimore, 1980. P. 70-100. Fish S. Why No One's Afraid of Wolfgang Iser // Doing What Comes Naturally Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies. London, 1995. P. 68-85.

<sup>29</sup> Фуксон Л.Ю. Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения. Кемерово, 1999. 128 с. Фуксон Л.Ю. К проблеме специфики художественного

направленности (например, книги и статьи Э.Д. Хирша<sup>30</sup>), исследования художественности литературного произведения, продолжающие традиции бахтинской диалогической эстетики (В.И. Тюпа<sup>31</sup>).

В упомянутых исследованиях делаются продуктивные попытки установить границы и определить объём категории смысла, отделить смысл от смежных категорий «значения», «информации», «содержания»; выявить и описать такое общегуманитарное качество смысла, проявляющееся и в художественной литературе, как «интерсубъективность», диалогичность; охарактеризовать особенности интерпретации литературного произведения и т. п. Вместе с тем, и в указанных работах непрояснённым (а зачастую – и непоставленным) остаётся вопрос о *специфике* художественного смысла, его отличии от других типов смысла, актуализирующихся и в культуре в целом, и в литературном произведении – в частности. Проблема специфики художественного смысла в некоторых из указанных работ только намечается, но не разворачивается монографически. В науке о литературе сложилась парадоксальная ситуация: с одной стороны, *практическая* деятельность литературоведов постоянно так или иначе связана с интерпретацией *смысла художественных* текстов. С другой стороны, сам предмет (и цель) этих истолковывающих усилий – художественный смысл – остаётся в теоретическом отношении неопределённым. Само предположение, что у того или иного произведения словесного творчества *есть* смысл, уже ставит как

---

смысла. Чтение стихотворения А. С. Пушкина «Поэту» // Фуксон Л.Ю. Толкования: сборник научных статей. Кемерово: КемГУ, 2018. С. 76-80.

<sup>30</sup> Hirsch E. D. The aims of interpretation. Chicago; London, 1976. VI, 177 p. 124. Hirsch E. D. Validity in interpretation. New Haven, 1967. XIV, 287 p.

<sup>31</sup> Тюпа В. И. Аналитика художественного. М.: Лабиринт; РГГУ, 2001. С. 10-36; Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Вып. 1. Кемерово: Кузбассвузиздат, 1997. С. 3-78. Тюпа В. И. Смысл художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 238-239.

читателя, так и исследователя 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. Попытку развёрнутого ответа на этот вопрос и представляет собой данное исследование.

---

В предлагаемой диссертации специфический способ бытия художественного смысла раскрывается с помощью понятия **инкарнации (воплощения)**. Сразу нужно отметить, что под воплощением смысла мы не имеем в виду ни «материализацию» замысла в виде готового текста, ни выражение некоего содержания в формах художественного письма. Подобные трактовки возвращают нас к упомянутым ранее формам редукции художественного смысла к близким понятиям – идеи, содержания, значения. Вместе с тем, понятие инкарнации, ещё до какой-либо теоретико-литературной его разработки, содержит в себе значимую в контексте *эстетическом* семантику телесности и чувственной явленности, что противоречит традиционному (а в сфере русского языка ещё и подтверждаемому «внутренней формой» слова) представлению об идеальном, умопостигаемом характере смысла.

Данное понятие (лат. *incarnatio*) – латинизированный вариант понятия «воплощение» (греч. *ἐνσάρκωσις*), которое в христианском богословии обозначает важнейшее событие священной истории, а именно восприятие Богом человеческой природы – воплощение Христа. В XX в. понятие инкарнации (наряду с собственно понятием «воплощения») переносится из сферы теологии в сферы этики и эстетики (прежде всего в трудах Г. Марселя и М. М. Бахтина). Необходимо подчеркнуть, что в нашей работе мы,

учитывая теологический «бэкграунд» данного понятия, не предлагаем какой-либо интерпретации литературно-художественных явлений с богословских позиций. В данном исследовании мы, ориентируясь на интерпретации данной категории в философии XX века, осуществляем попытку последовательного переноса понятия инкарнации в области литературоведческой герменевтики и теории литературы.

Категории инкарнации и смысла ранее не соотносились последовательно в литературоведческих исследованиях, что определяет *научную новизну* данной работы.

**Цель** настоящего исследования – постижение *специфики* художественного смысла посредством выявления условий и характеристик его *инкарнации*, прояснения особенностей раскрытия инкарнированной семантики как в структуре литературного произведения, так и в герменевтической деятельности читателя.

Для достижения поставленной цели предполагается решить следующие **задачи**:

1) на основании рассмотрения различных концепций смысла в истории гуманитарной мысли выявить те подходы, которые являются наиболее продуктивными для прояснения специфики художественного смысла;

2) изучить имеющиеся трактовки понятия инкарнации в богословии, философии, литературоведении; обосновать необходимость использования понятия инкарнации для выявления специфики художественного смысла;

3) выявить и описать условия инкарнации смысла в практике художественного письма;

4) выявить и описать характеристики инкарнированного художественного смысла;

5) выяснить, каким образом инкарнация художественного смысла проявляется в пространственно-временной организации литературного произведения;

- 6) рассмотреть особенности соотнесения инкарнации смысла с сюжетной артикулированностью литературного произведения;
- 7) прояснить специфику инкарнации смысла в словесной организации произведения;
- 8) определить различия между пониманием и интерпретацией как основными аспектами герменевтической деятельности читателя;
- 9) выявить и описать основные качества понимания и интерпретации инкарнированного смысла.

Последовательность решаемых в диссертационном исследовании задач определяет его структуру. В **первой главе** диссертации обзорно рассматриваются наиболее влиятельные концепции художественного смысла в истории гуманитарной мысли. При этом особое внимание уделяется взглядам на феномен смысла в герменевтике (специальной дисциплине, посвящённой истолкованию смысла текстов) и науке о литературе. На основании анализа различных концепций смысла в герменевтике, эстетике, литературоведении выделяются те подходы к данному феномену, которые являются наиболее продуктивными для понимания семантики произведений художественной словесности. Также в первой главе рассматриваются подходы к понятию (и явлению) инкарнации в богословии, философии, литературоведении; обосновывается научная продуктивность соотнесения понятий смысла и инкарнации для прояснения специфики смысла литературного художественного произведения. Во **второй главе** диссертации на материале интерпретации произведений различных литературных родов и жанров выявляются и описываются основные условия и параметры инкарнации смысла литературного произведения. В частности, рассматривается связь семантики литературного произведения с его коммуникативной организацией. Рассматривается коммуникативная и семантическая многомерность художественного текста; описываются

особенности актуализации смысла во внешнем и внутреннем коммуникативно-смысловых континуумах произведения; выявляется обусловленность инкарнации смысла в художественном тексте особым соотношением осмысливающих позиций автора и героев. Также во второй главе на материале истолкования произведений, относящихся к разным типам и стадиям эволюции поэтики, выявляются и описываются основные характеристики инкарнированного художественного смысла. В **третьей главе** диссертации рассматривается то, каким образом инкарнация художественного смысла связана с пространственно-временной и сюжетной артикуляцией литературного произведения, а также с его словесной организацией. В **четвёртой главе** диссертации намечаются границы герменевтической деятельности читателя (деятельности, направленной на постижение смысла) в контексте рецепции, а также соотносятся (с особым вниманием к различиям) такие аспекты герменевтической деятельности реципиента, как понимание и интерпретация (истолкование). Также в данной главе, через соотнесение с характеристиками инкарнированного смысла, выявляются и описываются качества герменевтической читательской деятельности. При этом характеризуются особенности проявления общих качеств герменевтической деятельности применительно к пониманию и интерпретации как её необходимым аспектам.

# ГЛАВА 1.

## КАТЕГОРИИ СМЫСЛА И ИНКАРНАЦИИ В ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ

### *§ 1. Проблема смысла в контексте современного гуманитарного знания*

По нашему мнению, имеется ряд причин, обуславливающих теоретическую неопределённость и неразработанность категории художественного смысла в современном литературоведении. Первая причина: широта и многоаспектность феномена смысла препятствует его рассмотрению в качестве специально «литературоведческого» предмета исследования. Сосредотачиваясь на специальных вопросах, связанных с поэтикой произведения, его функционированием на конкретном этапе литературного процесса и т. п., литературоведы, как правило, предпочитают ориентироваться (как уже было замечено, эта ориентация, в основном, проявляется имплицитно) на уже сложившиеся в рамках других дисциплин (философской эстетики, лингвистики, семиотики) представления о смысле. Действительно, категория смысла является для литературоведения слишком «общей», поскольку соотносится с объектом, выходящим за рамки литературы. При этом, что характерно, для указанных выше областей знания, на которые, в большинстве случаев, литературоведение ориентируется в своих представлениях о смысле, данная проблематика также не является основной. 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»<sup>32</sup>. 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 «соссюрловской революции» историко-герменевтическая традиция была оттеснена на периферию (...) то в СССР указанная традиция была почти прервана»<sup>33</sup>. Вторая причина, прочно связанная с первой: доминирование в литературоведческой науке таких подходов к литературному произведению, в рамках которых категория смысла редуцируется к близким, но не тождественным ей понятиям. Во введении к диссертации было обозначено два основных варианта редукции понятия смысла, его непродуктивного, как нам представляется, смешивания с другими – смежными - категориями: 1) смысл смешивается с понятием *идеи* (внутреннего содержания, «основной мысли»), выражаемой произведением; 2) смысл редуцируется к понятию *значения* (или *информации*). Теперь рассмотрим отмеченные варианты редуцирования понятия смысла более подробно.

Прежде всего для литературоведения до сих пор сохраняют актуальность *идеологические* трактовки смысла. В рамках таких трактовок понятие (и сам феномен!) смысла произведения смешивается с его (произведения) жизненно-идеологическим *содержанием*, по сути, редуцируется к последнему. Влияние классической (гегелевской) эстетики на современную науку о литературе в существенной мере выразилось в принимаемом опять-таки как нечто само собой разумеющееся

---

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> *Бахтин М. М.* Собрание сочинений в 7 т. Т. 3. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 850.

отождествлении смысла произведения и содержащейся в нём «идеи»<sup>34</sup>. Смысл в идеологических трактовках, как уже было сказано ранее, отождествляется с умозрительным содержанием произведения, его «душой» (если воспользоваться приведённым ранее в сноске определением Гегеля) или «основной мыслью», по отношению к которым произведение в своём непосредственном бытии выступает в качестве внешнего выражения («внешней стороны»<sup>35</sup>) смысла-идеи, иллюстрации или даже – в определённой степени – завесы, скрывающей истину от непосвящённых (если вспомнить некоторые богословские герменевтические концепции<sup>36</sup>). Смысл, понимаемый как идея, отождествляется с религиозными, морально-этическими или философскими концептами. Он может располагаться как бы за внешними семантическими слоями произведения (его буквальным смыслом): в этом случае принято говорить о «тайном», «скрытом» смысле (или смыслах), к которому произведение отсылает, хотя одновременно и скрывает его. Толкование как «разгадывание» (М. Гершензон) тайных смыслов, возвращающее нас ещё к опыту античной герменевтики, до сих пор рассматривается как одна из популярных стратегий литературоведческой интерпретации<sup>37</sup>. Не отрицая возможности такого подхода к некоторым

---

<sup>34</sup> В «Лекциях по эстетике» Гегеля понятия смысла и внутреннего содержания (идеи, духа), по сути, отождествляются: «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» (Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2 т. Т. 1. СПб., 2007. С. 96.).

<sup>35</sup> Гегель Г.В.Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 96.

<sup>36</sup> См., например: Ориген. О началах. Против Цельса. СПб.: Библиополис, 2008. С. 361.

<sup>37</sup> Назовём лишь некоторые современные работы такого рода: *Левинов Б. М.* Тайные смыслы поэмы Гоголя «Мертвые души». М.: Рыбинский Дом печати, 2011. 272 с. *Приходько И.С.* Скрытые смыслы драмы А. Блока «Роза и крест» // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 1994. Т. 53. № 6. С. 36-51. *Харченко В.К.* «После бала»: скрытые смыслы // Литература в школе. 2008. № 9. С. 23-24.

произведениям, отметим лишь, что смысл в этом случае выступает как нечто внешнее по отношению к ним.

Отождествление *смысла* (что «говорит» произведение) и *содержания* (о чём оно «говорит»<sup>38</sup>) произведения представляется нам вообще непродуктивным в научном отношении, поскольку данные понятия обозначают различные, хотя и равно необходимые, аспекты художественного творения. Содержание произведения, а именно – жизнь во всём её материальном и идеологическом многообразии – является *предметом* художественного осмысления и оценки, но не самим смыслом. Попытка свести понимание произведения к выявлению представленных в нём (или же самим произведением как *целым*) жизненных смыслов – моральных, религиозных, философских – ведёт к игнорированию специфики художественной интерпретации жизни, по сути, отрицает уникальность искусства как формы познания действительности. Результаты понимания как раскрытия содержащейся в произведении «идеи» или «главной мысли» являют собой концепты, которые могут быть представлены и поняты без посредства художественного текста. Так, выявление представленных в «Божественной комедии» Данте религиозных, философских, политических идей даёт важный *материал* для понимания художественного смысла поэмы, но нетождественно этому пониманию. Идеологические трактовки смысла предполагают, в целом, следующее: 1) идеологизированный смысл существует *и помимо произведения* – в пространстве культуры: как богословская, философская, моральная категория; 2) смысл может быть *сформулирован*, передан «средствами иной знаковой системы»<sup>39</sup> как некое жизненное *мнение* или же научная (моральная, философская) *истина*. Таким образом, отождествление смысла произведения и его «идеи» (жизненно-

---

<sup>38</sup> Ср. у С. Маршака: «(...) Стихи живые сами говорят, // И не о чем-то говорят, а что-то».

<sup>39</sup> Тюпа В. И. Аналитика художественного. М.: Лабиринт; РГГУ, 2001. С. 10.

идеологического содержания) исключает возможность осознания его специфики как смысла *художественного*.

В XX веке наибольшее распространение получают такие трактовки смысла литературного произведения, в рамках которых он отождествляется с понятиями *значения* и/или *информации*. Эти подходы (в первую очередь, речь идёт о структурализме и постструктурализме) к литературному произведению и его смыслу мы определяем как *неопозитивистские*, так как в них просматривается связь с позитивизмом XIX в. Позитивизм (в литературоведении, в первую очередь, представленный трудами культурно-исторической школы – И. Тэна и др.) не соотносит *смысл* явления с позицией *личности*. Для *позитивистов* характерно представление о том, что культура «полностью подпадает под действие абсолютных детерминант, всеобщих «естественных сил»»<sup>40</sup>. Такие *обезличенные* «первоначальные силы» – «раса, среда и момент»<sup>41</sup>, – согласно И. Тэну, определяют мировоззрение человека и обнаруживаются (как в «отпечатке»<sup>42</sup>) в его творчестве, в том числе – литературном. Следовательно, «толковать»<sup>43</sup> произведение литературы для Тэна – это двигаться *за его пределы: от текста через «психологию души его создателя»*<sup>44</sup> к психологии «целой расы»<sup>45</sup>, 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»<sup>46</sup> структурализма с

---

<sup>40</sup> Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). С. 258.

<sup>41</sup> Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX вв. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К. М., 1987. С. 82.

<sup>42</sup> Там же. С. 73.

<sup>43</sup> Там же. С. 95.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> Косиков Г.К. Указ. соч. С. 283.

позитивизмом. Эта связь обнаруживается в основных принципах структуралистской методологии: 1) идее «структурного объяснения» объектов и 2) представлении о *бессознательном* характере структуры<sup>47</sup>. Существующие различия между позитивизмом и структурализмом, по мнению Косикова, 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”»<sup>48</sup>. В основе неопозитивистского подхода структуралистов – «принцип “объяснения” (Дильтей, Дройзен), заимствованный из естественных наук»<sup>49</sup> – «подведение индивидуальных явлений под общий закон»<sup>50</sup>. На первый план в структурализме выходит «антирефлексивный момент»<sup>51</sup>: признание *бессознательности* структур, редукция роли «мыслящего и волящего субъекта»<sup>52</sup>. Как следствие, 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 *личности* 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 личностей (автора, читателя или

---

<sup>47</sup> Там же. С. 280.

<sup>48</sup> Там же.

<sup>49</sup> Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). С. 280.

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> Там же. С. 283.

<sup>52</sup> Там же. С. 282.

героев), а значения, определяемые отношениями внутри структуры, функционирующей *бессознательно* (Рикёр определяет структурализм как «кантианство без трансцендентального субъекта»<sup>53</sup>) и имеющей *дореклексивную* природу.

В отечественном литературоведении подход к смыслу произведения как к информации с наибольшей последовательностью представлен в трудах представителей тартуско-московской структурно-семиотической школы и, в первую очередь, – Ю. М. Лотмана. Так, в работах Лотмана 60-70-х гг. смысл литературного произведения понимается как «художественная информация»<sup>54</sup>, особым образом структурированная. Ценность же и специфика искусства как «особого средства коммуникации»<sup>55</sup> заключается, по Ю. М. Лотману, в его уникальной способности концентрировать большие объёмы информации на малой «площади»<sup>56</sup>. 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 между ними: художественный текст способен передавать *большее количество информации*, чем нехудожественный такого же размера посредством структур *большой сложности*<sup>57</sup> и *повышенной* семиотичности (в них становятся знаковыми те элементы, которые в естественном языке таковыми не были<sup>58</sup>). Нетрудно заметить, что смысл, понятый и определённый как информация, при

---

<sup>53</sup> Цит. по: *Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). С. 282.

<sup>54</sup> *Лотман Ю.М.* Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб., 1998. С. 19.

<sup>55</sup> Там же. С. 18.

<sup>56</sup> Там же. С. 35.

<sup>57</sup> *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 23.

<sup>58</sup> Там же. С. 34-35.

структурно-семиотическом подходе приравнивается к *содержанию* («целью изучения любой знаковой системы является определение её содержания»<sup>59</sup>), которое однако находится не *внутри* формы (структуры) и не *за* ней, а самой же этой структурой и явлено («Художественный текст – сложно построенный смысл»<sup>60</sup>). Таким образом, форма фактически «растворяется» в содержании, всецело обуславливается им, а художественный текст приобретает необходимый для научного познания вид *объекта*.

Рассмотрим в качестве примера структуралистского подхода к произведению и его смыслу разбор стихотворения Н. Заболоцкого «Прохожий», представленный Лотманом в книге «Анализ поэтического текста»<sup>61</sup>. Существенно, что анализу самого стихотворения предшествует «реконструкция общих контуров модели мира по Заболоцкому»<sup>62</sup>, которая фиксируется посредством следующей системы бинарных оппозиций<sup>63</sup>:

<i>верх</i>	<i>низ</i> [курсив Ю.М. Лотмана – Ю.П.]
далеко	близко
простор	теснота
движение	неподвижность
метаморфозы	механическое движение
свобода	рабство
информация	избыточность
мысль (культура)	природа
творчество (создание новых форм)	отсутствие творчества

---

<sup>59</sup> Там же. С. 45-46.

<sup>60</sup> Там же. С. 24.

<sup>61</sup> *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 239-252.

<sup>62</sup> Там же. С. 240.

<sup>63</sup> Там же. С. 245.

Стоит обратить внимание прежде всего на то, что представленная система значений подойдёт для описания не только художественной модели мира, но и явлений *культуры* в целом, а также различных *жизненных* ситуаций. Если продолжить используемую Лотманом параллель модели мира поэта и языка, то представленная схема противопоставлений указывает, что на данном «языке» возможно строить не только художественные, но и нехудожественные (например, исторические, культурологические, философские) «высказывания». Дальнейший разбор стихотворения «Прохожий» представляет собой описание того, как системные значения различным образом перегруппируются, образуя единственные в своём роде сочетания, характерные только для данного текста «дополнительные смыслы»<sup>64</sup>, «многочисленные сверхзначения»<sup>65</sup>. Понимание текста в данном (при этом очень характерном) разборе Лотмана представляет собой движение от частного (текста) к общему (системе). Возможность «двойного осмысления»<sup>66</sup> текста определяется тем, что он может соотноситься не с одной системой, а с несколькими: в данном случае, не только с системой творчества Заболоцкого, но и с «традицией русской поэзии XIX в.»<sup>67</sup>. Движение от индивидуального к общему согласуется в представленном анализе с движением от конкретной структуры к образуящем её системным значениям. Ведь именно на таком – дробном – уровне только и оказывается возможным соотнесение текста и «языка» – поэтической модели мира. Семантика текста

---

<sup>64</sup> Там же. С. 252.

<sup>65</sup> Там же.

<sup>66</sup> Там же. С. 250.

<sup>67</sup> Там же.



Заболоцкого описывается Лотманом как сложное соположение «кирпичиков»-значений, иногда именуемых «смыслами»<sup>68</sup>.

Вопросы семантики литературного произведения затрагиваются также и в исследованиях постструктуралистской направленности. Так, Р. Барт в работах постструктуралистского периода («От произведения к тексту»<sup>69</sup>, «Смерть автора»<sup>70</sup>) связывает существование автора с наличием (мнимым, по мнению учёного) у произведения «окончательного смысла»<sup>71</sup>, некой «тайны»<sup>72</sup>. Именно устранение связи *текста* с авторской интенцией приводит к «высвобождению смысла»<sup>73</sup>, тогда как поиск авторского присутствия (для Барта ассоциирующегося с присутствием Бога) останавливает «течение смысла»<sup>74</sup>. Как видим, *смысловая бесконечность* текста для Барта возможна только как следствие его *анонимности*. Следовательно, постструктурализм не может связать *бесконечность* смысла произведения с *определённостью* смысловой установки автора (или читателя); наоборот – одно исключает другое. Семантическая многозначность текста определяется, по Барту, тем, что в пространстве Текста «ни один говорящий субъект не остаётся в роли судьи»<sup>75</sup>. 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

---

<sup>68</sup> Там же. С. 252.

<sup>69</sup> *Барт Р.* От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. М.: Прогресс, 1989. С. 413-423.

<sup>70</sup> *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. М.: Прогресс, 1989. С. 384-391.

<sup>71</sup> Там же. С. 390.

<sup>72</sup> Там же.

<sup>73</sup> Там же.

<sup>74</sup> Там же.

<sup>75</sup> *Барт Р.* От произведения к тексту. С. 423.

рассматривать теорию литературы постструктурализма как неопозитивистскую. Смысл в постструктуралистских литературных теориях, так же, как и в работах структуралистской направленности, неизбежно объективируется, отождествляется с информацией, пусть и бесконечно множасьей<sup>76</sup>.

Таким образом, анализ постструктуралистских исследований показывает, что данное направление философской и научной мысли представляет собой такую же современную «реинкарнацию» позитивистского подхода к гуманитарным феноменам, как и структурализм, что отчётливо просматривается и в трактовке смысла.

В целом, как можно видеть из приведённого краткого обзора, авторы неопозитивистских литературных теорий стремятся рассматривать смысл 1) предельно *объективно*, а именно вне какой-либо связи с конкретной позицией *личности* (автора, читателя, героя) и, следовательно, вне организуемого в произведении (и самим произведением!) события межличностного общения, «изъятим из диалога» (Бахтин); 2) вне соотнесения с *художественным целым*<sup>77</sup> произведения (отсюда тяготение к использованию слова смысл во множественном числе: «смыслы»<sup>78</sup>), с ориентацией на соотнесённость «смыслов» либо с явлениями более широкими, чем это целое (творчество того или иного автора, художественный

---

<sup>76</sup> Подковырин Ю. В. Смысл литературного произведения в структуралистских и постструктуралистских литературных теориях (на материале работ Р. Барта «Критика и истина», «От произведения к тексту», «Смерть автора») // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2015. № 8 (151). С. 9-20.

<sup>77</sup> Ср. у Бахтина: «всякое целое в какой-то мере лично» (*Бахтин М. М.* К философским основам гуманитарных наук // *Бахтин М. М.* Собрание сочинений в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1997. С. 7).

<sup>78</sup> См., например, рассмотренные ранее работы Е.Г. Эткинда или И.П. Смирнова, методология которых близка (хотя и в разной степени) структуралистской.

«язык» эпохи и т. д.), либо – более узкими, «дробными» (определённый уровень художественной структуры, отдельный мотив или образ в тексте и т. п.). Всё сказанное выше приводит к уже отмеченной ранее «редукции» понятия (как и самого явления) смысла к понятиям (явлениям) значения, информации. В рамках присущего неопозитивистским теориям сциентистского подхода произведение в целом и все его аспекты (в том числе – смысл) *объективируются* и *обезличиваются*.

Таким образом, и отождествление смысла художественного произведения с его идеей (внутренним содержанием), и рассмотрение художественного смысла как информации обуславливается *субъект-объектным (монологическим)* подходом к художественному произведению. Такой подход к произведению искусства и его семантике, по всей видимости, остаётся ведущим как в литературоведении, так и в других направлениях гуманитарной мысли. Вместе с тем, в науке о литературе бытуют и другие – не объективирующие произведение и его смысл – подходы.

---

Рассуждая о ситуации в литературоведении середины XX века, Г. К. Косиков указывает на «развилку» «между структурализмом и герменевтикой»<sup>79</sup>, обусловленную различием между субъект-объектными и *субъект-субъектными, диалогическими* формами отношения с литературой<sup>80</sup>. Чтобы прояснить различия в подходах, учёный использует оппозицию «объяснения» и «понимания», сформулированную не в середине XX века, а

---

<sup>79</sup> Косиков Г.К. Собрание сочинений. Т. 2: Теория литературы. Методология гуманитарных наук. М.: Центр книги Рудомино, 2012. С. 246.

<sup>80</sup> Там же.

отсылающую к трудам В. Дильтея<sup>81</sup>, то есть к концу XIX столетия. Как можно заметить, уже отмеченная «развилка» обозначает существование альтернативы монологическим способам осмысления художественного текста. Однако актуальность немоналогических, не связанных с объективацией подходов к произведению и его смыслу подтверждается не только и не столько опытом современной науки или опытом науки как таковой, а донаучным по своему характеру опытом «простого» читательского восприятия. Именно читатель, а не критик или учёный-литературовед, является первичным адресатом художественного письма<sup>82</sup>. При этом в акте рецепции он прежде всего не «спорит или соглашается» с некой идеей и не фиксирует ту или иную информацию, а *встречается* с определённой семантической данностью, имеющей *личностную* (точнее – *межличностную*) природу. Так, читательская реакция на героя, конечно, отличается от «принятия к сведению» информации или же согласия (спора) с некой идеей (мыслью) хотя бы потому, что герой является не только *объектом*, но и субъектом *осмысления*. Особенностью представленной в художественном произведении «информации» является невозможность её восприятия как чего-то ценностно нейтрального и *анонимного*. То, что являет читателю художественное произведение, представляет собой, следовательно, не только и не столько совокупность идей или фактов, но, в первую очередь, некое *событие межличностного общения*.

Осознание коммуникативной природы художественного произведения и «интерсубъективности» (В. И. Тюпа) его семантики совершается в

---

<sup>81</sup> Дильтей В. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 1: Введение в науки о духе. Опыт полагания основ для изучения общества и истории / Пер. с нем. под ред. В.С. Малахова. М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. С. 271-400.

<sup>82</sup> См. об этом: Фуксон Л. Ю. Герменевтические параметры чтения литературного произведения // Фуксон Л. Ю. Толкования: сборник научных статей. Кемерово: КемГУ, 2018. С. 26.

диалогических гуманитарных концепциях XX века. В работах М. Бахтина, М. Бубера, Г.-Г. Гадамера и ряда других крупнейших мыслителей диалогической направленности не только художественный, но и всякий смысл рассматривается в контексте события коммуникации. Смысл литературного произведения в свете такого подхода изучается (в исследованиях М. Бахтина, Х.-Р. Яусса, В. Тюпы, Л. Фуксона и др.) как феномен, возникающий на пересечении бытийных путей героев, автора и реципиента. Подобного рода взгляды на сущность смысла оформляются в «диалогических» направлениях гуманитарной мысли последнего столетия и противостоят, с одной стороны, рассмотренному выше сциентистскому отождествлению смысла и информации (совокупности *объективных* сведений, значений), с другой стороны – формирующимся в рамках тех же сциентистских направлений представлениям о неизбежном *субъективизме* всякого гуманитарного осмысления.

Особая роль в прояснении диалогической природы смысла принадлежит, на наш взгляд, М.М. Бахтину. Хотя среди трудов Бахтина и отсутствуют специальные исследования, посвящённые смыслу, к данному понятию и обозначаемому им явлению учёный обращается на всех этапах своей деятельности. Нам представляется справедливым суждение Н. И. Николаева о том, что смысл в работах Бахтина – «это основное операционное, хотя и не эксплицированное понятие»<sup>83</sup>. Характерно, что наиболее подробно категория смысла рассмотрена не в тех трудах Бахтина, которые готовились к публикации, а в рабочих записях и выписках 1960-70-х гг.<sup>84</sup> Можно предположить, что глубинная, не предполагающая специальной тематизации, значимость этой категории для Бахтина обуславливает тот факт,

---

<sup>83</sup> Бахтин М. М. Собр. сочинений в 7 тт. Т. 1. М., 2003. С. 754.

<sup>84</sup> Бахтин М.М. Рабочие записи 60-х – начала 70-х гг. // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 371-439.

что именно в не рассчитанных на публикацию рабочих записях проблематика смысла обсуждается наиболее подробно. Основной акцент в упомянутых записях делается именно на диалогической природе смысла, однако отмечаются и другие его качества, непосредственно связанные с диалогичностью. В результате анализа текстов рабочих записей выявляются *четыре* основных, как нам представляется, аспекта рассмотрения и использования Бахтиным категории смысла, прочно связанных с контекстом его философской и научной деятельности.

Во-первых, смысл в рабочих записях Бахтина связан с категорией **личности**<sup>85</sup>. По Бахтину, смысл может иметь только то явление, которое увязывается с уникальной позицией личности в бытии (применительно к литературе это может быть личность автора или читателя). При этом личность для Бахтина – это не то же самое, что субъект («персонализация ни в коем случае не есть субъективизация»<sup>86</sup>). Личность *соединяет* в себе семантические планы «я» и «другого». Представленная в рабочих записях персоналистическая трактовка смысла отсылает к началу творческого пути Бахтина, а именно к философским работам начала 20-х гг.<sup>87</sup>, которые будут подробно рассмотрены нами в следующей части диссертации. Хотя в философии и гуманитарных науках XX века персоналистская проблематика представлена довольно многообразно, но именно у Бахтина *персоналистическая* трактовка смысла выражена наиболее прямо, хотя и специально не развёрнута.

Во-вторых, смысл в рабочих записях Бахтина связан со **словом**. При этом Бахтин разграничивает «слово как средство (язык)» и «слово как

---

<sup>85</sup> «"Смысл" персоналистичен» (Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 6. С. 434).

<sup>86</sup> Там же. С. 432.

<sup>87</sup> Бахтин М.М. <К философии поступка> // Собрание сочинений. Т. 1. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. С. 7-68; Бахтин М.М. <Автор и герой в эстетической деятельности> // Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 1. С. 69-263.

осмысление»<sup>88</sup>. Эта связь обусловлена не только филологическими интересами Бахтина, но и тем, что смысл рассматривается Бахтиным как то, что требует, согласно своей природе, *выражения*, адресованности Другому. Размышления о смысле в связи с категориями выражения представлены и в относящемся к 1940-м гг. фрагменте «К философским основам гуманитарных наук»<sup>89</sup>, и в работе «Проблема речевых жанров». Так, во фрагменте «К философским основам гуманитарных наук» Бахтин связывает выразительность личностного смысла с его неисчерпаемостью<sup>90</sup>. Личностное бытие – «выразительное и говорящее»<sup>91</sup>, потому что личность является не только пассивным объектом, но и активным субъектом, инстанцией осмысления. Смысл личностного бытия не может быть исчерпан, так как не связан с какой-либо *одной* точкой зрения, одним осмысливающим контекстом. Именно через выражение (а первообразом такого выражения является слово-высказывание) смысл осуществляет и свою персоналистичность, и свою диалогичность.

В-третьих, в «Записях и выписках» Бахтиным подчёркивается **универсальность** и безграничность смысла, как пространственная, так и временная («Универсализм смысла, его всемирность и всевременность»<sup>92</sup>). Смысл, в отличие от «готового» языкового значения и столь же «готового» понятия – бесконечен, он соединяет связями всё мироздание. Эту сторону

---

<sup>88</sup> Бахтин М. М. Т. 6. С. 391.

<sup>89</sup> Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук // Собрание сочинений. Т. 5. М.: Русские словари, 1997. С. 5-10.

<sup>90</sup> Бахтин М. М. Указ. соч. С. 8.

<sup>91</sup> Там же.

<sup>92</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 6. С. 410.

смысла Бахтин, со ссылкой на С. С. Аверинцева<sup>93</sup>, увязывает с категорией *символа*. Размышляя о различных контекстах осмысления, Бахтин различает

И, наконец, в-четвёртых, смысл в трактовке Бахтина **диалогичен**. Этим самым он отличается и от словарного значения слова, и от абстрактного научного понятия, которые могут быть «изъяты из диалога». Разработка проблемы диалога проходит через всё творчество Бахтина: от работы об авторе и герое 1-й пол. 20-х гг. до последних работ начала 70-х. Однако именно в рабочих записях 1960-70-х гг. проблематика диалога прямо увязывается с категорией смысла.

Бахтин выделяет три формы отношений в мире: *объект-объектные* (механические связи между вещами), *субъект-объектные* (это отношения «обладания», манипуляции вещами) и *субъект-субъектные*<sup>94</sup>. Именно последний тип отношений формирует культуру и, по мысли Бахтина, смысл может актуализироваться только в последнем типе отношений.

Представление о том, что смысл раскрывается именно в контексте *общения* (в отличие от *значения*, которое «изъято из диалога»<sup>95</sup>) обосновывается Бахтиным через указание на его (смысла) *ответный* характер: «Смыслами я называю ответы на вопросы. То, что ни на какой вопрос не отвечает, лишено для нас смысла»<sup>96</sup>. Таким образом, согласно Бахтину, смысл актуализируется только на пересечении бытийных путей участников жизненного события: «Не может быть “смысла в себе” – он существует только для другого смысла»<sup>97</sup>.

---

<sup>93</sup> См.: Аверинцев С. С. Символ художественный // Аверинцев С.С. Собрание сочинений. София-Логос. Словарь. Киев: Дух і Літера, 2006. С. 386-394.

<sup>94</sup> Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 6. С. 397.

<sup>95</sup> Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 6. С. 410.

<sup>96</sup> Там же. С. 409.

<sup>97</sup> Там же. С. 410.



Диалогичность смысла понимается Бахтиным не только в речевом, но и в культурно-историческом разрезе. Смысл рождается, по Бахтину, не только в коммуникации между субъектами (например, речевой), но и между текстами<sup>98</sup>, жанрами, культурными стилями и эпохами<sup>99</sup>. Все эти категории понимаются Бахтиным персоналистски (Бахтин, например, пишет о «персонификации произведения»<sup>100</sup>) и только сквозь призму такого – персонализирующего – толкования наделяются смыслом.

С несколько иной стороны (из контекста размышлений о характере понимания) на диалогическую природу смысла указывает Х.-Г. Гадамер. Понимание, как это убедительно показывает немецкий философ, никогда не начинается с нуля, не основывается на пустом месте, а представляет собой ответ на «провокацию» смысла и движется в горизонте этой провокации. Иначе говоря, понятным может быть только то, что уже возвестило о своём смысле (*другом* смысле). Гадамер обозначает это свойство смысла, определяющее его понимание, следующим образом: «понимание начинается с того, что нечто к нам обращается»<sup>101</sup>. Согласно Гадамеру, смысл является 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 и становится *предметом* [здесь и далее в данной цитате курсив Х.-Г. Гадамера] исследования, однако вместе с тем само *обретает голос в своей истине*»<sup>102</sup>.

---

<sup>98</sup> «Текст живет только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет (...) приобщающий данный текст к диалогу. (...) За этим контактом — контакт личностей, а не вещей» (Там же. С. 424).

<sup>99</sup> «Понимание литературного процесса как диалога» (Там же. С. 435)

<sup>100</sup> Там же. С. 431.

<sup>101</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод / Пер. с нем. под ред. Б.Н. Бессонова. М., 1988. С. 354.

<sup>102</sup> Там же. 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*<sup>103</sup>. Следовательно, игра не предстает игроку как некий *объект*: «Очарование игры, ее покоряющее воздействие состоит именно в том, что игра захватывает играющих, овладевает ими»<sup>104</sup>. 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)<sup>105</sup>. 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 правилам (ср. у Л.Ю. Фуксона, развивающего гадамеровскую параллель искусства и игры, определение деятельности читателя как «добровольного подчинения правилам»<sup>106</sup>), установленным самим произведением. Обращаясь к опыту искусства и проводя продуктивную параллель между искусством и игрой, Гадамер раскрывает интересубъективную структуру всякого понимания и, следовательно, диалогичность самой «сути дела» – смысла. Однако, по мысли Гадамера, в диалоге, в ситуации «сопринадлежности»<sup>107</sup> раскрывается вообще всякий смысл, не только смысл произведения искусства. Однако в чём же специфика диалогичности *художественного* смысла? Возможно ли в рамках «философской герменевтики» Гадамера вообще поставить такой вопрос?

---

<sup>103</sup> Там же. С. 148.

<sup>104</sup> Там же. С. 152.

<sup>105</sup> Там же. С. 148.

<sup>106</sup> Фуксон Л.Ю. Чтение. Кемерово, 2007. С. 233.

<sup>107</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод. С. 344.

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 выдвигается и выходит на свет то, что в других условиях всегда скрывается и ускользает»<sup>108</sup>. 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»<sup>109</sup>. Устремлённость нашего взгляда в *будущее*, к «предстоящему смыслу» (Бахтин) мешает нам видеть *настоящее (то, что есть)*: «Неопределённость будущего позволяет существовать такому избытку ожиданий, что действительность вынужденно прячется за ними»<sup>110</sup>. Обращение же к игре («игре искусства» – там же), «цель которой заключена в ней самой»<sup>111</sup>, 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»<sup>112</sup>.

Именно в силу своей раскрывающей истину природы игра искусства (здесь Гадамер вспоминает античное понятие *мимесиса*) является *познанием*. Изображая нечто, искусство раскрывает его (изображённого) смысл,

---

<sup>108</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод. С. 159.

<sup>109</sup> Там же.

<sup>110</sup> Там же.

<sup>111</sup> Там же.

<sup>112</sup> Там же.

позволяет «узнать» («познавательный смысл мимесиса — это узнавание»<sup>113</sup>) 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*<sup>114</sup> 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<sup>115</sup> – «как, например, фотография в паспорте»<sup>116</sup>. Изображение же, по мысли Гадамера, *неотделимо 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»<sup>117</sup> 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»<sup>118</sup> [11, 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*

---

<sup>113</sup> Там же. С. 160.

<sup>114</sup> Там же. С. 184.

<sup>115</sup> Там же. С. 185-186.

<sup>116</sup> Там же. С. 186.

<sup>117</sup> Там же.

<sup>118</sup> Там же. С. 190.

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»<sup>119</sup>), 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. Диалогическая природа понимания и, следовательно, самого смысла, демонстрируется Гадамером со всей отчётливостью. Однако сам смысл *художественного* (в частности – литературного) произведения не становится для немецкого философа *специальной* темой. Сохраняет свою значимость вопрос: если, согласно Гадамеру, всякое понимание является *со-причастностью*, то в чём специфика той *сопричастности*, благодаря которой раскрывается *художественный* смысл?

Философские теории диалога, в существенной мере благодаря восприятию идей Бахтина, переносятся в XX в. в сферу литературоведения. Сам Бахтин раскрывает свои представления о диалогичности культуры и, в целом, человеческого бытия прежде всего на литературном материале. На диалогические концепции Бахтина ориентируются представители

---

<sup>119</sup> Там же. С. 215.

направления «рецептивной эстетики»<sup>120</sup>. Так, Г.-Р. Яусс в докладе «К проблеме диалогического понимания»<sup>121</sup> осмысливает феномены понимания и интерпретации в свете теории диалога М.М. Бахтина. Как считает немецкий учёный, именно искусство представляет собой уникальный опыт переживания «бытия другого как другого Ты»<sup>122</sup>. Вместе с тем, Яусс считает, что Бахтин оставляет открытым вопрос о позиции читателя как исторического субъекта в художественном диалоге. Для Яусса «эстетика дружости»<sup>123</sup> 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»<sup>124</sup>. В рецептивной эстетике диалогичность смысла обуславливается прежде всего участием читателя в его раскрытии. Сквозь призму проблематики чтения и понимания рассматривается художественный смысл и в работах Л.Ю. Фуксона<sup>125</sup>. основополагающая мысль, раскрываемая в данных исследованиях: неотделимость смысла литературного произведения от его «раскрытия» в диалоге, а именно – в акте чтения, которое, в свою очередь, всегда (а не

---

<sup>120</sup> Анализ развития идей философии диалога (в частности – Бахтина) в работах представителей «рецептивной эстетики» дан, к примеру, в статье: *Аксёнов А. В.* Вненаходимость и диалог (Философско-эстетическое наследие М.М. Бахтина в свете проблем рецептивной эстетики) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. № 1. 1999.

<sup>121</sup> *Яусс Г.-Р.* К проблеме диалогического понимания // Бахтинский сборник. Вып.3. М., 1997.

<sup>122</sup> *Яусс Г.-Р.* Указ. соч. С. 193.

<sup>123</sup> Там же.

<sup>124</sup> *Яусс Г.-Р.* Указ. соч. С. 193.

<sup>125</sup> *Фуксон Л. Ю.* Проблема интерпретации и ценностная природа литературного произведения. Кемерово, 1999. 128 с.; *Фуксон Л.Ю.* Интерпретация произведения // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008; *Фуксон Л.Ю.* Чтение. Кемерово, 2007.

только в особых «серьёзных» случаях) является понимающим, толкующим<sup>126</sup>. В.И. Тюпа, рассматривая смысл как один из основных, наряду с текстом<sup>127</sup>, компонентов литературного произведения, отмечает его *интерсубъективность*<sup>128</sup> как основное качество. Диалогичность художественного смысла учёный, также опираясь на идеи Бахтина, увязывает с его личностной природой, не подлежащей «никакому интеллектуальному присвоению»<sup>129</sup>. Все приведённые выше суждения показывают, что современная наука о литературе, несмотря на сохраняющееся влияние scientistic ( «монологических» - Бахтин) подходов к своим объектам, в целом, осознаёт диалогическую природу произведения и его смысла.

Важно отметить, что понятие *смысла* произведения, актуализирующееся при «субъект-субъектных, “диалогических”»<sup>130</sup> подходах к последнему, не «зачёркивает» понятий *значения, информации*, связанных с «субъект-объектными, предметно-познавательными отношениями»<sup>131</sup> к тексту. Важно, чтобы эти понятия не смешивались, не происходило «редукции» одного понятия к другим, поскольку обозначают они принципиально разные, хотя и связанные друг с другом аспекты произведения: фактический и семантический, «вещественный» и «личностный» (в бахтинской интерпретации данных понятий). Отношение информации к смыслу можно определить, вслед за Л.Ю. Фуксоном, следующим образом: «они исключают друг друга и предполагают друг

---

<sup>126</sup> Фуксон Л.Ю. Чтение. Кемерово, 2007. С. 4.

<sup>127</sup> Тюпа В. И. Аналитика художественного. М., 2001. С. 10.

<sup>128</sup> Тюпа В. И. Смысл художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 238.

<sup>129</sup> Тюпа В. И. Аналитика художественного. С. 16-17.

<sup>130</sup> Косиков Г.К. Собрание сочинений. Т. 2: Теория литературы. Методология гуманитарных наук. М., 2012. С. 246.

<sup>131</sup> Там же.

друга»<sup>132</sup>. Возрастание информированности читателя ведёт (хотя лишь потенциально, не автоматически!) к расширению возможностей понимания смысла, а углубление понимания позволяет увидеть те факты, которые раньше были вне поля зрения. Рассмотрение смысла как интерсубъективного явления, находящегося в отношениях дополнительности к «объективным значениям» и «субъективным значимостям» (В.И. Тюпа)<sup>133</sup> в наибольшей степени соответствует природе литературного произведения как *гуманитарного* феномена, не сводимого к своей фактической, «вещественной» (опять-таки в бахтинской трактовке данного понятия) составляющей. При этом именно интерсубъективный смысл первоначально актуализируется в «акте чтения» (В. Изер) художественного текста, предполагающего вовлечение в событие общения: не «овладение»<sup>134</sup> идейным содержанием или фактической информацией, которые так или иначе *пассивно* предстоят познающему, а движение навстречу семантической *активности* другого. Идеологическое содержание и информация, в свою очередь, представляют собой позднейшие (по отношению к раскрывающемуся в *чтении* смыслу) продукты мысленного абстрагирования, «изъятия из диалога» по самой своей гуманитарной природе интерсубъективного смысла, что, конечно, как было сказано ранее, не отменяет значимости критического, морально-философского, научного подходов к произведению и его семантике.

---

<sup>132</sup> Фуксон Л.Ю. Интерпретация произведения // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 79.

<sup>133</sup> «Интерсубъективный смысл художественного высказывания не тождествен ни его объективному значению, ни его субъективной значимости» (Тюпа В. И. Мастерство читателя // Вестник Кемеровского государственного университета. 2017. № 4. С. 221).

<sup>134</sup> Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук. С. 8.



Выявление присущей смыслу литературного произведения «интерсубъективности» представляет собой, на наш взгляд, существенный шаг в сторону прояснения его природы, однако всё же оставляет открытым вопрос о его **специфике**. Действительно, диалогичность не является специфическим качеством художественного смысла, так как присуща в той или иной мере *любому высказыванию*. Так, «смысловая полноценность» высказывания, согласно Бахтину, определяется его *адресованностью*, то есть «способностью непосредственно определять ответную позицию другого [разрядка М.М. Бахтина – Ю.П.] говорящего, то есть вызывать ответ»<sup>135</sup>. Интерсубъективным является (в большей или меньшей степени) и смысл всякого текста: философского, юридического, научного. Диалогизм, следовательно, может быть определён не как специальное, а как общее качество смысла литературного художественного произведения, поскольку оно является феноменом гуманитарным.

Поскольку в нашей работе ставится вопрос о специфике *художественного* смысла, естественным будет предположение, что данная специфика может быть выявлена на пересечении герменевтического и эстетического планов произведения: в соотношении *осмысленности* произведения и его *художественности*<sup>136</sup>. Вместе с тем, в литературоведении данные планы произведения и категории соотносятся лишь спорадически (например, в работах В.И. Тюпы, Л.Ю. Фуксона), что, на наш взгляд,

---

<sup>135</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 176.

<sup>136</sup> Рассуждая о художественности на страницах данной работы, мы будем опираться прежде всего на исследования В.И. Тюпы (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)), в которых данное качество произведения словесного творчества рассмотрено наиболее подробно.

свидетельствует не только о «взаимной чуждости» герменевтики и теории литературы, но также о непродуктивной дистанцированности, по крайней мере, в кругозоре литературоведа, *эстетики* и *герменевтики*. В истории науки о литературе, скорее, преобладает некое, представленное, как правило, имплицитно, противопоставление эстетического плана произведения как чего-то предметного и зримого (в литературоведении этот план обозначается традиционно с помощью категории *образа*) и его смысла, семантики как того, что, в свою очередь, умозрательно, «бесплотно». Данному противопоставлению способствуют и отмеченные выше тенденции к отождествлению категории смысла с понятиями идеи и/или значения, информации. В обоих случаях эстетический (образный) план произведения оказывается как будто бы *вне* смысла, указывая на него как на что-то внешнее себе (будь то образ, «выражающий» идею или же знак, отсылающий к значению).

Впрочем, в эстетике и литературоведении имеются иные трактовки художественного произведения, в которых смысл соотносится с его эстетическим (он же – онтологический) планом. Уже в эстетике Гегеля идея (смысл) и идеал (эстетическая реальность) неотделимы друг от друга; идеал – это чувственное бытие, «внешняя сторона»<sup>137</sup> идеи. Однако гегелевская концепция своеобразного тождества смысла и бытия в художественном произведении остаётся последовательно *монологической*. И содержание произведения, и действительность, которая это содержание воплощает (форма), рассматриваются немецким философом строго *объективно*. При этом, как нам представляется, герменевтический потенциал гегелевской эстетики в существенной мере остался нераскрытым. В литературоведческой практике акцент делается на «идее» как содержании произведения.

---

<sup>137</sup> Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2 т. Т. 1. СПб., 2007. С. 96.

В работах о художественном образе, в большей или меньшей степени ориентирующихся на идеи классической (гегелевской) эстетики, общим местом является тезис о слитности в образе (в противоположность знаку) смыслового и бытийного аспектов. Так, М. Н. Эпштейн в качестве одной из важнейших функций литературного художественного образа отмечает следующую: «придать словам ту бытийную полновесность, цельность и самозначимость, какой обладают вещи; преодолеть онтологич. ущербность знака (разрыв между материей и смыслом), обнаружить по ту сторону условности безусловность»<sup>138</sup>. При этом природа и характер соотношения семантического и предметно-эстетического планов в произведениях остаётся в теориях художественного образа всё же неясной. Специфическое для искусства единство семантического и онтологического планов в произведении фиксируется в эстетике, но, в силу указанных ранее причин, не комментируется с герменевтических позиций. Такой комментарий, на наш взгляд, предполагает прежде всего постановку нескольких основополагающих вопросов. **1.** Почему в художественном, в том числе – литературном, произведении смысл для своей актуализации нуждается в *бытии* (особой – предметной и конкретно-чувственной – эстетической реальности)? **2.** Как это связано с природой самого актуализируемого в художественном произведении смысла? **3.** Как соотносённость смысла с эстетическим бытием раскрывается в акте художественной коммуникации? Каким образом признаваемая эстетикой неотделимость смысла от «плоти» художественной реальности обуславливает его понимание и интерпретацию? В связи с последними вопросами необходимо сразу же отметить, что большинство эстетических концепций (в том числе и XX века) не учитывают

---

<sup>138</sup> Эпштейн М.Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 253.

как коммуникативную природу литературного произведения, так и интерсубъективность его смысла.

Связь эстетической проблематики с диалогической трактовкой явлений культуры, в том числе – с диалогическим пониманием самого смысла, осуществляется в работах М. М. Бахтина. Так, в статье «К философским основам гуманитарных наук»<sup>139</sup> обозначая в качестве предмета этих наук «выразительное и говорящее [разрядка М.М. Бахтина – Ю. П.] бытие»<sup>140</sup>, Бахтин увязывает понятия выражения и смысла: «Выражение как осмысленная материя или материализованный смысл»<sup>141</sup>. Выразительность смысла трактуется здесь, в отличие от классической эстетики, более широко, в общегуманитарном ракурсе как, с одной стороны, признание за любым явлением культуры статуса не только объекта, но и субъекта осмысления, с другой стороны – как развёрнутость всякого смысла к понимающей позиции другого (что и делает необходимым «материализацию»). Данные общеполитические положения в работах Бахтина раскрываются, главным образом, на литературном материале (как в философских работах 20-х гг., так и последующих, собственно литературоведческих, исследованиях), хотя среди его текстов, что уже нами отмечалось, мы не обнаружим таких, которые специально были бы посвящены смыслу литературного произведения. Несмотря на широкую известность работ Бахтина, его взгляды на природу смысла произведения, представленные, по преимуществу, имплицитно, оказываются мало востребованы современным литературоведением. Эти взгляды будут специально рассмотрены нами; пока же отметим ещё раз, что для Бахтина всякому гуманитарному смыслу

---

<sup>139</sup> *Бахтин М.М.* К философским основам гуманитарных наук // Собрание сочинений. Т. 5. М.: Русские словари, 1997. С. 5-10.

<sup>140</sup> Указ. соч. С. 8.

<sup>141</sup> Там же. С. 9.

присуща своего рода *зримость*, а его понимание представляет собой не столько интеллектуальную операцию, сколько своего рода «видение смысла [разрядка М.М. Бахтина]»<sup>142</sup>.

Увязывание семантического и онтологического аспектов произведения, с учётом диалогической природы последнего, несмотря на общую неостребованность представлений Бахтина о смысле, наблюдается в работах тех учёных, которые продолжают бахтинское направление в литературоведении. Так, М.М. Гиршман связывает смысл и произведение, определяя последнее как «"орган" и "поле" смыслотворения»<sup>143</sup>. В произведении смысл всегда обнаруживается как нечто неготовое, поскольку произведение – это «форма непрерывного человеческого общения и порождения в нем поисков смысла»<sup>144</sup>. Рассмотрение смысла произведения в контексте размышлений о его особом онтологическом статусе представлено в работах В.И. Тюпы<sup>145</sup>. Признавая смысл (наравне с текстом) необходимыми элементами целого литературного произведения, исследователь настаивает на невыразимости его «средствами иной знаковой системы»<sup>146</sup>, а также на том, что смысл «как эстетический объект», открыт не для «логического анализа», а для «созерцания»<sup>147</sup>. О «предметности» смысла литературного произведения, с опорой на эстетическую концепцию Гегеля, рассуждает Л.Ю. Фуксон: «художественное произведение (...) есть неотделимость

---

<sup>142</sup> Там же.

<sup>143</sup> *Гиршман М.М.* Произведение // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 197.

<sup>144</sup> Там же.

<sup>145</sup> *Тюпа В. И.* Аналитика художественного. М.: Лабиринт; РГГУ, 2001. С. 10-36. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Вып. 1. Кемерово: Кузбассвузиздат, 1997. С. 3-78.

<sup>146</sup> *Тюпа В. И.* Аналитика художественного. М.: Лабиринт; РГГУ, 2001. С. 10.

<sup>147</sup> Там же. С. 11.

**художественного образа от смысла** [выделено Л.Ю. Фуксоном – Ю. П.]»<sup>148</sup>. При этом «онтологичность» художественного смысла учёный рассматривает в аксиологическом ракурсе, связывая смысл с феноменом ценности: «эстетическая оценка *объективна*, онтологична, в отличие от субъективных этических оценок, содержащихся в тексте»<sup>149</sup>. Представленные в данных работах, а также в ряде других, мысли о связи особой эстетической природы произведения с его осмысленностью представляются нам крайне важными, поскольку позволяют поставить вопрос о специфике художественного смысла. Вместе с тем, необходимо признать, что наличие подобных исследований не меняет общей для литературоведения тенденции редуцирования смысла либо к идее («идейному содержанию») произведения, либо к информации, передаваемой *значениями* текста. Смысл в рассмотренных работах выступает в качестве особого, но не центрального предмета исследования. Намеченные в них подходы к выявлению специфики художественного смысла, а также связей смысла с эстетическим бытием, явленным в произведении («эстетическим объектом» в терминологии Бахтина), нуждаются в развитии и специальном монографическом рассмотрении, что и планируется предпринять в данной работе.

## **§ 2. Понятие инкарнации в богословии, философии и литературоведении**

Важность «воплощения» как «основного церковного догмата»<sup>150</sup> обуславливает огромный объём посвящённой ему литературы. Поскольку

---

<sup>148</sup> Фуксон Л.Ю. Чтение. Кемерово: Кузбассвуиздат, 2007. С. 28.

<sup>149</sup> Там же. С. 172.

<sup>150</sup> Васильев П. П. Воплощение // Христианство. Энциклопедический словарь. В 3 т. Т. 1. – М.: Большая российская энциклопедия, 1993. – С. 373.

наши цели находятся вне теологической сферы, то мы не будем обсуждать специально различные богословские трактовки данного понятия<sup>151</sup>. Обозначим только основные, актуализируемые в Библии и в богословской традиции, аспекты данного явления. Прежде всего само слово инкарнация указывает на восприятие Богом *телесности*: «Христос по телесной природе своей был подчинён тем же телесным законам, что и мы»<sup>152</sup>. Однако телесность присуща Богу постольку, поскольку им воспринимается *человеческая* природа в целом: «Сын Божий воспринял не только тело человеческое, но полную человеческую природу, с духовной её стороной, с человеческой душой»<sup>153</sup>. Кроме того, преодоление границы между божественной и человеческой сферами в акте инкарнации трактуется уже в новозаветных текстах с помощью слова *образ* (εἰκών). Так, ап. Павел в «Послании к колоссянам» говорит, что Христос «есть образ Бога невидимого» (Кол. 1-15). Событие воплощения, следовательно, осмысливается как «откровение Бога Отца миру»<sup>154</sup>, благодаря которому невидимое (трансцендентное) становится доступным познанию, является в «образе». Данный аспект инкарнации актуализируется также в Евангелии от Иоанна с помощью понятий «слово» и «плоть»: «И Слово стало плотью» (Ин. 1-14). Понятие «плоть» в Ев. от Иоанна обозначает не только человеческую природу воплотившегося Логоса, но и его «доступность для человеческого восприятия»<sup>155</sup>. Крайне важным аспектом инкарнации является также её *личный* характер: Бог воспринимает не человеческую природу вообще,

---

<sup>151</sup> Очень подробно интерпретация этого понятия (и явления) в библейских текстах и в богословской литературе обсуждается в соответствующей статье «Православной энциклопедии» (Воплощение // Православная энциклопедия. Т. 9. М., 2005. С. 326-362).

<sup>152</sup> Васильев П. П. Там же.

<sup>153</sup> Там же.

<sup>154</sup> Воплощение // Православная энциклопедия. Т. 9. С. 327.

<sup>155</sup> Православная энциклопедия. Т. 9. С. 327.

как нечто абстрактное, а воплощается как «конкретное историческое лицо – Иисус из Назарета»<sup>156</sup>. Данные аспекты инкарнации в дальнейшем будут актуализированы в процессе его философской интерпретации.

При анализе того, как инкарнация интерпретируется в философии, необходимо, на наш взгляд, разграничивать философские трактовки *самого феномена* (события) воплощения Бога (например, в философии Гегеля) и те случаи, когда понятие инкарнации используется для осмысления явлений, не имеющих отношения к воплощению Христа. Мы акцентируем внимание на втором направлении, так как в нашей работе понятие инкарнации также используется в *переносном* смысле, не связывается с тем объектом, на который направлено внимание теологов.

В начале XX века осуществляется перенос понятия инкарнации из сфер богословия и философии религии в области нравственной философии и, отчасти, эстетики. 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»<sup>157</sup>. По мысли Марселя, основная причина дегуманизации культуры – «безличностное мышление»<sup>158</sup>. Именно оно становится главным объектом критики в книге «Опыт конкретной философии». «Конкретная философия»<sup>159</sup>, согласно Марселю, противостоит такому обезличенному мышлению. Философ указывает на то, что существуют сферы *опыта*, недоступные *верификации* и *систематизации*. Например, «любовь и

---

<sup>156</sup> Там же.

<sup>157</sup> *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.

<sup>158</sup> *Марсель Г.* Указ. соч. С. 7.

<sup>159</sup> Там же. С. 10.



обожание»<sup>160</sup>. Безличное (абстрактное) мышление, на котором выстраиваются здания «конкретных наук»<sup>161</sup>, уходит от «конкретных основ»<sup>162</sup> [в первом случае конкретика – *фактичность*; во втором – *переживание бытия* – Ю. П.] живого человеческого опыта. Но только этот «скромный и непосредственный опыт»<sup>163</sup>, 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»<sup>164</sup>. Этим наиболее глубинным пластом опыта, которого посредством философского «бурения»<sup>165</sup> достигает французский мыслитель, является опыт *тела*. Разумеется, тело здесь нельзя «принимать чисто физически»<sup>166</sup>. Очевидно, что размышления Марселя о теле выходят за пределы биологии и физиологии. Именно «воплощённое бытие»<sup>167</sup> является, по Марселю, первоначальным удостоверением человеческого существования. Всё существующее соотнесено, по мысли французского философа, с этой «точкой отсчёта» – «моим органофизическим присутствием»<sup>168</sup>. Вне этой соотнесённости с телом (всегда *чьим-то!*) существование может мыслиться «только как чистая абстракция»<sup>169</sup>, а мир вещей в отрыве от «органофизического присутствия» превращается в «иллюзорный

---

<sup>160</sup> Там же. С. 5.

<sup>161</sup> Там же. С. 3.

<sup>162</sup> Там же. С. 6.

<sup>163</sup> Там же.

<sup>164</sup> Там же. С. 11.

<sup>165</sup> Там же. С. 12.

<sup>166</sup> Там же. С. 14.

<sup>167</sup> Там же. С. 9, 16.

<sup>168</sup> Там же. С. 15.

<sup>169</sup> Там же.

спектакль»<sup>170</sup>. Таким образом, инкарнация в понимании Марселя – это воплощённость не смысла, а субъекта осмысления.

Тело, по Марселю, – достигшая явленности *связь* между «я» и вселенной<sup>171</sup>. Однако особенно важно, что французский мыслитель настаивает на замене термина «связь» терминами «причастность или участие»<sup>172</sup>. Очевидно, что участие для философа – это не монологическое отношение по линии «субъект – объект»: «экзистенция... это причастность в той мере, в какой её нельзя объективировать»<sup>173</sup>, а нечто по своей сути *диалогическое*. Именно телом своим мы первично причастны к бытию (в том числе – бытию с другими) как «некой жизненной целостности»<sup>174</sup>. 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. Бахтина<sup>175</sup>). 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 Бахтина; Марсель употребляет, в частности, понятие «жизненной целостности»), в конечном итоге – жизни «вселенной». Абстрактное же мышление не организует такой диалогической причастности.

---

<sup>170</sup> Там же. С. 17.

<sup>171</sup> Там же.

<sup>172</sup> Там же. С. 17.

<sup>173</sup> Там же. С. 20.

<sup>174</sup> Там же. С. 24.

<sup>175</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1. С. 447-448.

Таким образом, в «конкретной философии» Марселя понятие «воплощения» не увязывается с эстетической либо герменевтической проблематикой: французский философ использует данную концептуальную метафору для описания нравственных и религиозных феноменов. В то же время, акцент на «воплощённости» индивидуума как условия его диалогической причастности (реальной, а не абстрактно-интеллектуальной) к бытию как бытию с *другими*, обозначает фундамент философствования, актуальный для всех форм *гуманитарной* мысли. Собственно, активная причастность конкретных (по Марселю, эта конкретность прежде всего определяется *инкарнацией*) личностей, а не абстрактных познающих субъектов, событию общения, в том числе – литературному произведению как «коммуникативному событию», даёт возможность, как было показано ранее, раскрыться интересубъективному *смыслу*, отличному от объективных *значений*, обретаемых в анонимном и, следовательно, не связанном с какой-либо конкретно-телесной позицией в бытии, горизонте познания.

Максимально близкими к представлениям Марселя оказываются идеи М. М. 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»). Именно в ранних сочинениях Бахтина понятие инкарнации вводится в русский философский тезаурус.

Слово «инкарнация» (а также его русский вариант – «воплощение»<sup>176</sup>) преимущественно используется в ранних философских работах Бахтина 20-х

---

<sup>176</sup> Здесь принимаются во внимание, конечно, только те случаи употребления данного слова, когда по значению оно сближается или идентифицируется с «инкарнацией».

гг.: во фрагменте нравственной философии («К философии поступка») и в работе об авторе и герое («Автор и герой в эстетической деятельности»). Сразу же необходимо обозначить, что Бахтин, как и Марсель, говоря об «инкарнации», имеет в виду прежде всего воплощение самого жизненного субъекта (субъекта «познания и поступка»). Одна из ключевых идей Бахтина: противопоставление эстетического (и этического также) и теоретического взглядов на мир, «архитектоники» и «мысли». Мысли присуща «энергия внепространственно-вневременной бесконечности»<sup>177</sup>. Именно поэтому она не может лечь в основу архитектоники 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). Таким образом, человек – как субъект теоретического мышления – фактически оказывается *вне гуманитарного горизонта*. 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. При этом, наоборот, утрата человеком *участного* отношения к миру, отвлечение от своего единственного места в нём понимается как *раз-воплощение* (с. 44). Как

---

<sup>177</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 тт. М.: Русские словари; Языки русской культуры, 2003. Т. 1. С. 70. Далее тексты работ М.М. Бахтина «К философии поступка» и «Автор и герой в эстетической деятельности» будут цитироваться по этому изданию с указанием страниц в скобках.

можно заметить, понятие воплощения (инкарнации) в «философии поступка» Бахтина имеет ту же *антипозитивистскую* направленность, что и l'incarnation в «конкретной философии» Марселя. Данная установка определяет невозможность какого бы то ни было физиологического или психологического истолкования воплощённости (инкарнации) субъекта нравственности, на что Бахтин специально указывает: «есть нравственный субъект с определённой структурой (конечно, не психологической или физической)» (с. 10).

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? Как мы знаем, в богословии термин воплощение (инкарнация) указывает на человеческую природу Христа, на восприятие им *человеческого* образа. Воплощение Христа – это, таким образом, его *вочеловечение*. Думается, именно этот аспект инкарнации Христа в первую очередь 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). В рамках же

теоретического мышления имеет место как раз сознательное *расчеловечивание* субъекта жизни и познания, утрата им положения участника.

Однако в термине «инкарнация», помимо указания на *вочеловечение* субъекта познания и поступка прежде всего акцентируется *телесность* 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 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.

*В-третьих*, понятия-метафоры тела, плоти, лика и подобные им в текстах Бахтина 20-х гг. способствуют раскрытию способа отношения человека к смысловому горизонту его жизни – это, по Бахтину, *участие, причастность*, «участное мышление». Теоретический субъект, оперирующий «вечными истинами», отвлекается от действительной жизни в её нужде, заботе: «Как развоплощённый дух я теряю моё должное нудительное отношение к миру, теряю действительность мира» (с. 44). Инкарнация, таким образом, это не просто термин, обозначающий состояние субъекта познания и поступка. Прежде всего он указывает на определённое *отношение* к миру. Инкарнация – это смена установки: переход (вернее, «схождение», если воспользоваться словами Бахтина) от позиции отвлечённого наблюдателя к положению *участника* (не имеющего «алиби в бытии» (с. 40 и далее)).

Каким же образом в бахтинских работах понятие инкарнации соотносится с понятием (и проблематикой) смысла? У Марселя, как уже было показано, такая связь отсутствует. В отношении бахтинских работ можно говорить об *опосредованной*, но довольно отчётливой связи этих понятий. Во фрагменте нравственной философии, а также в «Авторе и герое в эстетической деятельности» Бахтин, как мы уже могли заметить, предпочитает говорить скорее об инкарнации (воплощении) *субъекта* мысли, поступка и эстетической деятельности (автора-созерцателя), о воплощённом характере самой 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 «К философии поступка» и «Автора и героя в эстетической деятельности» всего несколько раз (с. 93, 177, 201). Однако сближение понятий *инкарнация* и *смысл* в ранних бахтинских текстах всё же намечается, хотя и остаётся неразвёрнутым, имплицитным.

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 понимания» (последнее, впрочем, актуализирует и жизненный смысл). Посмотрим, как выделенные трактовки смысла соотносятся в работах Бахтина с понятием инкарнации.

Во-первых, смысл для Бахтина – это **содержание теории** («смысловое содержание мысли» - с. 33). 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). Смысл-содержание соотносится с анонимной позицией теоретического субъекта, которому присуща бесплотность (такого анонимного субъекта Бахтин называет «развоплощённым духом» – с. 44). При этом бесплотности «субъекта» мышления соответствует, по логике Бахтина, развоплощённость смысла как «неинкарнированной мысли» (с. 41).

В противоположность содержанию теории жизненный смысл приобщается событию в акте «участного мышления» (с. 12 и далее) и таким образом воплощается (инкарнируется, наливается «плотью и кровью» – с. 69). Следовательно, воплощению мыслящего субъекта соответствует в нравственной философии и эстетике Бахтина и воплощение самой мысли (смысла). 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)<sup>178</sup>. Следовательно, характер представленности смысла в жизненно-этическом (не в трансцендентном теоретическом) мире, как это определено в нравственной философии Бахтина, – **цель (телос)**. Именно с жизненным смыслом прежде всего связано совершаемое Бахтиным в его ранних работах опосредованное (через фигуру воплощённого субъекта «поступка») соотнесение феноменов смысла и инкарнации. Попробуем представить (это тоже, своего рода, инкарнация) нашу реконструкцию бахтинской концепции смысла в виде небольшой таблицы:

смысл теоретический	–	смысл жизненный
<i>анонимый</i> субъект познания	–	конкретный субъект <i>поступка</i> (личность)
потенциальность	–	актуальность
смысл всегда равен себе	–	смысл не равен себе
смысл дан как <i>содержание</i>	–	смысл задан как <i>цель</i> поступка
мысли		
бесплотность субъекта и	–	воплощённость
смысла		<b>(инкарнация)</b>

Несмотря на то, что эстетическая проблематика занимает центральное место в работе об авторе и герое, а также в более поздних бахтинских текстах, взгляды Бахтина на художественный смысл представлены ещё менее отчётливо. То же самое можно сказать и о понятии инкарнации, хотя, казалось бы, его телесная семантика более соответствует именно эстетической сфере, а не жизненно-этической. Представления Бахтина о

---

<sup>178</sup> См. также комментарий С. С. Аверинцева по поводу оппозиции *правды* и *истины* в тексте <К философии поступка> М. М. Бахтина (*Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 1. С. 453*).

специфике художественного смысла, а также о месте «воплощения» – как человека, так и смысла – в сфере эстетического растворены в общем массиве бахтинской эстетической теории. Вместе с тем, имеются отдельные употребления понятия «смысл», а также сближения понятий «смысл» и «инкарнация» в тех местах ранних бахтинских работ, где рассматривается именно эстетическая проблематика.

Именно в ряду бахтинских размышлений о сущности эстетического отношения автора к герою мы встречаем употребление понятия «инкарнация» в эстетическом значении. Размышляя о трансформации авторских взглядов на мир в контексте художественного целого и о невозможности прямого соотнесения мыслей автора и героя, Бахтин пишет об «инкарнации смысла бытию» (с. 93), об «инкарнируемой, приобщаемой к целому героя мысли» (там же). Как нам представляется, слово «инкарнация» в отмеченных случаях сохраняет в своей основе то же значение, какое оно имеет во фрагменте «К философии поступка». Инкарнация противопоставлена в данном месте отвлечённости и бесплотности «чисто теоретически значимой» (там же) для автора мысли и являет собой приобщение этой «мысли» целому герою в качестве отдельного «момента» (там же). Как и в этической теории Бахтина, инкарнация здесь означает – *приобщение бытию* в его персональности и конкретности (поскольку это бытие *героя*). Однако в цитируемом фрагменте это уже не бытие как «событие» (то есть нечто незавершённое), а бытие как целое («целое героя» – там же). Таким образом, понятие инкарнации, сохраняя своё жизненно-этическое содержание, в ряде фрагментов работы об авторе и герое демонстрирует возможности своего использования в эстетическом ракурсе. Ещё более отчётливо эстетическая продуктивность соотнесения понятий инкарнации-воплощения и смысла обнаруживает себя во фрагменте, где бытие героя, то есть эстетическая реальность, определяется как явленная другому «наличность воплощённого смысла» (с. 201). При этом наличность

также противопоставляется возможности (вспомним, что жизненный смысл в бахтинской «философии поступка» – это всегда только предстоящий, возможный смысл).

Предпринятый разбор использования в бахтинских работах слов «инкарнация», «воплощение», а также других, имеющих визуально-телесную семантику и относящихся при этом к феномену смысла, позволяет утверждать, что 1) данные слова используются скорее как концептуальные метафоры, не приобретая терминологического статуса (особенно это касается работ по эстетике); 2) инкарнация (воплощение) в большинстве случаев характеризует состояние мыслящего и поступающего *субъекта*, а не смысла (в этом отношении Бахтин, как и Марсель, согласуется с богословским пониманием инкарнации); 3) состояние воплощённости соотносится со смыслом опосредованно, через инкарнацию субъекта осмысления<sup>179</sup>; при этом, за исключением нескольких фрагментов, речь идёт о жизненно-этическом, а не о художественном смысле; 4) Бахтин отрицает какие бы то ни было психологические или же физиологические интерпретации как утверждаемой им воплощённости жизненного субъекта, так и «своеобразного эстетического бытия»<sup>180</sup>; 5) понятия с визуально-телесной семантикой («инкарнация», «воплощение», «лик», «плоть», «тело», «объятие» и т.п.) используются в эстетике Бахтина, в первую очередь, для феноменологического описания особой *эстетической реальности* («эстетического объекта»), их связь со смыслом, как уже было сказано, остаётся опосредованной.

---

<sup>179</sup> См. характерный фрагмент из разбора пушкинской «Разлуки» в работе об авторе и герое: «В нашей пьесе через лирического героя сплошь (...) инкарнирована познавательнo-этическая тема» (Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 1. С. 80).

<sup>180</sup> Там же. С. 305.

Таким образом, в современной философии понятие-образ инкарнации (воплощения) используется по преимуществу для обсуждения этической проблематики. Посредством данной концептуальной метафоры и Марселем, и Бахтиным обозначается гуманитарный фундамент философствования. В эстетике (у Бахтина) слово «инкарнация» и близкие ему по смыслу слова используются лишь спорадически, специально не обсуждаются именно как *понятия*.

В теоретико-литературный контекст понятие инкарнации вводится В. И. Тюпой и Л. Ю. Фуксоном. В первой главе коллективной монографии «Литературное произведение: вопросы теории и анализа»<sup>181</sup>, размышляя – на материале пушкинского творчества – об онтологии литературного произведения, В. И. Тюпа называет «инкарнацией»<sup>182</sup> «сопряжение [выделено В. И. Тюпой – Ю. П.] художественной реальностью двух текстов: “горнего” и “дольнего”, виртуального (предельно возможного, “идеального”) и эвентуального (практически осуществимого, вероятного)»<sup>183</sup>. Опираясь на категории неоплатонизма, В. И. Тюпа выделяет в литературном произведении intersubъективный *смысловой* аспект («эйдос») и *текстуальный* аспект: субъективную манифестацию «эйдоса» в объективном знаковом материале<sup>184</sup>. Именно эти два аспекта соединяются автором-творцом «в творческом акте инкарнации»<sup>185</sup>. Таким образом, понятие «инкарнация» в данной работе указывает не на смысл как таковой, а на его реализацию в «рукотворном, эвентуальном тексте»<sup>186</sup>.

---

<sup>181</sup> Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Кемерово: Кузбассвуиздат, 1997. Вып. 1. 165 с.

<sup>182</sup> Там же. С. 17.

<sup>183</sup> Литературное произведение: проблемы теории и анализа. С. 14-15.

<sup>184</sup> Там же. С. 15.

<sup>185</sup> Там же. С. 17.

<sup>186</sup> Там же.

Несколько иначе (с опорой на работы автора данной диссертации) используется В. И. Тюпой понятие инкарнации в статьях «Мастерство читателя»<sup>187</sup> и «Инкарнация смысла ("Рождество" Набокова)»<sup>188</sup>. В статье «Мастерство читателя» под «*инкарнацией* [курсив В. И. Тюпы – Ю. П.] общечеловеческого смысла»<sup>189</sup> понимается акт эстетической коммуникации, направляемый «текстуальной данностью произведения»<sup>190</sup>. По мысли В.И. Тюпы, условием инкарнации смысла является не только «креативный акт письма», но и «рецептивный акт чтения»<sup>191</sup>. В статье «Инкарнация смысла» В.И. Тюпа полемизирует с трактовкой смысла, представленной в «Практической поэтике» И.В. Фоменко<sup>192</sup>. Данная трактовка, несмотря на обращение И.В. Фоменко к категории «коммуникативного события»<sup>193</sup>, последовательно монологична. Для И.В. Фоменко смысл литературного произведения (в отличие от объективного содержания) соотносится с субъективными установками как автора, так и читателей. Следовательно, по И.В. Фоменко, «смыслы – это сфера ментальности, авторская и читательская концепции текста, которые могут совпадать в большей или меньшей степени»<sup>194</sup>. В отличие от И.В. Фоменко, В.И. Тюпа не считает, что текст является зоной большего или меньшего совпадения субъективных авторских и читательских осмыслений. По мнению В.И. Тюпы, смысл художественного

---

<sup>187</sup> Тюпа В. И. Мастерство читателя // Вестник Кемеровского государственного университета. 2017. № 4 (72). С. 219-224.

<sup>188</sup> Тюпа В. И. Инкарнация смысла ("Рождество" Набокова) // Производство смысла. Сборник статей и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко. Тверь, 2018. С. 333-342.

<sup>189</sup> Тюпа В. И. Мастерство читателя. С. 222.

<sup>190</sup> Там же.

<sup>191</sup> Там же.

<sup>192</sup> Фоменко И. В. Практическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2006. С. 10-13.

<sup>193</sup> Там же. С. 11.

<sup>194</sup> Фоменко И.В. Указ. соч. С. 13.

произведения изначально *диалогичен*: «"авторский смысл" – отнюдь не субъективная концепция текста, но intersубъективная "сфера ментальности", так сказать со-мысль»<sup>195</sup>. Такой смысл характеризуется единством, а читатель в каждом акте рецепции не «порождает» его заново, а актуализирует<sup>196</sup>. Под авторской *инкарнацией* intersубъективного смысла<sup>197</sup> В.И. Тюпа также понимает не его субъективное «порождение», а актуализацию: «Творческим словом (...) *инкарнируется* [курсив В. И. Тюпы – Ю. П.] (...) общее начало смысла»<sup>198</sup>. Таким образом, инкарнация художественного смысла понимается В.И. Тюпой как качество, неотделимое от его intersубъективности.

Как литературно-герменевтическое использует понятие инкарнации Л. Ю. Фуксон. В своей книге «Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения»<sup>199</sup> 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 непременным условием адекватного понимания произведения литературы (аксиомой истолкования). Таким образом, Л. Ю. Фуксон вводит понятие «инкарнации» в контекст

---

<sup>195</sup> Тюпа В.И. Инкарнация смысла. С. 335.

<sup>196</sup> Там же. С. 336.

<sup>197</sup> Там же. С. 335.

<sup>198</sup> Там же.

<sup>199</sup> Фуксон Л. Ю. Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения. Кемерово, 1999. 128 с.

рассуждений о правилах понимания и истолкования литературного произведения (то есть в герменевтический контекст). Художественное творение, по мысли учёного, развивающего идеи М. Бахтина, человекоцентрично и, так сказать, *человекомерно*. «Художественное произведение, - пишет Л. Ю. Фуксон, - зона **одушевления неодушевлённого**, а во-вторых – **воплощения духовного** = инкарнации. Человек как образ литературы есть телесно-духовная целостность»<sup>200</sup>. 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»<sup>201</sup>. Л. Ю. Фуксон напоминает мысль Бахтина о необходимости для *ценностной* установки занятия «единственного места в едином событии бытия». В связи с этим видится очень уместной ссылка Л.Ю. Фуксона на Бахтина: «даже богу надо было воплотиться, чтобы миловать,

---

<sup>200</sup> Фуксон Л. Ю. Указ. соч. С. 47.

<sup>201</sup> Там же. С. 78.

страдать и прощать, как бы сойти с отвлечённой точки зрения справедливости»<sup>202</sup>. 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. В то же время в работах Л.Ю. Фуксона, как и в исследованиях В.И. Тюпы, не представлено развёрнутой трактовки художественного смысла на основе понятия инкарнации.

Итак, понятие инкарнации в философских и литературоведческих работах соотносится с категорией смысла непоследовательно и спорадически. Однако анализ его использования в рассмотренных выше текстах позволяет увидеть его существенный герменевтический потенциал. По нашему мнению, продуктивность использования понятия инкарнации в герменевтическом контексте и прежде всего для прояснения специфики художественного смысла определяется несколькими моментами, прямо или косвенно актуализированными в рассмотренных нами текстах.

*Во-первых*, соотнесение понятий смысла и инкарнации позволяет преодолеть сциентистскую «инерцию» восприятия смысла как *объекта интеллектуальных операций*, чего-то исключительно *умозрительного* (особую значимость в преодолении такого взгляда на смысл имеют работы Бахтина).

*Во-вторых*, понятие инкарнации высвечивает *уникальность* смысла (в отличие от языкового значения или содержания научной или философской теории), обозначая его связь с единственной позицией и конкретным бытием личности (Марсель специально акцентирует внимание на *телесной конкретности личностного бытия*). Обоснование уникальности,

---

<sup>202</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1. С. 198.



нетиражируемости смысла особенно важно для понимания семантики произведений искусства.

*В-третьих*, соотнесение понятий смысла и инкарнации актуализирует *диалогический* характер смысла. Уже в богословской традиции инкарнация трактуется как своеобразное событие общения Бога и человека: акт «откровения» незримой божественной сущности человеческому восприятию. В искусстве и, в том числе, в словесном творчестве, мы также имеем дело с откровением смысла в образе.

*В-четвёртых*, понятие инкарнации указывает на особый характер *соотношения в художественной семантике конкретного и обобщённого*. В новозаветных текстах и в богословских трактовках инкарнация (воплощение Бога в конкретном человеческом облике) не умаляет полноты божественного бытия, а наоборот – свидетельствует об этой полноте. В процессе понимания художественных текстов мы также сталкиваемся с их способностью – до сих пор нуждающейся в прояснении – концентрировать универсальное в частном, большой смысл – в малых деталях.

**Глава 2.**  
**ИНКАРНАЦИЯ КАК СПЕЦИФИЧЕСКИЙ СПОСОБ**  
**БЫТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СМЫСЛА:**  
**УСЛОВИЯ И ХАРАКТЕРИСТИКИ**

*§ 1. Условия инкарнации смысла:  
к специфике художественной коммуникации*

*а) коммуникативная и смысловая многомерность  
литературного произведения*

Во первой главе мы отметили, что выявление диалогичности (интерсубъективности) смысла литературного произведения представляет собой существенный шаг в сторону прояснения его природы, однако всё же оставляет открытым вопрос о его **специфике**. Рассмотрим два фрагмента пушкинских текстов, акцентируя внимание на общем характере их смысла:

1)

<...> Как мы узнали, что Державин будет к нам, все мы взволновались. Дельви́г вышел на лестницу, чтобы дождаться его и поцеловать ему руку, руку, написавшую «Водопад». Державин приехал. Он вошёл в сени, и Дельви́г услышал, как он спросил у швейцара: «где, братец, здесь нужник?» Этот прозаический вопрос разочаровал Дельви́га, который отменил свое намерение и возвратился в залу. Дельви́г это рассказывал мне с удивительным простодушием и весёлостью <...><sup>203</sup>

2)

---

<sup>203</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 12. М.: Воскресенье, 1996. С. 158.  
Далее текст цитируется по этому изданию.

<...> Меня снова привели к самозванцу и поставили перед ним на колени. Пугачёв протянул мне жилистую свою руку. «Целуй руку, целуй руку!» - говорили около меня. Но я предпочёл бы самую лютую казнь такому подлому унижению. «Батюшка Пётр Андреевич! – шептал Савельич, стоя за мною и толкая меня. – Не упрямясь! что тебе стоит? Плюнь да поцелуй у злод... (тьфу!) поцелуй у него ручку». Я не шевелился <...><sup>204</sup>.

Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что в обоих фрагментах изображается некое событие общения, причём многоплановое. В первом фрагменте представлено общение Дельвига и рассказчика, в котором, в свою очередь, изображается и осмысливается разговор Державина со швейцаром. По всей видимости, смысл данного фрагмента или даже одной из представленных в нём коммуникативных ситуаций не «порождается» сознанием какого-либо участника общения, а раскрывается *на пересечении* их осмысливающих активностей. Так «прозаический вопрос» Державина имеет для поэта (как и для швейцара) совсем иной смысл, чем для Дельвига и рассказчика. Смысловая оппозиция прозаического и поэтического не актуализируется в общении поэта и швейцара, но ясно обозначается в разговоре рассказчика и Дельвига. При этом соотношение прозаического и поэтического осмысливается участниками разговора различным образом. Для Дельвига поэтическое явно *противопоставлено* прозаическому. «Водопад» и нужник, телесный (образ поцелуя) и ценностный верх и низ, тело, участвующее в акте творчества («рука, написавшая «Водопад») и в отправлении естественных «нужд», – смысловые моменты, явно не сочетающиеся в его сознании. Смысловым контрастом поэзии и житейской прозы, надо полагать, и объясняется то, что Дельвиг «отменил... намерение» «целовать... руку» Державину. Вместе с тем, взгляд Дельвига и обусловленная им перемена «намерения», по-видимому, оцениваются

---

<sup>204</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 8. Кн. 1. М.: Воскресенье, 1995. С. 325. Далее текст цитируется по этому изданию.

рассказчиком иронически, что свидетельствует об ином, не связанном с «взволнованным» кругозором юности, осмыслении соотношения «поэзии» и «прозы», скорее, допускающем их взаимодополнительность. (...).

Во втором фрагменте рассмотрим подробнее слова Савельича, соотнося их с действиями Гринёва. Для Савельича, как это видно из его высказывания, поцелуй «ручки» Пугачёва связан с сохранением жизни подопечного. Он осознаёт, что Пугачёв «злодей» (такая оценка невольно прорывается в его высказывании) и целовать ему руку отвратительно («плюнь да поцелуй»), однако необходимость такого действия естественным образом диктуется здравым смыслом и контекстом ситуации. Осмысление Гринёвым того поступка, к которому его склоняют, связано с оппозицией *чести* (а, следовательно, и *бесчестья*, «унижения») и *жизни*. Между тем в кругозоре Савельича такая смысловая альтернатива отсутствует, поэтому отказ Гринёва целовать руку «злодея» оценивается им как *упрямство*. Слова Савельича, обращённые к Гринёву («чего тебе стоит?»), показывают, что в его системе смысловых «координат» естественное право на сохранение жизни ставится выше всего. Для Гринёва же честь «стоит» дороже жизни. Целование руки «самозванца» означает для Гринёва бесчестие и, следовательно, – *невозможно*. Для Савельича же – это вызывающее отвращение, но естественное и (в контексте ситуации) *необходимое* действие. При этом право на спасение жизни осмысливается Савельичем отнюдь не эгоистически. В строках, непосредственно предшествующих выбранному нами фрагменту, Савельич готов предложить собственную жизнь за жизнь своего воспитанника: «Отпусти его (...) а (...) вели повесить хоть меня старика». Можно предположить, что такой поступок Савельича обусловлен не только и не столько «рабской» преданностью хозяевам, сколько пониманием (не обязательно осознанным) того, что «старик» *естественно* отдать свою жизнь за «дитя». (...) Каким же образом осмысливается целование руки в кругозоре самого Пугачёва? Этот жест, как можно понять из рассказа

Гринёва, связан с присягой: Пугачёву присягают как «государю Петру Феодоровичу». Однако Пугачёв, разумеется, знает (в чём и признаётся, по сути, Гринёву в разговоре), что он не «государь». Следовательно, фальшивый, театральный (если вспомнить определение Гринёвым происходящего в крепости после приступа как «ужасной комедии») характер ритуала «присяги» осознаётся Пугачёвым и воспринимается им как должное. Таким образом, целование руки Пугачёва осмысливается по меньшей мере тремя способами, каждый из которых отсылает к особой концепции личности. Отказ Гринёва целовать руку «самозванцу» указывает на то, что для него целое личности принципиально не разделяется на внутренний и внешне-социальный (связанный с публичными действиями) планы. Для Савельича «притворное» отделение внешне-социального плана личности (а именно с ним связан жест целования руки) от внутреннего, сущностного возможно, если вызвано естественной необходимостью. Целостность личности для этого персонажа имеет не столько социальные, сколько природные основания. Для Пугачёва жест целования руки имеет, как и для Гринёва, очевидный внешне-социальный смысл, но определяется этот смысл не столько сверхличными конвенциями, сколько его личным произволом (именно поэтому Пугачёв может «миловать» отказавшегося целовать его руку Гринёва). Пугачёв осознаёт, что внешний, социальный план его личности существует автономно от внутреннего, сущностного; это герой, сознательно разыгрывающий собственную жизнь.

Смысл рассмотренного нами фрагмента не может полностью «поместиться» в сознании не только Пугачёва, Гринёва-персонажа (которые не произносят в пределах фрагмента ни слова) или Савельича, но и в сознании Гринёва-рассказчика, а также «издателя» «записок», усилиями которых создаются смысловые контексты, запредельные кругозорам участников описываемого во фрагменте события. Гринёв как организатор «события рассказывания», конечно, определённым образом осмысливает

события своей юности, но это осмысление совершается не в «безвоздушном пространстве», оно представляет собой не *акцию*, а *реакцию*, не «зачёркивает» другие ракурсы осмысления, а определённым образом *переструктурирует* их в соответствии с открытым коммуникативно-смысловым контекстом «записок», развёрнутым к горизонту «семейственного предания». Конечно, Гринёв-рассказчик в своей интерпретации сцены с целованием руки акцентирует первый из отмеченных нами способов интерпретации данного эпизода, связанный с честью как ценностью сверхличной и превалирующий над всеми прочими, а также (косвенно) – с целостной концепцией личности. Вместе с тем, прочие отмеченные нами (и не отмеченные) смысловые оттенки, связанные с позициями других участников изображаемой во фрагменте сцены, отодвигаются в интерпретации Гринёва на задний план, но не отменяются, не могут быть отменены, так как представляют собой семантическую «начинку» доминирующей в контексте «записок» интерпретации рассказчика.

Итак, смысл обоих фрагментов раскрывается как *интерсубъективный*, не «вмещающийся» в рамки одного сознания (например, сознания субъекта рассказывания). Более того, сама осмысливающая интенция того или иного субъекта представляет собой, с одной стороны, реакцию на иные – встречные – осмысления; с другой стороны – сама вольно или невольно ориентирована на ответную реакцию (адресована). Чем же – в герменевтическом отношении, в плане смысловой организации – принципиально *различаются* данные фрагменты пушкинских текстов (и сами тексты)? Проведённый на предыдущих страницах краткий разбор, скорее, продемонстрировал сходства в их коммуникативно-смысловом устройстве. Или же различие данных текстов не обнаруживается при *герменевтическом* ракурсе рассмотрения – на уровне смысла и его организации – и связано с другими их сторонами? Например, с оппозицией реального и фиктивного, или же с формально-стилистическими особенностями? Связано ли различие «Капитанской

дочки» и «Державина» по признаку художественности/нехудожественности со спецификой раскрытия их смысла?

Обратимся ещё раз к рассмотренным фрагментам. В обоих случаях, как мы показали, смысл актуализируется в контексте общения (диалога). Но организован этот диалог различным образом. Во фрагменте из пушкинских мемуарных «заметок» автор текста, его герои и читатель находятся в одном смысловом континууме. Конечно, как это и показал проведённый ранее анализ фрагментов, смысл, раскрывающийся в общении, например, автора текста и Дельвига (то есть в контексте «рассказываемого события»<sup>205</sup>), отличается от смысла, который актуализируется в событии общения автора текста и читателей («событии самого рассказывания»<sup>206</sup>). Однако оба эти смысла раскрываются в одном семантическом «измерении» и схожи по способу актуализации. Характер осмысления автором текста (Пушкиным) и, следовательно, читателями как участниками «события самого рассказывания» поступков Дельвига и Державина соответствует способу осмысления Дельвигом – участником «рассказываемого события» – поступков и высказываний Державина и т. п. В обоих случаях осмысления-оценки совершается *напрямую, из того же смыслового континуума (мира)*, которому принадлежат «персонажи» и адресаты высказываний. Несмотря на пространственную, временную и ценностную дистанции, автор текста относится к своим «персонажам», а также к читателям, как к участникам того же смыслового – жизненного – контекста, к которому причастен он сам. То же самое может быть сказано и об отношении читателей к автору и персонажам. Конечно, говорить о полной идентичности автора (а также

---

<sup>205</sup> Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении // Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. М.: Лабиринт, 2000. С. 304.

<sup>206</sup> Там же.

«героя») «Державина» и реального, «биографического» Пушкина нельзя. Сама принадлежность текста тому или иному «речевому жанру»<sup>207</sup> определяет дистанцию между Пушкиным – автором и «героем» текста – и Пушкиным – реальным человеком. Однако такая дистанция между «субъектом жизни» и «субъектом речи» имеет, на наш взгляд, жанрово-лингвистическую, а не эстетическую природу и характеризует практически все ситуации обыденного речевого общения, участвуя в котором (становясь «автором» высказывания, пусть и бытового) человек неизбежно перестаёт до определённой степени «быть самим собой», подчиняется законам «дискурса». «Державин» – это текст, созданный в соответствии с определёнными жанровыми установками<sup>208</sup>, и одной из таких установок как раз и является *значимое отсутствие границы* между смысловым планом «героев» и миром автора и читателей.

Автор и читатели второго цитируемого нами фрагмента (из «Капитанской дочки»), напротив, находятся в другом смысловом континууме относительно того, которому причастны и субъект речи (Гринёв) и «персонажи» его высказывания (Пугачёв, Савельич и др.). При этом, как уже было отмечено, наблюдается сходство коммуникативной организации двух приведённых фрагментов. В обоих текстах отказ целовать руку (Державина или Пугачёва) обусловлен жизненно-прозаическими – хотя и принципиально различными – причинами и соответствующим образом объясняется субъектами речи. Смысл этого действия и рассказа о нём раскрывается как жизненный и автору (и читателям) «Державина», но также и Гринёву, и «издателю» его «записок». Однако в последнем случае не только позиции

---

<sup>207</sup> Термин М.М. Бахтина (см., к примеру: *Бахтин М.М. Собрание сочинений* в 7 тт. Т. 5. М.: Русские словари, 1997. С. 159).

<sup>208</sup> Жанровая природа «Державина» не определяется однозначно: можно говорить о том, что текст имеет признаки произведения мемуарного жанра, а также жанра анекдота.



героев, но и Гринёва как субъекта речи, и «Издателя» как «оформителя» высказывания Гринёва, не идентичны смысловой установке автора повести «Капитанская дочка» как художественного высказывания. Смысл коммуникации между Гринёвым и возможными адресатами его «записок», между Гринёвым и Пугачёвым, Гринёвым и Савельичем и т. д. не может актуализироваться в том смысловом континууме, в котором приведённый фрагмент является частью повести Пушкина и совершается эстетическое общение её автора и реципиентов. Для героев «Капитанской дочки» этого (эстетического) смыслового «измерения» просто «не существует»<sup>209</sup>. Читатели же повести Пушкина *реагируют* на смысл высказывания Гринёва (и представляемых этим высказыванием событий) как на *жизненный* смысл, но при этом относящийся к принципиально иному семантическому измерению, запредельному и смысловому контексту их собственной жизни, и эстетическому смысловому континууму, образуемому чтением повести «Капитанская дочка». Таким образом, и данный фрагмент, и весь текст «Капитанской дочки» (как и вообще всякий художественный текст) характеризуется *семантической двухмерностью*, которая, вне связи с герменевтической проблематикой, неоднократно отмечается в литературоведческих работах (В.Ф. Асмус<sup>210</sup>, В.В. Фёдоров<sup>211</sup>). Смысл

---

<sup>209</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 тт. Т. 1. М., 2003. С. 97.

<sup>210</sup> Асмус В. Ф. Чтение как труд и творчество // Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 55-68. В этой статье, рассматривая отмеченную нами двойственность коммуникативной организации литературного произведения в рецептивном аспекте, В. Ф. Асмус говорит о «двойкой установке читательского восприятия» (с. 59), характеризующейся тем, что читатель «одновременно и видит, что движущиеся в поле его зрения образы - образы жизни, и понимает, что это не сама жизнь, а только ее художественное отображение» (с. 57).

<sup>211</sup> Фёдоров В.В. О природе поэтической реальности. М.: Советский писатель, 1984. С. 11-20.

каждого<sup>212</sup> фрагмента «Капитанской дочки», в том числе – цитируемого нами, понимается как из контекста жизненного общения, совершающегося в «мире персонажей» произведения, так и из контекста эстетического события, в котором принимают участие автор и читатели, но не персонажи как участники имманентного произведению жизненного события (Герой как эстетическая форма бытия личности также является необходимым участником эстетического события, отсутствуя в событии жизненном. Его позиция требует особого изучения.) Иначе говоря, читатель «Капитанской дочки» понимает каждый её фрагмент и как часть повести Пушкина (художественного высказывания), и одновременно как часть жизненных высказываний героев.

Если смысл «Державина» раскрывается в *общем* для героев, автора и читателей смысловом континууме (опять подчеркнём: с учётом пространственной, временной, ценностной дистанций), то смысл высказываний Гринёва-повествователя, Гринёва-персонажа, Савельича, «приисканных» издателем эпиграфов и т.д. понимается читателями как жизненный, но при этом относящийся к *другому – внутреннему*, относительно «мира» читателей и автора как субъектов собственной («реальной») жизни – семантическому измерению. Жизненный смысл «мира персонажей» произведения подобен по своему характеру смыслу, актуализирующемуся в «жизненном мире» автора и читателей, но он не может «сбыться» в этом мире, как и в контексте эстетического общения автора, читателей и героев повести.

Таким образом, смысл «Капитанской дочки», относительно смысла «Державина», характеризуется тем, что раскрывается не только на пересечении осмысливающих активностей субъектов, причастных общему

---

<sup>212</sup> Особый случай являют собой заглавие и другие элементы «паратекста», их место в смысловом целом произведения требует специального рассмотрения.

коммуникативному контексту, но и *на границе различных коммуникативно-смысловых контекстов*. Смысл «Державина» как высказывания мемуарного характера *непосредственно, прямо* (хотя и на разных уровнях) соотносится как с позициями «персонажей», так и с позицией «автора» (субъекта рассказывания), а также потенциальных читателей. Авторская (раскрывающаяся в целом мемуарного высказывания) позиция в «Державине» представляет только отдельный субъективный компонент (хотя и решающий, превалирующий над другими) интерсубъективного смыслового целого текста. Субъективная позиция автора «Державина» не «зачёркивает» иные смысловые компоненты текста, связанные с установками других осмысливающих субъектов. Однако, как это и свойственно любому жизненному (нехудожественному) высказыванию, интерсубъективность его смысла воспринимается адресатом (читателем) сквозь призму субъективной установки адресанта (автора). Адресат нехудожественного (жизненно-прозаического) высказывания всегда имеет дело с той или иной субъективной интерпретацией (интерпретациями) интерсубъективной по своей природе истины (смысла). В художественном высказывании причастность автора к иному, относительно «мира персонажей», коммуникативно-смысловому континууму делает невозможной характеризующую нехудожественный текст субъективацию интерсубъективного смысла. Напротив, устранение автора из контекста общения героев раскрывает смысл этого общения, с присущей ему интерсубъективностью, как некую *объективную*, наличную данность.

Итак, и художественное и нехудожественное высказывания характеризуются диалогичностью смысла. Однако в художественном тексте этот (присущий жизненному высказыванию) диалогический смысл объективируется, становится предметом интерпретации в ином, «внежизненном» (Бахтин) контексте общения. Иначе говоря, актуализация художественного смысла предполагает взаимодействие не только различных

осмысливающих позиций, но и разных, более того, внеположных друг другу коммуникативно-смысловых «измерений».

Понимание художественных текстов по аналогии с нехудожественными – в целом, явление довольно распространённое, обусловленное некой рецептивной инерцией – приводит к игнорированию отмеченной смысловой многомерности художественного высказывания. В таком случае либо коммуникативно-семантический контекст автора признаётся единственным продуктивным в смысловом отношении (герой же рассматривается как «форма авторской мысли»<sup>213</sup>), либо, напротив, – контекст героев (в этом случае авторская активность рассматривается как формально-техническая). Первый вариант редуцирования семантической многомерности художественного текста характерен для философско-идеологических, а также (квази)научных интерпретаций. В этом случае имеет место игнорирование «инстанции героя»<sup>214</sup> (В.И. Тюпа) и связанного с ней внутреннего (относительно позиций автора и читателя) семантического контекста произведения; герой понимается исключительно как *объект*, а не *субъект осмысления*. Такое «вынесение за скобки» активной смысловой позиции героя и увязывание смысла произведения исключительно с интенцией «творца» или же с тем или иным «анонимным» семантическим механизмом (языком, культурным или жанровым «кодом» и т.п.) представляется нам *вторичным*, обусловленным влиянием профессионально-научного объективирующего подхода к художественному явлению. В контексте же первичного читательского восприятия именно на личность героя (пусть даже и предельно редуцированную, как, например, в сатире), его мир и слово обращено непосредственное внимание реципиента. Так, ребёнок, слушающий сказку, как правило, не задаётся вопросом о её создателе и о том,

---

<sup>213</sup> Лучников М.Ю. Литературное произведение как высказывание. Кемерово, 1989. С. 3.

<sup>214</sup> Теория литературы. В 2-х тт. Т. 1. М., 2004. С. 52.

что автор «хотел сказать»: он сосредоточен на самом произведении, точнее, на его героях и происходящих с ними событиях. В романе «Евгений Онегин», «сотворённость» которого сама становится предметом изображения («Я думал уж о форме плана / И как героя назову...»), мы всё же воспринимаем заглавного героя не только как «творение», созданное автором для предъявления читателю, а как самостоятельную личность. При этом жизненное семантическое «измерение» произведения, образуемое коммуникативно-смысловой активностью героев, не следует обязательно воспринимать как некую предметную, «зримую» действительность (такое восприятие более естественно для литературы, кино, отчасти живописи и скульптуры). Наличие внутреннего (жизненного) смыслового плана характеризует любое художественное произведение, например, музыкальное или архитектурное, только актуализируется этот смысловой план всегда особым для каждого вида искусства способом. В рамках данной работы мы не имеем возможности специально рассматривать специфику смысловой организации произведений, относящихся к разным видам искусства, это может быть темой специального исследования. Заметим только, что, например, слушая музыку, мы первоначально воспринимаем её не как выражение точки зрения на мир композитора и/или исполнителя или же репрезентацию некоего культурно-эстетического «кода» (такая позиция опять-таки в большей мере характеризует профессионала, «знатока»), а как «весёлую» или «печальную», «тревожную» или «умиротворяющую», то есть соотносим её с гуманитарными, жизненными (хотя и преломленными, как мы покажем далее, актом инкарнации) смыслами.

Игнорирование семантического контекста автора, восприятие его активности как формально-технической характеризует в большей степени уже не «учёного», а «наивного» читателя (при всей условности данного определения). Примеры такой, редуцирующей смысловую многомерность художественного текста, интерпретации мы находим, в том числе, в ряде

литературных произведений. Например, именно таким образом истолковывает «Станционного зрителя» Пушкина и гоголевскую «Шинель» Макар Девушкин в «Бедных людях» Ф. М. Достоевского. Высоко оценивая «Станционного зрителя», Девушкин подчеркивает прежде всего следующее: «я и сам в таких же положениях подчас находился, как, примерно сказать, этот Самсон-то Вырин, бедняга»<sup>215</sup>. Для героя «Бедных людей» единство смыслового контекста персонажа и читателя (то есть его самого) является залогом понимания текста. «Слишком важные сочинения», «хитро» написанные, то есть, по всей видимости, раскрывающие смыслы, далёкие от его собственного жизненного опыта, герой Достоевского *не понимает* («хоть тресни <...> не понимаешь»<sup>216</sup>). Характерно, что единство семантического континуума читателя и героя приводит Девушкина к осознанию предельной смысловой близости (по сути, идентичности) собственной рецептивной позиции и авторской. Он предполагает, что мог бы выступить автором прочитанной им «книжки»: «а это читаешь, – словно сам написал <...> право, и я так же бы написал; отчего же бы и не написал?»<sup>217</sup>. Отрицательная оценка Девушкиным «Шинели» Гоголя основывается, по сути, на таком же признании единства смыслового континуума читателя и героев и роли писателя как «ретранслятора» жизненных смыслов. Девушкин считает повесть Гоголя «злонамеренной книжкой»<sup>218</sup> не потому, что автор в своём сочинении отдалился от жизни, изобразил неправду, а потому, что передаёт, делает достоянием общественности те жизненные смыслы, которые, по мнению героя Достоевского, не могут и не должны, в силу их сокровенности, быть опубликованы: «из всего тебе пасквиль сработают, и вот уж вся

---

<sup>215</sup> Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 тт. Т. 1. Л.: Наука, 1972. С. 59.

<sup>216</sup> Там же.

<sup>217</sup> Там же.

<sup>218</sup> Там же. С. 63.

гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит». Так как Девушкин отождествляет смысловой контекст («мир») персонажей и свой собственный, то считает возможным упрекать автора «Шинели» в том, что он «пробрался» и «подсмотрел» те интимные («домашние») стороны жизни героя (= его самого), которые не могут быть выставлены напоказ, а также судить, что из жизни персонажей (= реальных людей, = читателя) может быть – по этическим, а не эстетическим соображениям (последние для Девушкина несущественны) – изображено в литературном произведении, а что – нет. Поскольку Макар Девушкин рассматривает «миры» персонажей, автора и читателей как единый смысловой континуум, он проецирует авторское отношение к герою (унижающее, по мнению Девушкина, достоинство последнего) на себя и подобных ему людей. Именно этическое, а не эстетическое, непринятие авторской позиции объясняет, как нам представляется, желание Девушкина переделать в соответствии с определённой нравственной моделью («зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы») фабулу «Шинели» и обуславливает, казалось бы, парадоксальную (противоречащую предыдущим суждением героя) оценку повести как *неправдоподобной*<sup>219</sup>: «это просто неправдоподобно, потому что и случиться не может, чтобы был такой чиновник»<sup>220</sup>. Таким образом, согласно рецептивным установкам Девушкина, отношения между автором, читателем и персонажами разворачиваются в едином семантическом «измерении» и определяются «жизненно-этическими» (в терминологии Бахтина) смыслами. Девушкин воспринимает повести Пушкина и Гоголя как прямые

---

<sup>219</sup> Можно предположить, что для Девушкина *правда* (в том числе – художественная, представленная в литературном произведении) неотделима от *милости, милосердия*. А поскольку автор «Шинели», на взгляд героя «Бедных людей», *немилосерден* по отношению к своему персонажу, то и написанное им не может быть этически (не фактически и/или эстетически – это для Девушкина второстепенно) оценено как *правда*.

<sup>220</sup> Достоевский Ф. М. Т. 1. С. 63.

высказывания, исходящие из того же смыслового континуума, к которому принадлежит Деушкин как адресат, а их смысл – как момент собственного, жизненного, смысла. Признавая условность, литературность «миров» пушкинской и гоголевской повестей, герой романа Достоевского, вместе с тем, игнорирует их коммуникативно-смысловую внеположность, запредельность собственному «жизненному миру». Для Деушкина не имеет никакой значимости (фактически отсутствует в его сознании) тот коммуникативно-смысловой контекст (очерчиваемый «внежизненной», собственно эстетической смысловой активностью автора), который и определяет наличие смысловой границы между «жизненными мирами» читателя и автора, с одной стороны, и героев – с другой.

Рассмотренные варианты редукции смысловой и коммуникативной многомерности художественного произведения приводят к тому, что оно истолковывается по аналогии с другими устными и письменными высказываниями, а его семантическая специфика стирается. Понимается ли художественное произведение как авторское жизненное высказывание, смысл которого «иносказательно» передаётся *посредством* различных, описанных поэтикой, форм художественной выразительности (в числе которых и образы героев, их мира, их действий, речи и т.п.), или же как «ретранслированное» автором прямое – жизненное – высказывание героев (семантическая позиция которых в этом случае ничем не отличается от позиции читателя как участника жизненного события), – в любом случае имеет место некое искажение (не будем говорить – упрощение) структуры художественной коммуникации, редуцирование того контекста общения, в котором только и может раскрыться смысл литературного произведения как художественного. Указывая на данный факт, мы в этой части работы всё же хотим акцентировать внимание *не на том*, что такой путь понимания словесного художественного произведения являются «неправильным». Нам представляется важным прежде всего подчеркнуть то, что рассмотренные



пути редукции смысла художественного текста в существенной степени обусловлены спецификой его функционирования как коммуникативного события, а именно его двойкой соотнесённостью с жизненным смысловым контекстом. С одной стороны, именно человеческая жизнь как особого рода коммуникативное событие во всём её смысловом многообразии является предметом художественного истолкования и содержанием (внутренним семантическим континуумом) произведения. С другой стороны, всякое словесное художественное произведение ориентировано в действительность читателя, в его жизненный мир с присущей этому миру семантикой. Иначе говоря, произведение словесного творчества строится на фундаменте человеческой жизни, *из* неё происходит и *к* ней же обращено, существует *для* этой жизни и её смысла. В смысловом целом литературного произведения художественный смысл прочно связан с жизненным. Именно поэтому, прежде чем обратиться к изучению того «внежизненного» контекста общения, в котором, предположительно, актуализируется художественный смысл, нам представляется необходимым рассмотреть, каким образом в литературном произведении раскрывается жизненный смысл, каковы его параметры и конститутивные особенности.

*б) особенности актуализации смысла во внутреннем семантическом «континууме» литературного произведения*

В произведении художественной литературы жизненный смысл соотносится с позициями героев, с их заботами и чаяниями, с их «жизненным миром» как сферой общения. Какими же качествами характеризуется жизненный смысл? Обратимся к известному фрагменту из гоголевского «Вия»: «Один раз во время подобного странствования [в дни вакансий – Ю.

П.] три бурсака своротили с большой дороги в сторону»<sup>221</sup>. Какой смысл это действие имеет для самих бурсаков, объясняется в следующей части этого же предложения: «с тем, чтобы в первом попавшемся хуторе запастись провиантом, потому что мешок у них давно уже был пуст». Как можно заметить, смысл действия не выходит за рамки конкретной ситуации, частной житейской заботы о провизии, утолении голода. Характерно, что этот смысл является общим не только для трёх бурсаков, но и объединяет их вообще со всем когда-либо отправлявшимся на вакансии «учёным народом»: «Как только завидывали на стороне хутор, тотчас сворачивали с большой дороги»<sup>222</sup>. Ни Хома Брут, ни другие два бурсака, ни повествователь в тексте повести не будут как-то дополнительно осмысливать или переосмысливать это действие. Вместе с тем, для читателя очевиден контраст, во-первых, между обыденностью конкретно-жизненного, связанного с кругозором героев, осмысления и нетривиальностью и значительностью того смысла, который получит «сворачивание» с «большой дороги» в контексте целого судьбы Хома Брута. Во-вторых, этот контраст отчётливо отделяет «философа» с его индивидуальной историей от Холявы и Тиберия Горобца, чьи истории, в целом не выходят за рамки общего для бурсаков сценария (богослова Холяву «по окончании курса наук <...> сделали звонарём самой высокой колокольни»<sup>223</sup>, а Тиберий Горобец перешёл в класс «философов» и «начал пользоваться своими правами, так что на нём и шаровары, и сюртук, и даже шапка отзывались спиртом и табачными корешками»<sup>224</sup>). Однако отмеченные смысловые моменты не относятся и не могут относиться к тому семантическому измерению, которое формируется позициями героев и в

---

<sup>221</sup> Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений в 17 тт. Т. 1-2. М.; К.: Изд-во Московской патриархии, 2009. С. 417.

<sup>222</sup> Там же.

<sup>223</sup> Там же. С. 449.

<sup>224</sup> Там же.

котором смысл раскрывается как конкретная житейская озабоченность. В сфере жизненного осмысления акцент делается на отдельных моментах жизни, поступках героев, а не на том, как они связаны друг с другом в контексте целого<sup>225</sup>. Конечно, и в жизни, и в литературном произведении человек (герой) нередко предпринимает попытки подвести некоторые смысловые итоги собственной жизни, жизни другого (других), понять и определить её «окончательный» смысл. Так, в финале «Вия» «участь» Хомя Брута осмысливают и обсуждают Холява и Тиберий Горобец. Ставший «звонарём самой высокой колокольни» Холява высказывается о случившемся с товарищем предельно обобщённо, с присущей ему невозмутимостью: «Так ему бог дал», «...Знатный был человек! А пропал ни за что»<sup>226</sup>. Тиберий Горобец толкует произошедшее с самоуверенностью «молодого философа», начавшего «с жаром энтузиаста... пользоваться своими правами»: «А я знаю, отчего пропал он: оттого, что побоялся...»<sup>227</sup>. Такого рода интерпретации относятся к фактически уже завершившейся жизни Хомя Брута, но несмотря на это всё же не могут претендовать на роль «последнего слова» о герое, имеют предварительный, частный характер. Физически заканчиваясь, жизнь Другого не становится для Я (героя как субъекта осмысления-оценки) в смысловом отношении целым, так как приобщается его частному и открытому горизонту понимания. Читатель повести может заметить, что совершаемые молодым философом и окончившим «курс наук» звонарём попытки осмысления судьбы их товарища говорят не только и не столько об этой судьбе, сколько о самих толкователях и о тех жизненных коммуникативно-смысловых контекстах, с которыми данные трактовки

---

<sup>225</sup> Ср. у М.М. Бахтина: «нас в жизни интересует не целое человека, а лишь отдельные поступки его» (*Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 1. С. 89*).

<sup>226</sup> Гоголь Н.В. Т. 1-2. С. 449.

<sup>227</sup> Там же. С. 450.

соотносятся. Попробуем пунктирно очертить эти контексты. Прежде всего это контекст конкретной ситуации общения, подчеркнута обыденный, бытовой: разговор происходит в шинке, куда звонарь и философ приходят «помянуть душу» Хомы. Конкретные же обстоятельства гибели Хомы Брута, о которых уже известно читателю (но не героям), имеют явно небытовой характер, связаны с приближением к пределам бытия, пребыванием у границы жизни и смерти, посюстороннего и потустороннего. Это осмысление событий *бытийного* характера из контекста *быта*. Мотив опьянения, связанный с данной сценой, указывает на некоторую затуманенность сознания, отвлекающегося от «последних» вопросов (тут можно вспомнить, что в церкви при появлении нечистой силы «У Хомы вышел из головы последний остаток хмеля»<sup>228</sup>). Вместе с тем, рассмотренный разговор в шинке отсылает и к более широкому смысловому контексту: к миру бурсаков, «учёного народа», которому причастны, как мы уже указывали, и Холява, и Тиберий Горобец. Жизненные смыслы данных героев, в целом, не выходят за пределы этого контекста. Характерно в этом отношении осмысление Холявой судьбы Хомы: «Знатный был человек! А пропал ни за что». Под определением «знатный человек», по всей видимости, имеется в виду: хороший товарищ по бурсе, разделяющий общие для бурсаков занятия и ценности. Именно с этой точки зрения знает Хому Брута звонарь Холява. Однако те смыслы, которые раскрываются в событии гибели Фомы выходят за пределы ценностно-смыслового контекста жизни «учёного народа», которому причастен Холява, и потому «пропадают»<sup>229</sup> для бывшего бурсака и

---

<sup>228</sup> Там же. С. 448.

<sup>229</sup> Оценка Холявы перекликается с определениями судьбы Андрия в «Тарасе Бульбе», принадлежащими повествователю (чья точка зрения в этом фрагменте максимально близка системе ценностей казаков: «И погиб казак! пропал для всего казачьего рыцарства!») и Тарасу («Пропал! пропал бесславно, как подлая собака!»). Определения «пропал», «погиб» в данных высказываниях обозначают, на наш взгляд, не только и не столько физическую (реплика

звонаря. Обесценивающая гибель Хомя оценка Холявы указывает на границы того жизненного семантического контекста, из которого совершается осмысление. В осмыслении Тиберия Горобца выделяются два момента, указывающие на границы того частного смыслового ракурса, в котором данное осмысление формируется. Первый момент – это самоуверенность знания («Я уже знаю всё это»<sup>230</sup>), на горизонте которого образ ведьмы и ситуация встречи с ней обезличиваются («у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре, – все ведьмы»<sup>231</sup>), приобретают характер типичной проблемы с типичным же решением («Нужно только (...) плюнуть на самый хвост ей, то ничего и не будет»<sup>232</sup>). Истоки этой самоуверенности – в уже отмеченной причастности героя коллективному смысловому контексту киевского бурсака («У нас в Киеве...»), содержащему и книжные, и фольклорные элементы, а также в специально отмечаемой повествователем юности героя («молодой философ») – том возрасте, когда знание преобладает над размышлениями и сомнениями (тот же Холява, человек более зрелый, узнав о смерти Хомя Брута, «предался целый час раздумью»<sup>233</sup>). Второй момент, прочно связанный с первым: трактовка образа ведьмы из горизонта коллективного опыта

---

повествователя относится к тому моменту, когда Андрия ещё жив), а, так сказать, ценностно-смысловую гибель героя, «выпадение» его судьбы за пределы актуального для казаков смыслового контекста. После встречи с «прекрасной полячкой» в осаждаемом городе и решения перейти на сторону осаждённых жизнь Андрия приобретает иную, индивидуальную, смысловую направленность, которая не только выходит за рамки сверхличной смысловой заданности казацкого мира (в центре которого в повести – Тарас), но и противопоставляется ему. При этом такое изменение смысловой направленности жизни признаётся возможным и законным, например, Янкелем («Чем человек виноват: там ему лучше, туда и перешел»), для которого «правда» казаков – лишь одна из возможных «правд» в ценностно релятивизованном (на взгляд этого персонажа) мире.

<sup>230</sup> Гоголь Н.В. Т. 1-2. С. 450.

<sup>231</sup> Там же.

<sup>232</sup> Там же.

<sup>233</sup> Там же.

приводит к тому, что этот образ не увязывается в кругозоре Тиберия Горобца с личным опытом предстояния смерти и порождаемым им ужасом (что составляет главную особенность смыслового горизонта Хомя Брута). Тиберий Горобец может, по-видимому, легко рассуждать о необходимости *не бояться* при встрече с ведьмой также потому, что сама перспектива личной встречи со смертью находится на периферии юношеского кругозора.

Большой широтой охвата в сравнении с кругозорами героев – участников «рассказываемого события» – обладает кругозор субъектов – участников «события самого рассказывания» (для эпики, соответственно, для лирики – события переживания, для драмы – «события исполнения»<sup>234</sup>). Именно в рамках «события рассказывания» связываются друг с другом те отдельные ситуации, которые представлены разрозненно в осмыслениях героев, а также предпринимаются попытки соотнести частные моменты с контекстом целого. Однако каким образом коммуникативно-смысловой контекст «события рассказывания» соотносится с контекстом целого жизни героев?

В начале романа Д. Дефо «Робинзон Крузо» рассказчик (сам Робинзон) рассуждает о том моменте своей жизни в Бразилии, который предшествует роковой экспедиции «в Гвинею», закончившейся кораблекрушением: «я, вероятно, дождался бы тех радостей жизни, о которых так убедительно говорил мне отец <...> Но мне была уготована иная участь: мне по-прежнему суждено было самому быть виновником всех моих несчастий. <...> все мои неудачи вызывались исключительно моей страстью к скитаниям»<sup>235</sup>. В данном фрагменте сопоставляются несколько ценностно-смысловых установок. Во-первых, кругозор молодого Робинзона (участника

---

<sup>234</sup> Фёдоров В. В. О природе поэтической реальности. М., 1984. С. 150.

<sup>235</sup> Дефо Д. Робинзон Крузо (Пер. с англ. М. Шишмаревой) // Дефо Д. Робинзон Крузо. История полковника Джека. М.: Худ. лит., 1974. С. 49.

«рассказываемого события») соотносится с кругозором Робинзона-рассказчика – человека пожилого. Во-вторых, оба этих смысловых ракурса соотносится с позицией отца главного героя, также человека, находящегося «в преклонном возрасте». В кругозоре молодого героя преобладают авантюрное, отвергающее стабильность начало (что, в целом, естественно для возраста «рассвета» жизни). Однако эта же авантюрная составляющая характера уже пожилым Робинзоном подвергается моральному осуждению, оценивается как источник несчастий. Точка зрения молодого Робинзона также ценностно противопоставляется взгляду пожилого отца, проповедующего стабильность и «золотую середину». При этом кругозор отца героя в смысловом отношении сближается с позицией Робинзона-рассказчика. В какой мере морально-этическая оценка рассказчиком собственной жизни и ключевых её моментов претендует на роль «последнего слова», завершающего осмысления? Может ли в слове рассказчика актуализироваться смысл его жизни как целого? Ответ на этот вопрос – отрицательный. Прежде всего потому, что на момент рассказывания жизнь рассказчика ещё не завершена, не сложилась как смысловое целое. То же самое характерно для любого словесного высказывания в той мере, в какой оно соотносится с незавершённым, частным смысловым горизонтом субъекта. «Правда» Робинзона-героя схожа с «правдой» Робинзона-рассказчика в том отношении, что оба осмысления актуализируются относительно только части жизни, но не целого. Частно-ситуативный характер смысла, раскрывающегося в контексте события рассказывания, выражается и в изменчивости отношения рассказчика к собственной жизни и отдельным её моментам. Так, если в начале романа авантюрный план жизни, в целом, оценивается Робинзоном отрицательно (приключения, главным образом осмысливаются как «злключения»), то в конце текста интенция

рассказчика изменяется. Со словом «приключения» начинают согласовываться определения «чудесные», «удивительные»<sup>236</sup>. Преобладание авантюрного элемента в жизни Робинзона увязывается им самим на последних страницах романа с осознанием её исключительности (собственная жизнь, «полная случайностей и приключений», сравнивается Робинзоном-рассказчиком с «мозаикой, подобранной самим провидением, столь пёстрой, какая редко встречается в этом мире»<sup>237</sup>). Ни одно из рассмотренных осмыслений не претендует на то, чтобы быть «правдой» целого, но они, как и другие, представленные в романе, осмысления-оценки, являются необходимыми моментами актуализации (инкарнации) этой правды (смысла). События жизни Робинзона также могут быть осмыслены читателем и опосредованно, вне оценки рассказчика, говорить «сами за себя», обозначая ограниченность кругозора повествующего субъекта. Так, именно авантюрное начало в характере Робинзона, оцениваемое рассказчиком как источник всех неудач и несчастий, позволяет герою реализовать собственный, а не обозначенный отцом, жизненный сценарий. Интерпретация субъекта рассказывания является *частью*, моментом смыслового целого жизни героев, но не заменяет собой это целое. Смысл жизни оказывается всегда шире смысла любого, даже самого обобщающего, *высказывания* о жизни.

Смысл художественного произведения, будучи приобщённым контексту жизненного осмысления, также имеет частный характер, что, не «зачёркивает», конечно, его инкарнированный смысловой план. Так, стихотворения Юрия Живаго в мире персонажей романа Пастернака (например, для Гордона и Дудорова) становятся объектом частного, жизненного осмысления: «книжка в их руках (...) давала их чувствам

---

<sup>236</sup> Там же. С. 246.

<sup>237</sup> Там же. С. 245.



поддержку и подтверждение»<sup>238</sup>. Частность этого смысла определяется тем, что он не проецируется героями – и не может проецироваться – на целое романа. Читатели же романа Пастернака, для которых смысл «Стихотворений Юрия Живаго», помещённых в 17-й части, актуализируется прежде всего как художественный, инкарнированный, необходимо должны учитывать (уже «на горизонте» целого, как момент инкарнации смысла) «произрастание» этих текстов из жизненного мира (мира персонажей) и их соотнесённость с внутренним (частным) смысловым контекстом.

Что же следует из того факта, что жизненный смысловой контекст, в литературном произведении образуемый общением героев, является частно-ситуативным, всегда более узким, чем контекст жизни как целого? Обратимся к «исповеди» (или «проповеди», если принять во внимание определение повествующего субъекта) Евгения Онегина, обращённой к Татьяне, из 4-й главы романа (строфы XII-XVII). Можно заметить, что смысл высказывания главного героя соотносится прежде всего с уже наличным, действительным отрезком, частью его собственной жизни: во-первых, с ближайшим контекстом ситуации (полученным от Татьяны письмом), во-вторых, с более широким контекстом прошлого (именно в этой области – «давно умолкнувшие чувства», «прежний идеал», «мечты и годы», которым «нет возврата» и т. д.). Но также смысл слов героя соотносится и с горизонтом будущего, которое неизбежно предстаёт как только возможное, неопределённое, гипотетическое:

<...> Поверьте (совесть в том порукой),  
Супружество нам будет мукой.  
Я, сколько ни любил бы вас,  
Привыкнув, разлюблю тотчас;

---

<sup>238</sup> Пастернак Б. Л. Доктор Живаго // Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений в 11 т. Т. IV. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. С. 514.

Начнете плакать: ваши слезы  
Не тронут сердца моего,  
А будут лишь бесить его.  
Судите ж вы, какие розы  
Нам заготовит Гименей  
И, может быть, на много дней <...><sup>239</sup>.

С одной стороны, герой строит предположения о своём (а также Татьяны) будущем исходя из уже имеющихся (при этом неизбежно частных, неполных) представлений о себе («Таков я»<sup>240</sup>), о жизни. Он пытается – и это является необходимым моментом жизненного осмысления – понять смысл целого (в его речи присутствуют слова соответствующей семантики: «жребий» (дважды), «судьба» (дважды), «суждено») исходя из смысла части. С другой стороны, конкретное, частное действие (реакция Онегина на письмо Татьяны) определяется в жизненном кругозоре героя «предстоящим», ещё не осуществившимся и потому только *предположительным, возможным смыслом* целого. Так, утверждение «Супружество нам будет мукой», несмотря на уверенность героя в собственной правоте, имеет лишь возможный, гипотетический смысл, поскольку *может быть* опровергнуто действительностью жизни. Однако и суждения, относящиеся, как кажется, к уже наличной стороне героя – его характеру («Но я не создан для блаженства; // Ему чужда душа моя»<sup>241</sup>, «Таков я», «Не обновлю души моей...»<sup>242</sup>) также имеют только возможный смысл, потому что действительность представленных в этих словах характеристик – это действительность части, а не целого. В контексте целого жизни герой может оказаться (и оказывается,

---

<sup>239</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 6. М.: Воскресенье, 1995. С. 78.

<sup>240</sup> Там же. С. 79.

<sup>241</sup> Там же. С. 78.

<sup>242</sup> Там же. С. 79.

как об этом знает автор и узнаёт читатель) вовсе не «такowym», каким представляется себе на определённом жизненном отрезке; может измениться и смысл его самохарактеристики.

Смысл жизни как целого относится героем как участником жизненного общения к области более или менее неопределённого будущего, к сфере «ещё возможного», а не «уже действительного»<sup>243</sup>. Смысл жизни как целого для участника жизненного события – это всегда только *возможный*, «предстоящий»<sup>244</sup> смысл, остающийся как нечто действительное «непостижимой тайной»<sup>245</sup>. Поэтому всякое осмысление жизни, осуществляемое изнутри жизненного смыслового контекста, представляет собой, по определению М. Хайдеггера, «набросок»<sup>246</sup>, является предварительным и спорным (в том смысле, что может быть оспорено «самой жизнью»). Поскольку смысл части соотносится в реальной ситуации осмысления со смыслом целого, то смысл каждого отдельного момента жизни, всякого поступка, слова, вещи и т. п. приобретает в жизненном смысловом континууме возможностный, предположительный и потенциально (или актуально) спорный характер. Ограниченность жизненного смыслового контекста для его участников пределами частной ситуации соотносится с его *открытостью* смысловому будущему, принципиальной *незавершённостью*. Жизнь как нечто уже свершившееся, как действительное смысловое целое не попадает в кругозоры героев – участников жизненного события, не становится предметом жизненного осмысления и оценки. Предстоят себе в смысловом отношении также и повествователь, рассказчик, лирический

---

<sup>243</sup> Фуксон Л.Ю. Чтение. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007. С. 3.

<sup>244</sup> Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 1. С. 95.

<sup>245</sup> Тюпа В. И. Смысл художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 238.

<sup>246</sup> Хайдеггер М. Бытие и время. Пер. с нем. В. В. Бибихина. М., 1997. С. 151.

субъект и другие субъекты осмысления, причастные внутреннему семантическому континууму произведения.

В осмысливающем кругозоре героя неличное бытие как часть открывается на фоне возможного, гипотетического смысла целого. В ряде произведений характеризующий ситуацию жизненного осмысления «зазор» между наличным (бытием) и возможным (смыслом) становится предметом рефлексии героя. Особую выразительность переживание смысловой незавершённости жизни приобретает в текстах, в которых изображается ситуация «подведения итогов». Обратимся к известному стихотворению А.А. Тарковского «Вот и лето прошло...»:

Вот и лето прошло,  
Словно и не бывало.  
На пригреве тепло.  
Только этого мало.

Все, что сбиться могло,  
Мне, как лист пятипалый,  
Прямо в руки легло,  
Только этого мало.

Понапрасну ни зло,  
Ни добро не пропало,  
Все горело светло,  
Только этого мало.

Жизнь брала под крыло,  
Берегла и спасала,  
Мне и вправду везло.  
Только этого мало.

Листьев не обожгло,  
Веток не обломало...

День промыт, как стекло,  
Только этого мало<sup>247</sup>.

Рефлексия лирического субъекта в стихотворении Тарковского направлена, главным образом, не на какое-либо отдельное событие, лицо или предмет, а на всю его жизнь, как она сложилась к моменту лирического переживания. Изображаемое в стихотворении время события переживания – осень («вот и лето прошло», «как лист пятипалый, // прямо в руки легло») – явно располагает к подведению итогов. «Итоговый» характер высказывания лирического субъекта обозначается и грамматически: преобладанием в тексте глаголов в прошедшем времени (кроме двух случаев – в первом и последнем четверостишиях). Наиболее выразительной особенностью текста является повтор: завершение каждого из пяти четверостиший фразой «Только этого мало». Во всех случаях данная фраза является отдельным предложением, что подчёркивает её завершающий (относительно предыдущего текста каждого четверостишия, а в последнем случае – и всего стихотворения) характер, а также некоторую семантическую самостоятельность. В отмеченной выше фразе актуализируется семантика недостачи, несоответствия наличного и желаемого, что придаёт всему высказыванию лирического «я» характер некой *жалобы* или, во всяком случае, печальной констатации некоего неизбежного, хотя и не соответствующего желаниям, положения дел. Уже в первой строфе обнаруживаются смысловые обертоны утраты, неполноты существования лирического субъекта, связанные с образом быстротекущего времени: «вот и лето прошло, словно и не бывало». Как видно из второй части данного предложения, в сознании субъекта лирического высказывания быстрота движения времени словно бы придаёт прошлому характер небытия.

---

<sup>247</sup> Тарковский А. А. Собрание сочинений в 3 тт. Т. 1. М.: Худ. лит., 1991. С. 303.

Вместе с тем, в тексте отмеченные моменты недостачи, утраты, несоответствия желаемого действительному сочетаются с ясным осознанием полноты и гармонии той жизни, «итоги» которой подводятся лирическим субъектом. Смысловые оттенки, противоположные общей – «жалобной» – интонации лирического высказывания обнаруживаются уже в указании на внешние его условия. По времени, как мы помним, это – осень. Однако в тексте акцентируются такие её особенности, которые не соответствуют устойчивым и неоднократно зафиксированным в художественной литературе характеристикам данного времени года (холод, пасмурно-дождливая, смутная атмосфера и т.п.). Уже в третьей строчке первой строфы дважды вводится смысловой обертон *тепла*: «на пригреве тепло». В третьей же строчке последнего четверостишия соединяются смысловые оттенки *ясности* и *чистоты*: «день промыт, как стекло». Семантика гармоничности и сохранённой полноты привносится в текст и другими образами природного бытия («Листьев не обожгло, // Веток не обломало»), а также изображением физического, телесного соответствия природы и человека: «лист», лежащий «в руки» герою, «пятипалый». «Жизнь», представленная в сознании лирического субъекта как некая высшая, оберегающая сила, имеет природные черты: «жизнь брада под крыло». Герой говорит о том, что ему «и в правду везло», «Всё, что сбыться могло (...) прямо в руки легло», «Понапрасну ни зло, // Ни добро не пропало».

Таким образом, в рефлексии лирического субъекта вырисовывается образ удачной, полной, лишённой ран и утрат жизни; жизни, которая вряд ли может вызвать ощущение нехватки, неудовлетворённости. Однако такое ощущение пронизывает всё высказывание лирического субъекта; оно не отменяется осознанием гармоничности уже «сбывшейся» на момент совершения высказывания жизни. Как нам представляется, осознание героем полноты собственной жизни наделяет особым смыслом его «жалобу», акцентирует на ней читательское внимание. Прежде всего очевидно, что

источник неудовлетворённости лирического «я» – не в каких-либо частных фактах и событиях его жизни. Герою «мало» всего того, что «прямо в руки легло» не потому, что не хватает чего-то конкретного: ни о какой конкретике в высказывании не упомянуто. Ощущение нехватки и неполноты связано не с областью уже данного, «сбывшегося», а с горизонтом возможного (или, скорее, невозможного, поскольку лирическое переживание не только приурочено к осеннему времени года, но и, по всей видимости, – к «осени» жизни героя). «Жалоба» лирического «я», таким образом, имеет не конкретно-бытовую, а универсально-бытийную природу. В ней художественно фиксируется всеобщая черта жизненного мироотношения, а именно всегда имеющееся (хотя и не всегда ясно осознаваемое) противоречие между частностью, фрагментарностью уже наличной, совершившейся жизни и всегда только возможным, предстоящим смыслом целого. Наличность уже свершившегося («всё, что сбыться могло») для лирического субъекта, очевидно (чем и обусловлена неоднократно отмечаемая им *малость* сбывшегося), *меньше* смыслового целого его жизни, которое вырисовывается в сознании героя *телеологически*, как некий горизонт возможностей. Даже самая полная, удачная жизнь (а именно такой представляется собственная жизнь герою стихотворения Тарковского) в контексте жизненного осмысления оказывается – как наличность – меньше своего – возможного – смысла.

Актуализация жизненного смысла как возможного, отнесённого к сфере ещё неопределённого будущего обуславливает специфику его отношения к наличному бытию<sup>248</sup>. Рассмотрим в свете интересующей нас проблемы

---

<sup>248</sup> К «наличному» бытию относятся, конечно, не только материальные предметы, но и вообще всё, что входит в горизонт осмысления героя – мысли, чувства, моральные категории, культурные ценности, другие люди с их взглядами на мир, – в общем, та действительная, уже свершившаяся, *часть* его жизни, которая предстоит его осмысливающему взору.

специфики жизненного смысла стихотворение Пушкина «Мне бой знаком...»:

Мне бой знаком — люблю я звук мечей:  
От первых лет поклонник бранной славы,  
Люблю войны кровавые забавы,  
И смерти мысль мила душе моей.  
Во цвете лет свободы верный воин,  
Перед собой кто смерти не видал,  
Тот полного веселья не вкушал  
И милых жен лобзаний не достоин<sup>249</sup>.

Прежде всего обратим внимание на тот факт, что *моменты отношения (осмысления)* лирического субъекта и то, *что осмысливается* (те или иные фрагменты наличной действительности) относятся в стихотворении к разным сферам. В тексте Пушкина такое – альтернативное – осмысление отмеченного фрагмента действительности – не представлено. Однако сама *адресованность* высказывания лирического субъекта, его обращённость к некоему гипотетическому (имманентному «миру персонажей») собеседнику предполагает вероятность иного, встречного, отношения к тому же явлению. Смысл (раскрывающийся во взаимодействии различных – высказанных либо присутствующих в акте коммуникации подспудно, имплицитно – отношений) и наличное бытие, семантический и онтологический аспекты совершающегося в мире героев пушкинского стихотворения события общения, следовательно, *не образуют единства*, хотя и связаны друг с другом. Всмотримся в данное явление более пристально. Такое качество

---

<sup>249</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 17 т. Т.2. Кн. 1. М.: Воскресенье. 1994. С. 128.



«мечей», как способность издавать «звук», по-видимому, не зависит от отношения к ним участников представленного в стихотворении события общения: это момент *наличного (действительного) бытия, сам по себе* никакого смысла не имеющий. Слово же «люблю», не обозначая какого-либо *онтологического* качества «мечей», выражает их *осмысление*, соотносимое с установками (конкретно обозначенной и гипотетической, «виртуальной») участников события коммуникации, совершающегося в мире героев стихотворения. Таким образом, «звук мечей» как фрагмент наличного бытия в «мире персонажей» пушкинского стихотворения *имеет смысл*, но актуализируется этот смысл в многообразных (реальных и гипотетических представимых) событиях общения-осмысления-оценки всегда как *возможный* и, в силу своего возможностного характера, – *умозрительный, непредметный*. Своим *непредметным* характером жизненный смысл отличается от того, *что* осмысливается – момента наличного бытия, будь то вещь, человек, слово или поступок.

В свете интересующей нас проблемы специфики художественного смысла в отношении к другим типам смысла нам видится продуктивным противопоставление этических и эстетических ценностей как *непредметных* и *предметных*, произведённое М. Шелером: «все эстетические ценности в соответствии с сущностной закономерностью суть, во-первых, ценности *предметов* [выделено здесь и далее в цитате М. Шелером – Ю. П.] <...> полагание реальности которых <...> снято <...> этические ценности вообще суть, во-первых, ценности, носители которых не могут быть даны как «предметы», поскольку по своей сущности они относятся к *личностной* (и активной) стороне»<sup>250</sup>. В данном разграничении нам представляется продуктивным обозначение связи между непредметностью этических

---

<sup>250</sup> Шелер М. Избранные произведения. Пер. с нем. под ред. А.В. Денежкина. М.: Гнозис, 1994. С. 304.

ценностей и их отнесением к *внутренней* («личностной») стороне человеческого бытия. Для субъектов осмысления («носителей ценностей»<sup>251</sup>, в терминологии Шелера) смысл всегда открывается как нечто внутреннее, *имманентное*. Вместе с тем, как нам представляется, эта имманентность смысла должна увязываться не с объектно понимаемым «сознанием», а с intersубъективным контекстом жизненного события. Изнутри этого события (для его участников) смысл вообще не может быть актуализирован как нечто данное, наличное, равное себе. Так, жизненный смысл высказывания из 8-й главы «Евгения Онегина» «Я вас люблю (к чему лукавить?), // Но я другому отдана; // Я буду век ему верна»<sup>252</sup> не располагается в сознании каждого субъекта коммуникации (непосредственно Татьяны и Онегина, опосредованно – «автора» и «приятеля»-читателя) как некая «вещь», а в качестве intersубъективной реальности актуализируется на пересечении бытийных путей участников общения. Вместе с тем, раскрываясь в коммуникативном пространстве «между» участниками общения, не будучи «собственностью» того или иного сознания, жизненный смысл всё равно является умозрительным, поскольку предстаёт изнутри открытого и незавершённого смыслового контекста жизни как *потенциальный*, не «опредмеченный» и не «утверждённый» самим фактом наличия целого. Для героев смысл этого и других их высказываний принадлежит не данности уже свершившейся жизни, а заданности житейской озабоченности (определение «житейский» здесь не следует понимать сниженно: оно акцентирует повседневный и, в этом отношении, универсальный характер жизненного осмысления) направленной к открытому, всегда отодвигающемуся горизонту будущего как пространства смысловых возможностей. Характерно, что принципиальная открытость жизненного смыслового горизонта и

---

<sup>251</sup> Там же.

<sup>252</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 6. М.: Воскресенье, 1995. С. 188.

обусловленная ею неопределённость, «ликвидность» жизненного смысла до герменевтических и теоретико-литературных штудий становится предметом изображения и осмысления в искусстве. Так, в цитированной нами 8-й главе «Евгения Онегина» незавершённость и открытость жизненного события («Жизни») подчёркивается «произвольным» завершением романного повествования, «прощанием» «автора» как с героями, так и с «приятелем»-читателем.

Однако вернёмся к анализируемому нами пушкинскому стихотворению. Отмеченное «несовпадение» *бытия* и *смысла* как *наличного (предметного)* и *возможного (непредметного)* наблюдается и в других его фрагментах. Например, в словосочетании «**поклонник** [выделено мной – Ю.П.] бранной славы» самохарактеристика лирического героя («поклонник») относится к сфере возможных осмыслений-оценок определённого момента бытия («бранной славы»). Смысл здесь *относится* к бытию, но не *по необходимости* (в этом случае: бранная слава *по своей сути* (смыслу), а не в отношении к позиции лирического субъекта – предмет поклонения), а как возможный смысл, допускающий и даже предполагающий (в контексте *общения*) другие варианты раскрытия. Также и последние три строчки стихотворения («Перед собой кто смерти не видал,/Тот полного веселья не вкушал/И милых жен лобзаний не достоин») отчётливо фиксируют позицию героя, с которой можно «спорить или соглашаться»<sup>253</sup>. Так, предметом *спора* или же *согласия* может стать сближение в кругозоре и слове лирического героя «смерти» и «веселья» (ср. ранее в тексте: «войны **кровавые забавы** [выделено мной – Ю. П.]»), утверждение, что «милых»<sup>254</sup> жён лобзаний не достоин», тот, «кто смерти не видал». Таким образом, с тем или иным моментом наличного бытия героев может быть связано несколько, зачастую

---

<sup>253</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1. С. 93.

<sup>254</sup> См. ранее в стихотворении: «смерти мысль **мила** [выделено мной – Ю. П.] душе моей».

противоположных, взаимоисключающих осмыслений-оценок, а сам жизненный смысл предстаёт героям и читателю, в той мере, в какой он приобщается их горизонту понимания, как *альтернативный*, «спорный».

Отмеченная особенность жизненного смысла представлена в литературных произведениях всех родов, но всё же наиболее отчётливо проявляется в драме. Рассмотрим последнюю реплику Прометея из трагедии Эсхила «Прометей прикованный»: «*Без вины страдаю – глядите!*»<sup>255</sup> Данное утверждение передаёт осмысление титаном собственной участи (после этой фразы молния Зевса раскалывает утёс, к которому прикован Прометей, и герой проваливается под землю). Оно не является ложным: предыдущие высказывания и действия титана показывают, что Прометей уверен в своей правоте. При этом кругозор героя настолько широк, насколько это вообще возможно для участника жизненного события (эта предельная широта кругозора зафиксирована уже в его имени). Вместе с тем, в тексте представлено и другое, противоположное, осмысление страданий Прометея, связанное с позицией Зевса. «*Блаженных богов новоявленный вождь*»<sup>256</sup> непосредственно в трагедии не появляется, однако его точка зрения транслируется как его сторонниками, так и – косвенно – лицами, скорее, сочувствующими Прометею (к числу последних относится и хор). С точки зрения Зевса, Прометей страдает, конечно, не «без вины». Напротив, его виновность для «правителя богов» очевидна: о характере этой вины в первой же реплике пролога говорит Власть, транслирующая позицию Зевса. Как можно заметить, обе представленные в трагедии интерпретации страданий Прометея связаны с максимально авторитетными инстанциями осмысления-оценки. Вместе с тем, несмотря на «возвышенную», божественную природу

---

<sup>255</sup> Эсхил. Прометей прикованный (Пер. с древнегреч. С. Апта) // Античная драма. М.: Худ. лит., 1970. С. 116.

<sup>256</sup> Там же. С. 83.

участников изображённого в трагедии Эсхила события общения, раскрываемые в нём смыслы всё же являются не действительными, а только возможными, предстают не в качестве *бесспорной истины*, а в виде *спорных мнений*. «Правда» Прометея не логически опровергает позицию Зевса, а этически, ценностно противостоит ей; то же самое может быть сказано и относительно Зевсовой «правды». Фактически низвергая Прометея под землю, Зевс всё же не способен вместе с титаном ниспровергнуть, «зачеркнуть» утверждаемый им возможный смысл совершающегося в мире трагедии. Но равным образом и Прометей, несмотря на апелляции к собственному пророческому дару, а также извечному закону судьбы, представляемому Мойрами и Эриниями, всё же не может полностью дискредитировать «правду» Зевса (другой возможный смысл совершающегося), подтверждаемую его статусом нового «вождя» богов.

Жизненно-этическое понимание того или иного лица, вещи или события во внутреннем смысловом континууме произведения может быть выражено не только непосредственно-лексически: характер этого понимания раскрывается также в выборе того, что осмысливается, какая сторона осмысливаемого явления акцентируется в кругозоре субъекта понимания-оценки. Так, в первой главе романа Ю. Олеши «Зависть»<sup>257</sup> Кавалеров, описывая Андрея Бабичева, акцентирует внимание на материально-телесной стороне этого персонажа: «жизнерадостный, здоровый человек» (с. 7), «крупное тело» (там же), «в нём весу шесть пудов» (там же), «обжора» (с. 9), «поёт по утрам в клозете» (с. 7), «наелся до отвала» (с. 9), «великий колбасник, кондитер и повар» (там же), «вещи его любят» (с. 8) и т. д. Это описание, вне зависимости от достоверности сказанного, не сообщает нам «всей правды» о «директоре треста пищевой промышленности» (с. 9), а

---

<sup>257</sup> Олеша Ю. К. Зависть. Ни дня без строчки. Рига: Лиесма, 1987. С. 5-101. Далее текст цитируется по этому изданию.

свидетельствует, скорее, об отношении к нему субъекта речи. Смысл бытия Андрея Бабичева, конечно, не сводится к мнению о нём Николая Кавалерова. Своё отношение к данному персонажу Кавалеров передаёт с помощью образных средств, его высказывание претендует на художественность: «похож на большого мальчика-толстяка» (с. 8), «поднимает лямки подтяжек (...) точно взваливает на плечи кладь» (там же), «замшевой матовости пах» (там же) и т. п. Но от этого смысл суждений Кавалерова не онтологизируется, сохраняя возможностный, частно-предположительный характер. Какое отношение материально-телесная сторона имеет к смыслу бытия героя (Андрея Бабичева), Кавалеров понять не имеет возможности, поскольку для такого понимания необходимо, чтобы кругозор героя охватывал это бытие как целое. *Изнутри* же собственной жизни герой не может *понять её* (и жизни других как моменты собственного бытия) *как целое*, то есть нечто уже «сбывшееся», действительное, а не ещё возможное; подтвердить или опровергнуть онтологически (самой наличностью бытия) собственный смысловой «набросок». Суждение героя о себе, других, жизни в целом может быть выражено какими угодно образными средствами, содержать сколь угодно высокую степень обобщения, но от этого оно не перестанет быть *мнением* – субъективным преломлением интерсубъективного по своей сути жизненного смысла в «мире персонажей» литературного произведения.

Подведём некоторые итоги. Внутренний смысловой план произведения подобен тому жизненно-прозаическому коммуникативному контексту, которому причастны – как жизненные субъекты – и автор, и читатели. Для героев изображённая в произведении действительность, как уже было отмечено, – жизненный мир. Именно изоморфность «мира персонажей» литературного произведения и смыслового континуума «реальных» автора и читателей, в существенной мере, определяет понятность произведения. Заботы и чаяния героев могут быть максимально необыденными (как в «Прикованном Прометее»), или же наоборот связанными с суетой

повседневной жизни (как, например, в гоголевском «Ревизоре»), могут быть максимально близки повседневному опыту читателя или же, напротив, максимально далеки от этого опыта, – в любом случае смысл в мире героев произведения раскрывается таким же способом и обладает теми же свойствами, что и смысл в «жизненном мире» читателей и автора. Именно поэтому уместно определение смысла, раскрывающегося в «мире персонажей» литературного произведения, как *жизненного* смысла. Этот смысл характеризуется интерсубъективностью: он актуализируется в контексте общения между субъектами, относящимися к внутреннему смысловому плану произведения. Каждое слово в произведении (кроме, в определённом смысле, заглавия, зачастую, и других элементов «паратекста») адресовано не только за пределы «мира персонажей», но и внутрь этого мира – к реальным или потенциальным собеседникам, инстанциям адресованности. Сама специфика жизненного общения, совершающегося между героями произведения в *их* мире, предполагает, что его участники относятся к одному смысловому континууму, даже если не знакомы друг с другом, отделены друг от друга максимальной временной, пространственной и ценностной дистанцией. (Автор же и герой могут быть максимально близки друг другу (случай автопортрета), но всё же пребывают в разных смысловых континуумах.) Участники жизненного общения осмысливают собственную жизнь (для автора и читателей – изображённый мир) *изнутри*, в её принципиальной для их взгляда незавершённости, что определяет *особенности* актуализации смысла в их коммуникации.

1. Прежде всего героям открыта для осмысления только часть их жизни (пусть и максимально большая), но не целое, что определяет *частность*, *фрагментарность* жизненного смысла.

2. Смысл жизни как целого и каждого её момента открывается героям как *возможный*, более или менее вероятный, но не наличный (поскольку целое собственной жизни как нечто действительное, уже свершившееся

скрыто от героев, даже самых прозорливых, обладающих максимальной широтой кургозора).

3. «Возможностный» характер жизненного смысла определяет его актуализацию в мире героев в форме *мнения*, всегда спорного и альтернативного (пусть часто и претендующего на бесспорность).

4. Ввиду открытости (незавершённости) для героев смыслового контекста их жизни смысл (как *возможность*) в контексте жизненного общения противопоставляется *наличному бытию*. Жизненный смысл – *деонтологизированный*, ещё не «сбывшийся», самим бытием не «утверждённый».

5. Деонтологизация жизненного смысла обуславливает его «непредметный» (если воспользоваться определением Шелера), *умозрительный* характер.

Рассмотренные качества жизненного смысла, как нам представляется, обуславливают то, что жизненный смысл не может воплотиться, предстать участникам жизненного события общения в качестве *образа*. Прежде чем обосновать данное утверждение, обратится ещё раз к тем философским концепциям XX века, в которых используется понятие «инкарнации» не в богословском его значении (Г. Марсель, М. Бахтин). Как уже было отмечено во введении, акцент в них делается, главным образом (а у Марселя исключительно), на *субъекте* осмысления, жизненного поступка, религиозного опыта, а не на смысле. В ранних философских работах Бахтина 20-х гг. понятие инкарнации, как мы показали в первой главе, относится к жизненному смыслу (смыслу познания и поступка), посредством чего актуализируются следующие его особенности: 1) *очеловеченность* (человекоразмерность); 2) *действительный* (в плане причастности действительной жизни), а не только абстрактный и потому потенциальный его характер; 3) *конкретность и единственность*; 4) *живая причастность* субъекта поступка «единому и единственному событию бытия», которому



внутренне (имманентно) присущ – «инкарнирован» смысл. Данные качества жизненно-этического смысла позволяют, по Бахтину, отграничить его от «теоретического» смысла познавательного акта («содержания»). Вместе с тем, данные особенности жизненного смысла, очень точно обозначенные в работах философа, на наш взгляд, не отменяют его умозрительного, «неинкарнированного» (если использовать определение Бахтина, отнесённое им к «теоретическому» смыслу) характера.

Жизненный смысл действительно «очеловечен», поскольку соотнесён с конкретными позициями в бытии участников жизненного общения. Однако приобщение смысла действительному и уникальному событию коммуникации не отменяет того факта, что для его участников он остаётся возможным смыслом-«наброском», лишь *отчасти* подтверждаемым (опровергаемым) наличием их бытия. Будучи интерсубъективным, жизненный смысл всегда открывается *субъекту* изнутри его частного (всегда распаханного в более или менее неопределённое будущее) кругозора. Действительность жизненного смысла (в противоположность отвлечённости и потенциальности понятия, значения, «голой» – если таковая возможна – информации) – это действительность *отношения* к бытию, но не бытия. Конкретность и уникальность жизненного смысла неотделима от его частного (ввиду соотнесённости только с частью жизни), ограниченного и, следовательно, предположительного, «спорного» характера. Субъект жизни (в отличие от субъекта познания) понимает что бы то ни было, не отвлекаясь от «единого и единственного» (Бахтин) коммуникативного контекста жизни, а, наоборот, приобщаясь к нему. Следовательно, жизненный смысл – это предмет и продукт «участного понимания». Однако субъект жизненного осмысления приобщается «событию бытия» в его открытости и смысловой неопределённости, альтернативности. Он участвует, поступая и высказываясь, в «сбывании» (инкарнации) собственного жизненного смысла, однако результат такого, всегда ориентированного в будущее, события

воплощения (проще говоря, самой жизни) – инкарнированный смысл – остаётся за пределами его кругозора. Такой смысл – смысл жизни как целого – не может актуализироваться в контексте жизненного общения, он требует иного коммуникативного контекста для осуществления.

*в) эстетическое общение как условие инкарнации смысла*

В предыдущей части параграфа мы акцентировали внимание читателей на том «измерении» смысла художественного произведения, благодаря наличию которого оно понимается по аналогии с другими словесными высказываниями. Вместе с тем, мы показали, что такое – жизненное – измерение смысла не является в литературном произведении единственным. Оно увязывается с позициями героев, а также автора и читателей (в последнем случае смысловая многомерность художественного текста редуцируется) как субъектов жизненного осмысления, но не объясняет бытия и смысла художественного произведения как целого. Жизненный смысловой контекст в художественном произведении может быть адекватно понят только относительно другого коммуникативно-смыслового «плана», который мы в предыдущих частях параграфа соотнесли с позициями автора и читателей и, опираясь на терминологию Бахтина, предварительно обозначили как «внежизненный»<sup>258</sup>. Такое определение, как и, вообще, специфика авторской осмысливающей позиции относительно жизненного мира героев нуждается в специальном рассмотрении с позиций герменевтики. Прежде всего, насколько оправданно определение «внежизненный»? Каково его значение, если

---

<sup>258</sup> Бахтин говорит о «внежизненно активной» (*Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 1. С. 248*) позиции автора относительно «героя и его мира» (там же), противопоставляя такую позицию причастности и пониманию жизни («практической, социальной, политической, нравственной, религиозной») «изнутри» (там же) самой жизни.

принять во внимание, что, как мы отмечали ранее, художественный текст создаётся автором в жизненном (жизненно-биографическом) мире и в этом же мир – к читателю – направлен? Так, может ли читатель пушкинского стихотворения «Во глубине сибирских руд...» понять его как жизненное высказывание, смысл которого раскрывается в историко-биографическом контексте? Безусловно, такое понимание возможно, чем и объясняются, в частности, судьба текста, поэтический ответ А. И. Одоевского и т. п. Вместе с тем, попытка распространить данный аспект семантики на всё смысловое целое стихотворения приводит к тому, что его герои (те самые «вы», пребывающие «во глубине сибирских руд») оказываются причастными к тому же коммуникативно-смысловому контексту, к которому принадлежит и его автор и адресаты (можно сказать, что «герои» при таком толковании и являются, непосредственными, специальными адресатами прямого авторского – пушкинского – высказывания). Коммуникативно-смысловая многомерность текста устраняется, сам текст понимается по аналогии с другими – нехудожественными – высказываниями. Как нам представляется, стихотворение Пушкина является характерным примером наличия в каждом художественном тексте не только *внутреннего* (связанного с коммуникацией героев), но и *внешнего жизненного измерения*, формируемого интенциями автора и реципиентов как «реальных людей», жизненно-биографических субъектов. Трудно отрицать, что любой текст (в том числе – художественный) является в той или иной степени *поступком*, иногда имеющим крайне серьёзные, трагические последствия как для автора, так и для читателей. Однако в контексте смыслового целого художественного произведения данный – внешне-жизненный – смысловой план занимает всё же периферийное, «фоновое» положение. Он не оправдывает и не объясняет бытия литературного произведения именно как явления искусства (с соответствующим характером раскрытия смысла). Конечно, художественный текст создаётся автором в «жизненном мире» и из этого же мира

воспринимается читателем. Но ориентируясь на позиции автора и читателей как жизненно-биографических субъектов, мы не сможем объяснить как специфику художественного смысла, так и природу смысловой многомерности произведения и само бытие «героя» как «инстанции» осмысления. «Внежизненность» позиций автора и читателя, таким образом, не может быть эстетически и герменевтически продуктивно истолкована как принадлежность другому (внешнему относительно «мира» героев) жизненному коммуникативно-смысловому контексту. Эстетический контекст общения, по всей видимости, является «внежизненным» и относительно жизненного «мира персонажей», и относительно «жизненного мира» автора и читателей.

Данное положение требует развёрнутого пояснения. Необходимо сразу заметить, что сам акт художественного творчества, сотворения автором иной, в смысловой отношении активной действительности не имеет удовлетворительного объяснения с позиций герменевтики. Само соотнесение таких видов деятельности, как творчество и понимание, тем более, попытка рассмотрения творчества как особой формы понимания, вызывает некоторое сопротивление. Мы обычно исходим из того, что понимания требует нечто уже сотворённое, высказанное. Такая реакция, думается, обусловлена некоторой инерцией, характеризующей герменевтику, как и другие, более «молодые», гуманитарные дисциплины, и выражающейся в рассмотрении художественных текстов – по аналогии с нехудожественными, в частности, религиозными, историческими и юридическими – в «горизонтальном» коммуникативно-семантическом «разрезе»: по линии «автор – текст – читатель». При этом вне герменевтических штудий остаётся «инстанция героя» как субъекта осмысления (а не только объекта понимания или средства передачи смысла) и, следовательно, то коммуникативное измерение (назовём его «вертикальным»), которое связано с отношениями по линиям «автор – герой», «читатель – герой». Проблематика отношения автора к изображаемой

действительности (в её природном, словесном, идеологическом и прочих аспектах), автора к героям и их миру многообразно рассматривается в поэтологических, философских, эстетических работах. Однако герменевтические исследования несколько отчуждаются от такой тематики: творчество и понимание рассматриваются как принципиально различные, хотя и связанные друг с другом формы деятельности. Кроме того, хотя коммуникативная природа художественного творчества осознаётся авторами и теоретиками с глубокой древности, активное философское и научное осмысление художественной коммуникации начинается только в XX веке (главным образом, в рамках диалогической эстетики Бахтина).

Положение о понимающем характере авторской (творческой) деятельности требует уточнения самого термина «понимание». Является ли акт понимания (как и акт творчества) *однонаправленным*? Объявленная нами в начале данной главы установка на рассмотрение художественного произведения (как и любого высказывания) в качестве «коммуникативного события» обуславливает отрицательный ответ на данный вопрос. Уже «произведение» высказываний в процессе обыденного разговора является не столько акцией, сколько реакцией на уже понятое – включением в контекст общения. Равным образом и создание художественного текста не совершается в «безвоздушном пространстве», в которое только творческий акт якобы и «вдыхает» смысл. Рассуждая о том, реакцией на какое событие является пушкинское послание «Во глубине сибирских руд...», кому конкретно оно адресовано и т. п., мы уже тем самым соотносим его создание с неким пониманием определённых моментов жизни. Но в какой мере такое авторское понимание актуализирует *художественный* смысл? Ведь ранее мы показали, что, создавая текст, автор включается таким образом и в событие жизненного общения. Каким образом в творческой и понимающей деятельности автора выделяется *эстетический* аспект? Чтобы подойти к ответам на данный вопрос, рассмотрим авторское «Предисловие» к роману М.Ю. Лермонтова

«Герой нашего времени»<sup>259</sup>. В кругозоре субъекта речи (в котором угадывается «сочинитель», «автор этой книги», хотя данные определения используются в тексте «Предисловия» только в третьем лице) находится сама *книга*, которой предпослано «Предисловие» (т.е. роман «Герой нашего времени»), сообщается об отношении к этой книге «читателей» и «журналов», о «характере» Печорина говорится как о «вымысле» и т.п. Сказанное свидетельствует о том, что субъект высказывания в «Предисловии» осознаёт, что принадлежит к «реальной» действительности относительно той «книжной», «нарисованной» реальности, к которой относится Печорин. Но означает ли это, что в «Предисловии» к «Герою нашего времени» в высказывании субъекта речи выражается такое понимание жизни, которое может быть определено как эстетическое, раскрывающее именно *художественный* смысл? Или же действительность «героя» является для «автора этой книги» предметом *жизненного* осмысления?

Для ответа на эти вопросы выделим те смысловые характеристики, которые в тексте «Предисловия» относятся к Печорину (Герою Нашего Времени) и отсылают непосредственно к позиции субъекта речи («автора»), а также – опосредованно – к позиции «читателей», «нашей публики». Так, характеризуя Героя Нашего Времени как «портрет», «автор» уточняет: «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». В других местах «Предисловия» «автор», несколько иронизируя над мнением публики, но не оспаривая его, говорит о Герое Нашего Времени как о «безнравственном человеке» и о том, что «человек не может быть так дурен»; также, рассуждая о «нашем поколении», из пороков которого «составлен» – как «портрет» – Герой Нашего Времени, и о «современном человеке», он упоминает о «горьких лекарствах», «болезни», «излечении» и т.

---

<sup>259</sup> Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 155.

д. Внимательное рассмотрение данных моментов осмысления позволяет обнаружить в них все те характеристики жизненного смысла, которые были описаны нами ранее. Они имеют характер мнений, которые оказываются только возможными, альтернативными и могут быть оспорены. Текст «Предисловия» в значительной мере и представляет собой полемическую реакцию на неверное, с точки зрения «автора», понимание «книги». С одной стороны, «автор» в «Предисловии» заявляет о сотворённости, «нарисованности» (вспомним ещё раз метафору «портрета») Печорина, но он же, с другой стороны, высказывая *мнение* о его характере, вступая в *спор* о герое с «публикой», приобщает героя собственному жизненному смысловому контексту, который имеет открытый в сторону смыслового будущего как горизонта возможностей характер. Однако и «автор», благодаря занятой им позиции, приобщается внутреннему смысловому плану героя, оказывается в одной ценностной и семантической плоскости с ним. Речь в данном случае идёт, конечно, не об устранении хронотопической границы, а границы смысловой: герой, как уже было сказано, принадлежит условному хронотопу «книги», а автор – хронотопу «реальной» жизни, в котором он (в отличие от героя, который не может сам за себя «вступить») полемизирует с публикой о понимании книги, героя, его «характера» и т.п. Но и тот, и другой причастны смысловому контексту жизни с его открытостью и неопределённостью будущего. По всем признакам, этот контекст, объединяющий «автора» как субъекта речи в «Предисловии», Печорина, других персонажей «Героя нашего времени», – часть *внутреннего* семантического континуума романа. Поскольку «автор», высказывающийся в «Предисловии», принадлежит этому внутреннему – жизненному – смысловому континууму, его понимающая активность, выраженная словесно, актуализирует жизненный, а не художественный смысл. В то числе именно поэтому представляются, на наш взгляд, некорректными попытки интерпретации «Предисловия» как своеобразного «ключа» к пониманию

романа *в целом* (как и каждого его момента, например, «характера» главного героя), поскольку из внутреннего смыслового измерения это целое не может быть понято.

Таким образом, отношение к герою как к *другому субъекту*, даже если его «книжность», сотворённость подчёркиваются, не является эстетическим отношением. Пока субъект осмысления-оценки (в литературе – субъект речи) находится внутри (как участник) того события общения, к которому причастен и тот, кто осмысливается (другой участник коммуникации, объект высказывания, хотя эти отношения могут быть и обратимыми), эстетическое общения не осуществляется. Прочерчивание автором (и осознание читателем) границы между «реальной» (историко-биографической) и литературной (семиотической) сферами, между «действительностью» и «вымыслом» не создаёт такой коммуникативной ситуации, в контексте которой смысл инкарнируется, актуализируется как художественный. Иначе говоря, создание «книги» (текста), «выдумывание» героя, о котором в книге пойдёт речь, и его мира ещё не организует события эстетического общения.

Как субъект художественного осмысления жизни автор принадлежит к такому коммуникативному контексту, который является *другим – вне-жизненным* – как по отношению к внешне-жизненному («биографическому») плану, так и по отношению к внутреннему смысловому континууму произведения (жизненному миру персонажей). Необходимо отметить, что разделение этих жизненных (по способу актуализации смысла) контекстов является уже следствием эстетической деятельности. Вне художественного произведения как результата такой деятельности никакого смыслового измерения «героев», разумеется, не существует. В *акте* художественного творчества авторскому пониманию предстоит не какая-то особая, специально предназначенная «для искусства», действительность, но жизнь вообще, во всём её смысловом многообразии и противоречивости. Именно относительно этой жизни с её – жизненными – смыслами и ценностями автор занимает



позицию, которую мы, опираясь на эстетические работы Бахтина 20-х гг., определяем как позицию *внеаходимости*<sup>260</sup>. Акцентируем внимание на тех его аспектах (как нам представляется, достаточно мало изученных)<sup>261</sup>, которые имеют непосредственное отношение к цели нашего исследования – выявлению специфики и параметров художественного смысла. Прежде всего, в негативном смысле, внеаходимость – это не просто дистанцированность автора как субъекта понимания от «изображённой» в произведении действительности героя, а неучастие, *исключённость* из жизненного контекста общения. Наиболее прямо непричастность автора как творческого субъекта жизненному коммуникативно-смысловому контексту персонажей выражается на уровне речевой организации: *автор как субъект речи не принимает участия в коммуникации героев*. Он, по выражению Бахтина, «облекается в молчание»<sup>262</sup>. Такое молчание автора как субъекта эстетической деятельности имеет важные герменевтические следствия. Авторское (эстетическое, «внежизненное») осмысление, в отличие от героев, рассказчика, повествователя и т.п., не выражается в высказывании частного, субъективного (пусть и наиболее авторитетного при этом) *мнения* о том или ином моменте действительности. То, что в «Предисловии» к «Герою нашего времени» «автор этой книги» прямо, как субъект речи, обращается к читателю, делает его участником жизненного коммуникативно-смыслового

---

<sup>260</sup> Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 1. С. 59 и далее. Именно такую позицию автора художественного произведения Бахтин определяет как «внежизненно активную». Говоря о позиции реципиента, Бахтин определяет её (конечно, в контексте интересующей его проблематики «внеаходимости») как аналогичную авторской. В ряде случаев в его работах используется определение «автор-читатель» (Бахтин М.М. Собр. соч. Т.1. С. 72), «автор-зритель» (там же, с. 247).

<sup>261</sup> Подробный анализ понятия «внеаходимости» в контексте как бахтинского творчества, так и гуманитарной мысли XIX-XX вв. представлен в примечаниях к работе <Автор и герой в эстетической деятельности> (Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1. С. 541-548).

<sup>262</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 6. С. 412.

контекста, выразителем авторитетного (эта авторитетность подчёркивается, конечно, статусом «автора»), но всё же частного и более или менее спорного мнения о «книге», «героев» и прочих, осмысляемых в его высказывании ценностях. Как уже было показано ранее, при анализе фрагментов из «Державина» и «Капитанской дочери», в ситуации речевого общения intersubъективный по своей природе жизненный смысл неизбежно субъективируется, представляется разложенным на иерархически и логически связанные субъективные части. В «Герое нашего времени», к примеру, эти инстанции частно-жизненного осмысления связаны с речевой деятельностью «автора», Максима Максимовича, Печорина и т. д. В высказываниях названных субъектов (как и других персонажей романа) выражается ограниченное их частным кругозором понимание тех или иных жизненных ценностей, высказываний и событий. Облекаясь в молчание, занимая позицию вне контекста жизненного речевого общения, автор оказывается *над* разногласием субъективных «правд» и «мнений».

Исключённость из события речевого общения, участниками которого являются субъекты жизненного осмысления – персонажи, рассказчик, повествователь, – является, так скажем, внешне-лингвистическим проявлением авторской венаходимости относительно семантического континуума героев. Авторское «молчание» свидетельствует о собственно смысловой венаходимости: продуктивной непричастности автора как субъекта понимания тому контексту общения, в рамках которого смысл актуализируется как всегда ещё «предстоящий», возможный, не подтверждённый самой наличностью бытия героев. Именно такая непричастность и обозначается бахтинским понятием «внежизненный», где «жизнь» – это такое событие, смысл которого всегда – как возможность – оказывается «впереди» бытия; наличное бытие и смысл «не совпадают». Отсутствие автора как субъекта речи и осмысления *внутри* жизненного мира персонажей является негативным признаком его принадлежности к иному –

собственно эстетическому – коммуникативно-смысловому контексту. Исключая себя из жизненного контекста общения, автор не оказывается в коммуникативном и, следовательно, смысловом «вакууме», а его отношение к жизни её смыслу не становится нейтральным (такая – продуктивная – «нейтральность» присуща субъекту научного познания): «внежизненность» позиции творца даёт ему возможность так *понять* жизнь, как она с позиции субъектов жизненного осмысления просто не может быть понята.

Итак, *вненаходимость* автора (и читателя, но это – предмет отдельного рассмотрения в гл. IV) жизненному смысловому континууму героя, способствующая формированию особого – эстетического – коммуникативно-смысловой контекста, является основным *специфическим* условием инкарнации смысла (помимо интерсубъективности как *общегуманитарного* условия). При этом наличие нескольких смысловых измерений отнюдь не означает, что в художественном произведении соседствуют несколько действительностей или текст распределяется между автором и героем. Распределение «словесных масс» между субъектами общения-осмысления характеризует как раз жизненный коммуникативно-смысловой контекст. В словесном творчестве распределённость «речей» наиболее явно обнаруживается в драме, однако она просматривается (при условии того, что высказывания одного субъекта часто передают высказывания других) и в прочих родах литературы. Так, в «Герое нашего времени» «Предисловие» соотносится с «автором» как субъектом речи и осмысления, «Журнал Печорина» – с автором журнала. Высказывания Максима Максимыча, несмотря на то что они представлены опосредованно, воспринимаются читателем всё же не как часть высказывания повествующего субъекта, а как самостоятельный, связанный с определённым субъектом речи и понимания, фрагмент текста. В эстетическом коммуникативно-смысловом контексте автор, как уже было сказано, пребывает в «молчании». Таким образом, *осмысливается различным образом с позиций автора и героев «физически»*

*одна* действительность (важнейшим моментом которой в литературе является *слово*, о чём специально пойдёт речь в гл. III).

Какие же новые, в сравнении с субъектами жизненного общения, возможности для понимания получает автор благодаря позиции *вне*находимости? Вернёмся ещё раз к «Предисловию» к «Герою нашего времени». Автор с позиции *вне*находимости приобщает «Предисловие» – как отдельное жизненное и речевое событие – сложному коммуникативно-смысловому целому, которое изнутри того или иного события общения, представленного в романе (в том числе, самого «авторского» высказывания в «Предисловии», адресованного «читателю»), не может быть охвачено и понято. Такое приобщение не является сугубо лингвистическим включением высказывания субъекта в целое авторского *текста*. В этом случае имело бы место характерное для жизненной коммуникации иерархическое (в плане соотношения позиций субъектов) и телеологическое (в смысловом отношении) построение высказывания. Занимая *внешнюю* позицию относительно всех, составляющих текст романа, актов речевого общения автор осмысливает их как *в равной степени необходимые* моменты целого. Субъект речи в «Предисловии» осмысливает и «книгу», и героя как что-то отдельное от себя, Печорин как автор «Журнала» не имеет понятия, что этот журнал станет частью книги «Герой нашего времени», в ещё меньшей степени осознают себя героинями «путевых заметок», «журнала» или «романа» Бэла или княжна Мери. Слова и поступки названных лиц, как и всех других в романе (относящихся только к «рассказываемым событиям» или организующих тот или иной «пласт» «события рассказывания»), определяются частной житейской заботой, направлены к «предстоящему», ещё не «сбывшемуся», не приобщившемуся к целому смыслу. Именно во «внежизненном» авторском (и читательском) кругозоре эти частные коммуникативные события осмысливаются как моменты единого смыслового контекста. Занимая позицию *вне* жизни как сложного коммуникативно-

смыслового события автор прежде всего получает возможность осмыслить жизнь как *целое*. Кругозор «автора» в «Предисловии» представляется максимально широким относительно кругозоров других субъектов рассказывания и персонажей романа, однако и он не охватывает целого. В частности, за его пределами отказывается само составляющее текст «Предисловия» высказывание. «Автор» в «Предисловии» оценивает героя определённым образом (называя его «Героем Нашего Времени», утверждая, со ссылкой на публику, что «человек не может быть так дурен» и т.д.). С позиций автора и читателя эти и некоторые другие оценки рассматриваются уже не как возможные и спорные мнения, а (со всей их спорностью) как необходимые моменты смыслового целого героя.

Использование понятия «целое» применительно к осмысливаемой автором жизни требует некоторых пояснений. Прежде всего утверждение, что автор осмысливает целое, не означает, разумеется, что такое осмысление охватывает буквально *всю* жизнь, во всех её подробностях. Так, очевидно, что в «Герое нашего времени» – произведении довольно объёмном – изображён всё же отдельный *фрагмент* жизни, представленный сравнительно небольшим набором деталей. Целое применительно к изучаемой здесь проблематике необходимо рассматривать как категорию *смысловую*, а не фактическую. Целостность авторского осмысления не означает всеохватности. *Изнутри* себя, с позиции участника жизненного коммуникативного события, жизнь также может осмысливаться как «целое» (например, у Есенина «Жизнь – обман с чарующей тоскою...» или «жизнь... такая пустая и глупая шутка...» у того же Лермонтова и т. п.). Но такое истолкование – как и любая жизненная интерпретация – всегда будет иметь *возможный, предположительный* характер, выступать как *мнение* о жизни. Границы жизни как целого в жизненном осмысливающем кругозоре (в литературе – кругозоре героя) размечаются *телеологически*: как постоянно отодвигающийся горизонт, к которому устремлены все житейские заботы и

интерпретации, все словесно и несловесно выраженные мнения. Автору с позиции вненаходимости смысловые границы целого открываются как данность, прочерчиваются *онтологически*. Целостность эстетического «внежизненного» осмысления означает следующее: жизнь не может *значить* (для «вненаходимых» автора и читателя) что бы то ни было отличное от того, чем она *является*. К её смыслу уже нельзя ничего «убавить» или что-либо «прибавить», поскольку этот смысл она же сама и раскрывает своей *наличностью* (и такое переосмысление означало бы фактическую трансформацию самой жизни, применительно к литературе: дописывание или вычёркивание тех или иных фрагментов текста).

Вненаходимость автора устраняет фрагментирующую жизненный смысловой контекст альтернативность жизненных мнений-интерпретаций. Однако данное устранение совершается не посредством утверждения какого-либо мнения в качестве доминирующего (фактической истины или идеологической правды): оно происходит из-за того, что в контексте целого каждое мнение (смысл) приобретает сверхчастную необходимость и целесообразность. Остановимся только на одном моменте, соотносящем «Предисловие» к «Герою нашего времени» с остальными частями романа. В высказывании «автора» спор о вере либо отсутствии веры «в действительность Печорина» представляет собой пример возможного, альтернативного его осмысления. Но во «внешних» кругозорах автора и читателя (как субъектов эстетического, а не жизненного общения) эта полемика становится необходимым моментом смысла бытия героя как целого, соотносясь с другими имеющимися в романе образами пограничного положения героя между сферами «действительности» и «вымысла», текста и «внетекстовой» реальности, индивидуального и типического и т. п. Осмысливающие «взоры» автора (как эстетического субъекта) и читателей направлены не вперёд бытия (так смотрит и понимает герой), а *на само это бытие* (которое помимо будущего уже – как есть – имеет смысл). Это

происходит потому, что с позиции «внеаходимости» жизнь героев предстаёт семантическим целым, то есть тем, что в смысловом отношении уже дано, а не предстоит себе. Смысл известного полемического суждения «автора» о Печорине («Герой Нашего Времени (...) точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии») в внутреннем – жизненном – семантическом плане произведения – актуализируется относительно возможного будущего, так как смысловой горизонт «автора» и имманентных внутреннему семантическому контексту произведения «читателей», «публики» открыт, он всегда *шире* уже настоящей, действительной части их бытия. Такая отнесённость придаёт жизненному смыслу данного суждения умоглядный, непредметный характер, так как сфера будущего, возможного для человека ещё не «сбылась», не стала бытием. Вместе с тем в кругозорах автора и читателя смысл данного суждения проецируется на само суждение в его действительном и необходимом словесном бытии и актуализируется относительно других моментов бытия героев как смыслового целого. Например, наиболее очевидным образом соотносится с «портретом» Печорина в главе «Максим Максимыч» (где это – портрет героя в прямом, а не метафорическом, смысле слова: именно как «одного человека»). В «Предисловии» субъект речи определяет сам целостный образ Героя Нашего Времени в романе как «портрет», которому присуща не конкретность и зримость, а некоторая морально-этическая абстрактность («портрет, составленный из пороков»). В «Максим Максимыче» рассказчик действительно «рисует» конкретный и зримый «портрет» Григория Александровича Печорина. В жизненном смысловом измерении романа эти осмысления не пересекаются, так как относятся к разным ситуациям общения и соотносятся с «предстоящим» смыслом ситуации. Но в эстетическом коммуникативном измерении (образуемом «внеаходимостью» автора и читателя жизненному смысловому контексту героев) эти

«портретные» характеристики как части инкарнированного, претворённого в бытие, смыслового единства взаимно истолковывают друг друга и целое. Обобщающей и морально-этической трактовке в «Предисловии» благодаря соотнесению с фрагментом из «Максим Максимыча» сообщается смысловой оттенок конкретности и зримости, а действительному словесному «портрету» из 2-й главы I части – обобщающая смысловая перспектива.

Итак, в жизненном контексте осмысления отдельные смысловые установки субъектов довлеют себе и, следовательно, «разбивают» жизненный смысл на частные и в этой своей частности спорные истолкования. Но во «внежизненных» смысловых кругозорах все эти разрозненные и спорные оценки собираются как необходимые моменты смыслового целого. С *герменевтической* точки зрения, представленная в художественном произведении жизнь человека является *целым*, потому что эта жизнь *в каждом моменте её* предстаёт автору с его внешней позиции лишённой *смыслового будущего*, а смысл этой жизни – уже сбывшимся, «совпавшим» с бытием. Фрагмент бытия героев, осмысленный с внешней, внежизненной, позиции, таким образом, репрезентирует смысл целого, так как именно в этом фрагменте жизнь предстаёт для участников эстетической коммуникации осуществлением, инкарнацией собственного смысла, «говорит», какая она *по сути*, а не по тому или иному мнению. Занимая позицию вневходимости по отношению к жизни героя (которая в искусстве раскрывается не как «идея» или «понятие» или совокупность фактов, а как некое коммуникативное событие), автор «овнешняет» её смысл, то есть переводит его из модуса заданности, возможности в модус *данности, наличности*.

Осмысливая жизнь с позиции вневходимости, автор формирует эстетический коммуникативно-смысловой контекст, в рамках которого смысл только и может осуществиться как художественный – инкарнироваться. Но как осуществляется эстетическое общение, если автор и персонажи как субъекты жизненного осмысления пребывают в разных «мирах», причастны



разным, внеположным друг другу коммуникативно-смысловым контекстам? В чём специфика именно эстетической коммуникации автора и героя, читателя и героя, автора и читателя? В данной работе нас прежде всего будет занимать эстетическое общение автора и героя (коммуникация читателя и героя, автора и читателя требуют специальных исследований). Действительно, «вненаходимость» творца и реципиентов миру персонажей предполагает, что эти персонажи, в свою очередь, не подозревают о существовании автора и читателей, самого эстетического контекста общения. Но о каком же общении, диалоге может идти речь, если один из его участников не имеет понятия о существовании других, не знает, следовательно, о самом факте коммуникации? Конечно, по видимости, бывают исключения из этого правила. Так, в пьесе Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» персонажи изначально осознают себя действующими лицами пьесы, которая, правда, ещё не написана. В новелле М. Павича «Комната, в которой исчезают шаги» читатель неоднократно проникает в действительность персонажей, а одна из героинь даже имеет от него ребёнка. Но «автор» и «читатель» в этих произведениях и в других, подобных им, относятся к «миру героев». Является ли вообще *герой* участником художественной коммуникации? Какое значение приобретает данное понятие при герменевтическом ракурсе рассмотрения?

---

Обратимся к короткому рассказу И.А. Бунина «Камарг» (из III части книги «Тёмные аллеи»)<sup>263</sup>. В «Камарге» изображается мимолётное, но при этом глубокое впечатление, произведённое на рассказчика красотой

---

<sup>263</sup> Бунин И. А. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1988. С. 446-447. Далее текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

женщины. В центре внимания оказывается внешность безымянной героини, которую рассказчик видит в поезде на коротком участке пути «между Марселем и Арлем» (с. 446) и которую его сосед называет «камаргианкой» (с. 447). Субъектами осмысления в рассказе, кроме самой камаргианки и рассказчика, является «провансалец» – сосед рассказчика по вагону, – а также обезличенное множество пассажиров, охарактеризованное как «простой народ». Все отмеченные субъекты причастны внутреннему – жизненному – коммуникативно-смысловому контексту произведения и не имеют понятия о том, что являются героями произведения, а их жизнь из-за её пределов – эстетически осмысливается. Для них авторская осмысливающая позиция (как и вся эстетическая коммуникативно-смысловая сфера) «не существенна и не существует»<sup>264</sup>. Само понятие «герой» для характеристики участников *жизненного* события общения не имеет смысла и используется нами только для того, чтобы отличить лиц, принадлежащих внутреннему смысловому континууму произведения, от участников «реального», внешне-жизненного события коммуникации.

Камаргианка в рассказе не произносит ни одного слова, однако это не значит, что она не участвует в событии жизненного общения. Сама её бессловесность, погружённость в себя («будто никого не видя, стала шелушить (...) жареные фисташки», «глаза (...) глядели как-то внутрь себя» - с. 446), простое *пребывание* в мире в качестве только объекта созерцания и/или вожделения имеет характер высказывания. На это молчаливое высказывание откликаются и пассажиры поезда («многие, сидевшие лицом к ней, то и дело пристально смотрели на нее» - с. 446), и «мощный, как бык, провансалец», произносящий «C'est une camarguaise», и сам рассказчик. В тексте также представлен отклик рассказчика как на реакцию «простого народа», так и «провансальца». В кругозорах перечисленных выше субъектов

---

<sup>264</sup> Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 1. С. 97.

камаргианка не осмысливается как героиня. Это происходит не потому, что для рассказчика, «провансальца» и других камаргианка – «реальное» лицо, а для автора и читателей она, как и, в том числе, сам рассказчик, - лицо «фиктивное», «литературное», вымышленное. Представленный ранее разбор «Предисловия» к «Герою нашего времени» показывает, что возможно *жизненное* отношение «автора» к «герою» созданной им книги. Неизвестно, был ли у камаргианки реальный, относящийся к внешне-жизненному смысловому измерению, прототип или же вся описанная в миниатюре встреча – плод творческого воображения. С герменевтической точки зрения имеет значение не это, а другое: то, что смысл бытия камаргианки как личности (это же касается и рассказчика, и «провансальца» и представленных максимально обезличенными пассажиров поезда) актуализируется в двух планах: жизненном и «внежизненном» - эстетическом. Именно в последнем коммуникативно-смысловом контексте камаргианка, оставаясь для «провансальца», «простого народа», рассказчика объектом жизненного отношения-осмысления, *существует как героиня*. Сотворение героя (и его мира), увиденное под герменевтическим углом зрения, представляет собой актуализацию «внежизненного» смысла личностного бытия. Не имея понятия как субъект жизненной коммуникации об эстетическом контексте общения, герой (именно как *герой*) самим «внежизненным» измерением собственной личности в нём участвует. Чтобы лучше понять, каким образом герой участвует в эстетической коммуникации, рассмотрим внимательнее, как соотносятся в миниатюре Бунина два «плана бытия» камаргианки, один из которых порождается жизненным смысловым отношением, а другой – эстетическим.

Как уже было отмечено, сама камаргианка в мире рассказа ничего не говорит и не совершает каких-либо активных действий: ей присущи погружённость в себя и бессловесность. Её личность почти полностью реализована во внешнем облике, а внутреннее начало остаётся скрытым.

Такое поведение во внутреннем семантическом измерении рассказа предстаёт как *выбор из ряда возможностей* (можно было бы вести себя иначе), а следовательно представляет собой акцию *смысловую*. Несловесный характер имеет и реакция на героиню – её внешность и поведение – «простого народа» в поезде: «то и дело пристально смотрели на неё». Почему люди «пристально» смотрят на новую попутчицу, в тексте не объясняется, но само внимание «многих» (с. 446) пассажиров к героине также представляет собой смысловой выбор. Смысловая реакция «провансальца» на героиню уже имеет вид словесного высказывания: он характеризует её через принадлежность определённой местности: «C'est une camarguaise» [«Это камаргианка»]. Такая характеристика также является одной из возможных реакций на героиню, связанных с частной точкой зрения «провансальца». Наиболее развёрнутым осмыслением является словесное высказывание повествующего субъекта, «обнимающее» все отмеченные выше реакции. Несмотря на свою максимальную (во внутреннем смысловом контексте произведения) широту, это высказывание повествующего субъекта также является *мнением об определённых моментах жизни*. Так, «красота» в жизненном коммуникативно-смысловом контексте *не по сути, а по мнению* повествующего субъекта присуща камаргианке. Осмысливая реакцию «провансальца» на героиню (опять-таки возможным, предположительным образом), рассказчик говорит: «мой сосед, измученный её красотой». Само сочетание *красоты* и *муки* в высказывании повествующего субъекта, конечно, примечательно, но отсылает также к позиции субъекта, к его отношению к бытию и только сквозь призму такого отношения к самому бытию (камаргианки, соседа-провансальца, рассказчика). В рамках интерпретации рассказчика все упомянутые в его высказывании лица, как и сам субъект рассказывания, конечно, не являются героями. Но таковыми они становятся в осмыслении автора. Равным образом и мир (пространственно-временные подробности), события, описанные в тексте, также

осмысливаются рассказчиком как жизненные события. Это прежде всего означает, что они осмысливаются как события частные, не соотносимые самими героями с контекстом их жизни как целого, и в этой своей частной осмысленности – *случайные*. Так, частной и случайной является сама встреча с камаргианкой в поезде (что подчёркивается краткостью её пребывания в вагоне). «Предельный» смысл данной встречи оказывается от героев скрыт, пребывает «в темноте», поскольку отнесён в неопределённое будущее. Характеристика лиц, упомянутых в тексте «Камарга» как героев, предполагает акцент на «внежизненном», осмысленном автором с позиции вневходимости плане их бытия. Чтобы выйти к этому бытийно-смысловому плану, нужно последовательно выйти за рамки тех жизненных горизонтов осмысления, которые представлены в тексте.

Наибольшей широтой, по всей видимости обладает осмысливающий горизонт повествующего субъекта (рассказчика), следовательно, то, что находится *за его пределами* уже имеет отношение к «внежизненному» смысловому плану. В первую очередь, за пределами горизонта видения-осмысления рассказчика оказывается сама ситуация (вернее, связанные воедино ситуации) встречи-воспоминания. Находясь «внутри» жизненного события видения-осмысления (которое, с точки зрения камаргианки, является событием «показывания» или «пребывания») рассказчик не может осмыслить его границы; оно становится интенциональным предметом в кругозоре автора, а не героя. Именно автор соотносит частный (и всегда в определённой степени потенциальный) смысл изображённого в миниатюре события с недоступным самому герою целостным смысловым контекстом его жизни. Такое соотнесение предполагает «снятие» всегда имеющегося в кругозоре субъекта жизненного осмысления противоречия между случайным и необходимым возможным и наличным, частью и целым, смыслом и бытием. Авторская интерпретация жизни героев как целого совершается не таким образом, что автор проговаривает ещё нечто – наиболее весомое –

вдобавок к тому, что говорят «провансалец», рассказчик или – «языком тела» и поведением – камаргианка. Внезапность жизненному коммуникативно-смысловому контексту позволяет автору «дать слово» самому бытию героев как сложному intersубъективному целому. В контексте эстетического общения уже не о нём (бытии героя) *говорят*, но оно само приобретает характер *высказывания*. Смысл такого высказывания располагается не *рядом* с бытием как некий потенциальный «проект» или «мнение о...», а осуществляется в *образе* бытия-события – *инкарнируется*. Так, встреча с камаргианкой в вагоне поезда, осмысляемая рассказчиком как событие значительное (иначе оно бы не стало предметом повествования), но всё же частное, в существенной мере случайное, в кругозорах творца и реципиента предстаёт как событие неизбежное, репрезентирующее целостный смысл жизни героев, «правду» жизни, раскрывающуюся в самом её образе.

Какой же смысл приобретает встреча рассказчика, провансальца, камаргианки в контексте эстетической коммуникации? Чтобы выйти к пониманию этого смысла надо принять во внимание, что он инкарнируется всеми моментами бытия героев как целого (= эстетическим «планом» произведения): предметными, словесными, событийными. Одной из особенностей внешности камаргианки является сочетание в ней разных, до противоположности, черт: это различные национальные признаки («цыганско-испанским телом», «руки (...) индусские» (с. 446)), анахроничные временные характеристики («лицо (...) древне-дикое», «с первобытной истомой» [там же]), цвета в одежде («подол верхней чёрной юбки (...) и (...) нижней, заношенной, белой» (с. 446), «ступня (...) переплетена разноцветными лентами, – синими и красными» (с. 447)), сочетание телесной округлости и худобы («вдоль круглой шейки» и «худая (...) ступня» (с. 446-447)), а также уже отмеченные сближения образов человека и животного, живого и мёртвого, тёмного и светлого. Облик героини создаёт зримое впечатление многообразия, словно бы выражает *полноту*

*бытия*, соединяя различные его стороны. То, что героиня воплощает в себе полноту жизни, подтверждается и её поведением: она погружена в себя, не нуждается ни в чём внешнем, постороннем («глаза (...) глядели как-то внутрь себя» (с. 446)). Она приковывает к себе взоры («многие (...) пристально смотрели на неё» [там же]), но сама ни на кого не смотрит («она прикрыла глаза» [там же]). Вместе с тем, эта полнота, воплощаемая героиней, не является абстрактной «вообще» полнотой: она связана с определённым смысловым полюсом, строем жизни, а именно – *телесно-чувственным* (отсюда слово «красота» в речи рассказчика), *натуральным* (первобытным, животным, диким).

Смысловое сближение полноты бытия и естественного измерения жизни инкарнировано в миниатюре Бунина также и на уровне пространства. Автор, помещая героев в определённое пространство, осмысливает их: в кругозорах героев пространство является *предметной областью, горизонтом* осмысления, в авторском кругозоре – *способом* истолкования. Смысл инкарнируется в художественном произведении, всегда так или иначе простираясь и развёртываясь. В миниатюре наше внимание акцентируется на *укоренённости* героини в определённом пространстве, её сущностной связи с ним. То же самое, хотя и в меньшей степени, относится и к соседу-«провансальцу». Характеризуя человека через принадлежность местности, мы в большей степени акцентируем в нём материально-телесную сторону. В «Камарге» принадлежность героев местности, территории определяется, судя по всему, «на глаз», а не через образ мыслей. Таким образом, полнота существования в тексте Бунина увязывается с запечатлённой «физически» принадлежностью *месту, локусу* (Камарг, Прованс). Как известно, связь полноты бытия с пространственной локализацией наиболее глубоко

осмысливается в произведениях *идиллической* художественности<sup>265</sup>. Идиллические мотивы (связь с *природой*, с *малым* кругом жизни) привносятся в образ женщины особенностями той местности, с которой она связана (Камарг – *природная*, заповедная территория), а также упоминанием, что она села на «маленькой станции» (с. 446).

Вместе с тем изображённое в новелле пространство поезда, *дороги*, скорее, *антиидиллично*. Камаргианка появляется в поезде на *короткое* время, герои же *остаются* в вагоне, в дороге. При этом для соседа рассказчика по вагону местность, по которой проходит поезд, – родная. Рассказчик же, чьё происхождение не уточняется, в большей степени связан с топосом дороги. *Укоренённость в пространстве* и, наоборот, «безместность», пребывание *в пути* образуют в миниатюре смысловую оппозицию. Точнее, эта оппозиция, – смысл которой в нашем объяснении неизбежно будет отвлечённым и абстрактным, – в произведении *конкретизируется* и «оплотняется», предстаёт как *зримая* (в специфическом смысле) действительность.

Повышенное внимание к камаргианке, объединяющее рассказчика, провансальца и большинство пассажиров в вагоне, обусловлено *нехваткой* той полноты бытия, которую воплощает в себе героиня. Грусть и мучение провансальца объясняются тем, что он, как наиболее близкий камаргианке персонаж (в семантическом плане, на что указывают отмеченные выше сходства на уровне наружности) острее других переживает бытийную неполноту. *Полнота* бытия связывается в смысловой структуре новеллы с *телесно-чувственной* стороной человека, с особым состоянием погружённости в себя и «*пребывания*» в мире, с *природными* ценностями и *укоренённостью* в пространстве. Напротив, *неполнота* бытия, переживаемая

---

<sup>265</sup> См. об этом, например: *Бахтин М. М.* Собрание сочинений в 7 т. Т. 3. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 472-489; *Тюпа В. И.* Идиллическое // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 77.



провансальцем – наиболее естественным (кроме самой камаргианки) персонажем – как «мучение», а для других героев проявляющаяся в интересе к вроде бы случайной попутчице, соотносится с *неукоренённостью* в мире, пребыванием *в дороге*. Развёрнутая интерпретация (то есть словесная артикуляция, «транскрипция») изначально инкарнированного смысла «Камарга» может быть представлена следующим рядом противопоставлений: полнота бытия («красота») – неполнота; принадлежность месту (укоренённость в пространстве) – пребывание в дороге; равнодушие – интерес (или же мучение, грусть); родовое (связь с местностью, «средой») – личное; телесно-чувственное – сознательное; внешнее – внутреннее; природа («дикое» начало жизни) – цивилизация; древность – современность; всеобщее – индивидуальное; трансгрессия – чёткие границы; животное – человеческое и т.д. Во внутреннем коммуникативно-смысловом континууме произведения данные противопоставления обозначают *возможные, альтернативные векторы соотношения смысла и бытия*, размеченные поступками и/или словесными высказываниями участников жизненного события общения. В эстетическом коммуникативно-смысловом контексте эти противопоставления фиксируют *необходимые моменты инкарнированного, то есть актуализированного в форме бытия героев смысла*. Специфика авторской позиции заключается не в том, что автор знает *больше* героя, или в его горизонте осмысления оказывается большее число деталей (в «Камарге» в кругозорах рассказчика и автора присутствуют *одни и те же* подробности), а в том, что эти подробности осмысливаются автором *иным образом*: как моменты *целой* – уже относительно собственного смысла *исполнившейся* – жизни.

Понятием «герой» при герменевтическом ракурсе рассмотрения обозначается «внежизненный» смысловой план личности, являющийся 1) относительно самой жизни – самоистолкованием, 2) по отношению к позиции автора – творческой интерпретацией жизни как целого; 3) по

отношению к сотворческой позиции читателя – горизонтом понимания как целостного смыслового самоопределения реципиента. Герой в литературном произведении не только и не столько является предметом и продуктом творческой (авторской) и сотворческой (читательской) интерпретации, но и «внежизненным» *субъектом* истолкования. Этот момент, звучащий несколько «мистически», крайне важно подчеркнуть. Автор, творя героя, не «продуцирует» этим самым смысл его жизни, но способствует раскрытию того смысла, который этой жизни – как она есть – присущ. Чтобы быть понятой эстетически, жизнь должна *иметь* эстетический смысл. Другое дело, что этот – самой жизни присущий, а не привнесённый со стороны – смысл вне контекста эстетического общения пребывает в темноте, в сокрытости. Самоистолкование героя, творческая деятельность автора, толкующая активность читателя – это разные грани одного – эстетического – события, самостоятельно не существующие и лишь в процессе научного анализа отделяемые друг от друга. Смысл, актуализируемый в форме бытия героя (= инкарнированный смысл) – это интерсубъективный смысл самой жизни как целого, а не субъективное авторское мнение о ней, обречённое произволу читательских перетолкований.

Актуализация художественного смысла в литературном произведении не означает, что данный смысл «отменяет» жизненный смысловой план или *оспаривает* те жизненные интерпретации, которые совершаются во внутреннем смысловом измерении произведения и связаны с позициями персонажей, рассказчика, лирического субъекта и т. п. Герой не может быть *героем* в эстетическом и герменевтическом значениях данного понятия, если не осуществляет себя как субъект осмысления в жизненном (внутреннем) смысловом континууме произведения. Инкарнированный смысловой план произведения (= эстетическая действительность = бытие героя) в качестве необходимого компонента имеет внутренний (жизненный) смысловой план. Инкарнация смысла является реакцией на жизненное осмысление, а не на

«идею» или «концепцию» или же на другой инкарнированный смысл (художественные высказывания во внутреннем смысловом контексте произведения входят в ряд жизненных ценностей). Художественное осмысление жизни совершается таким образом, что жизненный смысловой контекст *интериоризируется* – образует внутренний семантический план произведения.

Таким образом, необходимыми условиями инкарнации художественного смысла являются: 1) *наличие ситуации общения, диалога* (это общегуманитарное условие актуализации вообще всякого смысла, не только художественного); 2) *наличие внеположного жизненному коммуникативно-смысловому континууму эстетического («внежизненного») контекста общения*, образуемого посредством *реакции* участников данного коммуникативного события (героя, автора, читателя) на актуализированные в жизненном коммуникативном измерении ценности и смыслы с позиции вненаходимости. Сама же **инкарнация смысла** *представляет собой способ актуализации смысла в событии эстетической коммуникации, характеризующийся его претворением в наличное бытие (= бытие героев), которое в этом случае выступает как самоистолкование (= авторская художественная интерпретация жизни; = горизонт целостного читательского самоопределения).*

## **§ 2. Характеристики инкарнированного смысла**

В предыдущем параграфе нашей книги мы обозначали качества, характеризующие жизненный смысл, актуализирующийся во внутреннем коммуникативно-семантическом «измерении» произведения. Очевидно, что инкарнированный смысл, актуализирующийся в событии эстетического общения, также обладает рядом черт, нуждающихся в исследовании. Чтобы выявить и описать эти характеристики, мы обратимся к ряду художественных

произведений и – прежде всего – рассмотрим «хрестоматийное» стихотворение М.Ю. Лермонтова «Родина»<sup>266</sup>.

В тексте стихотворения актуализируются два варианта отношения к «отчизне»: один связан с позицией лирического субъекта, другой – с анонимной и данной имплицитно позицией «многих». Эти два вида осмысления Родины сталкиваются уже в первой строчке данного текста («Люблю отчизну я, но странную [«странную» относительно некой нормы, общепринятой точки зрения – Ю.П.] любовью!» – с. 337), при этом в осмыслении героя выделяется неподвластная «рассудку» *странность*. Эта «странность» любви лирического субъекта, апеллирующая к чувствам, противостоит в стихотворении рассудочному, рациональному отношению к Родине. При этом сам лирический субъект осознаёт, что его отношение противостоит общепринятому – позиции «многих». Любовь героя «странна» ещё и потому, что *сторонится* общепонятного и привычного (*не* странного). В анонимном кругозоре «многих» актуализируются абстрактно-возвышенные аспекты «отчизны»: «слава», «покой», «старина». В индивидуальном взгляде героя, напротив, высвечивается всё чувственно-конкретное: «дымок спалённой жнивы», «изба, покрытая соломой» (с. 338) и т. п. В жизненном смысловом контексте («мире персонажей» произведения) рассмотренные варианты осмысления-оценки относятся к бытию героев возможным, «мнимым» (от слова «мнение») образом. Ни одно из осмыслений не претендует на истинность потому, что не может быть подтверждено, наглядно, зримо представлено, всей наличностью бытия героев.

Читателю может быть ценностно близко то, что выделяет в «отчизне» лирический субъект лермонтовского стихотворения: не «славу, купленную кровью» (с. 337) и т. п., а «лесов безбрежных колыханье», «полное гумно» и т.

---

<sup>266</sup> Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. СПб., 2014. С. 337-338. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

д. Но самой жизнью, как действительным, а не только возможным целым, это мнение не подтверждается.

В жизненном кругозоре лирического субъекта «Родины» (как и любого другого художественного произведения) наличное бытие и смысл лишь частично (в контексте частной ситуации осмысления) «совпадают» друг с другом. Осмысливающий акт героя предполагает, что он относит частные (действительные) моменты собственной жизни к возможному и «предстоящему» смыслу целого. Этот смысл является возможным потому, что ещё не «воплотился» в действительность, в форму жизни как целого.

В контексте эстетического общения (в кругозорах автора и читателя) отношение героя к Родине (включающее в себя реакцию на позицию «многих») является уже не возможным мнением («наброском» смысла), а моментом бытия. В горизонте эстетического осмысления точка зрения лирического субъекта приобщается бытию героя как целому, то есть происходит *онтологизация* осмысления. Онтологизируется (то есть утверждается самим фактом своего бытия как необходимое, а не только возможное) совершаемое героем в отношении «отчизны» предпочтение чувств – рассудку, конкретного – абстрактному, «странного» – привычному, личного – общепринятому и т. п. Данные ценностно-смысловые полюса в ракурсе художественного осмысления предстают уже не *векторами* выбора в открытом смысловом контексте жизни, а *координатами* бытия героя как целого. Автор будто бы разворачивает бытие героев определённым образом относительно читательского взора, этим самым это бытие осмысливая. При этом выбор, совершаемый героем, предстаёт не случайным, а онтологически обусловленным. В жизненном семантическом контексте связь между неосознанной («люблю – за что, не знаю сам» – с. 338) любовью лирического субъекта и тем, *что* он любит, – односторонняя и произвольная. Ведь можно любить в Родине и нечто иное, например, «тёмной старины заветные преданья». В инкарнированном же смысловом «плане» и отношение героя, и

предмет этого отношения выступают как *необходимо* связанные друг с другом моменты смысла художественного произведения, утверждаемого посредством онтологизации, претворения в действительность. Так, в любви лирического героя подчёркивается естественность, поскольку чувство как нечто иррациональное, неосознанное – это проявление естественного начала в человеке. Собственно, признание «люблю – за что, не знаю сам» представляет собой своего рода тавтологию, так как любовь по своей чувственной природе исключает знание как проявление «рассудка». Следовательно, отношение лирического субъекта самим своим характером утверждает *естественное* «измерение» жизни. Но и предмет этого отношения – «отчизна» – также раскрывается как нечто, в первую очередь, *природное*. В свою очередь, мнение «многих», актуализирующее абстрактно-возвышенный смысл «отчизны», в стихотворении Лермонтова также онтологически (*не* логически) если и не отрицается, то отводится на «задний план», затемняется, так как обнаруживается бытийное и, следовательно, смысловое «расподобление» между абстрактно-возвышенным отношением к Родине и конкретно-чувственной природой того, на что направлено отношение – самой «отчизной».

Итак, если в смысловом контексте героя его отношение к «отчизне» имеет, на что мы указали выше, характер возможности, является альтернативным и спорным *мнением*, то в инкарнированном смысловом «измерении» оно предстаёт как нечто необходимое, как *истина*. Однако истинность представляемой в произведении точки зрения не доказывается *логически*, а утверждается *онтологически*: самим фактом (и характером) наличия этой точки зрения как момента изображённого в произведении бытия. Первым качеством инкарнированного смысла, следовательно, является его *онтологизированный* и в этом отношении *бесспорный* характер. Истинность художественной интерпретации жизни подтверждается самим

фактом и характером наличия этой жизни. Разумеется, как жизни «другой» – вымышленного бытия *героев*.

Онтологизация смысла, совершающаяся в событии эстетической коммуникации, его переход из области ещё не осуществлённых возможностей в сферу действительности предполагает, что художественный смысл теряет свой умозрительный, «непредметный» характер. Если в жизненном семантическом контексте смысл выступает как нечто умопостигаемое (поскольку непосредственное восприятие того, что не является бытием – невозможно), то в контексте эстетического события смысл актуализирует иным образом. Так, в знаменитом стихотворении Тютчева **«Silentium!»** подчёркнуто *внутренние, скрытые* «чувства и мечты» опредмечиваются, предстают читателю как нечто зримое: «(...) Встают и заходят оне / Безмолвно, как звезды в ночи (...)»<sup>267</sup>. Конечно, можно сказать, что это сравнение, однако непосредственно приписываемое моментам душевной жизни качество *безмолвия* уже является предметным, ориентированным на чувственное восприятие. Вместе с тем, в со-бытии художественного общения опредмечиваются, становятся «зримыми» не только отдельные абстрактные категории (например, нравственные) или чувства, но *исудьба* – артикулированная и ограниченная длительность человеческой жизни. Наглядность и детерминированность времени в художественном тексте предстаёт как зримость сплетения судеб, «судьбы скрещений» (по Б. Пастернаку). В последней цитате из стихотворения **«Зимняя ночь»** отвлечённое и, так сказать, «философское» понятие судьбы также становится зримым, наглядным. Во-первых, непосредственно – через образ «скрещения» (креста); во-вторых, через сопоставление с конкретными – телесными –

---

<sup>267</sup> Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений. Письма. В 6-ти т. Т. 1. М., 2002. С. 123.

детальми («скрещенья рук, скрещенья ног»<sup>268</sup>). Это наглядное сопоставление судьбы с *телесным, камерным* планом бытия уже представляет собой её художественную *интерпретацию*, осуществляемую посредством инкарнации – воплощения смысла.

Рассмотрим ещё раз, более пристально, стихотворение «Родина». Почему «огни печальных деревень» (с. 338) во взгляде лирического субъекта «дрожащие» (там же)? Судя по всему, это связано с тем способом передвижения, который избирает герой: «просёлочным путём» и «в телеге» (там же). Такой характер поездки позволяет наиболее отчётливо ощутить неровности дороги, на что косвенно указывает дрожание огней в темноте. Сами же эти неровности просёлочного (то есть наименее обработанного, «цивилизованного») пути раскрывают некое качество природы: её неровность, неудобство (опять-таки с точки зрения «цивилизованного» человека), отсутствие чётко определённых границ. Отмеченные черты природы акцентируются и другими «видами» (воспользуемся этим термином Р. Ингардена<sup>269</sup>), представленными в стихотворении: «разливами рек», «лесов *безбрежных* [курсив мой – Ю. П.] колыханьем» (с. 338). Но эти же качества характеризуют и любовь как проявление естественного начала в человеке. Именно поэтому всякая любовь, в том числе любовь к Родине – «странная», не укладывающаяся в определённые рамки.

Таким образом, приобщаясь ощущениям героя, едущего ночью по просёлку в телеге, мы понимаем утверждаемый стихотворением смысл. Точнее, включаемся в процесс понимания. Отмеченная особенность понимания художественного произведения раскрывает такое качество

---

<sup>268</sup> Пастернак Б. Л. Доктор Живаго // Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений в 11 т. Т. 4. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. С. 533.

<sup>269</sup> Ингарден Р. Исследования по эстетике. Перевод с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М., 1962. С. 24.



инкарнированного смысла как *предметность и ориентированность на чувственное восприятие*. Ещё раз подчеркнём, что последнее качество следует понимать не в прямом – психологическом – смысле данного определения. Скорее здесь уместно соотнесение с традиционной эстетической категорией *образа*. Богословский контекст понятия инкарнации, как нам представляется, довольно точно фиксирует эту особенность осуществления художественного смысла (см. I главу настоящей монографии). Инкарнация Бога представляет собой своего рода коммуникативное событие, совершающееся не столько на интеллектуальном, сколько на непосредственно-чувственном уровне. Если в теологии божественная инкарнация (с необходимым элементом претворения невидимого в видимое) знаменует собой приобщение человека сакральной (трансцендентной) сфере, то в контексте герменевтики художественного произведения инкарнация смысла, сопровождающаяся «визуализацией» последнего, определяет возможность встречи человека с «внежизненным» (целостным и «изнутри» жизненного события *невидимым*) смыслом собственного бытия. В событии эстетической инкарнации смысл приобретает своего рода *зримость*.

Данное качество инкарнированного смысла требует более подробного изучения, в особенности через сопоставление с тем, как «зримое» и «смысловое» соотносятся в «мире персонажей» произведения. Обратимся к рассказу А. Грина «Безногий», основным предметом изображения в котором является как раз ситуация видения-понимания. Вначале вкратце передадим фабулу рассказа. Герой (он же рассказчик) видит в уличном зеркале калеку в «тележке-ящике»<sup>270</sup>. Далее постепенно – через напряжённое всматривание и размышления по поводу увиденного – герой-рассказчик приходит к «ужасной

---

<sup>270</sup> Рассказ цитируется по изданию: Грин А. С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. М.: Правда, 1980. С. 351-354.

кристаллизации»: понимает, что калека в зеркале – это он сам. В финале рассказе герой берёт в руки «свои палки» и разбивает «проклятое зеркало».

Основное место в «Безногом», как уже было сказано, занимают визуально-телесные образы (образы «внешнего тела»<sup>271</sup>, в терминологии М. М. Бахтина), а также те образы «внутреннего тела»<sup>272</sup>, которые, по определению рассказчика, воспринимаются посредством «воображения чувств». Кроме того, центральным в рассказе является образ зеркала, имеющий прямое отношение к ситуации *видения*. Именно в зеркале герой впервые замечает калеку, о зеркалах размышляет в начале текста, в зеркале видит женщину, желание броситься за которой открывает герою его положение, а единственным *поступком* героя в мире «Безногого» становится именно разбивание зеркала. Попробуем же рассмотреть подробнее, какое место зеркало занимает в смысловом целом рассказа.

В размышлении героя, предваряющим «встречу» с калекой, зеркала соотносятся с целым рядом образов: «призрачности», «застывшей и вставшей стеной воды», «оцепеневшей глубины», «палубы в качку». Таким образом, зеркало встраивается сразу в несколько смысловых рядов и оппозиций: действительного и ирреального, движения и неподвижности, поверхности и глубины, ограниченности и свободы, устойчивости и потери равновесия. Выделение данных смысловых «пар» сопряжено, как можно заметить, с абстрагированием, переходом от зримого конкретного образа к умопостигаемому «концепту». Такого рода абстрагирование, конечно, не вполне соответствует инкарнированной, то есть неотделимой от конкретной данности образа, природе художественного смысла. Однако именно такое «обобщение» позволяет очертить семантический ореол образа, что, в свою очередь, даёт возможность настроить «приборы *видения*», определить

---

<sup>271</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1. С. 126.

<sup>272</sup> Там же.

возможные ракурсы дальнейшего понимания-всматривания. Так, в контексте оппозиции движения и неподвижности, образы «застывшей и вставшей стеной воды», приписанные героем зеркалу, соотносятся, с одной стороны, с физической неподвижностью самого героя, с другой стороны, с многочисленными образами движения («вода» - текучая, подвижная субстанция), представленными в рассказе («бесчисленные шаги ног» [разрядка А. С. Грина – Ю. П.], «размышления (...) вспыхнули, рванувшись вслед», «глаза (...) бегающие по лицам (...) толпы» и т. д.). Итак, в процессе понимания произведения отход от конкретно-зримого к абстрактно-умопостигаемому, от «смысла» к «значению» может быть продуктивным, но только если предполагает возвращение к видению, обозначая его ракурс, границы охвата.

Рассмотрим же ещё раз выделенный – но не нами, а самим рассказом, поставленный перед нашим внутренним взором! – образ зеркала «на фоне» отмеченных ранее смысловых противопоставлений. Первое, что мы увидим: очерченные оппозициями смысловые поля в образе соединяются, накладываются друг на друга. Так, образ «застывшей и вставшей стеной воды» не только конкретизирует соотношение смысловых «полюсов» движения и неподвижности, но также притягивает к себе смысловые поля, обозначенные оппозициями *ограниченности* и *свободы* («стена» и «вода») и даже, несколько менее явно, – *жизни* и *смерти* (*стоять* на ногах для героя равносильно *жизни*, но в то же время статичность «безногого» положения делает героя «погибшим»). Это сложное смысловое «уравнение» в художественном произведении решается, но, как уже было определено выше, не *логически*, а *онтологически*: посредством *инкарнации* смысла, его претворения в наличное бытие героев. Следовательно, понимание смысла не противопоставлено как рациональная операция некоему первоначальному чувственному восприятию: в художественном произведении одно предполагает другое.

Всматривание в конкретный образ провоцирует читателя на обобщающие смысловые наброски (в нашем исследовании мы, вслед за Л. Ю. Фуксоном<sup>273</sup>, представляем эти наброски в виде ценностно-смысловых со- и противопоставлений), правомерность которых, в свою очередь, подтверждается (или же опровергается) последующим опытом всматривания. Вернёмся к отмеченному нами образу «вставшей стеной воды», который передаёт впечатление рассказчика от зеркал. Можно, конечно, объяснить наличие такого сравнения психологически, исходя из частной житейской логики: герой «не любит» зеркала, потому что они напоминают ему о его положении, о котором он старается забыть. Однако в художественном произведении всякий образ раскрывает смысл не только частной ситуации, но жизни в целом, поэтому может быть спроецирован на все другие образы произведения. Обобщающий смысловой набросок, связанный с выделением смысловых оппозиций ограниченности и свободы, замкнутости и открытости, позволяет наметить *горизонт* рассмотрения текста, на котором, в частности, можно увидеть противоположный «стене» образ «двери», которую *открывают* герою «две сестры». Этот зримый образ открытости, размыкания пространственных и коммуникативных границ, в свою очередь, соотносится в произведении с подъёмом, пространством *верха*, недоступным «безногому» и ассоциирующимся со свободой. «Четвёртый» этаж, на который поднимается героя, вместе с тем, уже посредством звуковой ассоциации, отсылает к образу «четвертования» – разделения тела на части. Образ «вставшей» воды корреспондирует, с одной стороны, с образами статики, неподвижности в рассказе, а с другой стороны – напоминает о том положении, которое располагает к движению и которое «безногий» принять не способен. Как можно заметить, в отмеченных образах черты движения и

---

<sup>273</sup> См., к примеру: Фуксон Л. Ю. Ценностная структура // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 290-292.

неподвижности *совмещаются*. И это уже не отвлечённое обобщение, а непосредственно наблюдаемое качество действительности произведения.

Присмотримся к другой частной подробности, привлекающей своей «странностью»: в середине рассказа герой, наблюдая за прохожими, сравнивает «шаги ног» с «откусыванием (...) кусков тротуара». Соотнесение данного образа с другими, в том числе, уже рассмотренными нами, позволяет увидеть некоторую закономерность: «шаги» в кругозоре героя связываются с движением, а способность к нему, в свою очередь, с наличием ног – телесной целостностью. Однако образ «куска» отсылает к противоположному семантическому полюсу – частичности, расчленённости, которая в контексте произведения соотносится с неподвижностью. Мы можем зафиксировать сочетание, схождение противоположных смысловых качеств, но эта смысловая особенность опять-таки представлена самим образом, инкарнирована, и, следовательно, её понимание предполагает всматривание в образную ткань произведения. То трагическое соединение в *одной* личности («я, в котором всегда два», говорит рассказчик, осознавая, кто он такой) *внутренней* полноты, подвижности, свободы и *внешней* «укороченности», скованности и пространственной ограниченности, которое, до финального эпизода, отказывается признать герой, раскрывается самой образной структурой рассказа как некое универсальное свойство мировосприятия рассказчика, не осознаваемое им самим. А поскольку никакой другой «точки зрения» на мир в тексте не представлено, то можно предположить, что это свойство изображённой в рассказе жизни – момент её смысла, явленный в самом её облике и открытый читательскому видению-пониманию.

Но как же изображено в рассказе само *видение*? Прежде всего, как мы уже отмечали, визуальное восприятие в рассказе, главным образом связано с зеркалом, то есть с отражённым, перевёрнутым и уже в этом смысле искажённым, опосредованным восприятием действительности. При этом зеркало, к «немому подсказу» которого обращается герой-рассказчик,

актуализирует в человеке только зримую, внешнюю сторону. Эта особенность зеркала оценивается героем негативно – как отделение от человека внешности («лица»). Для самого героя это качество зеркала – предмет размышлений, но читатель *видит* связь между способностью зеркала разделять человека и расчленённостью «безногого»<sup>274</sup>. Таким образом, телесная нецелостность в рассказе (характеризующая только «калек») соотносится с присущей всем людям разделённостью на «внутреннего» и «внешнего» человека и, далее, с границей между «Я» и «другими». Опосредованно, через образ зеркала, отмеченные смысловые моменты увязываются с *видением*. Визуальное восприятие также сопрягается с образами «зрелища» как чего-то картинного, театрального, вызывающего усмешку. Данные образы показывают, что *видение*, связанное только с внешней стороной человека, предполагает *дистанцию* между людьми (взгляд *со стороны* сопряжён с «раздражённым сопротивлением», усмешкой или смехом: «невероятно смешно смотреть на это со стороны»). Думается, именно поэтому исчезновение дистанции между внешней и внутренней сторонами героя ведёт к отказу от *видения*: герой сначала отводит взгляд от зеркала, а потом разбивает его. Взгляд на самого себя со стороны даёт герою иллюзию телесной полноты, но при этом лишает его *целостности*, обрести которую герой может только ценой осознания своего увечья. При этом, однако, именно в зеркале герой видит ту женщину, устремившись за которой он вспоминает своё подлинное состояние. Но этот образ также фиксирует утраченную близость, дистанцию между людьми (женщина проходит «быстро и озабоченно» *позади* героя).

Итак, если для героя рассказа понимание себя и своего истинного положения в мире связано, в значительной мере, с отказом от *видения*

---

<sup>274</sup> Связь между калеккой и зеркалом, уже разбитым, подчёркивается также образом «лохмотьев»: «лохмотья стекла остро сверкают на пустом дереве».

(поскольку визуальное восприятие предполагает в контексте рассказа дистанцирование героя от себя самого и/как другого), то для читателя «Безногого» (как и, впрочем, любого другого художественного текста) *видение* (верно «настроенное», соответствующее тому, что произведение «показывает») является залогом понимания. Для автора же визуализация смысла является способом художественной интерпретации действительности. Поскольку смысл в художественном произведении инкарнирован, то есть претворён в наличное бытие героя, постольку всматривание в наличную данность образа непосредственно выводит нас к его семантике. Художественное произведение утверждает тот или иной смысл не доказывая его, а *показывая*, открывая чувственному восприятию. А художественный смысл, поскольку он воплощён (инкарнирован), раскрывается в произведении как «бытие, выставленное на обозрение»<sup>275</sup>.

В наших рассуждениях о художественном смысле можно, вместе с тем, увидеть некое противоречие: мы говорим о *смысле* стихотворения как о чём-то едином и целостном, соотнося его, однако, всякий раз с частными подробностями. С одной стороны, даже если речи идёт о небольшом произведении, мы не можем с одинаковой отчетливостью удерживать во внутреннем «взоре» все детали. С другой стороны, во всяком произведении, даже самом объёмном, представлен лишь *фрагмент* бытия. На каком же основании можно говорить, что в произведении выставляется на «обозрение» именно бытие (онтологизированный смысл) как нечто целостное? Попробуем ответить на этот вопрос, рассмотрев одну подробность из толкуемого нами стихотворения Лермонтова «Родина». В последних строках стихотворения сообщается следующее:

И в праздник, вечером росистым,

---

<sup>275</sup> Ингарден Р. Указ. соч. С. 79.

Смотреть до полночи готов  
На пляску с топанием и свистом  
Под говор пьяных мужичков  
(с. 338).

Что – через взгляд лирического субъекта – показывает нам стихотворение? Почему для героя так важно, например, зрелище пляски? Прежде всего пляска, в отличие от танца, предполагает относительную свободу и (в сравнении с танцем) неупорядоченность движений. В этом смысле пляска – более естественный, неокультуренный вид телесной активности. Отмеченные смысловые обертоны, присущие пляске, как раз подчёркиваются «топаньем» и «свистом». Но актуализация естественного «измерения» бытия уже имела место в стихотворении: мы отмечали её и в природных реалиях, и в специфическом образе движения по просёлочной дороге. Следовательно, внимание героя к пляске не случайно: оно актуализирует тот смысл, который утверждается и другими подробностями стихотворения. Однако увидеть это можно, только рассмотрев данную подробность в контексте целого, увязав с другими – похожими или же наоборот контрастными – деталями. Известное герменевтическое правило – «целое надлежит понимать на основании отдельного, а отдельное – на основании целого»<sup>276</sup> – применимо и к художественному тексту. Но в чём специфика этого применения? То, что в художественном произведении всегда «выставляется на обозрение» человеческая жизнь как смысловое целое, обуславливает соотнесённость каждой частной подробности и ситуации именно с целостным смысловым контекстом. Смысл жизни героев как целого, а не только смысл конкретной ситуации, *сбывается* в каждой детали, в каждом элементе изображённой действительности. Следовательно, часть и

---

<sup>276</sup> Гадамер Г.-Г. О круге понимания. Пер. с нем. А. В. Михайлова // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 72.



целое соотнесены в художественном тексте опять-таки не логически, а онтологически. Каждая подробность инкарнирует тот же самый смысл, но в то же время актуализирует определённый его аспект. Так, образами «странной любви», «разливов рек», «избы, покрытой соломой», «пляски», «говора пьяных мужичков» актуализируется семантика естественности, связанная с Родиной, «отчизной». Однако в первом случае естественность утверждается в определённом характере чувства, во втором – в «виде» природной реалии, в остальных случаях – в определённых формах и образах социального (а именно – народного) бытия. Целое смысла в каждом конкретном фрагменте произведения как бы поворачивается к реципиенту определённой стороной. Таким образом, существенным качеством инкарнированного художественного смысла, помимо указанных ранее, является его *целостность* (это всегда смысл жизни как целого, а не частной ситуации) и *репрезентативность* (способность актуализироваться – в качестве смысла *целого* – в каждой *части* произведения).

Рассмотрим данную особенность инкарнированного художественного смысла на материале ещё нескольких текстов (вернее, фрагментов текстов), относящихся к разным литературным родам. Обратимся к фрагменту романа Рэя Дугласа Брэдбери «451° по Фаренгейту»<sup>277</sup>. Описывая впечатление, которое производит на героя внешность и прежде всего лицо Клариссы Маклеллан, повествователь упоминает излучаемый им *свет*: «То был не электрический свет, пронзительный и резкий, а странно успокаивающее, мягкое мерцание свечи» (с. 11). Для Гая Монтэга данная ассоциация, отсылающая к событиям детства («когда он был ребёнком, погасло электричество, и его мать отыскала и зажгла последнюю свечу»), обозначает

---

<sup>277</sup> Брэдбери Р. Д. 451 градус по Фаренгейту / Пер. с англ. Т. Шинкарь // Брэдбери Р. Д. О скитаньях вечных и о Земле. М.: Правда, 1988. С. 7-152. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

неожиданную близость, возникшую между ним и Клариссой, однако, естественно, не проецируется на всю художественную реальность. В то же время эта проекция улавливается *взором* читателя, нацеленным на «овнешнённый», инкарнированный смысл. Противопоставление героем «электрического света» и «мерцания свечи» *очевидно* соотносится с целым рядом образов, которые вписываются в контекст оппозиций *цивилизации и природы, искусственного и естественного* начал жизни. Так, «пронзительность» электрического света в смысловой структуре романа соотносится, в частности, с *иглой* «механического пса» (с. 26), которой он будет стремиться буквально *пронзить*, убить Монтэга. Таким образом, в смысловое поле *цивилизации* наглядно привносятся черты *боли, насилия и смерти*. В отличие от электрического света мерцание свечи «мягкое» и зыбкое (это именно «мерцание»). Данный образ буквально показывает нестойкость, *слабость* естественного мира в сравнении с твёрдостью предметов цивилизации. Не случайно сравнение света, излучаемого лицом Клариссы, со светом свечи вызывает у Монтэга воспоминание из *детства* – самого естественного периода человеческой жизни. В этом воспоминании мать героя зажигает «последнюю» (с. 11) свечу, что ещё раз подчёркивает слабость естественного состояния жизни, которому (как и детству) приходит конец. Мерцание свечи меняет пространство вокруг героев: оно «перестало быть огромным и уютно сомкнулось вокруг них» (там же). Как видим, слабый (в сравнении с электрическим) свет свечи зримо соотносится с *малым, уютно-домашним* измерением пространства (в противоположность *большому* миру города с проносящимися по нему на огромной скорости автомобилями), в котором пребывают *родные* (мать и сын) люди. Смысловая соотнесённость природы, детства, слабости, малого, уютного пространства, защищающего героев (оно сомкнулось вокруг них)и, напротив, цивилизации, боли, насилия, смерти представлена в рассмотренном фрагменте романа наглядно, зримо. При этом отмеченные смысловые связи

актуальны для *всего* романа, а не только для описанного фрагмента. Разбор данной части текста Брэдбери показывает нам также связь репрезентативности художественного смысла с его зримостью. Часть произведения истолковывает смысл целого, *показывая* определённый его аспект, читатель же (при адекватной самому произведению «настройке» зрения) может понять этот смысл, только «разглядев» его.

Осмысление того или иного момента жизни, совершаемое героем произведения – это всегда частное осмысление, связанное с ближайшим смысловым «горизонтом» конкретной ситуации. Однако в контексте эстетического общения это частное «мнение» в свою очередь становится моментом интерпретации жизни героев как целого. Рассмотрим фрагмент разговора между учеником Сократа и Стрепсиадом из комедии Аристофана «Облака» (пер. А. Пиотровского):

**Ученик**

На той неделе истина великая  
Погибла из-за ящерицы.

**Стрепсиад**

Как же так?

**Ученик**

В полночный час, исследуя движение  
И бег луны, стоял он, рот разинувши.  
Тут с крыши в рот ему наклала ящерка.

**Стрепсиад**

Смешно, Сократу в рот наклала ящерка! (...) <sup>278</sup>.

---

<sup>278</sup>Аристофан. Комедии. Фрагменты. М., 2008. С. 154.

Данный разговор относится к первому посещению Стрепсиадам «мыслильни», когда он только начинает знакомиться с «мудростью» Сократа. Рассмотренный «изнутри» произведения, в незавершённом смысловом контексте ситуации, рассказ ученика представляет собой характеристику самого Сократа. В этом фрагменте обращает на себя внимание гротескное сочетание «великого» и «малого», интеллектуального («истина») и телесного («наклала»), высокого (небо, «бег луны», но также и «рот» – главный «рабочий инструмент» Сократа) и низкого («ящерка» – пресмыкающееся, живущее на земле; «наклала» – образ телесного низа). Неожиданное вмешательство низкого, грубо-телесного в данном эпизоде снижает великое («истина великая погибла»), обнаруживает его ничтожность. Такое первенство низменного, телесного над высоким, снижение образа «мудреца» Сократа и вызывает смех Стрепсиада. Этот смех – выражение конкретно-жизненного, обусловленного ситуацией, *отношения* Стрепсиада к Сократу, «за скобками» которого, между тем, оказывается сам смеющийся.

Что же изменится, если рассмотреть данный фрагмент не в частном контексте ситуации, а в контексте смыслового *целого* комедии? Прежде всего обнаружится запредельная кругозору самого Стрепсиада аналогия между «переворачиванием» высокого и низкого в данном эпизоде и желанием самого Стрепсиада поставить «кривду» на место «правды». Действительно, желание Стрепсиада «возвыситься» над божественным и человеческим законом и здравым смыслом приводит к тому, что он сам оказывается в унижительном положении: сын начинает бить его, доказывая «кривою» речью правоту своего поведения. Смеясь над Сократом, Стрепсиад, по сути, смеётся над самим собой. Событие, произошедшее с Сократом, при котором Стрепсиад даже не присутствовал, в инкарнированном смысловом измерении текста становится моментом оценки жизни самого Стрепсиада, в некотором роде «предсказывает» то, что произойдёт с ним далее.

В то же время, проекция смеха Стрепсиада над Сократом в «Прологе» на самого смеющегося раскрывает и те грани характера героя, которые позволят ему преодолеть внушённый Сократом ложный взгляд на мир и богов, вновь поставить «правду» и «кривду» на свои места. Речь идёт о *естественности* позиции самого Стрепсиада, позволяющей ему оценивать происходящее в «мыслильне» как бы «со стороны». По самой своей «природе» – «земному» происхождению («темный, из деревни я») и роду занятий (земледелец) – Стрепсиад чужд отвлечённому мудрствованию. В дальнейшем он не раз будет находить к высказываниям Сократа и его учеников земледельческие и хозяйственные параллели, снижая их смысл. Таким образом, в художественном семантическом «плане» комедии смех Стрепсиада является не только *реакцией* на рассказ ученика (который, кстати, сам не смеется, сообщая о «неудаче», постигшей Сократа), но и частью бытия самого героя, инкарнированным смыслом.

Каждый эпизод (часть) художественного произведения, в силу репрезентативности его семантики, представляет собой своего рода истолкование на «микроуровне» смысла целого, самим же произведением осуществляемое. Обратимся к эпизоду, представленному в 3 сцене II акта «Короля Лира»<sup>279</sup>. Вся сцена состоит из реплики Эдгара, законного сына графа Глостера, оклеветанного своим сводным братом Эдмундом и скрывающегося от преследования. Место действия сцены – лес. Из слов Эдгара мы узнаём, что он скрывается «в дупле»<sup>280</sup>, как зверь. Далее в своей реплике он обещает взять пример «с бродяг и полоумных из Бедлама»<sup>281</sup>, выйти «навстречу вихрю»<sup>282</sup> и т.п. Для самого Эдгара его поступки и

---

<sup>279</sup> Шекспир У. Король Лир / Пер. с англ. Б. Пастернака // Шекспир У. Полное собрание сочинений в 8 тт. Т. 6. М., 1960. С. 477-478.

<sup>280</sup> Там же. С. 477.

<sup>281</sup> Там же. С. 478.

<sup>282</sup> Там же.

стремления – бегство в лес, желание переменить имя и облик – обусловлены конкретными обстоятельствами (клеветой брата, вынужденным бегством от преследования). Это частный, ситуативный смысл. Вместе с тем, то, какой смысл этот поступок будет иметь в контексте смыслового целого жизни героя – его судьбы – остаётся для последнего неизвестным, запредельным его кругозору. Смысл жизни как целого и, следовательно, каждого поступка в горизонте этого целого, остаётся для героя всегда «предстоящим», «возможным», ещё не претворённым в действительность. Но этот претворённый в действительность смысл открыт «взорам» автора и реципиентов. Вместе с тем, «открытость взорам» отнюдь не означает, что этот смысл для читателей-зрителей очевиден и не нуждается в истолковании. Совершаемый в процессе интерпретации переход от контекста ситуации к контексту целого и далее – по «кругу» – позволяет увидеть, что реплика Эдгара концентрирует в себе ряд смысловых моментов и оппозиций, значимых для всей трагедии: человек – зверь, социум – природа, облачение (как знак статуса в социуме) – нагота, разум – безумие и т. п. Эти оппозиции, вербально фиксируемые интерпретацией, представляют собой перевод, транскрипцию претворённого в бытие (инкарнированного) смысла. Конечно, в «выставленной на обозрение» читателя-зрителя художественной действительности нет, к примеру, оппозиции «природы и социума», но есть пространство, в котором лес – прибежище Эдгара – противопоставлен замку и сопоставляется со степью. Есть, «размечающие» пространство поступки действующих лиц: бегство и странствия Эдгара, но также и уход Лира в степь (опять-таки «навстречу вихрю»); мнимое безумие Эдгара и действительное помрачение (просветление?) разума короля; Эдгар, обещающий «выйти полуголым в непогоду»<sup>283</sup> и Лир, срывающий одежды, чтобы в

---

<sup>283</sup> Там же.

естественности быть подобным зверю; граф Кент и Эдгар, меняющие имена и т. п.

В контексте инкарнации самая незначительная деталь, частная подробность становится «узлом», связывающим смысловые нити произведения. Рассмотрим в свете сказанного ранее небольшую деталь из пьесы «Пластилин»<sup>284</sup> Василия Сигарева. В первом эпизоде пьесы (всего таких главок-эпизодов 33) ремарочный субъект, напоминающий повествователя в эпическом произведении и, судя по всему, ценностно сближенный с главным героем – подростком Максимом, рассказывает, как последний сначала лепит из пластилина, а потом выплавляет из свинца некие «странные» фигурки. Чтобы расплавить свинец на сковороде, Максим, обозначаемый в данной главке просто как «он», «приносит плитку с голой спиралью» (с. 426). Попробуем *вглядеться* (применительно к инкарнированному смыслу понимание и значит – всматривание) в этот образ пристально. Почему это именно такая плитка? Для героя пьесы так поставленный вопрос, думается, не актуален: плитка для него – средство для расплавки свинца. Столь же прозаична эта подробность и для ремарочного «повествователя»: он сосредоточен на смысле действий Максима и на его переживаниях. В кругозорах же автора и читателей-зрителей эта вещь обретает смысл в контексте жизни героев как семантического целого. Понимание этого смысла предполагает увязывание «облика» данной вещи с другими качествами и явлениями изображённого мира. «Оголённая спираль» плитки прежде всего отсылает ко всем имеющимся в пьесе образам *наготы*, *несокрытости*, причём не только телесной, пространственной, но и душевной. Это многочисленные образы оголённого тела и жесты обнажения, сопряжённые с насилием и сексом: насилующий Максима «Голый» из

---

<sup>284</sup> Сигарев В. Пластилин // Новая драма: пьесы и статьи. СПб., 2008. С. 425-484. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

квартиры в «малосемейке»; ласкающие друг друга «две голые женщины» из фильма «Калигула», который смотрят Максим и Лёха; «Она», приподнимающая платье и проводящая рукой у себя между ног в последнем эпизоде пьесы и т. п. Голое тело главного героя, покрытое синяками («у него на спине сизые пятна от белых туфельки невесты» – с. 442), распухшее от ударов лицо, напротив, ассоциируются с незащищённостью, страдательным, жертвенным началом. Кроме того, в смысловом поле оголённости присутствуют ясность, истина, отсутствие иллюзий. На уровне художественного пространства в пьесе выделяются образы, связанные с открытием, *размыканием границ*. Эти образы опять-таки преимущественно связаны с насилием, разрушением и смертью: дверь, через которую входит в мужской туалет учительница литературы Людмила Ивановна; «висящая на одной петле» (с. 481) дверь в «малосемейке»; окно, через которое вытаскивают на улицу гроб с телом Спиры и другое окно, в которое Седой и Курсант выталкивают Максима. Вместе с тем, образ окна неизбежно, на уровне смысловых обертонов, свидетельствует, о *выходе* на простор и воздух (так, во втором эпизоде пьесы, изображающем похороны Спиры – друга главного героя, заклеенное после зимы окно, «распечатывают»<sup>285</sup>), в мир улицы, об освобождении. Данные образы также контрастирует в произведении с образами замкнутости, «футлярности». Так, Спиру хоронят в закрытом гробу, а в 19 эпизоде в кошмаре Максима, передаваемом «драматургическим повествователем», комната главного героя превращается в «маленькую шкатулку с обитыми чёрной материей стенками» (с. 457), в гроб. В образе «оголённой» (следовательно – светящейся и способной обжечь, если к ней прикоснуться) спирали инкарнированы и другие аспекты

---

<sup>285</sup> Вместе с тем, данное слово в пьесе увязывается и с обозначенным выше образом размыкания личных (телесных) границ через насилие: в 22-м эпизоде мужики в татуировках „распечатывают“ (насилуют) Максима и Лёху.



смысла пьесы, связанные с оппозицией *света и темноты*, а также с переживанием *боли*. В первую очередь боль в тексте Сигарева увязывается, конечно, с насилием – физическим и сексуальным. Максим, будучи главным объектом насилия в пьесе, испытывает физическую боль практически постоянно. Однако боль испытывают в пьесе и другие персонажи: Лёха – приятель Максима, женщина, которую Максим встречает на «маленьком стадионе» (с. 453) и т. д. Ощущение физической боли словно бы пронизывает мир пьесы. Вместе с тем, боль в произведении может иметь не только внешние, но и внутренние причины. Такую боль в «Пластине» испытывает только главный герой: его головные боли сопряжены с галлюцинациями, в которых вырисовываются образы смерти (комната, превращающаяся в гроб), и, возможно, воспоминаниями (о матери, например (с. 442), опять-таки в связи с неопределённым насилием). Характерно, что в «облике» оголённой спирали электроплитки отмеченные выше «темы»<sup>286</sup> света и боли оказываются слитыми воедино, связанными, благодаря инкарнации, в смысловой «узел»: обжечь (сделать больно) способна только горячая и, следовательно, светящаяся спираль. Освещённость при этом так или иначе связывается с возможностью увидеть жизнь такой, какая она есть, с *истиной*. В мире пьесы, судя по представленным в ней образам, только через боль для героев возможным оказывается контакт с *реальной* действительностью (снова здесь актуализируется признак «оголённости»), в широком смысле – её познание.

Итак, каждый элемент художественного мира (образ), следовательно, самым своим «обликом» указывает не только на смысл конкретной ситуации, но и на смысл изображённой жизни как целого. Интерпретация позволила нам увидеть, как смысловые нити проходят от образа «плитки с голой спиралью» к различным аспектам мира произведения. Всматриваясь в схожие

---

<sup>286</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1. С. 79.

и контрастирующие элементы художественного мира, мы выявили (хотя точнее было бы сказать: само произведение нам показало) *универсальность* данных аспектов смысла для рассматриваемого произведения. Но также мы увидели, как универсальные (актуальные для целого) смысловые моменты «сбываются», пересекаясь, сплетаясь в семантический узел, во фрагменте художественной действительности – в единственном и конкретном образе. Необходимо ещё раз подчеркнуть, что в данной пьесе, как и в любом художественном произведении, каждый образ является «узловым» (конечно, в той или иной степени) в смысловом отношении.

На примерах рассмотренных произведений мы увидели, что часть художественного произведения не просто *отсылает* к смыслу целого, но и определённым образом *истолковывает* этот смысл. Но соотношение семантики части и целого в художественном произведении раскрывает и другую особенность инкарнированного смысла. Если каждый конкретный образ произведения представляет собой момент его – текста – самоистолкования, то чем это истолкование отличается от того, что фиксируется нами словесно?

Прежде всего художественный смысл, поскольку он инкарнирован, не поддаётся до конца разложению на части, составляющие элементы. Вернёмся ещё раз к интерпретации «Родины» Лермонтова и прислушаемся внимательнее к «говору пьяных мужичков» (с. 338), соотносимому в сознании героя с событием праздника и зрелищем пляски. Выше мы отметили его связь с семантикой естественности. Действительно, опьянение – такое состояние человека, которое выводит его из сферы официального, способствует фамильярному общению. Но смысл данного образа не сводится к противопоставлению фамильярной и официальной форм коммуникации, отсылающему к обобщающей оппозиции естественного и искусственного. Или же народного и принадлежащего к высокой, «официальной» культуре. Все эти смысловые аспекты присутствуют в образе, но их вычленение и

соединение не даёт нам художественного смысла, в котором всегда остаются вынесенные «за скобки» оттенки, предстающие как нечто зримое, но несказанное. Возникает ощущение, что мы образ «видим» и «слышим» и, следовательно, в эстетическом отношении понимаем, но полностью перевести его на язык обобщающих понятий не можем. *Континуальность* инкарнированного смысла противостоит *дискретности* «транскрибирующей» этот смысл интерпретации. Так, в говоре пьяных мужичков мы слышим ту же неровность, необработанность, какая видится в уже рассмотренных ранее образе «просёлочного пути» и «пляски» (с. 338). В то же время и указанные характеристики не исчерпывают смысла, инкарнированного этим образом. Дальнейшее вслушивание и всматривание в данный фрагмент художественной действительности – вслушивание и всматривание на фоне целого, – безусловно, позволит увидеть и другие смысловые грани. Континуальность как необходимое свойство инкарнированного художественного смысла соответствует его онтологизированной природе. Так как смысл художественного произведения актуализируется в формах бытия героев, он не может быть «отвлечён» от этих форм, протяжённых и зримых. При этом, конечно, континуальность инкарнированного смысла не следует понимать как аморфную однородность и отсутствие границ и вех. Напротив, «воплощённый» смысл актуализирован таким образом, что его артикуляция теоретически может быть продолжена до бесконечности.

Непереводимость художественного смысла на язык *понятий и жизненных оценок* определяется также его подчёркнутой конкретностью, уникальностью. Представление об уникальности художественного смысла (разумеется, понимаемой по-разному на разных стадиях поэтики) не вызывает особых споров, но нуждается в уточнении. Уникальным может быть и смысл нехудожественного текста (например, философского), и житейского высказывания. В чём же особая уникальность художественного

смысла? Думается, прежде всего в том, что в семантическом отношении уникальное в художественном произведении – это не просто *новая*, нигде более не встречающаяся информация. Новизна и неповторимость текста не гарантируют уникальности его смысла. Узнаём ли мы из стихотворения Лермонтова нечто новое об отчизне и отношении к ней? Возможно. Но к пониманию смысла произведения это не будет иметь прямого касательства. Уникальность художественного смысла определяется первоначально не тем, что он новый, а тем, что он *другой*, поскольку соотнесён с позицией другой личности. Но как проявляется эта позиция и в чём здесь отличие от ситуации жизненного общения? Прежде всего, как уже было показано ранее, смысл художественного произведения, в силу позиции венаходимости, занимаемой автором и реципиентом (читателем), увязывается не с *отношением* героя, выраженным словесно, а с его *бытием* – онтологизируется. Так, личное отношение героя к Родине находится в том же смысловом «плане», что и различные аспекты того, к чему герой относится (например, «разливы рек её [отчизны – Ю.П.], подобные морям» (с. 338) – такой же момент инкарнированного – воплощённого в бытии героя – смысла, как и не побеждённая «рассудком» «странная любовь»– с. 337). Следовательно, в художественном произведении мы не просто сталкиваемся с неким личностным осмыслением действительности (такое может иметь место и в житейском разговоре), но со смыслом, актуализирующимся в личностных формах. На такое личностное *бытие* (не только опредмеченный, но и обретший «лик»<sup>287</sup>, если воспользоваться данным бахтинским словом, смысл), а не просто на другое (пусть и личное) *мнение*, мы и реагируем, *понимая* художественное произведение. При этом именно в художественном произведении личность проявляется как смысловое целое (здесь персонализация смысла соотносится с его целостностью, также

---

<sup>287</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 1. С. 89, 90, 163, 235.

рассмотренной нами ранее). Именно в силу тотальной персонализации художественного бытия-смысла личностные черты приобретает каждый образ произведения, самым обликом своим заявляющий о себе «я такой»: сам себя и всё целое изображённой жизни таким способом истолковывающий. Качества личности приобретает, в первую очередь, в лермонтовском стихотворении сама «отчизна», в том числе поэтому её и можно «любить», а также «чета белеющих берёз», «с резными ставнями окно» (с. 338) и т. п. При этом один аспект такой персонализованной реальности истолковывает другой. Так, естественность не поддающейся «рассудку» любви героя согласуется в смысловом отношении с самим предметом любви – «Родиной», «отчизной». Корни этих слов указывают на семантику, связанную с родовыми, опять-таки естественными связями между людьми, между человеком и миром.

Абстрактные смыслы и «всеобщие» ценности в художественном произведении не просто соотносятся с конкретной жизненной интенцией, но и олицетворяются, обретают «облик», конкретную и зримую (по выражению Бахтина, «смертную», плоть). Рассмотрим ещё один пример. В стихотворении В.Ф. Ходасевича «Дактили»<sup>288</sup> есть такая строка: «Мама! Молитва, любовь, верность и смерть – это ты!». Смысл перечисленных после обращения слов для лирического субъекта не абстрактен (при всей универсальности их значений), а конкретизирован, воплощён в образе конкретного человека. Для читателя же отмеченные ценности соотносятся не только с лирическим адресатом («ты»), но и с лирическим субъектом: то есть обладают не только персональным, но *интерперсональным* смыслом, раскрывающимся в *со-бытийном* целом произведения. Однако инкарнированная и, вместе с тем, интерперсональная природа художественного смысла ещё более отчётливо просматривается в другой строке «Дактилей», предшествующей той,

---

<sup>288</sup> Ходасевич В. Ф. Стихотворения. Л., 1989. С. 188-189.

которую мы цитировали ранее: «В детстве я видел в комодe фату и туфельки мамы». В данной строке смысл уже не просто соотнесён с конкретными героями, но *показан*, подтверждён наличием их бытия. Как же детское воспоминание соотносится с последующей характеристикой героини? «Фата» и «туфельки» – предметы из наряда *невесты*, то есть они связаны с тем этапом жизни героини, когда она ещё не была «мамой». Однако в тот момент, когда герой заглядывает в комод, этот этап жизни уже в прошлом, он буквально *спрятан*. Ипостаси невесты и матери не просто следуют друг за другом, но и являются взаимоисключающими (что не мешает им быть взаимодополнительными). Доминирование *семейных* ценностей предполагает, что ценности *личные* уходят на второй план (отправляются в комод). Вместе с тем, именно открытие личного измерения жизни «мамы» позволяет герою понять *жертвенность* материнства («молитва, любовь, верность и смерть»). Похожим образом отец лирического героя прячет и свою личную телесную особенность («маленький лишний мизинец / Прятать он ловко умел в левой зажатой руке»), и свой талант художника («навсегда затаил (...) скорбь о святом ремесле»). Характерно, что, как и в случае с образом матери героя, в стихотворении нечто умозрительное и отвлечённое – талант («святое ремесло») передаётся всё же через телесно-конкретный образ спрятанного «лишнего» мизинца: «В сухой и красивой ладони / Сколько он красок и черт спрятал, зажал, затаил?». В то же время осмысливается и, следовательно, опредмечивается в стихотворении и само переживание героя (впечатление опредмеченности переживания усиливается тем, что герой говорит о себе в третьем лице – «сын»), основным моментом которого является *приобщение* иной системе ценностей при осознании собственной *инакости*. Сам герой подчёркивает, что «не унаследовал» ценностей своих родителей («ни смиренного сердца, / Ни многодетной семьи, ни шестипалой руки / Не унаследовал он»). Однако связь подчёркивается (инкарнируется) в самом образе речи героя («шестипалой строфой сын поминает отца»).

Понимание каждого слова и образа в стихотворении Ходасевича (как и в «Родине» Лермонтова и вообще в любом литературном художественном произведении) предполагает увязывание отвлечённых понятий и смыслов («ремесло», «художник», «сын», «отец», «любовь», «верность», «дактиль» и т.п.) с конкретными лицами, объединёнными *событием общения (жизненным событием)*. Олицетворение, таким образом, является не просто одним из языковых средств, используемых в художественном тексте, на общем, проявляющимся в разной степени и на разных уровнях, свойством художественного осмысления действительности.

Итак, художественный смысл «сбывается» не просто в виде некой предметности, но именно в облике конкретной личности (пусть даже личности в минимальном или отрицательном смысле), с присущем ей миром (это всегда некое я-в-мире) и отношением к миру. В классической эстетике на личностную природу художественной реальности, разумеется, без какой-либо привязке к герменевтике, наиболее точно указывает Гегель, определяя «идеал» – чувственное бытие идеи – как «прекрасную индивидуальность»<sup>289</sup> (при этом также необходимо учитывать последовательный монологизм гегелевской эстетики). В существенной мере именно **персональность** художественного смысла обуславливает использование в нашей работе латинизированного, с богословским «шлейфом», понятия «инкарнация» вместо более нейтрального слова «воплощение». В богословской традиции специально подчёркивается *личностный* характер инкарнации: Бог воспринимает не человеческую природу вообще, как нечто абстрактное, а воплощается как «конкретное историческое лицо – Иисус из Назарета»<sup>290</sup>. В художественной реальности

---

<sup>289</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. Пер. с нем. Б. Г. Столпнера. М., 1968. С. 162.

<sup>290</sup> Воплощение // Православная энциклопедия. Т. 9. М., 2005. С. 327.

смысл, как уже было сказано, не просто опредмечивается, иллюстрируется, а актуализируется в *личностной* форме.

Персонализация художественного смысла не отменяет, вместе с тем, его универсальности, обобщённости. Напротив, именно то, что смысл «сбывается» в художественном произведении в личностных формах, делает возможной его особую универсализацию. Обратимся к известному хокку Мацуо Басё (в переводе В.Н. Марковой):

Жизнь свою обвил  
Вкруг висячего моста  
Этот дикий плющ<sup>291</sup>.

«Жизнь» – нечто предельно широкое и универсальное – осмысливается в данном хокку посредством, в первую очередь, *персонализации*. Это конкретная и единственная в своём роде жизнь «дикого плюща», который выступает в данном хокку в центрального качества «персонажа» и объекта лирического переживания. Вместе с тем, конкретизации смысла в стихотворении не делает его *частным*. Жизнь дикого плюща в данном стихотворении, созерцаемая и переживаемая лирическим субъектом, – это инкарнация смысла жизни *вообще*. *Обобщённость* смысла в данном тексте, поскольку он художественный, обусловлена тем, что это «сбывшийся» смысл, неотделимый от своей инкарнации в наличном бытии, от «плоти» образа. Универсальность смыслу данного стихотворения придаёт не особая возвышенность темы, не укоренённость в традиции (хотя в данном хокку это всё имеет место), а то, что жизнь здесь (*интерперсональное* целое, образуемое пересечением бытийных путей «плюща» как лирического персонажа и лирического субъекта) не может иметь ещё какого-либо смысла

---

<sup>291</sup> Басё Мацуо. Великое в малом. СПб.: Терция, Кристалл, 1999. С. 76.



помимо того, который явлен, инкарнирован в образе. Дело тут не в том, что не может быть каких-то иных осмыслений жизни героев, а том, что *эта* – изображённая в стихотворении – жизнь уже не может быть (в смысловом отношении) какой-то другой, отличной от того, *что* она есть. Это жизнь, «высказавшаяся до конца» в своём зримом облике. Таким образом, понять смысл *этого* стихотворения – значит понять смысл жизни *вообще*, поскольку никакого другого (ещё возможного) смысла, внеположного тому, который «сбылся» в мире произведения, в данном хокку нет. В то же время, этот «вообще» смысл в хокку (как и в любом другом художественном произведении) осуществляется в личностных формах. В тексте Басё мы имеем дело, как и в любом другом художественном произведении с *определённой* (при всей её онтологической полновесности) интерпретацией жизни. При этом слово «определённый» в данном случае может быть осмыслено в соответствии со своей «внутренней формой»: это интерпретация, совершаемая посредством установления зримых – пространственных – *пределов*. В переведённом Верой Марковой хокку Басё акцентируется такое противоречивое качество жизни, как сочетание *цепкости* и, следовательно, своеобразной стихийной энергии (образ «дикого плюща», «обвившего» мост) с зыбкостью и неустойчивостью (образ «висячего моста»). Однако данные качества не обсуждаются как нечто абстрактное и не представлены как некое *мнение о* жизни: они утверждаются как моменты интерпретации, осуществляемой в формах бытия конкретной личности (онтологизация смысла, таким образом, неотделима от конкретизации).

При этом стоит ещё раз особо подчеркнуть, что не «одинокий» образ человека, а *смысловое целое жизни как события общения* становится особым, присущим искусству, способом интерпретации действительности. Так, в хокку Басё это *интерперсональное* целое образуется пересечением бытийных путей лирического субъекта и «плюща» как лирического

персонажа. В лермонтовской «Родине» утверждаемое лирическим субъектом отношение к «отчизне» сопоставляется, как уже было нами показано, с другими – анонимными, но также значимыми в мире стихотворения позициями (имеется в виду «отрадное мечтание» (с. 338), вызываемое «тёмной старины заветными преданиями» (там же), точка зрения «многих», кто, в отличие от героя, не смотрит «с отрадой» на «полное гумно» (там же) и т. п.). В смысловом континууме героев (жизненно-прозаическом «измерении» коммуникации) эти варианты отношения к «отчизне» со- и противопоставляются как возможные «мнения о...», «наброски» смысла. В художественном же контексте общения эти мнения обозначают полюса *действительного* бытия героев как события.

Ещё более отчётливо, особенно в эпических произведениях, многополярность инкарнированного смыслового целого – другой (изображённой) жизни – проявляется в дифференциации различных её коммуникативных планов, обозначаемых с помощью понятий «события рассказывания», «рассказываемого события» (применительно к эпике), события «переживания»<sup>292</sup>, «события исполнения»<sup>293</sup>. Выделение таких коммуникативно-смысловых «слоёв» указывает на то, что предметом инкарнирующего художественно осмысления является не жизнь «как таковая», в её «бессмысленной» материальной данности (такой жизнь во всём её многообразии открывается научному взору), а всегда некая интерпретация (точнее – интерпретации) жизни. В литературе эти словесно зафиксированные, жизненные по своему характеру, интерпретации являются основным предметом изображения, основным «содержанием» инкарнации. Определённые толкования (оценки – здесь, как нам представляется, будет подходящим и это слово) жизни и отдельных её аспектов в событии

---

<sup>292</sup> Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 9.

<sup>293</sup> Фёдоров В. В. О природе поэтической реальности. М., 1984. С. 150.

эстетического общения приобщаются наличному бытию – целому другой жизни, жизни героев и таким образом становятся *конститутивными* моментами инкарнированного художественного смысла произведения. В литературном произведении, в силу того, что его материалом являются слова естественного языка – то есть знаки, специально созданные для коммуникации, – многополярность (и отсюда – многоплановость) воплощённого, «сбывшегося» смысла выступает наиболее ясно<sup>294</sup>. Однако этот аспект инкарнации смысла актуализируется и в других видах искусств. Так в произведении живописи или скульптуры художественное осмысление жизни включает в себя не только некую пространственную её развёрнутость, но и определённое *видение* этой развёрнутости тела, вещи, природного объекта. В музыке многополярность смыслового целого жизни передаётся «полифонией» объединённых в целое «голосов».

Таким образом, необходимым качеством инкарнированного художественного смысла является не только его онтологизация, но и *со-бытийность*: в художественном произведении смысл существует в форме бытия как со-бытия (события общения). Иначе говоря, не отдельная личность лирического субъекта либо адресата, рассказчика либо протагониста, а *интерперсональное* целое жизни, при этом словесно артикулированное, становится тем бытием, в которое претворяется смысл в акте художественной коммуникации. Сама словесная форма литературы отчётливо актуализирует это качество художественного смысла.

Итак, интерпретация целого ряда произведений, а также фрагментов литературных произведений разных типов позволила нам актуализировать и

---

<sup>294</sup> Ср. у В. И. Тюпы о субъектной и объектной сторонах организации текста как двух «взаимодополнительных манифестациях смысла художественного целого» (*Тюпа В. И. Мастерство читателя // Вестник Кемеровского государственного университета. 2017. № 4 (72). С. 222*).

описать такие характеристики инкарнированного художественного смысла, как

- 1) онтологизация,
- 2) предметность и «зримость» (ориентированность на чувственное восприятие),
- 3) целостность и репрезентативность,
- 4) континуальность (в противоположность дискретности научного и жизненного типов смысла),
- 5) персональность,
- 6) со-бытийность (актуализация в форме бытия как *со-бытия*).

Эти качества художественного смысла являются конститутивными и неотделимы друг от друга, наличие одного предполагает наличие других. Все эти качества представляют разные грани одного явления: инкарнации смысла, совершающейся в контексте эстетического общения, в литературном произведении как событии художественной коммуникации. Дальнейшее исследование инкарнированного художественного смысла, как нам представляется, должно быть направлено на соотнесение отмеченных его качеств с определёнными элементами структуры литературного произведения: прежде всего с пространственно-временной развёрнутостью художественного мира и сюжетной артикуляцией.

### Глава 3.

## ИНКАРНАЦИЯ СМЫСЛА В СТРУКТУРЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

### *§ 1. Пространственность и временность инкарнированного смысла*

Пространство и время являются одними из наиболее обсуждаемых аспектов литературного произведения. В литературоведении разработано множество подходов к интерпретации смысла (значения, семантики) тех или иных сторон художественного времени и/или пространства в текстах различных эпох и жанров<sup>295</sup>. Также художественные время и пространство рассматриваются как важнейшее «средства» постижения смысла произведения как целого<sup>296</sup>. Вместе с тем, в гораздо меньшей степени изучено то, каким образом специфика художественного смысла связана (и всегда ли

---

<sup>295</sup> Отметим только некоторые из последних работ: *Пахсарьян Н.Т.* Специфика художественного пространства в романах Кребийона // *Studia Litterarum*. 2017. Т. 2. № 1. С. 76-89; *Пинаев С. М.* Время и вечность в поэзии Максимилиана Волошина // *Вечность как сюжет* / Ред.–сост. С.А. Васильева, А.Ю. Сорочан. Тверь: Издательство М. Батасовой, 2015. С. 227-234; *Gomel E.* Narrative space and time: representing impossible topologies in literature. New York; London: Routledge, 2014. 226 p.; *Haekel R.* The Temporality of the Soul: Immanent Conceptions of Time in Wordsworth and Byron // *Romanticism and Time: Literary Temporalities* / S. Laniel-Musitelli, C. Sabiron (Eds). Cambridge: Open Book Publishers, 2021. P. 77-96.

<sup>296</sup> См., к примеру: *Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 3. С. 340-503; *Каширина С.В.* Роль художественного пространства в постижении литературного текста // *Вестник Оренбургского государственного университета*. 2006. № 9. С. 180–185; *Роднянская И. Б.* Художественное время и художественное пространство // *Краткая литературная энциклопедия*. М.: Советская энциклопедия, 1962-1978. Т. 9. Стб. 772-780; *Фуксон Л.Ю.* Пространственные архетипы // *Фуксон Л. Ю.* Толкования: сборник статей. Кемерово: КемГУ, 2018. С. 43-50.

имеет место такая связь) с пространственно-временной организацией произведения. Иначе говоря, изучение пространства и времени в литературе с позиций теоретической и исторической поэтики должно быть дополнено рассмотрением с позиций герменевтики. Именно в поэтому в центре нашего внимания – не смысловые характеристики пространства и времени в литературном произведении, а пространственность и временность самого художественного смысла. Целью данной части работы является выявление и описание того, как пространственно-временная развёрнутость литературного произведения (точнее, о чём мы подробнее скажем далее, его *эстетического объекта*) определяется специфическим характером актуализации художественного смысла в событии эстетического общения.

Прежде чем мы перейдём к рассмотрению пространственно-временных характеристик смысла литературного произведения, необходимо оговорить несколько важных моментов, связанных с пониманием категорий пространства и времени в литературе. Во-первых, говоря о пространственно-временной развёрнутости литературного произведения, мы имеем в виду не его материально выраженный компонент (то есть текст), а его нематериальный, *собственно эстетический* компонент («эстетический объект», в терминологии М.М. Бахтина<sup>297</sup>), особую, формируемую общением автора, героя и читателя, художественную реальность (*мир*). Художественный текст, конечно, тоже занимает определённое место в пространстве и развёрнут во времени. Но пространственность и временность *текста* непосредственно не связаны со спецификой актуализации смысла литературного произведения как художественного (хотя бы потому, что пространственные и/или временные характеристики присущи любому тексту, а не только тексту художественного произведения). Во-вторых, мы разделяем пространственные и временные характеристики литературного произведения

---

<sup>297</sup> Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 1. С. 275.

только методически, утверждая при этом, что в самом литературном произведении (а не в акте его анализа) данные категории онтологически нераздельны. Мы исходим из предположения, что художественный смысл *не может* обладать пространственностью, быть связанным с теми или иными пространственными характеристиками произведения, но при этом не обладать временностью.

В первую очередь, необходимо выяснить, насколько необходимой является связь между осмысленностью литературного произведения и пространственно-временной развёрнутостью его мира. Сомнение в обязательности такой связи поддерживается тем, что имеются многочисленные примеры текстов, в которых, по всей видимости, отсутствуют какие-либо указания на пространственно-временные характеристики. К числу таких текстов относятся, к примеру, произведения поэтического авангарда, а именно тексты «заумные»<sup>298</sup>.

Рассмотрим один «хрестоматийный» пример, 1-е из трёх стихотворений «на собственном языке» из книги А. Е. Крученых «Помада»:

Дыр бул щыл  
убеш щур  
скуп  
вы со бу  
р л эз<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> См., к примеру: *Терёхина В.Н.* Заумь // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Глав. ред. А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. Ст. 277-278; *Janecek G.* Z@um: the trans-rational poetry of Russian futurism. San Diego: San Diego State University Press, 1996. P. 1-48.

<sup>299</sup> *Крученых А.* Стихотворения, поэмы, романы, опера / Вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. С. Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2001. С. 55.

Можно ли вообще к этому стихотворению применять категории «пространства», «времени», «мира»? Если связывать пространственность и временность эстетического «плана» произведения исключительно с теми пространственно-временными характеристиками, которые представлены в высказываниях героев как субъектов жизненного общения, то, действительно, данное стихотворение кажется практически лишённым пространственно-временной артикуляции. Конечно, можно, опираясь на звуковые ассоциации соотнести, например, комплекс звуков (букв) «дыр» со словом «дыра» («дыр» в таком случае – мн. ч., Р. п. этого существительного)<sup>300</sup>, «щыл» со словом «щель»<sup>301</sup> и т. п., но все подобные ассоциации являются более или менее случайными, при этом не все «слова» данного текста вообще вызывают какие-либо ассоциации<sup>302</sup>. Однако пространство и время не только неким образом осмысливается и оценивается героями: само их бытие (в стихотворении А. Крученых это бытие представлено прежде всего как словесное бытие) определённым образом простирается и временится. Пространство и время этого стихотворения – это, в первую очередь, время и место высказывания субъекта (субъектов?) речи. По причине «заумности» высказывания это пространство-время предстаёт, с одной стороны, *максимально сжатым* (до пределов «тела» самого высказывания): можно сказать – это «минус-пространство» и «минус-время». С другой стороны, та же «заумность» высказывания, обуславливающая, в частности, внутреннюю недифференцированность пространства и времени, инкарнирует семантику *универсальности, космичности*: это «слова», звучащие не из какого-то

---

<sup>300</sup> Левинтон Г.А. Заметки о зауми. 1. Дыр, бул, щыл // Антропология культуры. Вып. 3. М., 2005. С. 166.

<sup>301</sup> Janesek G. Ibid. P. 59.

<sup>302</sup> Об интерпретации данного стихотворения см., к примеру, следующие работы: Janesek G. Ibid. P. 49-70; Богомолов Н. А. «Дыр бул щыл» в контексте эпохи // Новое литературное обозрение. № 72. С. 172-192; Левинтон Г. А. Указ. соч. С. 161-175.



*конкретного* места и времени, а, так сказать, из «мира вообще», но – другого, *иногого* (на что указывает инакость «собственного языка» стихотворения).

Вместе с тем «мир персонажей»<sup>303</sup> стихотворения (фактически приравненный, как уже было сказано, к высказыванию) – это лишь *отчасти* инакий, «собственный» мир, так как «заумность» высказывания проявляется в тексте только на уровне словоформ (да и то не всех), но не на уровне звуков и букв (это звуки русского языка и буквы русского алфавита). Таким образом, в стихотворении актуализируется смысловое напряжение, возникающее между полюсами привычного и нового, общепринятого и «собственного». Высказываясь на «заумном языке», герой (герои?), с одной стороны, заявляет (заявляют?) о своём бытии, обозначает (обозначают?) его пространственно-временные границы, практически совпадающие, как уже было сказано, с границами высказывания. Последнее обстоятельство указывает на тождественность (в контексте *данного* произведения) бытия и слова. С другой стороны, в силу опять же «заумности» высказывания, пространственно-временные границы бытия героя выступают как неотчётливые, эфемерные: он одновременно *где-то* и *нигде определённо*, посредством слова, голоса (начертания букв) *заявляет о себе и скрывает себя*.

Именно на фоне обозначенных выше смысловых характеристик целого стихотворения (а не внешне-жизненных ассоциаций), которые в существенной мере – характеристики пространственно-временные, оказывается возможной художественная интерпретация образа дыры, актуализированного первым же «словом» текста. Дыра (дыры?) – пространственный образ, соединяющий в себе семантику одновременно присутствия и отсутствия, бытия и небытия. Но также, хотя и менее отчётливо, подспудно, в образе дыры инкарнирована семантика *размыкания*

---

<sup>303</sup> Тамарченко Н.Д. Мир персонажей // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 122-123.

*границ, перехода* между различными пространственно-временными (смысловыми) сферами (в дыру нечто может уйти, укрыться, но нечто (некто) может и появиться оттуда). В самом «образе языка» стихотворения акцентирован момент переходности: «собственный язык» строится из материала известного (русского) языка, только по отношению к общеизвестному он может самоопределиться как новый. «Совпадение» пространственно-временных границы бытия героя с границами высказывания указывает на особую – онтологическую – «весомость» слова в мире произведения. «Равенство» мира и слова, представленное в тексте, косвенно высвечивает целый ряд смыслов, связанных с поэтическим творчеством (именно в поэтическом сознании бытие и слово максимально сближены). Относительно мира обыденного языка пребывая *нигде* («заумное» высказывание – речевое обозначение отсутствия, подчёркнутого и рассмотренным выше образом «дыры»), герой находится в «собственном» – всецело вербализованном – мире.

Инкарнация смысла этого стихотворения, как и любого литературного произведения, предполагает пространственно-временное о-предел-ение бытия героев; установление таких пределов является необходимым моментом самоистолкования произведения (самоистолкованием оно является относительно героя как субъекта эстетического общения; по отношению к автору – это творческое и понимающее наделение бытия героев пространственно-временными границами; по отношению к читателю – выявление таких границ в акте интерпретации). В тексте Кручёных пространственно-временные характеристики, по причине «совпадения» границ бытия героя с границами высказывания, не бросаются в глаза, но это не значит, что они отсутствуют.

Во внутреннем смысловом континууме произведения пространство и время *истолковываются* посредством слов и поступков. В эстетическом смысловом контексте пространство и время как характеристики бытия героя

*сами его истолковывают*; пространственно-временная конкретизация бытия героя предстаёт важнейшим эстетическим – совершаемым посредством инкарнации смысла – *способом истолкования жизни*.

Рассмотренный текст Алексея Крученых должен был продемонстрировать, что даже в текстах, в которых пространственные и временные образы непосредственно не представлены, художественное осмысление – в силу онтологизации – прочно связано с установлением пространственно-временных границ. Обратимся к более традиционному материалу – лермонтовскому стихотворению «Узник» (1837)<sup>304</sup>.

Пространственные и временные образы в стихотворении Лермонтова представлены, в отличие от предыдущего, довольно многообразно и непосредственно в высказывании лирического субъекта: «отворите... темницу», «степь», «окно тюрьмы», «дверь тяжёлая», «пышный терем», «стены голые кругом», «тишина *ночная* [курсив мой – Ю.П.]» и т. д. Каковы же смысловые параметры данных элементов произведения? Адекватный ответ на этот вопрос невозможен прежде всего без учёта смысловой *многомерности* произведения. Пространственные и временные подробности, с одной стороны, осмысливаются лирическим субъектом изнутри «жизненного мира», с другой стороны, – соотносятся с эстетическим коммуникативно-смысловым контекстом. Рассмотрим подробнее связь пространственно-временных характеристик и смысла в жизненном и эстетическом «планах» стихотворения.

Уже первая строка стихотворения, представляющая собой обращение лирического «я» к неопределённым адресатам («Отворите мне темницу (...)), демонстрирует связь конкретной части пространства – *темницы* – с определённым отношением-осмыслением героя. Это отношение можно

---

<sup>304</sup> Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 277-278.

определить как *желание свободы*. Именно в рамках такого отношения, обусловленного, главным образом, смысловой оппозицией свободы и заключения, «темница» из физического объекта преобразуется в ценность, становится элементом пространства в гуманитарном и актуальном для искусства смысле. Пространство и время организуются как *некое единство, континуум* относительно определённого *полюса*, а именно – *смысловой инстанции личности* (в «Узнике» – это прежде всего лирический субъект). Вне такого отнесения пространство и время предстают как абстрактные вместилища чисто внешне соотнесённых друг с другом объектов и процессов (так, «темница» и «степь» без отнесения к осмысливающей позиции «узника» вообще не увязываются друг с другом, во всяком случае, такое увязывание не имеет никакого смысла). В контексте озабоченности героя свободой («волей») в его сознании и высказывании выделяются стены и дверь, высота первых и тяжесть второй, а также ночь как время суток, соответствующее «темнице» (тогда как за её пределами – «сиянье дня»). Для другого же осмысливающего субъекта, например, упоминаемого в тексте «часового», пространство и время артикулируются, по всей видимости, иначе, поскольку для него смысловая оппозиция свободы и заключения не имеет такой актуальности, как для узника. С высокой долей вероятности мы можем предположить, что, к примеру, «темница» в сознании часового не столь напряжённо соотносится со «степью», «зелёным полем», а двери и высота стен осмысливаются прежде всего в связи с профессиональными заботами (возможностью побега узника и т. п.). Следовательно, пространство и время только потому открываются жизненному осмыслению, что жизнь личности по отношению к своему *телеологическому* смысловому горизонту (горизонту житейских забот и чаяний) определённым образом расположена и ориентирована. Для «узника» телеологический смысловой горизонт определяется названной выше оппозицией свободы и заключения, для «часового» – кругом его профессиональных обязанностей и т. д.

Пространство и время представляют собой основные формы разметки житейской озабоченности личности. Это конститутивны осмысливающего отношения личности к себе, собственной жизни. Человек (в литературном произведении – герой) прежде всего проживает (осмысливает) жизнь как нечто *временное (длящееся) и локальное (простирающееся)*.

---

Теперь перейдём к рассмотрению того, как пространство и время соотносятся со смыслом в *эстетическом* коммуникативно-смысловом «плане» произведения. Обратимся ещё раз к тексту «Узника». Если в кругозоре лирического героя как субъекта жизненного общения пространственно-временные координаты очерчивают горизонт *частно-жизненной* заботы героя (это всегда пространство и время конкретной ситуации, в данном случае – ситуации заключения), то в авторском эстетическом кругозоре те же пространственно-временные характеристики соотносятся со смыслом жизни героев как *целого*.

Нужно подчеркнуть, что в авторском кругозоре находятся *те же* пространственно-временные подробности, что и в кругозоре героя, но они имеют *иной, не ситуативный*, смысл. Присутствующая в кругозоре и высказывании героя пространственная и ценностная оппозиция заключения и свободы в авторском «внежизненном» осмыслении проецируется на жизнь героя как целое, а не только на частную (пусть и описанную предельно обобщённо, с использованием элементов фольклорной стилистики) ситуацию, отрезок жизни. Это уже не частная (чреватая изменениями в открытом и незавершённом контексте жизни) и, в той или иной степени, случайная, отнесённость героя к времени и пространству, а необходимая *расположенность* бытия героев как целого. Располагаясь определённым – пространственно-временным – способом бытие в контексте эстетического

общения истолковывает себя. Обратим внимание на ряд подробностей, на то, какой новый смысл они приобретают в *оцеляющем* (относительно неизбежно фрагментарного кругозора героя) авторском осмыслении. Так, «умирающий» огонь значит уже не просто *слабый* (ср.: «тускло светит луч лампы»), *гаснущий*; данный словообраз напрямую отсылает к *смерти*, ограниченности человеческого существования. Равным образом «звучно-мерные» шаги «часового» не только оттеняют «тишину» в темнице, а буквально отмеряют «часы» героя, время его жизни. Образ «темницы» как ограниченного пространства со всеми его атрибутами, проецируясь на жизнь героя в целом, репрезентирует и временную ограниченность.

«Узник» в эстетическом ракурсе осмысления – это не конкретно-социальная характеристика отдельного лица, а *положение человека вообще*. Такое обобщение совершается в стихотворении Лермонтова не в результате отвлечения от конкретной пространственно-временной расположенности человеческого бытия, а как раз *благодаря* такой расположенности. Если в известном стихотворении Есенина «каждый в мире странник» («Отговорила роща золотая...»), то текст Лермонтова говорит примерно следующее: «каждый в мире – узник». Разумеется, такое определение предельно упрощает смысл стихотворения, как, впрочем, будет упрощением любая словесная фиксация инкарнированного, «сбывшегося» в конкретных пространственно-временных формах смысла. Вместе с тем, в силу онтологизации, смысл лермонтовского художественного высказывания не возможный, а действительный. Это не мнение, а истина, «регион» бытования которой – произведение как конкретное эстетическое событие. В пределах другого произведения (например, в упомянутом стихотворении Есенина) лермонтовское семантическое «уравнение» уже не будет «работать», так как инкарнированный смысл неотделим от конкретного события эстетической коммуникации и осуществляющегося в контексте этого события эстетического бытия.

Наличие пространственно-временных характеристик обеспечивает *конкретизацию* художественного смысла в форме «бытия, выставленного на обозрение»<sup>305</sup>. Как мы показали во II главе этой книги, эта *зримая конкретность* смысла – необходимое качество его инкарнации. Конкретность, конечно, присуща и жизненному осмыслению: в контексте жизненного общения это также прежде всего конкретность отношения личности к времени и пространству («где» и «когда» бытия-события). Однако конкретизация жизненного смысла не предполагает его онтологизации и зримости. *Отношение* к пространству и времени (как и любое жизненное осмысление-отношение) само по себе не имеет пространственно-временной развёрнутости. Инкарнация смысла в контексте эстетического общения осуществляется в форме *конкретного пространственно-временной расположения* бытия героев. Это означает, что в эстетическом плане произведения пространство и время не осмысливаются изнутри жизни, а осмысливают жизнь.

Рассмотрим особенности пространственно-временной артикуляции художественного мира (бытия *героев*) как момента инкарнации смысла произведения ещё на нескольких примерах. Так, несколько иная (в сравнении с «Узником» Лермонтова) пространственно-временная артикуляция бытия героя представлена в стихотворении Я. Полонского «Затворница»<sup>306</sup>. При наличии неких общих со стихотворением Лермонтова семантических элементов (на что указывает уже сходство названий), обращают на себя внимание различия пространственно-временных характеристик. Прежде всего, в отличие от стихотворения Лермонтова, в тексте Полонского акцент сделан на *прошлом*. Пространственно-временные подробности актуализируются в стихотворении на горизонте *воспоминания* лирического

---

<sup>305</sup> Ингарден Р. Указ. соч. С. 79.

<sup>306</sup> Полонский Я. П. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1954. С. 96-97.

субъекта. Будущее в стихотворении также присутствует, но в высказывании лирической героини, которое, в свою очередь, осмысливается в воспоминании героя. Это, так сказать, «будущее в прошедшем»:

Она, дрожа, шептала мне:  
«Послушай, убежим!  
Мы будем птицы вольные –  
Забудем гордый свет...  
Где нет людей прощающих,  
Туда возврата нет...»<sup>307</sup>

Отнесение будущего к прошлому в переживании-воспоминании лирического «я» указывает на тот факт, что в кругозоре героя *собственно* будущее (а не «будущее в прошлом») ценностно не отмечено, его у героя словно бы нет. В осмысливающем отношении героя оно если и соотносится с областью возможностей, то *возможностей упущенных*. Мир будущего в высказывании лирической героини – это мир *мечты*, которая, по всей видимости, для героев остаётся несбыточной. Чем же для героя так ценно прошлое? Именно *актуальностью* мечты, которая для юных героев ещё может сбыться, открытостью будущему, детским доверием к нему. Прошлое для героя – это область мечты, возможностей, чуда («чудо-девушка»); в настоящем времени, которое, по сути, и есть время *действительности*, все эти ценности представляются утраченными, не актуальными. Пространство, представленное в воспоминании – жилище «затворницы», – это пространство ограниченное, отделённое от «большого мира» («(...) старый дом, // С высокой, тёмной лестницей, // С завешенным окном»<sup>308</sup>), потаённое («Никто

---

<sup>307</sup> Там же. С. 96.

<sup>308</sup> Там же.



не знал, какая там // Затворница жила...»<sup>309</sup>). Однако, в отличие от лермонтовского «Узника», ограниченность пространства, изображаемого в стихотворении Полонского, не связана с семантикой несвободы. Наоборот, только в этом пространстве – идиллически замкнутом, *малом мире любви* (а, конечно, не в социальном пространстве «гордого света») – герои могут быть по-настоящему свободными. Семантика *сокровенности* («никто не знал»), присущая данному хронотопу, инкарнирована прежде всего образами «завешенного окна», «занавески». Образ «занавески» обозначает не только само наличие границы между интимно-частным и социальным мирами, но и *зыбкость* этой границы: в стихотворении занавеска всегда подвижна, колышется, в последней строке – «тревожно»<sup>310</sup>. Откуда берётся эта тревога? Вероятно, она вызвана соприкосновением в кругозорах героев мечты и действительности: занавеска, отделяющая пространство комнаты «затворницы» от пространства улицы, – зримый предел и между этими сферами. Это также граница и между прошлым и настоящим. Мир любви, мечты, юности отнесён в стихотворении к эфемерной области прошлого, к сфере воспоминаний: это ценности, которых в *настоящем* (действительности) героя уже нет, которые фактически *утрачены*. Однако это только подчёркивает их семантическую актуальность для героя. Именно хрупкость, эфемерность мира любви (с присущими ему пространственно-временными границами) ценностно утверждается – посредством онтологизации – в стихотворении. Временная «фаза» прошлого, малое, «сокровенное» пространство личной жизни, чувств становятся в эстетическом плане стихотворения мерой осмысления жизни как целого. При этом «за скобками» художественной действительности почти или всецело оказываются большое пространство социальных отношений, временные

---

<sup>309</sup> Там же.

<sup>310</sup> Там же. С. 97.

«фазы» настоящего (с его заботами), будущего (с его планами) и т. д. Конкретная направленность *временения* (в «Затворнице» – в сторону прошлого) или *простирания* (в сторону идиллически замкнутого, малого пространства личных отношений) бытия героев обозначает характер инкарнации его смысла в контексте уникального эстетического события.

В контексте жизненного осмысления субъект понимает пространство и время как нечто отдельное от себя, как внешние условия существования. Собственные пространственность и временность, как правило, оказываются на периферии «осмысления» и не образуют с «внешними» пространственно-временными координатами онтологического единства. Их связь друг с другом истолковывается частно-ситуативным образом. Так, люди по-разному одеваются для офиса, похода в ресторан, для свадьбы или похорон. Старый человек может почувствовать себя неуютно в новом для него месте, в обществе молодёжи и т. п. Человек в жизни интерпретирует «внешние» время и пространство и себя относительно них, обнаруживает соответствия или контрасты. Однако в искусстве пространственность и временность субъекта иначе соотносится с «внешними», «объективными» пространственно-временными координатами. Обратимся к одному из фрагментов романа И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой телёнок»<sup>311</sup>, в котором описывается «необыкновенная шуба» Остапа Бендера: «Он строил её [шубу – Ю.П.] четыре месяца, строил, как дом, изготовлял чертежи, свозил материалы» (с .375). Сам Остап Бендер где-либо в романе не сравнивает шубу с домом, повествователь никак не объясняет именно такое сравнение. Однако природа данной пространственной характеристики проясняется на эстетическом

---

<sup>311</sup> Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений: В 2 тт. Т. 2. Золотой теленок: Роман. М.: ИД «Флюид ФриФлай», 2015. 432 с. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

«горизонте целого» – при рассмотрении хронотопической организации романа.

Особое место среди пространственных образов занимают различные варианты изображения дома и дороги, соотносимые с семантической оппозицией частного и социального («коллективного», если воспользоваться производным от часто употребляемого в романе слова «коллектив»). Характерно, что ещё до «строительства» шубы Остап «постановил выстроить себе особняк в мавританском стиле» (с. 345). Но реализация «мечты» оказывается невозможной, так как дома строят «только для коллективов и организаций» (с. 346), а Остап является «частным лицом»<sup>312</sup>. В мире романа пространство дома парадоксальным образом утрачивает связь с частной жизнью<sup>313</sup>. В «грандиозных мечтах» Остапа о доме есть ещё несколько любопытных особенностей. Прежде всего, это «мечты» мало приспособленные к реализации, так сказать, мечты в чистом виде: «дом с минаретами, швейцар с лицом памятника, малую гостиную, бильярдную и какой-то конференц-зал» (с. 345). Если «малая гостиная» и «бильярдная» ещё относятся к интерьеру частного дома (хотя и к наименее «интимной» его части), то «минареты» – это прежде всего атрибут архитектуры мечети, места общественного, а не частного. «Швейцар», «конференц-зал» – также атрибуты пространств общественного назначения (вероятнее всего, гостиниц). «Памятник» – часть публичного пространства улицы или площади. Как можно заметить, даже в мечтах Остап не представляет себе дом как пространство частной жизни, поскольку жизнь такого рода противоречит публичному и при этом связанному с *дорогой* способу бытия героя. В

---

<sup>312</sup> Так называется последняя, третья, часть романа, к которой и относится цитируемый фрагмент.

<sup>313</sup> Такая особенность художественного осмысления пространства отмечается и в романе «Двенадцать стульев».

изображении шубы, напротив, подчёркивается жёсткость границ, основательность, свойственная пространству *дома*: в частности, выделяются величина шубы («великая, почти необыкновенная шуба») и толщина («шуба была двойная»). В эпизоде драки с румынскими пограничниками несколько раз упоминается, что шуба ограничивает движения героя: «запутавшись в шубе, великий комбинатор упал» (с. 376), «мешала шуба» (с. 377), «оказалось, что с него [Остапа – Ю.П.] успели сорвать стотысячную шубу» (с. 377). Отчётливые пространственные границы, с одной стороны, подчёркивают дистанцию между героем и другими людьми (коллективом), с другой стороны, сковывают его, мешают двигаться. Семантика ограниченности, инкарнируемая пространственными границами внешности, связанная со смысловыми обертонами тяжести («пришлось закупить тяжестей» (с. 374), «давило золото» (с. 375), «полы балахона... весили несколько пудов» (там же) и т. д.) и статики, контрастирует с тем образом жизни, который присущ герою в контексте целого романа и характеризуется (в том числе на уровне пространственно-временной артикуляции) беспрестанной подвижностью, изменчивостью, лёгкостью. Субъективное намерение героя утвердиться в мире (причём, именно в замкнутом мире мечты, «в воображаемом городе детства»<sup>314</sup>) в качестве «частного лица» вступает в смысловое противоречие с его собственным способом бытия, с социальным и природным контекстом и художественно (на уровне наличного бытия) *отрицается*. Это онтологическое отрицание, связанное прежде всего с разрушением хронотопических и смысловых границ, выражается в событии *развенчания*. Оно и начинается со снятия своеобразного «венца» – «бобровой тиары» (с. 375) – и заканчивается снятием шубы (семантически сопоставимой с утратой *дома*), потерей всех вещей, в которые было превращено Остапом сокровище. Герой буквально «разоблачается», но при

---

<sup>314</sup> Путь героя в мир мечты – это путь в прошлое, «против течения» времени.

этом теряет чёткие границы в мире, его облик снова приобретает асимметрию, неопределённость и открытость («странный человек без шапки и в одном сапоге» – с. 378), свойственную герою изначально.

Единственное, что остаётся Остапу из его прежнего облачения, – «орден Золотого Руна». Это неоднозначный образ. С одной стороны, орден – это часть парадного костюма, связанного с определённым статусом (отмечено, что орден – атрибут «большой частью коронованных особ» – с. 374). Этим самым он является существенным дополнением к шубе и тиаре – своеобразному мундиру «кавалера ордена Золотого Руна» (так называется заключительная глава романа). Но, с другой стороны, «руно» – это шкура, образ покрывала без нутра, чистой явленности, что сближает его с «эффектным», «плутовским» обликом героя до «облачения». Вместе с тем, «официальное» наименование ордена изменено Остапом на «орден Золотого Телёнка». Помимо естественной ассоциации с «золотым тельцом» как образом овеществлённого, ограниченного бытия, на наш взгляд, это название связано с семантикой чего-то детского, натурального состояния мира («молоко и сено») как недостижимой хронотопической и смысловой альтернативы существования героя.

Финал романа «Золотой телёнок» в некоторой степени напоминает финал другого романа Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев»<sup>315</sup>. Реплика героя «придётся переквалифицироваться в *управдомы* [курсив мой – Ю.П.]»<sup>316</sup> обозначает попытку перехода к способу бытия, противоречащему неприкаянному (неограниченному) положению героя – это *должность, статус*, при этом связанный опять с образом дома как устойчивого,

---

<sup>315</sup> Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений: В 2 тт. Т. 1. Двенадцать стульев: Роман. М.: ИД «Флюид ФриФлай», 2015. 464 с. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

<sup>316</sup> Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений: В 2 тт. Т. 2. С. 378.

определённого места. В «Двенадцати стульях» сами сокровища, существующие в воображении героев как некая неустойчивая, воздушная субстанция («бриллиантовый дым» – с. 53), превращаются в *здание*, сделанное из *камня*, что параллельно реальной или метафорической смерти героев. «Будничный поход» (с. 364), в который «двинулся» (там же) город за пределами существования героев, он их не затрагивает (к тому же сам способ бытия героев противоположен «будничному»). В «Золотом телёнке» сам герой желает превратиться («переквалифицироваться») в управдомы.

Однако налицо и существенные различия между финалами романов. В «Золотом телёнке» сокровища тоже в конце превращаются в нечто ограниченное – в *вещи*. Сам герой сковывается посредством жёстких, давящих границ своего «облачения», при этом он весь «одет» в вещи: «трудно было передвигаться с золотым блюдом на животе», «спина чесалась под развешанными на ней часами»<sup>317</sup>. Сам герой как бы застывает – его движения становятся затруднёнными. Но если в «Двенадцати стульях» окаменением сокровищ всё заканчивается, то в «Золотом телёнке» превращённое в вещи сокровище исчезает, а герой *освобождается* от стесняющих его одежд – границ *устойчивого* облика. Развеществлению героя параллельно «размягчение» природы – начинается ледоход, переход от зимнего *застывшего* состояния мира к весеннему («здесь тоже была весна» – с. 375), *влажному* и неопределённому, которое соотносится с бытием героя, в основе которого неустойчивость, отсутствие жёстких границ. Положение Остапа на реке подчёркивает пограничность, характеризующую бытие героя как целое. Река в эстетическом смысловом плане романа – это не только предел между *заграницей* и *советской страной*; это образ, воплощающий подвижность естественной, природной жизни.

---

<sup>317</sup> Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений: В 2 тт. Т. 2. С. 375.

Как показал проведённый анализ, в событии инкарнации смысла «собственные» хронотопические характеристики героя обретают *мироразмерность* («шуба = дом» и т. д.), истолковывают «окружающий» личность контекст (по Бахтину, «фон»<sup>318</sup>); равным образом, пространственно-временные границы «мира» (в его частном, социальном, природном «измерениях») становятся в смысловом и онтологическом отношении *человекомерными* (вплоть до явной антропоморфности, «телесности» отдельных временных и пространственных черт («низкий дом без меня ссутулится»<sup>319</sup> (Есенин) и т. п.). Пространственно-временные границы героя (прежде всего – его тела, одежды, внешнего поведения) в контексте инкарнации смысла образуют с «внешними» пространством и временем единый (хотя это и не значит – однородный), истолковывающий героя, континуум.

Объём параграфа не позволяет нам продемонстрировать специфику отношения художественного смысла к пространственно-временной организации произведения на большем количестве разнообразных примеров. Описанный нами принцип пространственно-временной артикуляции инкарнированного смысла характерен как для лирических и эпических произведений, так и для драмы. При этом, разумеется, характер соотнесённости смысла с пространственно-временными «координатами» эстетического бытия варьируется в зависимости от рода произведения, что, несомненно, требует специального исследования. Также, несмотря на то что в художественном произведении пространственные и временные характеристики онтологически едины и неотделимы друг от друга,

---

<sup>318</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1. С. 97.

<sup>319</sup> Есенин С. А. Полное собрание сочинений в 7 тт. Т. 1. М.: «Наука» – «Голос», 1995. С.

пространственность и временность как особые «координаты» инкарнации художественного смысла требуют отдельного рассмотрения.

В завершение параграфа представим сопоставления жизненного и художественного способов осмысления пространства и времени в виде таблицы:

<b>Жизненное осмысление времени и пространства</b>	<b>Художественное осмысление времени и пространства</b>
Соотнесение с позицией (позициями) <i>героев</i> произведения	Соотнесение с эстетическими установками <i>автора</i> и <i>реципиента</i>
<i>Телеологический</i> способ актуализации смысла	<i>Онтологический</i> способ актуализации смысла – инкарнация
Пространство и время – координаты осмысления <i>частной</i> жизненной ситуации	Пространство и время – координаты жизни героев как смыслового <i>целого</i>
Пространство и время – характеристики осмысливающего <i>отношения</i> героя к определённом фрагменту своего бытия	Пространство и время – формы <i>расположенности</i> бытия героев как инкарнации его смысла (формы эстетического бытия как самоистолкования)
Субъект жизненного осмысления понимает пространственно-временные координаты «окружающего» мира как нечто <i>отдельное</i> от себя.	Пространственно-временные границы героя (его тела, одежды, внешнего поведения) образуют <i>единый смысловой континуум</i> с пространственно-временными координатами мира.



## *§ 2. Инкарнация смысла и сюжет литературного произведения*

В данной части работы категория сюжета рассматривается в связи с проблемой специфики смысла литературного произведения. Следует отметить, что в литературоведении имеется огромное количество работ, посвящённых семантике какого-либо определённого сюжета или группы сюжетов или сюжета как такового (от Аристотеля до М.М. Бахтина и О.М. Фрейденберг), однако в этих работах на первом плане оказывается сюжет, а не смысл литературного произведения в его специфике (это характерно и для тех исследований, в названии которых соединяются слова сюжет и смысл, например, в книге И.В. Силантьева<sup>320</sup>). Первенствующее положение среди работ, в которых категория сюжета рассматривается с позиций герменевтики, занимает книга Поля Рикёра «Время и рассказ»<sup>321</sup>. Однако и в исследовании Рикёра особенности построения сюжета в «вымышленном рассказе» (2-й том книги) непосредственно не увязываются со спецификой *художественного* смысла, с вопросом о том, чем этот смысл отличается от других типов смысла. Недостаточная прояснённость той роли, какую сюжет играет в актуализации смысла литературного произведения, на наш взгляд, обуславливается тем, что специфика художественной смысла остаётся, во многом, неясной. Таким образом, цель наших разысканий в данной части работы: *выявление и описание параметров обусловленности сюжетной организации литературного произведения спецификой бытия художественного смысла*. Для достижения данной цели необходимо, на наш

---

<sup>320</sup> Силантьев И. В. Сюжет и смысл. М.: Изд. дом ЯСК: Языки славянской культуры, 2018. 142 с.

<sup>321</sup> Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1-2. М.: Университетская книга, 1998-2000. Анализ концепции Рикёра, представленной в этой книге, дан, в частности, в работе: Ляпушкина Е. И. Литературная герменевтика: теория и практика. СПб.: Росток, 2020. С. 222-230.

взгляд, решить следующие **задачи**: 1) прояснить специфику категории события в эстетико-герменевтическом ракурсе; 2) выявить различия в способах соотношения сюжета и смысла в жизненном («жизненно-этическом» в терминологии Бахтина) и художественном семантическом «измерениях» литературного произведения.

Икарнация смысла предполагает его «претворение» в бытие (жизнь) героя как целое. Этому осмысленному бытию присуща не только пространственно-временная расположенность, но и *событийность*. В данном случае это понятие (различные подходы к понятиям и феноменам события и событийности представлены, в частности, в сборнике с соответствующим названием<sup>322</sup>) описывает жизнь в её *динамике*, в аспекте *перехода возможностей в действительность*. Необходимым условием такого динамизма человеческого бытия является, конечно, его *временность* (*конечность*). Без данного качества все возможности, составляющие семантическое многообразие бытия, были бы равноосуществимы, а «зазор» между возможным и наличным, смыслом и бытием, нуждающийся в эстетическом преодолении, отсутствовал бы изначально. В контексте жизненного осмысления (в литературном произведении – в «жизненном мире» героев) событийность жизни раскрывается в постоянно совершаемом личностью (осознанно или неосознанно, вольно или невольно) выборе из спектра *возможностей*. Последовательность таких актов выбора и образует жизнь в её динамическом, «сюжетном» (разумеется, в широком, не специально литературоведческом значении данного слова) измерении. Жизнь личности не моментально, раз и навсегда, определяет свой смысл, переход жизни из модуса возможного в модус действительного совершается, так

---

<sup>322</sup> Событие и событийность: сборник статей. М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. 296 с.

сказать, «шаг за шагом» и, в контексте жизненного осмысления, строго говоря, никогда не завершается.

«Сюжет» личностного бытия не ограничивается его биологическим сроком, как правило, он оказывается шире границ индивидуальной жизни. Так, в ряде случаев личностная «история» начинается ещё до рождения человека. Например, с пророчеств о рождении героя или святого или, в более обыденном варианте, с выбора имени. В данных случаях выбор совершается, конечно, без участия субъекта, но имеет непосредственное отношение к интересубъективному целому личности. Обратимся к фрагменту из I главы «Капитанской дочки» А. С. Пушкина: «Матушка была еще мною брюхата, как уже я был записан в Семеновский полк сержантом»<sup>323</sup>. Выбор, определяющий смысловой вектор (по крайней мере, в отношении статуса и рода занятий) жизни героя, совершается здесь ещё до фактического начала его жизни, без его участия, но, безусловно, входит в «сюжет» его личностного бытия, имеет непосредственное отношение к последующим событиям жизни героя и их осмыслению.

Личность «предстоит себе» в смысловом отношении и после фактического окончания жизни: «сюжет» её бытия со смертью не завершается. Напротив, иногда именно с момента (события) смерти настоящего и начинается личностная история. В последней части чеховского «Архиерея» есть такие строки: «Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о преосвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом и совсем забыли»<sup>324</sup>. Конечно, «преосвященный Пётр» не выбирает и не может выбрать собственное забвение, но оно продолжает посмертный сюжет его жизни, существенным образом корректирует «набросок» её смысла.

---

<sup>323</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 8. Кн. 1. М.: Воскресенье, 1995. С. 279.

<sup>324</sup> Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Т. 10. М.: Наука, 1986. С. 201.

Героический «сюжет» жизни, напротив, включает в себя в качестве необходимой вехи не забвение, а посмертное прославление, «неувядающую славу».

«Сюжет» личностного бытия, впрочем, может быть и меньше фактического времени жизни. В «Божественной комедии» Данте есть примечательный фрагмент. В 33-й песне «Ада»<sup>325</sup> поэт встречается в Толмее, третьем поясе девятого круга, инок Альбериго и удивляется этой встрече, поскольку знает, что тот ещё жив. Из ответа инок Альбериго мы узнаём, что в Толмее многие души грешников, предавших друзей и соотрапезников, оказываются ещё до смерти их «земных тел». Помещение душ инок Альбериго, Бранка д'Орья и др. в Ад является, по сути, окончательным (конечно, не в эстетическом, а в морально-этическом значении данного определения) моментом осмысления их жизней, «последнее» – божественное – «слово» о них уже «сказано» (Бахтин), и их сугубо телесное, «земное» существование является совершенно бессмысленной активностью, ничего не добавляющей к семантическому целому их бытия.

Для выявления эстетико-герменевтической специфики события и сюжета в литературном произведении необходимо, по нашему мнению, как и при изучении других аспектов художественности, учитывать его (произведения) смысловую *многомерность* (см. гл. II). Необходимо выяснить, как событие и смысл, сюжет и смысл (под сюжетом мы пока, в рабочем порядке, будем понимать организованную автором *последовательность* событий) соотносятся в жизненном и эстетическом «измерениях» произведения.

---

<sup>325</sup> Данте Алигьери. Божественная Комедия. Пер. с итал. М. Лозинского. М.: Правда, 1982. С. 177-178.

Обратимся к рассказу В. М. Гаршина с характерным названием «Происшествие»<sup>326</sup> и, в первую очередь, обозначим ряд смысловых трансформаций (событий), составляющих динамическое смысловое целое (сюжет) произведения. Расположим эти события в порядке упоминания в тексте произведения. Поскольку в рассказе несколько субъектов речи (Надежда, Иван Иванович, повествователь), то события, упомянутые в высказывании Ивана Ивановича, будут выделены курсивом, события, упомянутые повествователем – разрядкой.

1. Героиня (Надежда) «начала думать» (за «две недели» до момента рассказывания – с. 32).

2. «Катастрофа», случившаяся с героиней, когда она, вероятно, после связи с неким молодым человеком оказывается на улице («больше двух лет» назад).

3. Встреча героини с Иваном Ивановичем («в конце августа» текущего года – с. 35).

4. Вторая встреча Надежды с Иваном Ивановичем, во время которой он впервые обращается к «Евгении» по имени-отчеству - Надежда Николаевна («через месяц» после первой встречи).

5. *Разговор о Надежде Ивана Ивановича с Евсеем Евсеевичем («сегодня»).*

6. *Иван Иванович тайно следует за Надеждой и одним из её клиентов и наблюдает за её окнами («сегодня» и ещё несколько раз до этого дня).*

7. Иван Иванович собирается напиться в трактире, просит слугу через некоторое время отправить его домой на извозчике, однако меняет своё решение и сам идёт в винную лавку.

---

<sup>326</sup> Гаршин В. М. Сочинения. М.: Советская Россия, 1984. С. 32-47. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

8. Иван Иванович, будучи пьяным, приходит на квартиру Надежды и признаётся ей в своих чувствах (через «два месяца» после первого визита).

9. Надежда спускается к Неве и стоит над прорубью, размышляя о возможном самоубийстве, её грубо окликает городской (в тот же день).

10. Надежда получает от Ивана Ивановича письмо с приглашением в гости; собираясь, смывает «румяна и белила», причёсывается «попроще», после чего в зеркале с трудом узнаёт себя («Я чуть не заплакала, увидя в нем женщину, совсем не похожую на <...> Евгению» – с. 44).

11. Героиня приходит на квартиру к Ивану Ивановичу; тот говорит ей, что «уезжает», после этого в один из моментов обнимает и целует героиню

12. Надежда уходит, размышляя: «Вот и кончен мой роман, маленькая задержка на скользком пути! Теперь покачусь свободно, без задержек, все ниже и ниже» (с. 46-47).

13. Героиня осознаёт, что Иван Иванович «теперь стреляется» (с. 47); она бросается бежать назад – к его дому.

14. Когда Надежда подбегает к номеру Ивана Ивановича, за дверью раздаётся выстрел; героиня падает и теряет сознание.

Первое из упомянутых выше событий фиксируется уже в первом предложении рассказа устами героини (проститутки Надежды, работающей под «ходячим именем» Евгения): «Как случилось, что я, почти два года ни о чем не думавшая, начала думать, — не могу понять» (с. 32). Если упоминаемые героиней «почти два года» характеризуются смысловой стабильностью, равнозначностью, то выражение «начала думать» указывает на значительную трансформацию, *претворение в действительность* некоторой (причём, на взгляд самой героини, *далеко не самой вероятной*) смысловой *возможности*. Отмеченное изменение связано с переходом от бездумного состояния к мысли, рефлексии, но также с появлением на месте

привычного чего-то нового. Героиня в самой себе обнаруживает что-то неожиданное, такое, чего она «не может понять». Значительная часть первой главы рассказа посвящена непосредственным попыткам Надежды-Евгении как-то осмыслить совершившуюся в ней перемену («Не мог же, в самом деле, натолкнуть меня на эти думы тот господин» (с. 32) и т. д.).

Как же соотносятся данное событие и его смысл в кругозоре героини, то есть в жизненном контексте осмысления?

Прежде всего *изнутри* жизненного смыслового контекста (с позиции героини) событие (и сюжет – как цепь событий) представляет собой семантическую трансформацию, относящуюся к *части* жизни и не являющуюся окончательной (то есть не относящейся к бытию личности как *целому*). Героиня связывает совершившееся с ней (точнее – в ней) изменение с многими другими событиями и обстоятельствами её жизни (детством, проведённым, по всей видимости, в пансионе, жизнью у «добрых родных» (с. 33), несчастной влюблённостью, непосредственно предшествовавшей её жизненной «катастрофе» и попаданию «на панель» и т.д.). Она может связывать все события (то, что осознаётся героиней как событие) друг с другом, этим самым осмысливая их, но не с «сюжетом» собственной жизни как динамическим целым, так как это целое в её кругозоре не сложилось и не может сложиться в силу его (кругозора) неизбежной ограниченности. В связи с характеристикой жизненного смысла события уместно, на наш взгляд, будет процитировать одну из ранних работ Бахтина: «нас в жизни интересует не целое человека, а лишь отдельные поступки его»<sup>327</sup>. Совершившееся событие лишь *отчасти* приоткрывает героине рассказа смысл её жизни, который – как целое – остаётся скрытым от неё.

Сказанное справедливо для любого события, изображённого в рассказе, относящегося не только к жизни Надежды-Евгении, но и её поклонника –

---

<sup>327</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1. С. 89.

влюбившегося в неё молодого чиновника Ивана Ивановича. Так, в III главе рассказа Иван Иванович напивается пьяным (чего ранее не случилось), приходит к Надежде на квартиру и униженно признаётся ей в своих чувствах. Сам Иван Иванович о данном событии не может «вспомнить без стыда», о чём и сообщает в письме к Надежде (IV глава). Оценка данного эпизода Надеждой имеет более сложный и развёрнутый характер: «Жалко мне его? Нет, не жалко. Что я могу сделать для него? Выйти за него замуж? Да разве я смею? И разве же это не будет такую же продажею? Господи, да нет, это еще хуже!» (с. 41). Можно заметить, что поступок героя в свою очередь открывает перед героиней спектр смысловых возможностей (выйти замуж, отказать и т. п.). Однако и вторая оценка так же, как и первая, является *частно-ситуативной*, не раскрывает того смысла, какой имеет данное событие в контексте жизни героев как целого.

Событие в жизненном контексте осмысления представляет собой также результат *выбора* (в том числе, невольного и неосознанного) из ряда смысловых *возможностей*. Именно к жизненному осмыслению события, как нам представляется, в наибольшей степени применимо известное определение П. Рикёра: «событие — это то, что могло произойти по-другому»<sup>328</sup>. Событийность жизни, её динамическая направленность к неопределённому смысловому будущему, на наш взгляд, в наибольшей степени актуализирует *возможностный* характер жизненного смысла.

В «Происшествии» в сознании и высказываниях персонажей постоянно «прокручиваются» различные варианты жизненного пути, а каждое событие (уже свершившееся или предполагаемое, вероятное) осмысливается как развилка, от которой расходятся разные – возможные – пути осуществления жизненного смысла, различные варианты развития жизненного «сюжета». Рассмотрим один чрезвычайно характерный в свете интересующей нас

---

<sup>328</sup> Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. Пер. с франц. М.; СПб., 2000. С.115.



проблемы фрагмент рассказа. В I главе Надежда описывает рисунок в «Стрекозе»:

<...> посередине маленькая хорошенькая девочка с куклой, а около нее два ряда фигур. Вверх от девочки идут: маленькая гимназистка или пансионерка, потом скромная молодая девушка, мать семейства и, наконец, старушка, почтенная такая, а в другую сторону, внизу — девочка с коробком из магазина, потом я, я и еще я. Первая я — вот как теперь; вторая — улицу метлой метет, а третья — та уж совсем отвратительная, гнусная старуха. <...> (с. 32-33)

Очевидно, что рисунок демонстрирует два возможных варианта судьбы «хорошенькой девочки». Его смысл, конечно, шаблонно-морализаторский, дидактический: «два ряда фигур» ясно обозначают альтернативу между должным и недолжным, достойным и недостойным, приличным и позорным. Однако героиня соотносит рисунок со своей собственной жизнью, как будто бы примеряя на себя один из вариантов аллегорического по своему смыслу сюжета. Характерно, что данная проекция приводит не только к фиксации сходства («потом я, я и еще я») собственного, незавершённого, жизненного «сюжета» с изображённой на рисунке «историей», но и к пониманию очевидного различия между «картинкой» и жизнью («Почему так-таки непременно, если пансионерка или гимназистка, так уже и скромная девица, почтенная мать и бабушка?» – с. 33). Героиня осознаёт «зазор» между безличностью морализаторского смысла рисунка и уникальностью *собственного* (как и чьего-либо ещё) жизненного «сюжета».

Отвлечёмся, однако, от интерпретации конкретного эпизода и сосредоточимся на том, как в нём проявляется такое качество жизненного смысла, как *альтернативность*. Для субъекта жизненного осмысления (героя) жизнь всегда имеет несколько вариантов развёртывания собственного «сюжета» и претворение в действительность (посредством события) одного из вариантов всегда совершается за счёт отрицания, упущения других

вариантов. Пока фактическая данность жизни не совпадает со смысловым горизонтом возможностей (а в жизненном осмысливающем кругозоре – кругозоре персонажа – этого никогда не происходит), «сюжет» жизни, претворяющий в действительность её смысл, может быть выстроен альтернативным образом. Такая смысловая альтернативность жизни, актуализируемая её событийностью, в тексте «Происшествия» активно переживается и осмысливается героями. Так, Иван Иванович – поклонник Надежды-Евгении – размышляет в II главе, нужно ли ему прекратить отношения с Надеждой или всё же продолжать их: «Сколько раз и я думал тоже, что нужно бросить и наплевать! Да, сколько раз! И столько же раз после таких мыслей выходил из дому, и ноги несли меня в ту улицу...» (с. 37). Отметим, что выбор героя делается в пользу социально и рационально менее приемлемого варианта развития событий и делается в существенной мере неосознанно. Когда Надежда, уже в IV главе, вдруг понимает, что Иван Иванович «теперь убивает себя», её спешное возвращение также описывается как нечто неосознанное: «Я бежала назад как безумная, налетая на прохожих. Не помню, как я взбежала по лестнице» (с. 47). Даже мысль о том, что герой сейчас «стреляется» приходит к героине словно бы помимо её воли («вдруг закричало что-то у меня внутри» – там же). При этом за несколько минут до упомянутого прозрения и спешного возвращения героиня трезво и относительно спокойно обдумывает расставание с героем: «Пусть он едет и забудет меня. Останусь доживать свой век. Довольно сентиментальничать. Пойду домой. <...> Вот и кончен мой роман, маленькая задержка на скользком пути!» (с. 46-47). Таким образом, действия героев, отдаляющие их друг от друга, совершаются рационально (даже самоубийство совершается Иваном Ивановичем не в «припадке» чувств, а задумается, по всей видимости, заранее), а действия, ведущие к сближению, напротив, совершаются бессознательно. Характерно, что до последнего эпизода героиня

ведёт себя более разумно, в сравнении с героем, и поэтому всё время как будто бы «отшатывается» от его чувств.

Итак, жизненное осмысление события и сюжета как последовательности событий характеризуется следующими чертами: 1) событие (вне зависимости от его значимости) и ряд событий (жизненный «сюжет», вне зависимости от его развёрнутости и насыщенности) только *отчасти* осуществляют смысл бытия личности, но не соотносятся со смыслом жизни как целого; жизненный «сюжет» осмысливается героями как *ряд* событий, но не как динамическое смысловое единство; 2) событие и жизненный «сюжет» осмысливаются героями *субъективно*: в центре осмысления участника жизненного события (в литературном произведении – героя) находится его *собственная* «история», но не «сюжет» жизни вообще как интерперсонального динамического целого; 3) «изнутри» жизни событие осмысливается как актуализация, претворение в действительность некоего *возможного* смысла, однако такая актуализация возможности в свою очередь формирует новый спектр возможностей, ещё не осуществлённых; таким образом, событие и «сюжет» как цепь событий в жизненном контексте осмысления трансформируют не только наличную действительность, но и *телеологический* смысловой горизонт; 4) в жизненном контексте осмысления событие предстаёт как *выбор* (в том числе, невольный и неосознанный) из ряда смысловых возможностей; таким образом, событие актуализирует *альтернативность* жизненного смысла.

---

Теперь перейдём к рассмотрению того, как событие и сюжет осмысливаются в эстетическом смысловом «измерении» рассказа Гаршина. Прежде всего при переходе от жизненного к эстетическому ракурсу осмысления событийности изменяется семантический контекст.

«Вненаходимость» (Бахтин) осмысливающих позиций автора и читателя осмысливаемому «жизненному миру» героев даёт возможность участникам эстетической коммуникации интерпретировать этот мир и, в том числе, совершающиеся в нём события, как целое. Таким образом, в эстетическом ракурсе осмысления событие (или последовательность событий) истолковывается не как *частная* смысловая трансформация (или ряд трансформаций) жизни героев, а момент инкарнации смысла их жизни как *целого*. И целого не статического, а – *динамического*. В свете сказанного нам представляется значимым обратиться к размышлениям О.М. Фрейденберг о «долитературном» периоде развития сюжета. Исследовательница, в частности, пишет: «герой делает только то, что семантически сам означает»<sup>329</sup>, таким образом, сюжетные мотивы выступают как «действенная форма персонажа»<sup>330</sup>. Данное положение принимается в работах по исторической поэтике<sup>331</sup> как довольно точно описывающее природу сюжета на синкретической стадии развития литературы. Однако, на наш взгляд, данное положение учёного может быть отнесено не только к произведениям архаической эпохи, но и к художественной литературе в целом. То, что герой «делает», осмысливается им самим и, отчасти, читателем, в отношении к частному смысловому контексту ситуации. Собственно, действия героя и порождают, в большей или меньшей степени, этот контекст. В эстетическом же смысловом контексте действия героя проецируются на смысл целого (на то, что герой «семантически сам означает»), выступают в качестве моментов инкарнации смысла этого целого.

Отмеченное изменение контекста осмысления приводит к ряду последствий, которые требуют более подробного рассмотрения. Вернёмся к

---

<sup>329</sup> Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 223.

<sup>330</sup> Там же.

<sup>331</sup> Бройтман С.Н. Теория литературы. Т.2. Историческая поэтика. М., 2004. С. 58.

начальному абзацу I главы рассказа. Граница события в нём обозначена словами героини: «начала думать». Данное событие осмысливается самой Надеждой как частное, хотя и значимое изменение её внутреннего состояния, но не трансформация смыслового целого её жизни и жизни вообще. Что вообще в контексте целого рассказа значит слово «думать»? В первую очередь, оно не указывает на какую-либо интеллектуальную деятельность (в противоположность каким-либо неинтеллектуальным занятиям, физическому труду, например). «Думать» для героини в данной части рассказа (и это справедливо для рассказа в целом) – это прежде всего думать о *себе*, о *своей* жизни и её смысле. То есть словосочетание «начала думать» обозначает начало *рефлексии* как деятельности противоположной тому неосознанному существованию, которое героиня вела прежде. Проекция данного события на смысловое целое жизни, совершающаяся в эстетическом контексте осмысления, определяет возможность (и необходимость) его соотнесения с другими событиями рассказа, в том числе, с теми, которые не попадают в поле зрения героини, не являются частью её личной «истории». Одним из таких событий является описанное Иваном Ивановичем тайное следование за героиней до её квартиры и наблюдение за её окнами. Соотношение этих событий друг с другом, возможное «на горизонте» целого рассказа, позволяет увидеть между ними семантические сходства. Прежде всего отмеченные внутренние изменения совершаются в героях бессознательно: их природа остаётся скрытой от героев. Если Надежда не может понять, как и почему она вдруг «начала думать» («я начинаю думать. И не хотела бы, да не могу» – с. 32), то Иван Иванович также не понимает, как он «начал любить» Надежду, что движет его «страстью» («ноги сами несли» – с. 37). Герои в самих себе сталкиваются с чем-то, что не поддаётся их привычным представлениям о собственной жизни.

Помимо границы, проходящей между ясным, привычным и непонятым, не поддающимся осознанию, отмеченные события

актуализируют и ещё одну смысловую границу. Размышляя о собственной жизни, героиня впервые после долгого времени (а с высокой долей вероятности – вообще впервые) начинает осознавать себя как *личность*. Её предыдущая жизнь в существенной мере – обезличенная, механическая (не случайно сравнение представительниц той профессии, к которой принадлежит Надежда, с «клапанами для общественных страстей» – с. 34). И не только деятельность Надежды как проститутки, но и её пребывание в пансионе, у родственников, её влюблённость в «того фата» – всё это моменты жизни, не связанные с личностным самоопределением. Таким же проявлением личностного начала является для Ивана Ивановича его «страсть», выводящая героя за рамки обыденного и безличного («Молодой человек, хороший чиновник» – с. 37) существования. Все значимые события рассказа, вплоть до кульминационной сцены вероятного самоубийства Ивана Ивановича и параллельного ему «прозрения» Надежды, так или иначе связаны с пересечением (в ту или другую стороны) этой смысловой линии. Граница между безлично-ролевой, функциональной и личностно-ориентированной формами существования проходит не только через судьбы отдельных героев, но и через весь мир произведения, являющийся зоной смыслового колебания между этими ценностями. Таким образом, в эстетическом контексте осмысления каждое отдельное событие как частная смысловая трансформация репрезентирует смысловую динамику целого (которую мы, конечно, крайне грубо и предварительно можем определить как движение от безличного к личному). Сюжет же (динамическое смысловое целое) в свою очередь выступает как развёрнутое истолкование каждого отдельного события.

Как мы уже писали ранее, смысл события в жизненном герменевтическом ракурсе телеологичен, соотнесён с будущим как горизонтом возможностей. Это означает, что в жизни сама фактическая данность, так сказать, «плоть» события и его смысл относятся к разным

сферам. При этом смысловые итоги и перспективы события оказываются для субъекта жизненного осмысления важнее, чем его – события – предметно-пластическая данность. Так, собственное «прозрение», наступающее через некоторое время после ухода из квартиры Ивана Ивановича, описывается героиней следующим образом: *«Да ведь он теперь стреляется!»* [курсив В.М. Гаршина – Ю.П.] – вдруг закричало что-то у меня внутри». В центре внимания героини оказываются последствия этой, неожиданно пришедшей ей в голову мысли («Бежать! Быть может, еще успею» – с. 47), но не сама мысль как таковая. То, что мысль появляется *изнутри* и *независимо от воли героини*, в форме крика – всё это для героини в момент «прозрения» не имеет смысла. Осмысленными эти подробности становятся уже в эстетическом авторском кругозоре. То, что мысль приходит самостоятельно, словно бы сама является субъектом («закричало что-то»), соотносится с некоторыми другими событиями и образами рассказа. Например, как мы уже писали ранее, героиня не понимает, почему начинает рефлексировать, осмысливать свою жизнь; Иван Иванович не знает, почему его «ноги несут» вслед за Надеждой; даже слуга в трактире *недоумева*ет (в конце II главы), почему Иван Иванович так странно ведёт себя. В поведении героев отмечается то, что не вписывается в привычные рамки поведения, они сами в себе наблюдают нечто новое, незнакомое, как будто бы внешнее по отношению к ним самим. Но именно это неизвестное, не поддающееся контролю начало определяет те действия героев, которые в наибольшей степени связаны с личностным самоопределением. В этом отношении важна сама локализация мысли – «внутри». С одной стороны, то, что мысль относится к внутренней сфере, – обыкновенно, тривиально. Но в тексте её положение специально подчёркивается, что актуализирует смысловую оппозицию внешнего и внутреннего, значимую, как это можно заметить при внимательном прочтении, для художественного целого. Так, в этой же IV главе перед тем, как идти к Ивану Ивановичу, Надежда смывает с лица косметику,

причёсывается и одевается «попроше» и, смотря на себя в зеркало, размышляет: «Эта <...> женщина <...> что-то совсем новое, вовсе не я. А может быть, это-то и есть я?» (с. 44). Как можно заметить, оппозиция внешнего и внутреннего соотносится в данном эпизоде с личностным самоопределением героини. Для героев рассказа оказывается привычным внешнее, безличное, а внутреннее, сокровенное, то, что связано с личностным началом, для них – «совсем новое». Локализация мысли в отмеченном нами фрагменте рассказа указывает не только на её отношение к внутренней жизни (что очевидно), но и на связь с *личностным* началом. Это начало, как уже отмечалось, оказывается в героине (а также в герое и в мире рассказа в целом) скрыто, не выявлено, поэтому его обнаружение, открытие требует эмоционального, душевного усилия, оно сопряжено с преодолением границы. Именно выражение сильной эмоции и/или преодоление неких преград в общении связано с интонацией *крика*. В героине, на что указывают её мысли и поведение, с одной стороны, личностное начало пробуждается, с другой стороны, героиня стремится не замечать этого пробуждения (связанного с чувством к другому человеку), не слышит себя. Именно поэтому та мысль, которая в наибольшей степени связана с личностным самоопределением, проявляется в сознании героини в форме крика. Итак, в художественном контексте осмысления смысл из зоны возможностей смещается к самому поступку (событию), к его предметной, пластической данности.

Окинем ещё раз взглядом последовательность событий, составляющих сюжет рассказа Гаршина. Каждое из этих событий представляет собой результат столкновения героя с некой смысловой альтернативой, с возможностью выбора (не обязательно – активного и осознанного) из ряда возможностей. Там, где смысловая альтернативность жизнь редуцирована – (полностью исчезнуть она не может), событие оказывается невозможным или ненужным: жизнь течёт своим чередом, изо дня в день повторяется одно и то



же («все время провожу одинаково, также бываю в разных Эльдорадо и Палестине-Кристалль» – с. 32). Так, для Надежды рефлексия, сопряжённая со душевным страданием, является альтернативой «весёлому», бездумному (и следовательно – облегчающему душевные муки) времяпрепровождению. Выбирая рефлексию (в противоположность привычному бездумному существованию) героиня формирует смысловой рисунок не только своей жизни, но и – в эстетическом «измерении» рассказа – жизни вообще, всей изображённой действительности. Ещё раз отметим, соотнося категорию события (и сюжета как единства событий) с категорией выбора, мы не имеем в виду, что такой выбор должен быть обязательно осознанным (в тексте «Происшествия» как раз подчёркивается, что Надежда, как и Иван Иванович, совершают определённые действия и поступки как будто бы помимо собственной воли), связанным с выражением активной ценностной позиции. Увязывая событие с категорией выбора, мы подчёркиваем тот факт, что любое событие так или иначе реализует, претворяет в действительность одну из смысловых возможностей. Даже если герой, участвуя в том или ином событии, *сам* ничего не выбирает, всё равно событие, которому он причастен, в эстетическом контексте осмысления предстаёт как *выбор бытия*.

Как мы уже отметили ранее, в рассказе «взвешивается» соотношение в мире личностного, нравственно-активного и безличного, пассивно-механического начал. Для того чтобы увидеть, как ценностно-смысловая оппозиция личностного и безличного инкарнирована в сюжете рассказа, соотнесём этот – действительный – сюжет, во-первых, с отвлечённо-морализаторскими интерпретациями «женской» судьбы, которые представлены рисунками в «Стрекозе», и во-вторых, с теми возможными вариантами развития и завершения собственной жизни, о которых размышляет героиня. В «Стрекозе», как мы помним, противопоставлены «хороший», достойный и «плохой», недостойный «сюжеты» жизни женщины. Оба сюжета отталкивают героиню своей безличностью,

отвлечённость от её собственной – реальной – судьбы. Однако примечательно, что в жизни героини открываются возможности для осуществления обоих вариантов развития жизненной «истории». Первый возможный вариант жизненного сюжета появляется в размышлениях героини о своём будущем: «Еще два-три года, если вынесу такую жизнь, а потом в Екатериновку» (с. 33). Его можно назвать сюжетом «окончательного падения»; в сознании героини он связан с пространственными образами движения вниз («Теперь покачусь свободно, без задержек, все ниже и ниже» (с. 47), «А все-таки хорошо было бы стать на этот скользкий, мокрый край проруби. Так сама бы скользнула» (с. 42) и т. п.). Второй возможный вариант жизненного сюжета связан с появлением в её жизни Ивана Ивановича: «Стоит мне только заикнуться, и я сделаюсь законной женой. Законною женою бедного, но благородного человека, и даже сделаюсь бедною, но благородною родительницею» (с. 36). Этот сюжет можно назвать сюжетом «спасения».

Как можно заметить, ни первый, ни второй вариант возможной жизненной траектории в сюжете рассказа не реализуются. Героиня отклоняет (или упускает) и ту и другую возможности. Осуществлённым в сюжете произведения оказывается не «счастье жены и матери» и не падение с неизбежным «концом» в Неве. Оба этих варианта отклоняются, так как в существенной мере безличны, никак не связаны с личностным самоопределением героини. Такое самоопределение осуществляется в событии прозрения героини в последней главе, «пластику» которого мы уже частично рассматривали. Выбор героини в пользу окончания «романа» с Иваном Ивановичем связан, с одной стороны, с пассивным отношением к собственной жизни как уже определённой в своих смысловых очертаниях («В жизнь эту я втянулась, путь свой знаю» – с. 32). С другой стороны, с особой гордостью героини, с опасениями, что близость с другим человеком неизбежно поставит её в подчинённое положение («Теперь он готов лизать

мои руки, а тогда... тогда он придавит меня ногою и скажет: “А! ты еще сопротивлялась, презренная тварь! Презирала меня!”» – с. 42). Судьба героя, изображаемая в рассказе, также отличается от возможных – безличных – «сюжетов» его жизни (сюжета карьеры, сюжета «спасения грешницы», сюжета бегства от любви). В самоубийстве (не изображённом – что важно) герой тоже реализуется как личность: для него собственное существование без другого человека оказывается невозможным. В то же время, как нам представляется, именно Надежда является «носителем основного события» (Бахтин) в рассказе. «История» Ивана Ивановича выполняет в контексте художественного целого вспомогательную функцию, играет роль «катализатора». Именно то, что *ради другого человека* возможно отказаться от жизни, то, что такой выбор оказывается для героя возможным, подводит героиню к нравственному прозрению (самоубийство героини, осознаваемое как отдалённая возможность, связано только с её собственной жизнью, но не с жизнью другого). В завершающем рассказ абзаце описание звучащего за дверью выстрела параллельно описанию «падения» героини (она теряет сознание). Потеря сознания описывается как символическая смерть, сопоставленная с вероятной действительной смертью героя («И я упала... и в моей голове тоже все завертелось и исчезло» – с. 47). Однако эта символическая смерть оттеняет действительное – новое – рождение героини как личности. Это новое – духовное – рождение показано именно как внутреннее событие, открытое только читателю. «Людям» же («Отовсюду выскочили люди, бешено завертелись вокруг меня» – там же) оказывается доступна только внешняя грань происходящего – то, что и может быть обозначено словом «происшествие». Именно внутренняя, скрытая от «людей» личностная трансформация оказывается в центре изображения в рассказе. В динамическом целом (сюжете) рассказа личностное и безличное начала сопоставляются таким образом, что личностное начало онтологически *утверждается*; однако это утверждение предстаёт как исключительно

внутренний (душевный) акт. Безличный смысловой план самим ходом сюжета отрицается (так, счастливая любовная связь между героями предстаёт как упущенная возможность именно в силу шаблонности, безличности такого варианта судьбы), но упущенные возможности при этом включаются в динамическое (сюжетное) смысловое единство в качестве его «отрицательных» моментов (в этом отношении особо значимы размышления героини о возможном семейном счастье, размышления о самоубийстве у проруби и т.д.).

Таким образом, соотношение сюжета и смысла в эстетическом контексте осмысления характеризуется следующим рядом признаков: 1) каждое событие проецируется на смысловое *целое* жизни героев и, следовательно, выступает как момент интерпретации этого целого; сюжет представляет собой не ряд событий, а событийное единство, в рамках которого часть и целое истолковывают друг друга; 2) субъективность интерпретации события преодолевается в эстетическом смысловом контексте; каждая частная жизненная «история» истолковывается как момент единого сюжета – intersубъективного и интерперсонального динамического смыслового целого; 3) в центре эстетического осмысления оказывается не возможный смысл события (его перспективы или последствия), а его – события – *предметно-пластическая данность*; сюжет как событийное единство самой *формой своего развёртывания* (неотделимой от пространственно-временной расположенности) инкарнирует смысл целого; 4) альтернативность жизненного смысла в эстетическом коммуникативно-смысловом контексте *интериоризуется*, относится к внутреннему семантическому плану произведения (миру героев); избранный вариант жизненной траектории осознаётся как *онтологически необходимый*, как *судьба* – динамический аспект инкарнации смысла.

Категория сюжета связана, как уже было определено выше, с динамическим аспектом инкарнации смысла. Инкарнация предполагает не только то, что смысл некоторым образом – посредством пространственно-временного расположения – конкретизируется. Смысл в акте инкарнации предстаёт также и как *свершение*. Отдельные смысловые моменты (полюса) в произведении определённым образом соотносятся друг с другом, иерархически упорядочиваются именно посредством события (сюжета как событийного целого). Именно через событие смысл *с*-бывается, претворяется в жизнь. Рассмотрим особенности динамического аспекта инкарнации смысла на материале текста, сам жанр которого (сказка) выдвигает сюжетно-событийный аспект поэтики на первый план, а именно – «Гензель и Гретель»<sup>332</sup> из сборника сказок братьев Grimm. Элементы инкарнированного смысла рассказа могут быть описаны с помощью данного ряда оппозиций:

жизнь – смерть

отец (и мать) – мачеха

ребёнок (дети) – старуха

обжитое пространство – (дикий) лес

тело – кость

хлебные крошки – голыши (камни)

дом родной – дом-ловушка (гроб, могила)

кошечка, голубка – печная труба

звук, производимый человеком – звук, производимый предметом

полнота – худоба

прозорливость, ум – близорукость, слепота

---

<sup>332</sup> *Братья Grimm. Гензель и Гретель // Братья Grimm. Сказки. Пер. с нем. Г. Петникова. М.: Правда, 1987. С. 61-67. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц.*

еда – голод (объедки),  
богатство (сокровища) – бедность  
и т.д.

Выделенные «вехи» художественного смысла в инкарнированном смысловом плане произведения представлены теми или иными образно-хронотопическими элементами художественного мира. Сразу следует отметить, что отнесение тех или иных смысловых элементов к определённому ряду или полюсу до тех пор, пока мы опираемся только на образно-хронотопический «план» инкарнации, является предварительным, отсылает, скорее, к культурной и языковой традиции. Именно событие единственным, характерным именно для данного произведения образом, соотносит друг с другом отдельные элементы смысла, приобщая их бытию личности. Так, в «Гензеле и Гретель» выделенные образно-смысловые элементы так или иначе репрезентируют универсальную для рассказа смысловую оппозицию жизни и смерти, живого и мёртвого. Однако вне связи с событием данная оппозиция (как и все прочие, связанные с ней) имеет достаточно неопределённый, предварительный характер. Именно событием утверждается, какой ряд смысловых элементов оказывается ценностно маркированным, выдвигается на первый план. Так, для понимания смысла «Гензеля и Гретель» значимо не только то, что смерть образно-хронотопически *сопоставлена* с жизнью (на это указывает уже то, что герои сказки живут на границе миров – на «опушке» *леса*), но и то, что в сказе имеет место *победа жизни над смертью*. Выдвижение на первый план первого из обозначенных нами (левого) ряда образно-смысловых элементов осуществляется в произведении именно посредством события. Вместе с тем необходимым элементом динамического смыслового целого произведения являются события, демонстрирующие претензию смерти на то, чтобы победить жизнь. Первое такое событие (удвоенное), это, собственно, решение

родителей убить собственных детей – увести их в лесную чащу и оставить там одних. В этом событии дети (представляющие собой восходящую жизнь) противоестественным образом приносятся в жертву ради взрослых (жизни заходящей). Смерть в этом событии как бы занимает законное место жизни. Характерно, что инициатором убийства выступает «мачеха» – персонаж также «подменный»: негативная замена матери. Встреча в лесу со старухой, заманивающей в свой дом детей и питающейся ими, по сути, представляет собой усиленный семантический «дублет» начального события. И здесь мы сталкиваемся со смертью, пожирающей жизнь, противоестественно претендующей на победу над ней. Следует отметить, что мёртвое для победы над живым принимает в сказке формы последнего. Так, мачеха говорит детям, что в лес они отправятся, чтобы нарубить дров (по всей видимости, для печи, очага – источника жизненной, производительной деятельности в доме). На самом же деле, как это знает читатель, да и сами Гензель и Гретель, цель этой прогулки: смерть. Старуха в лесу (воплощение смерти) заманивает своих жертв-детей *едой* (субстанцией жизни). Её избушка «сделана (...) из хлеба, крыша на ней из пряников» (с. 64), внутри избушки детей встречает «вкусная еда» (с. 65) на столе. Итак, во-первых, смерть в сказке не просто сосуществует рядом с жизнью, но и претендует на то, чтобы занять её место. Во-вторых, эта претензия связана с тем, что смерть принимает облик жизни, отдельных её значимых атрибутов (то есть опять-таки заступает на место жизни). Победа жизни над смертью, по-видимому, имеет смысл, только если смерть как бытийный аспект обнаруживает себя, вторгается на «территорию» жизни.

В то же время, ряд событий, непосредственно соотнесённых с победой жизни над смертью, связан с тем, что жизнь входит на «территорию» смерти и, в свою очередь, некоторым образом уподобляется ей. Сравним две прогулки героев в лес. Первая заканчивается для детей удачно, так как Гензель разбросал по дороге «голыши» (камни), по которым героям удалось

найти дорогу домой. Однако во время второй прогулки Гензель, как мы помним, разбрасывает по дороге крошки. Птицы склевали крошки, и дети не смогли найти путь к дому. Камень – мёртвый предмет, тогда как хлебные крошки – части еды, связанной с жизнью. То, что птицы склёвывают крошки – совершенно естественно, соответствует логике жизни. Когда дети действуют согласно этой логике – они приближаются к смерти. То же самое приближение к смерти имеет место в эпизоде с поеданием «съедобной» избушки старухи-ведьмы. И тут герои действуют соответственно логике жизни – и оказываются у смерти в ловушке. Однако когда в облике и поведении детей появляется нечто, соответствующее смерти, – это ведёт их к спасению. Так, Гензель просовывает старухе сквозь прутья клетки «косточку» (с. 66) (атрибут смерти) вместо пальцев – и старуха откладывает трапезу, так как Гензель «всё не жиреет» (там же). Гретель умерщвляет старуху таким же образом, каким старуха хотела убить саму девочку – «запекает» в печи. Победа над смертью осуществляется как её фактическое умерщвление. При этом в качестве орудия используется (уже по назначению) очаг – один из ключевых, как уже было отмечено, атрибутов жизни, её производительных сил.

Когда дети счастливо возвращаются домой, их встречает отец, а мачеха, как выясняется, уже умерла. Сам факт смерти мачехи в сказке никак не объясняется. Однако в контексте художественного целого эта смерть выглядит неизбежной – она «рифмуется» со смертью старухи: обе героини являются инкарнацией «смертного» плана смыслового целого. Победа жизни над смертью как сюжетно утверждаемый момент инкарнируемого смысла обуславливает и гибель мачехи. При этом в сказке сюжетно побеждается, уничтожается не столько смерть как таковая (например, лес как область, приближенная к «полюсу» смерти, продолжает существовать), сколько необоснованная претензия смерти на победу над жизнью. Чтобы художественно утвердился, «сбылся» именно такой смысл сказки,



необходимо чтобы в её событийное целое входили моменты (отдельные события), демонстрирующие противоестественную попытку смерти «поглотить» (в случае старухи – буквально) жизнь, встать на её место. Таким образом, в динамическом смысловом целом произведения, как мы попытались показать, сцепляются друг с другом, взаимно «взвешиваются» и располагаются относительно друг друга элементы инкарнированного смысла (представленные теми или иными аспектами эстетического бытия).

Жизнь и смерть, живое и мёртвое образуют смысловые полюса и многих других произведений, в том числе – новеллы Э.А. По «Маска красной смерти»<sup>333</sup>. Сопоставление живого и мёртвого выражено в новелле прежде всего хронологически: Красная смерть захватывает все владения принца Просперо, кроме монастыря, в котором принц укрывается вместе с тысячью своих приближённых. Границы монастыря очень основательны («Здание (...) было опоясано крепкой и высокой стеной с железными воротами»): они обозначают предел между областями смерти и жизни. Однако противопоставление сфер жизни и смерти усиливается и атмосферой внутри монастыря: принц и его спутники проводят время в удовольствиях («The prince had provided all the appliances of pleasure»), вместо того чтобы предаваться скорби и раздумьям («to grieve, or to think»). Однако граница между жизнью и смертью проходит и внутри монастыря. В седьмой комнате из числа тех, которые составляют покои принца, «стояли гигантские часы черного дерева». Эти часы бьют каждый час, напоминая веселящимся придворным о движении времени и, следовательно, о смерти. Когда раздавался бой часов, «вальсирующие пары невольно переставали кружиться, (...) бледнели лица даже самых беспутных («the giddiest grew pale»), а те, кто был постарше и порассудительней, невольно проводили рукой по лбу, отгоняя

---

<sup>333</sup> По Э.А. Маска красной смерти. Пер. с англ. Р. Померанцевой. URL: <http://www.lib.ru/INOFANT/POE/maska.txt>

какую-то смутную думу». Когда же «бой часов умолкал, (...) тотчас же веселый смех наполнял покои; музыканты с улыбкой переглядывались, словно посмеиваясь над своим нелепым испугом, и каждый тихонько клялся другому, что в следующий раз он не поддастся смущению при этих звуках». В представленном описании реакции спутников принца на бой часов, движение, весёлый смех, улыбка как *атрибуты жизни*, противопоставлены неподвижности, бледности как *атрибутам смерти*. С этими же репрезентациями смерти соотносятся и такие ценности, как мысль, рассудок. Граница между жизнью и смертью здесь уже не пространственная, а поведенческая и психологическая.

Таким образом, в новелле выделяются смысловые моменты (они же – части эстетической реальности), относящиеся к полюсу смерти и к полюсу жизни. Ценностно-иерархическое отношение между этими полюсами, как и в «Гензеле и Гретель», устанавливается событием, точнее, сюжетом как событийным целым. Однако в новелле По, в отличие от сказки из сборника братьев Гримм, событием, соотносящим данные смысловые полюса, является, по всей видимости, *победа смерти над жизнью*. Действительно, в финале новеллы Красная смерть в образе ряженого проникает в стены монастыря, где укрывается принц и его спутники, после чего все персонажи умирают, а Красная смерть обретает полную власть над художественным миром («над всем безраздельно воцарились Мрак, Гибель и Красная смерть»).

Вместе с тем динамический аспект инкарнации смысла в новелле По только очень грубо может быть описан с помощью приведённой выше «формулы» (победа смерти над жизнью) и требует более подробного анализа. Финальному событию в произведении (гибели всех персонажей и воцарению Красной смерти) предшествует целый ряд других: 1) решение принца укрыться в стенах монастыря и укрепление стен и ворот; 2) принц Просперо созывает своих спутников на «бал-маскарад, великолепней которого еще не

видывали»; 3) описание седьмой (черно-красной) комнаты и эбеновых часов – это событие на уровне «самого рассказывания»; 4) появление «новой маски», сопровождающееся двенадцатью ударами часов; 5) смерть принца в чёрной комнате от «взора» ряженого; 6) разоблачение «новой маски».

Сосредоточимся на двух первых событиях. Укрепляя стены монастыря, принц буквально отгораживается от смерти. Но отгораживается он от неё не только пространственно, но и поведенчески: предаваясь в своём убежище различным «удовольствиям». Таким образом, граница между жизнью и смертью в мире новеллы представлена не просто существующей, а установленной по воле человека, искусственно. Живые *дистанцируются* от смерти, исключают её не только из своего повседневного опыта, но и из мыслей.

Следующее событие – организация принцем бала-маскарада – онтологически утверждает новые семантические соответствия в тексте. Монастырь – пространство жизни – предстаёт миром иллюзии, сна, бреда. Семантика жизни онтологически соотносится с семантикой иллюзии, «маскарада». Ещё более усиливает и, в то же время, семантически «остранняет» оппозицию жизни и смерти описание устройства покоев для бала, оформленных при участии самого принца Просперо. Обратим внимание только на несколько важных моментов. Обустроив седьмую (самую западную) комнату, принц явно организует её как пространство смерти («только в этой комнате окна отличались от обивки: они были ярко-багряные - цвета крови», «на галерее, окружавшей анфиладу, против каждого окна стоял массивный треножник с пылающей жаровней», «в западной, черной, комнате свет, струившийся сквозь кроваво-красные стекла и падавший на темные занавеси, казался особенно таинственным и столь дико искажал лица присутствующих, что лишь немногие из гостей решались переступить ее порог»). В эту же комнату помещаются часы эбенового дерева, которые, как мы уже отметили, напоминают спутникам принца о времени и смерти.

Получается, что принц сам помещает атрибуты смерти внутрь своего убежища. Однако смерть здесь предстаёт как *декорация*. Принц противопоставляет себя смерти, придавая ей иллюзорный, театральный облик. Однако и жизни, как уже было отмечено выше, придаётся в монастыре характер иллюзии. Декорируя смерть, принц пытается дистанцироваться от неё, но, по сути, театрализуя и жизнь, упраздняет границу между этими ценностями.

Следующим событием новеллы становится появление «новой маски», обликом напоминающей Красную смерть. Событийность данному действию (в появлении «маски» на маскараде, в принципе, нет ничего событийного) придаёт реакция принца и его спутников. Что же вызывает у них «страх, ужас и негодование»? Можно предположить, то, что маска представляет смерть как нечто конкретное (именно Красная смерть!) и реальное («Маска (...) столь точно воспроизводила застывшие черты трупа, что даже самый пристальный и придирчивый взгляд с трудом обнаружил бы обман»), а не символическое и театральное. Если жизнь в пространстве монастыря представляет собой *иллюзию*, то смерть заявляется на этот маскарад как нежданная *истина*. Характерно, что встреча «маски» с принцем, заканчивающаяся смертью последнего, происходит в чёрной, западной комнате, являющейся «декорированной» инкарнацией смерти.

Событие «разоблачения» маски содержит, помимо прочего, некую странность. Именно когда спутники принца обнаруживают, что под «жуткой маской» ничего нет, они перестают сомневаться, что Красная смерть проникла на «маскарад». Почему так происходит? И в кругозорах персонажей, и в эстетическом контексте осмысления семантика смерти, через событие разоблачения «маски», соотносится с семантикой *пустоты*. Вместе с тем, феноменологически маска-смерть (эта связь подчёркивается и в заглавии новеллы) подобна «маскараду» жизни. Сюжет новеллы показывает,

как отшатываясь от ужаса смерти, уходя от её истины в иллюзию, жизнь онтологически уподобляется смерти.

Описание финального события – полного триумфа Красной смерти в мире новеллы – сопровождается двумя характерными подробностями. Во-первых, «бразники» в «пиршественных залах» умирают «в тех самых позах, в каких настигла их смерть». Эта подробность указывает на сходство, по крайней мере, внешнее – их прижизненного и посмертного бытия. Во-вторых, вместе с принцем и спутниками умирают и «декорации» смерти (и жизни) в его покоях: «угасла жизнь эбеновых часов, потухло пламя в жаровнях».

Таким образом, в новелле По действительно изображается событие победы смерти над жизнью, но над *жизнью мнимой, иллюзорной*. В смысловом целом произведения победа смерти соотносится с онтологическим утверждением *истины* и отрицанием *иллюзии*. Такое соотношение смысловых моментов (полюсов) в новелле устанавливается посредством события (точнее, сюжета как событийного целого).

Последовательность изображения событий в тексте также имеет герменевтическое значение, так как определяет *траекторию инкарнации смысла*, направление его осуществления. Так, в «Гензеле и Гретель» первоначальным событием является попытка родителей (точнее, мачехи, отец в этом событии играет пассивную роль) избавиться от детей как от «лишних ртов». Толкуя смысл данного события несколько обобщённо, можно сказать, что оно обозначает претензию смерти (мёртвого аспекта бытия) на то, чтобы занять место живого. Первая попытка, благодаря сообразительности Гензеля, разбросавшего по дороге камни, оказывается неудачной. Однако вторая увенчалась успехом: птицы съели разбросанные Гензелем крошки и дети заблудились в лесу. Это событие делает возможным следующее – встречу со старухой-ведьмой. Таким образом, как мы уже отмечали выше, чтобы семантика победы жизни над смертью (точнее, над необоснованными

претензиями мёртвого на то, чтобы занять место живого) осуществилась, нужно, чтобы смерть обнаружила себя, зашла на «территорию жизни». В свою очередь для победы над смертью жизнь (в образе детей) должна войти на её территорию, непосредственно встретиться со смертью. Победа, которую дети одерживают над старухой-ведьмой, начинается с поражения. Старуха посредством еды (атрибута жизни) заманивает детей в дом-ловушку. Смерть здесь опять-таки атакует жизнь, уподобляясь ей. Обман, иллюзия и в ситуации заманивания детей в лес, и в момент встречи со старухой-ведьмой обнаруживают себя как атрибуты смерти. Однако дети (инкарнация семантики жизни) побеждают смерть (семантический план которой воплощается образами мачехи и старухи), как уже было отмечено, уподобляясь ей. Так, старуха пытается заманить Гретель в печь, однако сама оказывается обманутой и сожжённой. Смерть побеждается тем, что умерщвляется или же умирает, как мачеха (о связи событий смерти старухи и мачехи мы писали выше). Сказка обнаруживает тавтологичность словосочетания «победа жизни над смертью». Жизнь не по случайности одерживает верх, она по сути своей – победна. Тогда как онтологическое место смерти – низ, поражение. Вектор инкарнации смысла, выражающийся в сюжете, идёт от отрицаемого семантического полюса (смерти) к утверждаемому (жизни). И это вектор, направленность (синтагматика) инкарнации имеет онтологизированный, необходимый (а не случайно-вероятностный) характер. В контексте инкарнации каждое событие выступает не просто как причина последующих или следствие предыдущих, а представляет собой необходимый момент смыслового целого. Сама последовательность расположения событий образует динамический аспект инкарнации и предопределяет траекторию истолкования. Поскольку семантика целого в сказке братьев Grimm связана именно с победой жизни над смертью, раскрывающей иерархию этих ценностей в художественном

мире, то начальные события должны были выдвинуть смерть на первый план, представить её претензию на значимость, господство над жизнью.

В новелле «Маска Красной Смерти» оппозиция жизни и смерти ведёт к другой, для текста По столь же значимой, оппозиции – истины и иллюзии. Торжество смерти как истины над иллюзорной, «декоративной» жизнью в финале новеллы опять-таки предполагает, что начальные события обозначают семантический «вес» иллюзии. При этом если в начале мы наблюдаем противоречие жизни и смерти, то в финале (с событием разоблачения «маски») обнаруживается онтологическое подобие мнимой жизни и смерти (это объединяющее качество – пустота, сведение полноты личностного бытия к внешнему аспекту). Жизнь в новелле По не случайным и несчастливым образом побеждается смертью. Будучи иллюзорной, она уподобляется смерти, в самой себе обнаруживает «смертные» черты (не случайно «Маска Красной смерти» таинственным и не объясненным в тексте образом оказывается сразу *внутри* монастыря, где укрываются принц и его спутники) и этим самым сама ниспровергает себя. В финале семантика смерти (как истины) событийно утверждается, тогда как семантика жизни (как иллюзии) ценностно отрицается.

В «Происшествии» Гаршина соотношение личностной и «поточно»-безличной форм бытия также определяется событийно. Самой по себе рефлексии оказывается недостаточно, чтобы героиня заново «родилась» как личность. Недостаточна оказывается и любовь другого и сопряжённый с личной гордостью отказ от любви. Утверждение семантики личностного бытия оказывается в рассказе Гаршина сопряжено со смертью (реальной или символической). Финальное событие демонстрирует, во-первых, то, что в эстетической действительности рассказа личностное самоопределение возможно только как событие внутреннее, а не внешне-социальное. Во-вторых, именно финальное событие делает очевидным – не для персонажей, а для читателей – то, что личностное самоопределение сопряжено с

существованием личности другого («Господи, удержи его! Господи, оставь его мне!»). Личное счастье героев в мире рассказа не устраивается, так как не «счастье» и не семейные отношения составляют ядро его семантики (хотя такой сюжет намечается как возможный в сознании героини). Каждое событие рассказа словно бы отмечает некий этап на пути к личностному самоопределению. Первые события связаны с необъяснимым пробуждением рефлексии у героини и любви у героя. Следующий этап – «срывание масок». Для героя – в сцене, когда он, пьяный, приходит на квартиру к Надежде). Для Надежды, – когда она «смыла с лица румяна и белила» перед визитом к Ивану Ивановичу. Финальный этап – личностное самоопределение через осознанный выбор смерти (для героя) и через осознание абсолютной значимости жизни другого (для героини).

---

Инкарнация смысла имеет свой динамический – сюжетный – аспект и в лирическом произведении. Однако в лирике изображается и осмысливается та событийность жизни, которая совершается в сфере переживания-высказывания. Рассмотрим динамический аспект инкарнации смысла в лирике на примере стихотворения Н.С. Гумилёва «В библиотеке»<sup>334</sup>.

Динамический аспект инкарнации смысла связан с онтологизацией выбора, совершаемого лирическим субъектом между различными вариантами мировоззрения, каждый из которых в свою очередь характеризуется определённым соотношением ценностей. В первой строфе эти ценности связаны с библиотекой как ограниченным пространством, своеобразной «территорией» культуры, противопоставленной внешнему – в первую

---

<sup>334</sup> Гумилёв Н. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Воскресенье, 1998. С. 252-253.



очередь, природному миру. В осмыслении героя эти миры первоначально отчётливо разграничены, при этом лирическому субъекту мир библиотеки ценностно ближе, чем мир за её «стенами», прямо в первой строфе даже не упоминаемый. Противоречивое соотношение двух миров, вынесенное за рамки сознания героя, вместе с тем, уже в первой строчке стихотворения открывается читателю. Фраза «О, пожелтевшие листы...» может быть истолкована двояко: это и «листы» хранящихся в библиотеке книг, и «пожелтевшие листы», точнее, листья деревьев. Впрочем, лирический субъект, как уже было сказано, двусмысленности фразы не замечает. Какие же ценности в осмыслении лирического субъекта связаны с библиотекой? Прежде всего это мир, как мы уже отметили, ограниченный, *замкнутый*, на что указывает образ «стен». Это пространство *мысли*, «раздумий». Также это мир *чистый*, лишённый этических противоречий. То, что библиотека – это пространство, дистанцированное от действительной жизни с её «горестями, заботами и треволнениями» (Пушкин), подчёркивается образом *пьянящей*, как «наркотик», библиотечной «пыли». Между тем, последняя строчка опять-таки может быть понята – читателем, а не героем – двояко. Опьянение, наркотики – это ценности, относящиеся к смысловому полюсу *нечистого*, греховного. Однако и эта смысловая двойственность находится вне сферы внимания (и понимания) лирического субъекта.

Вместе с тем, уже во второй строфе граница миров и некоторое смысловое напряжение между ними оказывается в центре внимания лирического «я». Почему герою «нынче труден <...> урок»? Потому что ему мешает «странная грёза», вызванная тем, что герой в книге (основном элементе библиотеки как «территории культуры») обнаруживает цветок (часть природного мира). Семантическая граница между природным и культурным пространствами неожиданно размыкается, что помещает её в центр осмысления лирического субъекта. То, что цветок обнаруживается именно в книге (причём – в *древней* книге, содержание которой, по всей видимости,

максимально оторвано от действительности) представляет собой реализацию наименее вероятной для героя возможности. Однако в эстетическом контексте осмысления данное событие инкарнирует важное для художественного целого смысловое «уравнение»: наличие прочной связи между природным и культурным мирами, *книгой* и *жизнью*. Важно и то, какую книгу читает герой: это «книга преступления» – процесс кардинала Жилья де Реца, то есть текст, содержание которого явно не характеризуется «чистотой». Подобно тому как в событии обнаружения цветка природа неожиданно вторгается в пространство культуры, в самом образе растения живое содержание просвечивает сквозь мёртвую оболочку: цветок «сухой, но тайно благовонный». Вместе с тем, жизнь с её этическими противоречиями проникает в «чистый» библиотечный мир и «контрабандой» – через книгу. В начале стихотворения (Жиль де Рец впервые упоминается во 2-й строфе) лирический субъект, по-видимому, не осознаёт двусмысленности содержания этой книги. Эта двусмысленность начинает открываться ему уже после обнаружения цветка, в «странной грёзе» героя.

Образы, относящиеся к «грёзе» лирического субъекта, составляют смысловой ряд, противоположный тому, который связан с образами библиотеки. Если в мире «чтеца» преобладают *мысль*, *чистота* (отсутствие нравственных противоречий, «греха», но в то же время – *ясность* интеллектуального кругозора), *культура*, то в мире «грёзы» превалируют *чувства*, «страсть» (причём *дьявольская*), *телесность* («Ещё от алых женских губ // Его пылали жарко щёки»), *искусство* («страсть... словно пенье») – в противоположность интеллекту, открытый мир *природы* («великолепье ночи дивной»), *тайна* («Кого заметил тусклый взгляд, // Чей крик слышался призывный?»). Главный персонаж «грёзы» – некий «влюблённый», «убийца дальний», чей образ явно перекликается с легендарной фигурой Жилья де Реца. По сути, возникающая в воображении лирического субъекта «история» представляет собой ценностно-смысловую альтернативу его собственному

существованию в качестве «чтеца», «книжного червя». Она предвещает совершающееся в сознании героя внутреннее событие – изменение мироотношения. Суть этого изменения отчётливо выражается в последних трёх строфах стихотворения. Лирический субъект уже обращает внимание не только на чистый и ясный мир книг, культуры, но и на другие – противоположные – ценности: любовь, смерть («гробницы», «убийца»), муку («мучат»), «кровь» (образ соединяющий и смерть, и жизнь). Суть изображённого в стихотворении события может быть определена как расширение сознания героя. Он не покидает библиотеки, не отчуждается от тех ценностей, которые имели для него значение в начале произведения, однако открывает для себя ценности новые, осознаёт, что мир более широк и многообразен, чем это виделось лирическому субъекту изначально. В последней строфе сама форма высказывания героя указывает на продуктивные сомнения в привычном для себя взгляде на мир: «Мои мечты... они чисты, // А ты, убийца дальний, кто ты?!». Ценностное многообразие, противоречивость («И терн сопутствует венцу, // И бремя жизни — злое бремя...»), таинственность, несоответствие раз и навсегда готовым интеллектуальным и нравственным определениям – все эти смысловые моменты инкарнированы в образе мира, представленном в стихотворении. Однако инкарнация этого смысла предполагает то, что он не просто актуализируется как данность, но как *свершение*, неотделимое от ценностной позиции личности. Иначе говоря, в эстетическом плане произведения смысл – это не только то, что просто «есть», но то, что *становится* определённым образом. В лирике это становление смысла представлено как онтологизированный выбор определённого, выраженного всеми уровнями словесной организации, *отношения к миру*.

В связи с рассматриваемым аспектом связи инкарнации смысла и сюжета нам представляется важным обратиться к обоснованию «судьбы» как *эстетической* категории в работе об авторе и герое М. М. Бахтина. Учёный

противопоставляет «жизнь» героя (внутреннюю направленность его поступков на *предстоящие* смыслы<sup>335</sup>) и «судьбу» (создаваемая «автором-зрителем» с позиции венаходимости «определённость своего бытия, своего лика в бытии»<sup>336</sup>). Судьба – это сбывшийся, «отложившийся»<sup>337</sup> смысл жизни героя, жизнь героя как осмысленное целое: «Судьба – это не я-для-себя героя, а его бытие, то, что ему дано, то, чем он оказался»<sup>338</sup>. В «измерении» судьбы отдельные поступки героя осмысливаются не изнутри – целями, желаниями, нуждами, а извне (с позиции автора и читателя) – контекстом целого. Именно в контексте судьбы становится очевидно, что герой «поступает так, потому что он таков»<sup>339</sup> (ср. с приведённым ранее суждением О.М. Фрейденберг о соотношении героя и его действий). Бахтин обращается к категории «судьбы» в рамках размышлений о «классическом»<sup>340</sup> типе характера, но его идеи, как нам представляется, имеют более широкую сферу применения. Мы считаем, что категория *судьбы*, в бахтинском её понимании, образует смысловой фундамент литературоведческой категории сюжета. Судьба как «суд бытия»<sup>341</sup> представляет собой динамический аспект инкарнации смысла.

В смысловом плане, порождаемом активностью автора и читателя, *последовательность событий*, семантических отрезков – это осуществление (инкарнация) *целостного* смысла жизни героя в аспекте его *синтагматики*. Смысл всегда инкарнирован в литературном произведении как нечто неоднородное (ему присуща «поляризация» – Л.Ю. Фуксон), но эта неоднородность смысла выражена в произведении двояко. С одной стороны,

---

<sup>335</sup> «(...) изнутри себя целями регулируемая жизнь» (Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 1. С. 235).

<sup>336</sup> Там же.

<sup>337</sup> Там же.

<sup>338</sup> Там же. С. 236.

<sup>339</sup> Там же. С. 237.

<sup>340</sup> Там же. С. 235 и далее.

<sup>341</sup> Фуксон Л. Ю. Толкования. С. 35.

смысл развёртывается как «мир» – некое *расположение* ценностей (пространственно-временное), «семантических полей», их зримое многообразие (на синкретической стадии эволюции поэтики только формальное). Этот аспект инкарнации можно назвать *центробежным* (в направлении *многообразия* семантики). С другой стороны, эти разнородные ценности собираются, увязываются в *последовательное целое* действующим героем, который, переходя границы семантических полей, соединяет различные смысловые планы. Этот аспект инкарнации можно определить как *центростремительный* (в направлении *целостности*). Именно так, совершая действия, герой постепенно осуществляет то, что «сам означает»: целое сюжета-судьбы как *синтагматически* развёрнутой инкарнации смысла.

В заключение представим соотношение жизненной и эстетической интерпретации сюжета (и события как единицы сюжета) в виде таблицы:

Событие и сюжет в жизненном контексте осмысления (с позиций героев)	Событие и сюжет в эстетическом контексте осмысления (с позиций автора и читателя)
Каждое событие <i>отчасти</i> реализует жизненный смысл, открывая новый спектр смысловых возможностей	Каждое событие выступает как момент инкарнации смысла <i>целого</i>
Сюжет как <i>ряд</i> событий, уводящий в неопределённое смысловое будущее	Сюжет как динамическое смысловое <i>единство</i>
Событийность жизни интерпретируется <i>субъективно</i> ; жизнь истолковывается как контекст	Каждая отдельная жизненная «история» интерпретируется как момент единого сюжета –

частной жизненной «истории»	<i>интерсубъективного</i> и интерперсонального динамического смыслового целого
«Плоть» (форма) события (сюжета) и его смысл отнесены к разным полюсам (смысл – к области будущего как горизонта <i>возможностей</i> )	Событие (сюжет) самой своей <i>предметно-пластической данностью</i> «сбывает», инкарнирует смысл целого (или – в случае события – определённую грань этого целостного смысла)
«Сюжет» жизни, осмысленный с позиции её участников (в литературном произведении – героев) актуализирует <i>альтернативность</i> жизненного смысла; избранный вариант развития жизни осмысливается по отношению к другим возможностям как упущенным	Избранный вариант развития жизни осознаётся не как один из возможных, а как <i>онтологически необходимый</i> (как <i>судьба</i> ) – динамический аспект инкарнации смысла целого; при этом упущенные и/или отвергнутые возможности включаются в динамическое (сюжетное) смысловое единство в качестве его «отрицательных» моментов

### § 3. Инкарнация смысла в словесной организации произведения

В данном параграфе мы обращаемся к тому аспекту поэтики произведения, который определяет специфику литературы как вида искусства, а именно: к художественному слову. Цель этой части исследования – прояснение того, как инкарнация смысла отражается в словесной организованности художественного текста.

Изучение особенностей словесной организации художественных текстов имеет долгую историю: от античных трактатов по поэтике и риторике до В. фон Гумбольдта и современных семиотических концепций (подробный обзор литературы по данной теме дан, в частности, в монографии В. Фещенко<sup>342</sup>). То же самое можно сказать и о рассмотрении смысловых параметров слова (от Аристотеля до семиотики и герменевтики XX века). Вместе с тем, то, каким образом словесная организация произведения влияет на специфику актуализации его смысла, остаётся, во многих отношениях (в том числе – в сравнении с особенностями раскрытия смысла в произведениях других видов искусств), недостаточно ясным и нуждается в изучении.

Сразу следует сказать, что общий принцип и основные параметры инкарнации смысла, по нашему мнению, являются общими для всех видов искусств. Однако то, что непосредственным предметом изображения и осмысления в литературе является слово<sup>343</sup>, точнее, высказывание (другие аспекты бытия героя, в том числе уже рассмотренные нами ранее

---

<sup>342</sup> Фещенко В. Язык в языке. Художественный дискурс и основания лингвоэстетики. М.: НЛО, 2022. 368 с.

<sup>343</sup> Ср. замечание В.В. Кожина: «предметом литературы является в строгом смысле не «жизнь вообще», а слово, жизнь человеческого слова. Литература осваивает, художественно претворяет именно эту сторону, эту форму человеческого бытия» (Кожин В. В. Литература и слово (методологические заметки) // Поэтика и стилистика русской литературы. Л.: Наука, 1971. С. 324).

пространственно-временная артикуляция и сюжет, являются не менее важными предметами осмысления в художественной литературе, но вместе с тем – опосредованными), создаёт некоторые особые условия для инкарнации смысла, придаёт «воплощению» смысла именно в произведении словесного искусства определённую специфику. Раскрытие этой специфики и является основной задачей, решаемой в этой части диссертационного исследования.

Словесная организация произведения так же, как и другие аспекты его художественного целого, осмысливается в нескольких коммуникативно-семантических контекстах. Обратимся к началу гоголевского «Тараса Бульбы»:

— А поворотись-ка, сын! Экой ты смешной какой! Что это на вас за поповские подряски? И этак все ходят в академии? — Такими словами встретил старый Бульба двух сыновей своих, учившихся в киевской бурсе и приехавших домой к отцу<sup>344</sup>.

С какими осмысливающими позициями соотносится этот фрагмент? Первая его часть, представляющая собой реплику Тараса, очевидно, соотносится с его ценностной (в данном случае – шутливо-иронической) установкой. Вторая часть – с позицией того субъекта речи, о существовании которого Тарас не имеет понятия, но сквозь призму оценки которого передаются все его высказывания, – повествователя. Однако обе части данного фрагмента относятся к тексту, написанному Гоголем. Вместе с тем, ни приведённый отрывок, ни вся повесть в целом не представляют собой прямого высказывания Гоголя, отсылающего к его позиции в жизненном смысловом контексте. Гоголь в рассматриваемом нами случае, как и любой автор *художественного* текста, выступает как «скриптор», передающий читателям слова, принадлежащие не просто другому субъекту и

---

<sup>344</sup> Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений в 17 тт. Т. 1-2. М.; К.: Изд-во Московской патриархии, 2009. С. 303.



произнесённые в другом хронотопе, но относящиеся к иному смысловому «измерению», к другой реальности. В мире, в котором создаётся и читается повесть Гоголя, её текст в целом и слова, его составляющие, являются семиотическим *средством* передачи смысла. Такой же функцией они наделены и в «мире» Тараса Бульбы и повествователя, только смысл, ими передаваемый, – не художественный, а жизненный. Однако высказывания Тараса Бульбы и повествователя не только «ретранслируются» автором-«скриптором», но и *изображаются* автором как «эстетически деятельным субъектом». Это означает, что они относятся им к такому смысловому «измерению», которое является *другим* и по отношению к жизненной реальности автора как создателя текста, и к жизненной коммуникативно-семантической сфере, объединяющей хронотопы героя и повествователя.

Таким образом, приведённый нами фрагмент повести, как и весь её текст (кроме заглавия, герменевтический статус которого требует специального рассмотрения), осмысливается в *трёх* коммуникативно-семантической контекстах. *Во-первых* – в имманентном литературному произведению *жизненном* смысловом континууме героя и повествователя. *Во-вторых* – во внешнем относительно произведения, но опять-таки *жизненном* смысловом контексте автора-«скриптора» (к этому контексту относятся значения слов в их исторической подвижности, грамматические правила и риторические конвенции). *В-третьих* – в эстетическом коммуникативно-смысловом контексте, в котором слова выступают не как знаки, обозначающие те или иные части изображаемой действительности героев, но сами являются *частью* изображённого бытия (инкарнированного смысла). Так, в «Тарасе Бульбе», как и в любом другом словесном художественном произведении, все моменты инкарнирующего смысл бытия героев даны в их высказываниях. *Прямая* словесная оценка пространственно-временных и сюжетных аспектов их бытия предполагала бы перевод смысла произведения в жизненно-этический план и упразднение границы между

жизненным и эстетическим коммуникативно-смысловыми контекстами. Иначе говоря, в словесном художественном произведении текст как семиотическое средство коммуникации изображает прежде всего высказывание (или совокупность различных высказываний). Текст произведения и обозначаемое им высказывание «физически» равны друг другу, но относятся к разным коммуникативно-семантическим сферам: *жизненно-практической (риторической)* и *эстетической*. Жизненно-практическая сфера, как мы отметили ранее, подразделяется на внешнюю, охватывающую автора-«скриптора» и реципиента словесного текста, и внутреннюю, объединяющую всех изображённых субъектов речи (в приведённом фрагменте из «Тараса Бульбы» – это один из персонажей и повествователь).

Рассмотрим характер соотношения аспектов художественного слова более подробно. Для этого обратимся к фрагменту ещё одного гоголевского произведения, на этот раз драматического, – комедии «Ревизор». Так, в 1 явлении I действия «Ревизора» в длинной реплике городничего, зачитывающего чиновниками фрагменты письма от Андрея Иваныча Чмыхова, сообщаются, в частности, следующие подробности: «...сестра Анна Кириловна приехала к нам с своим мужем; Иван Кирилович очень потолстел и все играет на скрипке...»<sup>345</sup>. В контексте ситуации, изображаемой в данном эпизоде пьесы, информация о некоем Иване Кирилловиче (это лицо больше в тексте комедии не упоминается) не имеет, кажется, никакого значения. Сам Антон Антонович зачитывает данный фрагмент письма Чмыхова как будто бы по инерции, уже после основного сообщения о «чиновнике с предписанием», приговаривая «тут уж пошли дела семейные». Самим городничим и другими участвующими в сцене чиновниками информация о

---

<sup>345</sup> Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений в 17 тт. Т. 3-4. М.; К.: Изд-во Московской патриархии, 2009. С. 221.

«сестре Анне Кириловне с мужем» и «очень потолстевшем» Иване Кириловиче, по всей видимости, никак не осмысливается. Вместе с тем, семантическая проекция данной части реплики городничего на художественное целое пьесы даёт определённые результаты. Прежде всего уже отмеченная нами инерция высказывания городничего, перескакивающего с важнейшего рабочего вопроса (о ревизоре-«инкогнито») на «дела семейные» перекликается с другими изображаемыми в комедии случаями размывания границы между частно-семейной и социально-профессиональной сферами мира пьесы. Отмеченное нарушение границы отмечается на уровне предметно-хронотопическом, сюжетном, речевом. Например, в том же 1 явлении I действия городничий говорит судье Ляпкину-Тяпкину следующее: «У вас там в передней, куда обыкновенно являются просители, сторожа завели домашних гусей с маленькими гусенками, которые так и шныряют под ногами». В явлении 2 III действия супруга городничего Анна Андреевна читает записку от мужа: «Спешу тебя уведомить, душенька, что состояние мое было весьма печальное, но, уповая на милосердие Божие, за два соленые огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек...»<sup>346</sup>. Можно заметить, что в послании, написанном городничем на «счёте» из трактира, опять-таки частное соединяется, смешивается с социальным. Городничий, естественно, не замечает обнаруживающейся в его высказывании тенденции к смещению границ социального и частного. Однако эта черта организации речи героя «на горизонте» целого выступает как особенность артикуляции эстетической реальности, момент инкарнации смысла. Таким же образом можно интерпретировать и информацию об «Иване Кириловиче». В ней гротескно сочетаются семантические далёкие характеристики. Сообщение о том, что Иван Кирилович «очень потолстел», относится к *телесному* состоянию

---

<sup>346</sup> Гоголь Н. В. ПСС. Т. 3-4. С. 250.

персонажа, тогда как упоминание об игре на «скрипке» указывает на творческую, *духовную* деятельность. Одна характеристика никак не вытекает из другой, их сочетание вызывает впечатление абсурдного диссонанса. Однако похожее впечатление вызывает и контекстуально неуместное, но при этом воспринимаемое городничим как нечто естественное, перескакивание с важнейшего профессионального вопроса о «ревизоре» на «дела семейные». Таким образом, в жизненном смысловом измерении рассмотренные фрагменты высказывания городничего и цитируемого городничим письма Андрея Ивановича Чмыхова осмысливаются как моменты *частной ситуации общения* (при этом в кругозорах персонажей их смысловая насыщенность стремится к нулю). В эстетическом же смысловом контексте данные фрагменты речи персонажей (как устной, так и письменной), в силу инкарнации смысла, выступают как моменты словесной артикуляции *бытия героев как целого*.

В рассмотренном выше фрагменте из «Ревизора» мы увидели, как инкарнированный, связанный с бытием героя как целым, смысл высказывания соотносится с частно-ситуативным смыслом, актуализированным во внутреннем семантическом континууме произведения (мире персонажей). Однако соотнесение в высказывании частно-жизненного и художественного – целостного – смысловых планов имеет место и в том случае, когда частно-жизненный план связан с внешним смысловым континуумом – действительностью автора-«скриптора» и читателей. Такая семантизация слова характерна для так называемого «паратекста», для ремарок в тексте драмы.

Так, в «Капитанской дочке» пословица «Береги честь смолоду»<sup>347</sup> соотнесена, с одной стороны, с позициями автора и читателей как участников

---

<sup>347</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 8. Кн. 1. М.: Воскресенье, 1995. С. 277.

жизненного общения, с другой стороны – с позициями персонажей. В кругозоре автора текста и читателя пословица представлена в усечённом виде. Можно задаться вопросом: соотносится ли пословица, являющаяся эпиграфом ко всему тексту повести, с кругозором «издателя»? С одной стороны, самим своим жанром и соотнесённостью с народной словесностью, эпиграф к тексту повести вписывается в ряд эпиграфов, «приисканных» издателем к отдельным главам. Среди этих эпиграфов преобладают те, которые взяты из произведений народной словесности. Например, пословицы в качестве эпиграфов выбраны в главах VIII и XIV. Ещё шести главам (из четырнадцати) предпосланы эпиграфы из народных песен разных жанров. С другой стороны, сам издатель сообщает о том, что подобрал «приличный эпиграф» к каждой отдельной главе, но ничего не сообщает об эпиграфе к «запискам» в целом. Хотя фигура «мистифицированного» издателя и относится к внутреннему семантическому плану произведения, она ориентирована на внешний, близкий «реальному» читателю смысловой контекст. Соотносясь с этим контекстом, пословица приобретает характер этического «резюме» повести, смысл эпиграфа в этой функции – не инкарнирован. Однако в эстетическом смысловом контексте пословица не генерализует этический «посыл» текста, но репрезентирует (в определённом ракурсе) *целое* эстетической реальности – смысл бытия героев.

Более развёрнутый (и соответствующий народному первоисточнику) вариант пословицы представлен в высказывании одного из персонажей – Андрея Петровича, переданном в «записках». Как можно заметить, в варианте автора («издателя») акцент сделан на абстрактно-нравственном аспекте пословицы, соотнесённым с просвещённым сознанием читателя художественной литературы. В мировоззрении эпохи Просвещения идея человека и, в частности, идея «чести» отделяется от конкретно-телесного бытия. Иначе говоря, честь образованным читателем начала XIX века осознаётся как качество сугубо внутреннее, в минимальной степени

связанное с «обликом» человека, с его конкретно-физическим присутствием в мире. Такого взгляда на честь, по всей видимости, придерживается автор («издатель») и, отчасти, Пётр Гринёв как персонаж и автор записок. В тексте «Капитанской дочки» слово «честь» встречается около десятка раз и во всех случаях (кроме приведённой Андреем Петровичем пословицы) никак не увязывается с «платьем» и какой-либо стороной внешне-телесного бытия героев. При этом 4 раза слово «честь» используется в высказывании самого Гринёва, 2 раза – в высказываниях Пугачёва и его сподвижников, 1 раз – в донесении, обличающем Гринёва, ещё по одному разу – в пословице, приведённой А.П. Гринёвым, и в эпитафии. Этот поверхностный разбор показывает, что само слово «честь» соотносится в тексте повести с различными кругозорами и, вообще, не является употребительным. Слово «платье» (когда оно обозначает любую одежду, не только женскую) употребляется в тексте 3 раза (1 раз в упомянутой выше пословице). Однако полный вариант пословицы, отсылающий к народной точке зрения на мир, связывает понятие чести с таким целостным представлением о человеке, в рамках которого внешность («платье») неотделима от внутренних качеств («честь»). Семантика слов, составляющих полный вариант пословицы, отсылает к значимой образно-семантической характеристике повести: со- и противопоставлению внешности («платья») и внутренних качеств. Лексемы с семантикой одежды (костюма) в тексте «Капитанской дочке» довольно частотны (около 100 словоупотреблений). Не имея возможности подробно анализировать данный аспект повести, обратим внимание на некоторые значимые моменты. В повести мы сталкиваемся с героями, которые меняют внешний облик и поведение в зависимости от обстоятельств. Так, Швабрин изображается как в мундире («Мы сняли мундиры, остались в одних камзолах»<sup>348</sup>) офицера, так и в

---

<sup>348</sup> Пушкин А. С. ПСС. Т. 8. Кн. 1. С. 303.

казацкой одежде («увидел я среди мятежных старшин Швабрина, обстриженного в кружок и в казацком кафтане»<sup>349</sup>). И мундир, и кафтан – знаки социальной принадлежности, указывающие на то, что герой меняет социальный контекст. Однако данная внешняя пластичность Швабрина согласуется с его внутренней нецелостностью, ущербностью. Гринёв также принимает от Пугачёва тулуп, но это не меняет его взглядов («Я сказал, что тулуп и лошадь, правда, не посовестился я принять от самозванца; но что Белогорскую крепость защищал я противу злодея до последней крайности»). Чаще всего в повести упоминается не формальная (мундир, камзол и т.п.), а частная одежда, не указывающая на социальный статус. Одежда оказывается важным фактором во взаимоотношениях героев, но взаимоотношения неформальных. Гринёв отдаёт «вожатому» (Пугачёву) заячий тулуп; Пугачёв «жалует» Гринёву «шубу» (овчинный тулуп). В речи Савельича одежда упоминается в связи с житейскими, частно-денежными заботами. Императрица и Маша Миронова при первой (и – частично – при второй) встрече друг с другом одеты неформально. «Дама», которую Маша Миронова встречает во время прогулки в Царском Селе, «была в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке»<sup>350</sup>. Во время встречи во дворце Маша – «в дорожном платье», а императрица принимает её в «уборной», «за туалетом» (то есть опять-таки не в парадной одежде). (...) Таким образом, акцент в повести делается не на одежде как знаке социального статуса (этот статус признаётся чем-то естественно дополняющим целое человека), а на одежде как «знаке» (хотя данное определение в этом случае не так уместно) естественных, частных межчеловеческих отношений. Когда же одежда, облик, внешнее поведение увязываются с социальным статусом – это приводит к тому, что образ героя

---

<sup>349</sup> Там же. С. 325.

<sup>350</sup> Там же. С. 371

утрачивает целостность. Так, ролевое начало в поведении Пугачёва не отменяет его человеческих качеств, но предопределяет его судьбу в рамках повести.

Смысл высказывания, соотнесённый в контексте инкарнации с бытием героев как целым, может, благодаря такой проекции, приобрести черты, противоположные тем, которые определяются ситуацией и субъектом жизненного общения. Рассмотрим фрагмент из 2-й главы первой части первого тома «Войны и мира». В последнем абзаце этой главы дана оценка Пьера как «молодого человека, не умеющего жить»<sup>351</sup>. Фактически эта оценка дана в речи повествователя, однако отсылает она к позиции Анны Павловны Шерер (то есть имеет место несобственно-прямая речь). Эта словесно выраженная оценка одного героя другим имеет во внутреннем смысловом измерении произведения частно-ситуативный смысл. То есть Пьер – «молодой человек, не умеющий жить» не по своей сути (смыслу), а только по *мнению* героини (хотя это мнение и отражает, резонно предположить, позицию определённой социальной группы, а именно людей опытных в «светском» общении), мнению, сформировавшемуся в определённой конкретной ситуации. Словесно зафиксированная оценка *направлена на* героя, но к его *бытию* не относится. В то же время в смысловой перспективе романа как целого данное определение приобретает иной смысл. Пьер действительно по самому образу своего бытия как целого изображается «человеком, не умеющим жить». Разумеется, в том понимании «жизни», которое присуще людям «светским» (таким, как А.П. Шерер, князь Василий Курагин, Элен и ряд других). Для последних «умение» жить связано прежде всего с овладением искусственными, ролевыми правилами «жизни» как некоего социального ритуала. Если в жизненном контексте осмысления данное определение героя представляет собой словесную «разметку» частно-

---

<sup>351</sup> Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. Т. 9. М.: ГИХЛ, 1937. С. 12.



ситуативного мнения о нём, то в эстетическом смысловом контексте оно онтологизируется, выступает как словесная артикуляция бытия героя. В последнем случае определение «не умеющий жить» приобретает уже не отрицательный, а позитивно-утвердительный характер.

Преодоление ситуативности и частности смысла жизненного высказывания в литературном произведении сопряжено с ещё рядом изменений в семантике художественного слова. Обратимся к стихотворению Пушкина «Полководец»<sup>352</sup>. Этот текст примечателен в свете рассматриваемой нами проблемы тем, что в нём посредством художественного (точнее – поэтического) слова изображается произведение, относящееся к другому – несловесному – виду искусства, а именно к живописи. Предметом лирического переживания и, в целом, художественного осмысления в данном произведении являются портреты героев Отечественной войны 1812 года, выполненные английским художником Д. Доу и составляющие «Военную галерею» Зимнего дворца, и в первую очередь портрет М.Б. Барклая-де-Толли, главнокомандующего русской армией в начале войны. В стихотворении образы произведений живописи передаются словесными средствами, что позволяет нам проанализировать особенности семантики произведений изобразительного и словесного искусств.

Чем прежде всего различаются по способу организации художественного бытия (а значит и по семантической организации) портрет Барклая-де-Толли кисти Доу как произведение изобразительного искусства и стихотворение Пушкина как произведение художественной словесности? Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что в пушкинском тексте, в отличие от портрета, в нём изображаемого, на первом плане изображения оказывается не само бытие, некоторым образом расположенное в

---

<sup>352</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 3. Кн. 1. М.: Воскресенье, 1995. С. 277. Далее текст цитируется по этому изданию.

пространстве, а словесно выраженное *отношение* к бытию. Уже сам выбор основного объекта переживания-описания представляет собой акт осмысливающего отношения:

(...) Но в сей толпе суровой  
Один меня влечет всех больше (...).

По сути, всё дальнейшее высказывание лирического субъекта будет представлять собой объяснение этого выбора. Отношение субъекта речи к картине не является в стихотворении главным и, в свою очередь, обуславливается отношением к изображённому на ней лицу (Барклаю-де-Толли) и прежде всего к тем ценностям, которые это лицо представляет в кругозоре говорящего и оценивающего субъекта (Личность и История, «Герой» и «толпа», Время и Вечность) и их соотнесённости друг с другом. Таким образом, актуализируется *со-бытийный*, неотделимый от коммуникации (пусть и представленной в тексте односторонне, только в высказывании субъекта), характер эстетического бытия-смысла. Если в контексте жизненного общения смысл *субъективируется* (в противоположность «объективному», «изъятому из диалога» словарному значению), соотносясь с той или иной позицией субъекта речи и/или сознания, то в художественной коммуникации с позиции авторской (читательской) венаходимости актуализируется *интерсубъективность* смысла.

Конечно, и в произведении живописи бытие предстаёт как *со-бытие*. Так, *со-бытийность* изображённого бытия (инкарнированного смысла) выражается на картине Доу уже тем, что фигура на портрете даётся в определённом ракурсе, с определённой позиции имманентного художественной реальности зрителя. Именно особенности ракурса видения, представленного на картине, во многом определяют характер того

«выраженья», которое «дал» изображённому лицу художник. Вместе с тем, в произведении живописи (во всяком случае – живописи классической) в центре внимания оказывается всё же изображённое бытие в его пространственной развёрнутости, а не отношение к этому бытию, выявляемое уже скорее аналитически. Рассматривая портрет Доу, зритель прежде всего видит и осмысливает героя, представленного в определённом пространственном контексте, а не отношение самого художника к изображённому. В стихотворении же Пушкина пространственные формы бытия представлены опосредованно, они даны в той мере, в какой это необходимо для выражения позиции субъекта высказывания. Именно словесная форма произведения выдвигает на первый план со-бытийность его смысла.

Рассмотрим вербально-событийный аспект инкарнации смысла в «Полководце» более подробно. Кто субъект изображённого в стихотворении высказывания? Нигде прямо в тексте он не характеризуется. Сначала подчеркивается его патриотическая позиция: о народных силах он говорит «наши», «память двенадцатого года» для него «вечная» и т. п. Далее эта позиция сменяется на общечеловеческую, философскую. В конце стихотворения, опять же косвенно, указывается на то, что субъект высказывания – поэт («...Поэта приведет в восторг и в умиление!»). Кому же это высказывание адресовано? Первоначально это некий неопределённый «виртуальный» адресат. Однако в последней части стихотворения адресат хотя и не конкретизируется, но характеризуется более определённо: это «люди», весь род человеческий, представленный риторически обобщённо («О люди! Жалкий род, достойный слез и смеха!»). Уже эти, пусть косвенные и обобщённые, характеристики субъекта и адресата уводят нас от тематики описываемого в стихотворении портрета Барклая-де-Толли. Общим остаётся только героико-патриотический аспект семантики.

Высказывание лирического субъекта в «Полководце» внутренне полемично (что в гораздо меньшей степени присуще, если вообще присуще, картине Доу). На это указывает и грамматико-синтаксическая форма его построения: «Не...не...не...Но...». В первых строках материальные ценности («золото», «бархат», «алмаз венца») противопоставляются нематериальным, точнее – эстетическим. Далее героическая семантика противопоставляется идиллической, опять-таки с помощью конструкции «ни...ни..., а»:

(...) Тут нет ни сельских нимф, ни девственных мадонн,  
Ни фавнов с чашами, ни полногрудых жен,  
Ни плясок, ни охот, — а всё плащи, да шпаги,  
Да лица, полные воинственной отваги (...).

В стихотворении Пушкина, в отличие от картины Доу, героико-патриотическая семантика хотя и занимает важное место, но не определяет характера всего художественного целого. Во второй части стихотворения описание портрета Барклая-де-Толли, несмотря на видимую точность, скорее характеризует переживания и мысли («думу») субъекта высказывания. Так, «грусть великая», которая «мнится» герою стихотворения в лице полководца, перекликается с «грустию тяжелой», которой «томим» сам лирический субъект. «Презрительная дума», замечаемая героем во взгляде Барклая-де-Толли, соотносится с его собственной позицией, выраженной в последней части стихотворения: «О люди! Жалкий род, достойный слез и смеха!». Словосочетание «густая мгла», рассмотренное само по себе, может расцениваться как обобщённая характеристика фона, на котором изображена фигура полководца. Однако в контексте высказывания лирического субъекта оно согласуется как с предполагаемым душевным состоянием лица на портрете, так и с настроением героя-«зрителя». Слово «чело», рассмотренное нами ранее, не столько выражает особенность изображения персонажа на

портрете Доу, сколько согласуется с другими возвышенными образами стихотворения: «он писан *во весь рост* [здесь и далее в данном стихотворении курсив мой – Ю.П.]», «высоко лоснится», «грусть *великая*», «высокий лик».

На картине Доу смысл инкарнирован, главным образом, в формах пространственной расположенности бытия героя, прежде всего его тела, относительно фона, выписанного гораздо менее подробно. В стихотворении Пушкина значимость пространственно-временного аспекта инкарнации смысла сохраняется, но при этом организация пространства-времени усложняется. Пространство картины вписывается в локус Зимнего дворца, точнее, галереи героев Отечественной войны («в чертогах есть палата»), а также в широкий контекст «большого времени» (Бахтин), откуда герой и его судьба оцениваются «в грядущем поколенье». Можно предположить, что в стихотворении высвечиваются именно те пространственно-временные моменты бытия (в том числе те, которые даны на картине Доу), которые значимы в контексте *события высказывания* лирического субъекта, неотделимого от события переживания («думы») и являющегося центральным – вербализованным – аспектом инкарнации смысла в «Полководце».

Высказывание героя актуализирует и при этом онтологизирует ряд ценностно-смысловых оппозиций (некоторые из них уже были обозначены нами ранее): *материального* и *духовного* (точнее, эстетического), *героического* и *идиллического* (сентиментального), *общезначимого* и *индивидуального* (прежде всего – индивидуальной жизни), *вечного* и «*минутного*», *истины* и «*заблужденья*», *великого* и *низменного* («жалкого»), *великой личности* (с «высоким ликом») и *толпы* («черни дикой») и т. п. При этом высказывание обладает определённой семантической траекторией (сюжетностью), которая также онтологизируется.

Первые две части высказывания лирического субъекта посвящены картине Доу: тому месту, где она находится (1-я часть стихотворения, до слов «В сей толпе суровой...»), а также её содержанию. Завершается вторая часть небольшим, занимающий четыре строки размышлением лирического субъекта о соотношении рационального и иррационального («невольного») компонентов в деятельности художника. Если в первой части мнение субъекта высказывания, в целом, не выделяется из общеисторического и героико-патриотического ценностного контекста (и в этом отношении, как мы уже заметили выше, вполне соответствует семантики портрета Доу), то во второй части «грусть тяжёлая», которой «томим» лирический субъект, уже не «автоматически» согласуется с картиной как предметом осмысления. Слова о том, что на «челе» полководца «залегла (...) грусть великая», – это только частное мнение героя-зрителя (не зря в его высказывании используется слово «мнится»). Но это словесно выраженное мнение в контексте инкарнации смысла приобщается бытию, приобретает онтологическую значимость. В словесном искусстве, в отличие от других видов искусств, благодаря самим характеристикам слова как основного материала и предмета литературного изображения, максимально усиливается и художественно осмысливается «зазор» между жизненным и художественным смысловыми континуумами. Сама субъективность, полемичность и «спорность» жизненного смысла художественно истолковывается, становится формой инкарнации смысла. То, что непосредственным предметом изображения в тексте является высказывание о бытии, а не бытие как таковое в его пространственной данности, позволяет выдвинуть на первый план позицию субъекта в её (как правило, имплицитной) со- и противопоставленности другим позициям и осмыслениям. И представить эту со- и противопоставленность как онтологически утверждаемую.

В третьей же части (со слов «О вождь несчастливый!») в центре переживания-высказывания оказывается уже не портрет, а его герой –

«полководец» (Барклай-де-Толли) – и его судьба, оцениваемая лирическим субъектом как «несчастливая» и трагическая (внешняя, социальная оценка деятельности героя оказывается, по мнению лирического субъекта, слишком односторонней и узкой, не соответствующей масштабу его личности).

Четвёртая часть стихотворения представляет собой риторическое обращение, характеризующееся наибольшей, в сравнении с другими частями, смысловой обобщённостью и адресованное человеческому роду, точнее, современникам полководца, представителям «слепого и буйного века», не сумевшим оценить величия. В этой части стихотворения, важность которой подчёркивается ещё и тем, что оно графически отделено от предыдущих частей двойным рядом отточий, лирический субъект переходит от размышлений о «жребии» конкретного исторического лица, изображённого на портрете, к мыслям о роли личности в истории, об адекватной оценке этой роли современниками и потомками, а также – отдельно – о художественной (поэтической) оценке великой личности.

Высказывание лирического субъекта в жизненном мире стихотворения, как уже было замечено, имеет характер мнения, с присущей ему частностью и субъективностью семантики. Отождествление смысла стихотворения с жизненно-этической семантикой высказывания лирического субъекта вызывает реакции, представляющие собой реплики в споре. Так, «Полководец» подвергся критике некоторыми современниками за принижение исторической роли Кутузова, на что Пушкину пришлось ответить «Объяснением»<sup>353</sup>. Не вдаваясь в суть спора, отметим, что причина такой реакции – восприятие художественного текста как обычного словесного высказывания, игнорирование онтологизированного характера художественного слова. При этом именно словесный художественный текст,

---

<sup>353</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 12. М.: Воскресенье, 1996. С. 133-134.

по причине специфики своего материала, чаще, чем произведения других видов искусств, вызывает такие прямые, частно-жизненные, «прозаические» истолкования. Альтернативность, полемичность, спорность жизненного смысла именно в слове (и словом) выдвигается на первый план.

Вместе с тем, смысл высказывания лирического субъекта в «Полководце», как и в любом художественном тексте, инкарнируется. Инкарнация не устраняет присущей слову субъективности и полемичности семантики (хотя в лирике, в особенности, традиционной это *почти* происходит), но, как уже было сказано выше, онтологизирует эти качества. Субъективность передаваемых словами жизненных оценок, их столкновение в контексте инкарнации выступает как со-бытийность художественного смысла, его «претворение» в формы бытия как *общения*, коммуникации.

Инкарнация смысла в форме изображённого высказывания в словесном художественном произведении актуализирует со-бытийность художественного смысла. В то же время в контексте эстетической коммуникации изменяется само отношение слова к бытию.

В «Полководце» *слово* в жизненно-этическом кругозоре лирического субъекта (а также состоящее из слов высказывание) как средство выражения осмысливающего отношения и *бытие* (состоящее как из материальных объектов, например, портрета, так и нематериальных чувств и ценностей – «грусть», «отвага», «жребий», «успех», «восторг» и т. п.) как предмет этого отношения относятся к разным полюсам. Например, слово «чело, как череп голый» в жизненно-этическом контексте осмысления, связанном с позицией героя, – это риторическое средство возвышающей оценки, которое *может и не соответствовать* онтологическим качествам и того, кто оценивается, и того – кто оценивает. Однако в эстетическом смысловом контексте соотношение слова и обозначаемого им элемента бытия изменяется, и эти изменения требуют особого рассмотрения.



Размышляя об особенностях художественно-прозаического словесного образа, М. М. Бахтин указывает на взаимное влияние семантики предмета и диалогической семантики слова в контексте художественного изображения: «всякий «оговоренный» и «оспоренный» предмет, с одной стороны, освещен, с другой — затемнен разноречивым социальным мнением, чужим словом о нем; и в эту сложную игру светотени входит слово, насыщается ею, ограняя в ней свои собственные смысловые и стилистические контуры»<sup>354</sup>. Бахтин, как уже было отмечено, относит сказанное именно к определённому типу словесного образа, однако сказанное, на наш взгляд, может быть отнесено (конечно, в большей или меньшей степени) к всякому художественному слову<sup>355</sup>, к любому варианту взаимодействия слова и предмета в литературном произведении.

В литературном художественном произведении слова и состоящие из слов высказывания, как уже было сказано, не только обозначают некую изображённую реальность, но и сами изображаются. Это значит, что художественное слово, точнее, тот его семантический аспект, который раскрывается в контексте эстетической коммуникации, принадлежит тому же плану бытия, что и «обозначаемые» словом предметы.

Так, упомянутое выше слово «чело» из «Полководца» в контексте эстетической коммуникации уже не конвенционально, а онтологически увязывается со своим «предметом». Персонаж пушкинского стихотворения (изображённый на портрете полководец) уже не только обозначается этим словом, а буквально *имеет* «чело» (а не лицо, к примеру) как момент собственного бытия. Равным образом субъект речи и оценки не может

---

<sup>354</sup> Бахтин М.М. Слово в романе. К вопросам стилистики романа // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7-и тт. Т. 3. М., 2012. С. 30-31.

<sup>355</sup> Бахтин далее указывает на то, что охарактеризованный им выше тип словесного образа может иметь место и в поэтических жанрах, «правда, не задавая тона» (Указ. соч. С. 31).

использовать для определения облика полководца какое-либо другое слово, ориентируясь на знание лингвистических и риторических конвенций, но только это – «чело», – поскольку его использование обусловлено онтологически: характером того эстетической бытия, которому принадлежит и лирический субъект. Это слово уже не конвенциональным способом *обозначает* бытие героев (или используется как средство обозначения), а *репрезентирует* его (хотя и разными способами), выступает как нечто, этому бытию единосущное. Сказанное относится и к словосочетанию, в которое входит рассмотренное выше слово: «чело, как череп голый». С риторической точки зрения, это троп – сравнение. Его связь с обозначенным им объектом конвенциональна. Читатель, знакомый с портретом Баркляя-де-Тролли, может и не обнаружить указанного лирическим субъектом сходства. Однако в эстетическом смысловом контексте обнаружение сходства лица (точнее – «чела») полководца с «черепом голым» уже не является выражением субъективной оценки героя. Словосочетание «череп голый» дважды (почти тавтологически) репрезентирует семантику смерти. Но эта семантика соотносится в стихотворении с временной категорией *вечности* (с тем, что противоположно «минутному»), с войной как деятельностью, преимущественно ставящей человека перед лицом смерти, со смертью же как желанным для героя «жребием» и т. п. Лицо героя в стихотворении не просто сравнивается с черепом (и именно «голым»): это сходство онтологически обусловлено. Сама смерть лицом полководца смотрит на зрителей с его портрета потому, что она является необходимым, если не ключевым, моментом инкарнации *трагического* смысла его бытия. Но почему же «череп голый»? С одной стороны, как уже было замечено, это слово также репрезентирует семантику смерти (смерть – то, что оголяет, опустошает). Но с другой стороны, это слово связано с семантикой *открытости*. Оно, в частности, корреспондирует с представленной в той же строке фразой: «он писан во весь рост». Открытость – в первую очередь, смерти, но также и

«жребию», оценке как современников, так и потомков – необходимая черта героики. В «Полководце» бытие персонажа характеризуется рядом героических черт (кроме открытости, это и масштаб личности, готовность пожертвовать личным ради общего, народного). Однако эти героические черты в художественной реальности не доминируют, а *трагически* сталкиваются с противоположными им: с неблагодарностью народа и «чужой» земли, с узостью кругозора современников, не способных оценить величия замыслов и деяний героя, наконец, с временностью самой жизни. Причём это трагическое несоответствие воплощается в бытии не только полководца, но и, в существенной мере, лирического субъекта – зрителя, рассматривающего портрет, а также человека вообще («виртуального» адресата высказывания лирического «я»).

Как некоторая архаичность лексики («чело») лирического субъекта, так и используемый им арсенал риторических средств (многочисленные тропы, фигура риторического восклицания и т. п.), отсылающий к одической традиции XVIII в., выражают ту *временную дистанцию* между деянием (и деятелем) и его оценкой, которая является конститутивным моментом инкарнации героической семантики. Однако дистанция, обозначаемая в стихотворении, не только временная, но и – эстетическая. Именно в кругозоре и высказывании *поэта* в существенной мере восстанавливается та, приводящая «в восторг и умиление», героическая целостность мира, которая утрачивается в «прозаической» (соотнесённой с «минутным») оценке «людей» как «жалкого рода». Таким образом, само высказывание с присущими ему лингвистическими, риторическими и поэтическими характеристиками, наравне с временной и пространственной расположенностью бытия героев, является в стихотворении моментом эстетической реальности как инкарнированного смысла.

В контексте смысловой инкарнации, совершающейся в литературном произведении, слово и его предмет образуют онтологически и семантически

нерасторжимое *единство*, которое не может быть сведено ни к выражению позиции субъекта речи, ни к объективному бытию «обозначаемого» словом предмета. Таким образом, в художественной литературе слово *онтологизируется*, его семиотическая функция не устраняется, но внутри эстетической реальности выступает как вторичная. Сама же эта реальность, инкарнирующая смысл, в литературном произведении *вербализуется* – приобретает черты слова. Следовательно, смысл, инкарнируясь в литературном произведении существенным образом в форме слова, приобретает некоторые особенности, требующие специального рассмотрения.

Слово в силу своей условной знаковой природы придаёт инкарнации смысла некоторую – на первый взгляд, противоположную самой её сути – концептуальность. В художественном произведении смысл инкарнируется непосредственно не в форме бытия как такового (в его конкретно-пластических формах – как в живописи, скульптуре, отчасти кинематографе: или же в его конкретно-интонационных формах – как в музыке), а в форме словесно артикулированного и этим самым уже некоторым образом *концептуализированного* бытия. Конкретность и «зримость» инкарнируемого смысла, рассмотренная нами в 2-й главе, соотносится в литературном произведении, благодаря его словесной организованности, с семантической *обобщённостью*. Для автора и читателя словесного художественного произведения важен не какой-либо фрагмент бытия в его «голой» наличности, а бытие, определённым образом уже названное и, следовательно, осмысленное и оценённое. Эта семантическая обобщённость в контексте инкарнации выступает как неотъемлемое свойство самого бытия, раскрываемое именно его словесной артикуляцией. Бытие и его оценка-осмысление как бы прорастают друг в друга в художественном слове: слову придаётся несвойственная ему «в жизни» телесность и неповторимость, а бытию – семантическая насыщенность и универсальность. Так, в

стихотворении Блока: «Она молода и прекрасна была...»<sup>356</sup> как чувства героя, так и предмет этих чувств – лирическая героиня («Она») в словесном изображении представлены довольно обобщённо. Чувства героя изображаются, главным образом, предложением «Как сердце моё разрывалось...», которое завершает каждую строфу стихотворения. Образ (довольно традиционный) разрывающегося сердца подчёркивает противоречие между «страстью» лирического героя и бесстрастным спокойствием героини («как зеркало речки спокойной, светла»). Он фиксирует не всю гамму чувств героя, а только те смысловые оттенки, которые важны с эстетической точки зрения. Слово в тексте Блока онтологизируется: оно не только выражает мнение о героях, но представляет их бытие. Вместе с тем, само это бытие предстаёт неотделимым от его интерпретации – в нём, благодаря словесной артикуляции, высвечиваются только определённые, семантически наиболее значимые – не только для героев, но и для автора – моменты. О героине говорится, что она «молода и прекрасна была»: её образ не получает какого-либо развития («и чистой мадонной осталась»), он словно бы замкнут на самом себе. Это впечатление замкнутости подчёркивается опосредованным, через образ «речки», сравнением с зеркалом. В этом образе заключено неявное смысловое противоречие: с одной стороны, «речка» отсылает к семантике движения. С другой стороны, уменьшительный суффикс и определение «спокойная» (а также уже упомянутое выше сравнение с зеркалом, помимо всего прочего передающее смысловые обертоны *гладкости* и *твёрдости*) указывают, напротив, на семантику покоя, незначительного движения или неподвижности. Сравнения героини с «синей далью» и «уснувшим лебедем» также довольно традиционны и продолжают ту линию инкарнации смысла, которая была намечена первоначальным определением «молода и прекрасна»,

---

<sup>356</sup> Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем в 20 тт. Т. 1. М.: Наука. С. 16.

а также сравнением с «зеркалом речки»: бесстрастность героини «разрывает» сердце влюблённого героя. Словосочетание «синяя даль» передаёт семантику дистанции (синий – небесный цвет, указывающий на неземную, возвышенную («чистая мадонна») природу героини). Сонное состояние героини усиливает отмеченную выше семантику бесстрастности, замкнутости на себе самой. Вместе с тем, в словесном изображении героини (и во многом благодаря тому, что это изображение – словесное), как уже было сказано выше (в связи с образом «речки»), обозначается намёк на внутреннее противоречие. Так, третья строчка последней строфы («Но страсти не ведала пылкая кровь») может быть истолкована двояко: в направлении образа лирического субъекта и образа героини. В первом случае эту строчку можно связать с двумя предыдущими («Когда же мне пела она про любовь, // То песня в душе отзывалась»). Хотя песня и находит отклик в «душе» героя, но его «пылкая кровь» не находит «страсти» в любовной песне героини. Во втором, более вероятном, на наш взгляд, варианте интерпретации характеристика «пылкая кровь» относится к героине, что вполне согласуется с её *молодостью*. «Она», таким образом, оценивается лирическим субъектом противоречиво: её кровь «пылкая», но «страсти» героиня не знает. Неземная бесстрастность героини в кругозоре лирического субъекта выступает как нечто противоестественное, противоречащее её природной сущности (кстати, сравнения, через которые описывается героиня, в основной массе – природные: «речка», «синяя даль», «лебедь»). Именно это несоответствие и разрывает сердце герою. Его привлекают в героине противоположные, хотя и различным образом проявляющиеся в её бытии начала, которые, конечно, крайне обобщённо можно определить как земное и небесное. Характерно, что обобщённость семантики определения «молода» позволяет развернуть его смысл в разных, актуализируемых в стихотворении направлениях: молодость в стихотворении интерпретируется и в связи с семантикой невинности, чистоты, но также и в связи с семантикой, передаваемой словосочетанием

«пылкая кровь». Неизбежная обобщённость словесной семантики не отрицает присущей инкарнированному смыслу конкретности, но сама эта конкретизация смысла выступает – посредством словесной артикуляции – как индивидуальность расстановки семантических (в эстетическом контексте общения – онтологических) акцентов. Конкретность сочетается с универсальностью смысла, раскрываемой через намеченные семантикой слова связи с другими элементами словесно артикулированной реальности. Так, сравнение героини с «уснувшим лебедем» не создаёт в нашем воображении сколь-либо конкретного образа, но отсылает к семантике возвышенного покоя, к семантике соединения противоположных начал (лебедь как птица, связанная со стихией неба, топографического верха, но одновременно – со стихией воды, топографического низа), наконец, к ряду природных образов стихотворения (и это без учёта выводящих за пределы текста многочисленных литературных, культурных, мифологических ассоциаций).

Итак, в эстетическом плане литературного произведения слово, с одной стороны, становится «плотью», онтологизируется, а с другой стороны – само эстетическое бытие словесно артикулируется, приобретает характер слова с присущей последнему обобщённостью и акцентированностью семантики. Словесный аспект инкарнации смысла, таким образом, выдвигает на первый план (помимо рассмотренной ранее со-бытийности) такое качество художественного смысла, как целостность и репрезентативность. Эстетическое осмысленное бытие в словесном художественном творчестве предстаёт как уже первоначально – жизненно-этически – истолкованное бытие, как бытие-высказывание.

Вернёмся ещё раз к рассмотрению текста «Полководца», особенно той его части, где дано краткое описание портрета Барклая-де-Толли. Характеристика «он писан во весь рост» представляется максимально нейтральной и обобщённой в смысловом отношении: текст не сообщает нам

ничего ни о позе героя портрета, ни об особенностях его одежды. Даже беглый взгляд на картину Доу позволяет заметить целый ряд черт написанной «во весь рост» фигуры полководца: это и её особая освещённость, и «картинная», неуместная на поле боя принуждённость позы, положение скрещенных рук, эполеты и ордена и т. д. Все эти подробности опускаются, «выносятся за скобки» не только в связи с целями художественного высказывания, но и прежде всего потому, что слово как не иконический, а условный знак их «отсеивает». Остаётся предельно сухая, по сути, идеоматическая формула: «писан во весь рост». В то же время семантическая обобщённость словесной характеристики особо акцентирует то, что на жанровой картине выглядит само собой разумеющимся: возвышенность изображённой «во весь рост» фигуры. Семантическая почти «пустая» характеристика в контексте художественного целого согласуется с другими (довольно многочисленными в тексте) лексемами, имеющими семантику возвышенности («высоко лоснится», «с мыслию великой», «чело», «высокий лик», «лавровый венец») и наполняется их смысловой энергией. В то же время смысловая обобщённость, вызванная условностью словесного знака, позволяет «уловить» в семантическую «сеть» такие оттенки смысла, которые не улавливаются изображением с присущей ему конкретностью. Так, «формульно» обозначенное положение полководца указывает не только на возвышенность, но и на уже отмечавшуюся нами *открытость* его личности «жребию», судьбе, смерти, а также суду (пусть даже и несправедливому) современников и потомков. Такое положение героя в стихотворении соотносится с его отношением к смерти как к желанному выбору, описанным в конце третьей части стихотворения. Характерно что субъективное желание героя остаётся несбывшимся, не соответствует объективной данности его судьбы, но является важнейшей подробностью, определяющий возвышенно-трагическую семантику его образа.



Определение людей как «жалкого рода» в последнем сегменте стихотворения напрямую связано с их сосредоточенностью на «минутном», с неспособностью оценить человека в широком временном контексте, который включает в себя и смерть как необходимый момент семантического целого судьбы. Однако такой взгляд, как это следует из последних строк, доступен «грядущему поколению» и прежде всего носителю эстетической точки зрения – поэту.

Можно заметить, что рассмотренное нами выше словосочетание «череп голый» (как и – в той или иной степени – любые другие слова художественного текста) характеризуется смысловой «схематичностью» (Ингарден<sup>357</sup>) и обобщённостью, что позволяет ему репрезентировать достаточно широкий круг смыслов. Конкретность и референциальность визуального образа в определённом смысле *сужает* круг его возможных интерпретаций (хотя возможен и обратный эффект благодаря большей детализации). Словесный же образ, в силу своей условности и обобщённости способен связывать в единый узел большое количество самых разных смысловые нити. Так, слово «голый» из словосочетания «череп голый», помимо уже ранее отмеченных нами смысловых черт, согласуется, хотя и менее выражено, через пространственный образ пустоты, с семантикой одиночества.

В словосочетании «высоко лоснится» наречие «высоко» не только обозначает пространственную расположенность лица на портрете, но уже на уровне словесной формы согласуется со словосочетанием «высокий лик», обозначающим *ценностную* возвышенность героя. Глагол «лОснится» посредством постановки ударения на первый слог архаизируется и этим самым вводится в длинный ряд возвышенно-поэтической лексики данного стихотворения («чело», «вождь», «лик», «чертогах», «палата», «клики»,

---

<sup>357</sup> Ингарден Р. Исследования по эстетике. С. 40.

«главою» и т. д.), в целом инкарнирующей семантику ценностного возвышения. Кроме того, данное слово указывает не только на смысловой оттенок освещённости, яркости, но и «глянцевой» завершенности образа.

Итак, благодаря вербализации эстетической реальности (бытия героев) усиливается такое качество эстетически воплощённого смысла, как *целостность* и *репрезентативность*. Концептуализация семантики в словесном художественном образе усиливает его семантическую «валентность».

*Континуальность* инкарнированного смысла соотносится в литературном произведении с дискретностью его словесной организации. Однако эта дискретность преодолевается за счёт актуализации как в семантики слова, так и в его форме тех элементов, которые объединяют отдельные знаки в целостный континуум. Все виды повторов – фонетические (графические), ритмико-интонационные, лексические, фонетические и т. д. – способствуют преодолению дискретности словесного высказывания. В то же время отмеченная дискретность не устраняется, а согласуется с теми элементами словесной организации, которые способствуют её преодолению. Иначе говоря, в словесной организации литературного произведения обнаруживаются две взаимосвязанные тенденции: к сохранению и подчёркиванию дискретности словесных знаков, к преодолению этой дискретности. Если тенденция к дискретности знаков связана с жизненно-этической смысловой установкой героев, то тенденция к преодолению дискретности – с авторской эстетической установкой. Дискретность словесного высказывания, в целом, соответствует частно-дискретному характеру жизненного осмысления. Каждый элемент словесного высказывания (будь то слово, фраза (предложение) или фрагмент текста) в жизненном семантическом континууме соотносится с определённой, частной жизненной ситуацией. Все элементы словесного высказывания должны способствовать высвечиванию смысла именно данной конкретной жизненной

ситуации (или мысли, или проблемы). Однако в эстетической смысловом контексте (благодаря инкарнации) все дискретные элементы словесного высказывания репрезентируют целостный смысл. Именно поэтому в них подчёркиваются элементы, связывающие знаки друг с другом и указывающие на единство и непрерывность инкарнированного смысла. Так, в заключительной части «Полководца» последние слова 1-й и 2-й строк («смеха» и «успеха») образуют рифму. При этом для выражения жизненно-этического смысла высказывания это созвучие не имеет особого значения (тот же самый смысл можно было бы выразить посредством других, синонимичных, слов и выражений). Но в контексте смысловой инкарнации само формальное – «телесное» – сходство между словами онтологически устанавливает между ними семантическую связь. «Успех» - слово, связанное с глаголом «успеть» - обозначает такой образ жизни, который связан с претензией человека на обуздание, подчинение времени. Для людей как «поклонников успеха» время сужается до пределов «минутного»: широта «большого времени» им не только не доступна, но и не нужна. Однако в контексте смыслового целого стихотворения (не только в высказывании лирического субъекта) такое, суетное, отношение «людей» ко времени является *смешным*, так как не соответствует истинным (по крайней мере, в рамках мира данного стихотворения), соотнесённым с «большим», историческим временем, пределам человеческого бытия. Такая семантическая единственность «успеха» и «смеха» *онтологически*, посредством фонетического «слоя» словесного знака, утверждается в стихотворении. Не в формальном, разумеется, а в семантическом смысле этого понятия лирический субъект в своём жизненном мире говорит «прозой». Лирический субъект не то чтобы «не знает», что говорит «стихами», но в «жизненном мире» поэтическая форма его речи для героя *не имеет смысла*. Вместе с тем, в эстетической смысловом «измерении» эта

поэтическая форма выступает одним из моментов инкарнации целостного смысла его бытия.

Вместе с тем, тенденция к обнаружению и утверждению онтологических (= семантических) связей между отдельными (дискретными) элементами художественной структуры/реальности присуща в том или ином виде любому виду искусства. Специфика соотношения дискретного и континуального в словесном художественном творчестве, как нам представляется, связана с особой *отчётливостью* границ условного словесного знака и, следовательно, с повышенной семантической значимостью преодоления этих границ. Так, в стихотворении Пастернака «Давай ронять слова» обращает на себя внимание (в 3-й строфе) пронизанное аллитерациями словосочетание «шлюзы жалюзи». В обыденной речи (вне контекста пастернаковского стихотворения) эти слова семантически довольно далеки друг от друга, их словарные значения отсылают к различным областям жизни и деятельности человека. Однако благодаря созвучию (шипящих «ж» и «ш», повторов звукосочетания «люз») и постановке рядом они семантически сближаются. Формальное созвучие обнаруживает между ними онтологическую (а в художественной реальности, следовательно, и семантическую связь). Жалюзи, как и шлюзы, - раскрываются, чтобы пропустить в первом случае свет, во втором – воду. Но если пропускающие свет жалюзи – образ интерьерный, камерный, то пропускающие воду шлюзы – образ грандиозный, связанный с попыткой человека обуздать природу, её стихийную – потоковую – силу. Не случайно образ света в данной строфе передаётся через «влажные» метафоры: «заслезил», «хлынул». Между различными – и при этом основными – проявлениями природной жизни (солнечным светом, влагой) устанавливается онтологическая связь, свидетельствующая о единстве различных сфер художественного космоса. Эта бытийная связь подчёркивается графической и звуковой связью на уровне самого «тела» слов в стихотворении. Вместе с тем, эффект

онтологического сближения ещё усиливается благодаря тому, что смысловая связь обнаруживается на фоне различия их значений как самостоятельных условных знаков. То общее в их семантике, что в жизни, по всей видимости, остаётся скрытым, неактуализированным, в контексте инкарнации смысла обнаруживается, становится зримым. Но это онтологическое сходство проявляется, как бы отталкиваясь от семиотических различий.

Следующая особенность инкарнации смысла в словесном художественном произведении представляет собой, на первый взгляд, нечто противоположное рассмотренной выше универсализирующей концептуализации. Обратимся ещё раз к стихотворению Лермонтова «Узник», которое мы изучали в 1-м параграфе данной главы, а именно к следующим строкам: «Ходит в тишине ночной // Безответный часовой». В слове «часовой» актуализируется производящая основа «час», связанная в контексте стихотворения с семантикой времени. «Часовой» в «Узнике» не просто то лицо, которое сторожит заключённых, но и тот, кто отмеряет (своими шагами в «тишине ночной») срок жизни героя. Семантика времени благодаря раскрытию внутренней формы слова «часовой» в стихотворении не просто обнаруживается, но инкарнируется, приобщается бытию героя. Время в стихотворении Лермонтова, приобщаясь бытию лирического субъекта, художественно осмысливается как «узы», ограничивающие свободу человеческой личности. Можно заметить, что сама семантика слова в приведённом нами примере опредмечивается, приобретает некоторую зримость посредством раскрытия «внутренней формы».

Онтологизация слова и его семантики в литературном произведении приводит к тому, что условность связи «обозначающего» и «обозначаемого»<sup>358</sup> в словесном знаке преодолевается: слово приобретает черты *иконического* знака. На эту особенность соотношения «планов

---

<sup>358</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 66.

выражения и содержания»<sup>359</sup> в литературном тексте обращает внимание Ю.М. Лотман, связывая её, впрочем, не со словесным знаком как таковым, а с «образом» – «вторичным знаком изобразительного типа»<sup>360</sup>. В цитируемой работе учёный объясняет тенденцию к преодолению условности словесного знака общественно-историческими причинами («судьбой знаков в истории человеческой культуры»<sup>361</sup>), а именно тем, что эти знаки «не требуют для понимания сложных кодов»<sup>362</sup>. Однако, как нам представляется, тенденция к иконизации словесного знака обусловлена не столько влиянием знаков изобразительных с их особенными характеристиками, сколько спецификой художественного смысла. Смысл иконического знака в нехудожественном тексте также не обладает зримостью, предметностью, так как отсылает к умозрительной сфере смыслового будущего. Так, смысл агитационного или рекламного изображения умозрительен, деонтологизирован, представляет собой, в широком значении этого слова, *мнение*, хотя и транслируется «наглядными» средствами. Вместе с тем, то, что в литературном произведении предметность и зримость смысла соотносится с условностью словесного знака, создаёт особые возможности для раскрытия этих качеств инкарнированного смысла. Предварительно можно заметить, что впечатление «наглядности» семантики только усиливается из-за того, что зримый смысл передаётся посредством условных знаков. Связь такого качества инкарнированного смысла как предметность и зримость с «иконизацией» слова как знака в литературном произведении требует специального обсуждения.

---

<sup>359</sup> Там же. С. 65.

<sup>360</sup> Там же. С. 66.

<sup>361</sup> Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 66.

<sup>362</sup> Там же.

В рассказе А. С. Грина «Убийство в Кунст-Фише»<sup>363</sup> используется следующее фигуральное выражение: «рассекающий душу вопль». Интерпретация данного сочетания слов как части жизненного – по своей семантике – высказывания игнорирует внутреннюю, образную форму слова «рассекающий», отсылая к переносному значению словосочетания: «пугающий», «вызывающий ужас». Прямой смысл причастия «рассекающий» в контексте данного выражения стирается, ведь душу, как нечто нематериальное, невозможно буквально «рассечь», тем более – посредством «вопля», звука. Вместе с тем, в эстетическом континууме произведения прямой, вызывающий определённые визуальные представления, смысл слова «рассекающий» выходит на первый план, так как согласуется с другими моментами художественной реальности: «фарфоровой статуей» самурая с двумя саблями за поясом; ранами на телах убитых, имеющими «точный вид сабельных ударов». Сочетание глагола с семантикой материального, физического разделения со словом «душа», обозначающим нематериальную, духовную сторону человека, репрезентирует значимое для рассказа пересечение материального, физически воспринимаемого и умозрительного. Границы между этими сторонами бытия предстают в рассказе неотчётливыми, проблематичными. Так, само убийство, свидетелем которого является рассказчик, интерпретируется в тексте и как нечто фантазийное («бред»), и как нечто действительно свершившееся и расследуемое полицией. Характер смерти (от ударов саблей), описанной в газетной статье, согласуется в рассказе с «раздвоенным» душевным состоянием рассказчика, регулярно переживающего смену «сумеречных» и ясных состояний сознания.

---

<sup>363</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в шести томах. Т. 4. М.: Издательство «Правда», 1980. С. 205–208.

Стирающаяся в жизненном контексте коммуникации связь в слове смысла и образа актуализируется в акте эстетической инкарнации. Особенно ярко «зримый» аспект смысла слова проявляется в именах собственных (именах, фамилиях, названиях мест). В «Убийстве в Кунст-Фише» рассказчик никак не истолковывает смысл названия поместья, где происходят основные события рассказа: для него это просто название места. В жизненном контексте общения оттеснение на задний план прямой семантики слова, являющегося именем собственным, - обычное явление, обусловленное частно-ситуативным характером жизненного общения. Однако преодоление функциональности и ситуативности смысла слова в контексте инкарнации приводит к тому, что непосредственная семантика имени собственного становится зримой, репрезентируя смысл целого. В названии поместья «кунст-фиш» соединяются два слова, отсылающих к разным смысловым областям. «Кунст» (буквально: искусство, мастерство, умение) актуализирует семантику рукотворного, сделанного, искусственного (ср. *kunstlich* (нем.) – искусственный). «Фиш» (буквально с нем.: рыба) – семантику естественного, природного. Соединение в одном сложном слове смысловых характеристик искусственного и естественного в зримой, онтологизированной форме представляет проницаемость границ между этими ценностными сферами в рассказе. Действительно, загадка убийства – центрального события рассказа – связана с пересечением границ естественного и искусственного. В комнате, где находятся любовники, рассказчик видит «статую, изображавшую бегущего самурая, с рукой, положенной на рукоять сабли». Со слов женщины мы узнаём, что эта статуэтка – подарок находящегося в отъезде мужа, с которым «он связал... себя». Раны на телах убитых любовников имеют «точный вид сабельных ударов, нанесенных сильной и холодной рукой». В рассказе изображается ситуация, имеющая некоторые сходства с донжуановской: статуэтка, являющаяся субститутом мужа (по его собственному признанию, сделанному в письме), становится свидетелем измены. При этом



мужчина угрожает статуе, замахиваясь на неё каминными щипцами. Потом любовники гибнут от «сабельных ударов». Версия об «ожившей статуе» не обсуждается в тексте рассказа, в том числе – самим рассказчиком. Однако связь загадочных обстоятельств убийства с названием места, где это убийство совершается, указывает на значимую для мира рассказа связь натурального и рукотворного, живого и неживого (ср. определение рассказчика: «почти живая смерть»). Вообще, реальность, попадающая в кругозор рассказчика, как и его собственное душевное состояние, характеризуется наличием «оксюморонных» сочетаний противоположных ценностей («лед и огонь смешались в моей душе», «живую смерть, залитую кровью, еще лишь минуту назад цветущую розами и огнем»), размыванием границ между различными сферами бытия, нарушением причинно-следственных связей. Эти особенности представленной в слове рассказчика действительности противостоят мировоззрению «более логических умов», к которым рассказчик не относит себя и которые, как раз из-за своей рациональности, «принуждены думать» о происходящем «лишнее». Таким образом, условная, умозрительная семантика слов (в том числе – имён собственных) в литературном художественном произведении приобретает зримость, иконичность, репрезентируя смысл бытия героев как целого.

В то же время в художественном тексте приобретают повышенную осмысленность и те «физические» стороны слова, которые в нехудожественном, жизненном, контексте в сематическом отношении нагружены в меньшей степени: это звуковой (графический), ритмико-интонационный, ритмико-синтаксический аспекты. Рассмотрим стихотворение М.И. Цветаевой «Могла бы – взяла бы...» («Пещера»). Текст стихотворения насыщен многочисленными повторами звуков (как гласных, так и согласных) и звукосочетаний. Не имея возможности в рамках данной работы провести исчерпывающее исследование звуковой организации этого стихотворения, сосредоточимся только на звуках (фонемах), составляющих

вынесенное в заглавие текста слово «пещера»<sup>364</sup>. Это слово встречается в стихотворении в разных падежных формах 5 раз, довольно часто для небольшого (153 слова) текста. Согласные звуки (аналогичным образом – графемы) «п», «щ» и «р» - соответственно 18, 14 и 32 раза. Гласные (во всех формах слова «пещера»): Е – 58 раз (30 – в сильной, ударной позиции), Ы – 29 (1 раз - в сильной позиции), У – 29 (2 раза - в сильной позиции). Сочетания гласных и согласных звуков (или графем): ПЕ – 5 раз (все – в слове «пещера»), ЕП – 0 раз, ЩЕ – 8 раз (5 раз – в слове «пещера», по 1 разу – в словоформах «плюще», «хвоще», «плаще»), ЕЩ – 5 раз (все – «пещера»), РЕ – 3 раза («дремоте», «реки», «впредь»), ЕР – 9 раз (5 раз – «пещера», 3 раза – «пантера» и производные от него слова, 1 раз – «дверь»). П и Р, кроме слова «пещера», встречаются в словах: «пантера», «пантерины», «пантерину», «природа», «впредь», П и Щ – в словах: «плющёву», «плюще», «плаще», Щ и Р – в словах: «трущоба» (в разных падежах - 4 раза). Затронутый нами аспект поэтического произведения – его *фоника* – довольно подробно изучается в науке о литературе (от О. Брика и В. Брюсова до Ю. Лотмана и М. Гаспарова). Однако в данной части работы мы увязываем «инструментовку» (Р. Гиль) поэтической речи со спецификой актуализации смысла в литературном художественном произведении. Явление эвфонии представляет собой, на наш взгляд, не только расширение знаковых возможностей слова, но и на то, что слово в контексте смысловой инкарнации перестаёт быть знаком – выступает как часть эстетического бытия. Оно не

---

<sup>364</sup> Ю. М. Лотман в «Структуре художественного текста» анализирует первые 4 строки данного стихотворения в структурно-семиотическом ключе, выявляя «связанность элементов» на разных «уровнях»: лексико-семантическом, метрическом, синтаксическом, грамматическом, фонологическом (Лотман Ю.М. Об искусстве. С. 89-95). В отличие от Лотмана, демонстрирующего посредством анализа первых строк «Пещеры» «конструктивные принципы текста» (Там же. С. 88), мы через рассмотрение стихотворения Цветаевой указываем на особенности онтологизации смысла художественного (в данном случае – поэтического) слова.

столько *указывает* на смысл, сколько само – в том числе в своей материальной, «физической» данности – является смыслом. Конвенциональность связи слова и предмета в художественной (в большей степени, конечно, - в поэтической) речи устраняется и смысл непосредственно, иконически выступает в самом «облике» слова и высказывания.

Вернёмся к анализу «Пещеры» Цветаевой. Слово пещера посредством повтора звуков (графем) увязывается со словами, с которыми в обыденной речи смысловая связь – довольно опосредованная и далекая. Так, в словах «пещера» и «пантера» согласуется целый ряд звуков (графем) и звуко(букво-)сочетаний (см. выше). В начале стихотворения эти слова ещё и рифмуются. При этом в обыденной речи, в жизненном коммуникативно-смысловом контексте, эти слова довольно редко увязываются друг с другом. В частно-жизненной ситуации общения их формальное, «физиологическое» сходство может быть проигнорировано, семантические связи между ними не улавливаются. В высказывании (переживании) лирической героини связь между пещерой и пантерой прежде всего метонимическая: пещера – место обитания пантеры. Но эти части художественного мира не просто метонимически представляют друг друга, но и являются субститутами друг друга. Пещера – это в реальности стихотворения и есть пантера и наоборот. Связывает их, кроме прочего, то, что они – элементы (и проявления) природы. Благодаря связи со словом «пантера» в слове пещера актуализируются семантические черты некой поглощающей энергии (если в пещеру можно просто войти, то пантера как хищник – пожирает, вбирает, жертву в свою «утробу»), опасности (пантера – хищник), но в то же время некой влекущей красоты (пантера – красивый хищник). В слове «пантера» через соотнесение с пещерой актуализируется семантика глубины и тайны (пещера – место тёмное и, для того, кто впервые вступает в неё, - загадочное). Звуковое сходство между рассмотренными выше словами зримо, иконически

указывает на существующую между ними бытийную связь, которая, в контексте инкарнации, утверждает связь смысловую.

Через звуковые соответствия в стихотворении Цветаевой устанавливается онтологическая (= семантическая) связь слов «пещера» и «пантера» со словом «природа». Семантика рождения присутствует в самой внутренней форме этого слова, но обычно не проявляется. Слово «природа» в обыденной речи чаще всего обозначает некий пейзаж, пространство (например, в словосочетании «выехать на природу»). Однако в стихотворении благодаря бытийно-смысловому контексту, сохраняемая внутренней формой слова «природа», становится зримой, выходит на первый план. Характерно, что со словом «природа» в тексте Цветаевой непосредственно сочетаются слова «лоно» и «ложе», семантика которых связана с зарождением жизни. Вместе с тем, благодаря соотношению со словами «пещера» и «пантера» в слове природа актуализируется семантика опасности, глубины, поглощения, тайны, мрака, хищной, дикой агрессии и т.п. И пещера, и пантера по сути (смыслу) – разные ипостаси природы и, в то же время, лирической героини. Слова «плющ» и «плащ», в обыденной речи также практически не сочетающиеся, в тексте образуют внутреннюю рифму, онтологически подтверждающую их смысловую связь. «Плющ» и «плащ» – слова с семантикой укрытия, покрова. Но благодаря созвучию с «плащом» в слове «плющ» обнаруживается связь с человеческим бытием (обычно плющ покрывает дерево, стену здания, но, в отличие от плаща, – не тело человека). Кроме того, плющ и плащ в мире стихотворения увязываются с пещерой (опять-таки укрытием, территорией сокровенного бытия, но также и местом, откуда происходит жизнь: ср. имеющееся в тексте сочетание «В пещеру – утробы»). Созвучия не только указывают на эту смысловую связь, но и онтологически её проявляют.

Таким образом, иконизация смысла проявляется в словесной организации произведения двумя основными способами: 1) во-первых, через

актуализацию «внутренней формы» (Гумбольдт – Потебня) слова; 2) через семантизацию и, следовательно, онтологизацию внешней – звуковой – формы слова (особенно активно этот способ «иконизации» слова как знака проявляется в поэзии).

Итак, в словесном художественном произведении основные качества инкарнированного смысла актуализируются с рядом особенностей.

Во-первых, онтологизация художественного смысла в литературном произведении связана, с одной стороны, с онтологизацией самого художественного слова: с тем, что оно переносится в тот же план бытия, к которому относятся обозначаемые им предметы, а его семиотическая функция хотя и не устраняется, но перестаёт быть основной. С другой стороны, в литературном произведении имеет место вербализация самого изображенного бытия: оно приобретает качества слова.

Во-вторых, в литературном произведении вербализованный характер эстетического бытия (= инкарнированного смысла) приводит к тому, что такое качество художественного смысла как *репрезентативность* и связанная с ним универсальность проявляется в большей степени. Благодаря вербализации инкарнированный, претворённый в бытие, смысл концептуализируется. В силу этого усиливается семантическая «валентность» словесного художественного образа, его способность репрезентировать различные аспекты целостного смысла произведения.

В-третьих, дискретная структура словесного высказывания позволяет с особой отчётливостью высветить *континуальный* характер инкарнированного художественного смысла.

В-четвёртых, именно в словесном художественном произведении на передний план выдвигается такое качество инкарнированного смысла как *событийность*, актуализация смысла в формах бытия-общения. Поскольку одна из основных функций слова – коммуникативная, основным предметом

изображения именно в словесном художественном творчестве являются различные формы коммуникации.

В-пятых, *зримость* и *предметность* художественного смысла проявляются в литературном художественном произведении благодаря актуализации в слове черт *иконического* знака: а) посредством выдвижения на первый план смысла, раскрываемого «внутренней формой» (Гумбольдт – Потеня) слова; б) посредством повышенной семантизации формально-«телесных» сторон слова и словесного высказывания: фонетических, ритмико-интонационных, синтаксических.

Представим соотношение жизненного и художественного способов семантизации слова (высказывания) в виде таблицы:

<b>Слово (высказывание) как средство жизненного общения-осмысления</b>	<b>Слово (высказывание) как аспект инкарнации смысла</b>
<i>Частно-ситуативная</i> семантика высказывания	Проекция смысла высказывания на бытие героев как <i>целое</i>
Акцент на субъективном смысле слова (высказывания), в отличие от <i>объективной</i> семантики «словарного» значения	Акцент на <i>интерсубъективном</i> смысле слова-высказывания, раскрывающим <i>событийный</i> характер бытия
<i>Условность</i> семантики слова (высказывания) как знака, обусловленная разобщённостью смыслового и предметного	Приобщение слова (высказывания) с присущей ему семантикой к бытию как целому, или <i>онтологизация</i> ,

<p>(бытийного) планов в его контексте</p>	<p>сопровождающаяся <i>вербализацией</i> изображённого бытия и <i>концептуализацией</i> (схематизацией) инкарнированного смысла</p>
<p><i>Умозрительность</i> смысла слова (высказывания), обусловленная его <i>деонтологизированным</i> характером</p>	<p><i>Иконизация</i> (тенденция к иконичности) смысла слова (высказывания), обусловленная онтологизацией его семантики и проявляющаяся в актуализации как «внутренней формы», так и <i>внешней</i> формы – звуковых/графических и/или ритмико-интонационных характеристик</p>

## ГЛАВА 4. ИНКАРНАЦИЯ СМЫСЛА В КОНТЕКСТЕ РЕЦЕПЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

### *§ 1. Понимание и интерпретация*

В предыдущих главах мы рассматривали инкарнацию как специфический способ актуализации художественного смысла по отношению к смысловым позициям героев и автора, а также относительно литературного произведения как определённым образом организованного целого. Вместе с тем, за пределами внимания данной работы остаётся аспект, возможно, наиболее прямо связанный с проблемой смысла произведения, а именно – отношение инкарнированного смысла к позиции того, *кто* его понимает – реципиента. Конечно, художественное письмо (как и всякое иное высказывание, письменное либо устное) – продукт деятельности автора (авторов). Однако не будучи адресованным, включённым в событие общения, оно не имеет смысла.

Очевидно, что характеризуется адресованностью и рассчитан на рецепцию, пусть даже потенциальную, любой текст – не только художественный. Интерсубъективность смысла как его онтологическое качество обуславливает то, что по самому способу своего бытия он рассчитан на понимание. Вместе с тем, можно предположить, что инкарнация художественного смысла, не присущая другим видам его актуализации, предопределяет специфику его понимания и интерпретации. Прояснение данной специфики и является основной задачей, решаемой в данной главе диссертационного исследования.

В главе II диссертации мы показали, что автор в контексте эстетического общения также выступает в качестве понимающего субъекта. Но авторская интерпретация жизни имеет творческий характер: осуществляется посредством создания целостной формы бытия героев,



которое и является воплощённым, инкарнированным смыслом. Являясь одновременно и «внежизненным» высказыванием (самоистолкованием) героя и творческим высказыванием (толкованием) автора, эстетическое бытие – как и всякое высказывание – адресовано, развёрнуто к «реинкарнирующей» его смысл реакции реципиента. Располагая определённым образом бытие героя, автор актуализирует его смысл, но эта актуализация (в виде инкарнации) не может совершиться без того, кому она адресована, – без читателя. Строго говоря, только чисто теоретически можно отделить креативный аспект инкарнации смысла от рецептивного – читательского. В то же время и отождествление или смешение этих аспектов не является научно продуктивным: оно ведёт к пониманию читательской деятельности как «механического» воспроизведения авторского «замысла». Вместе с тем, литературоведение и, в целом, гуманитарная мысль XX-XXI вв. вполне отчётливо осознаёт активный, сотворческий, а не пассивно-воспроизводящий, характер деятельности адресата художественного письма. При этом остаётся открытым вопрос о том, как читательская осмысливающая активность связана с инкарнацией смысла. Чем рецепция произведения, смысл которого инкарнирован, отличается от рецепции текстов, смысл которых не предполагает инкарнации?

По нашему мнению, для ответа на этот вопрос прежде всего нужно рассмотреть многоаспектность самого процесса читательской реакции на художественный текст.

Герменевтический, то есть непосредственно соотнесённый со смыслом произведения, аспект читательской деятельности, по нашему мнению, необходимо отличать, с одной стороны, от *восприятия* как психофизиологического аспекта активности реципиента, с другой же стороны – от *анализа* как сугубо интеллектуального оперирования представленной в произведении информацией.

Обратимся в первую очередь к соотношению герменевтической деятельности и восприятия. Действительно, те или иные образы могут вызывать в сознании читателя определённые представления или же провоцировать у воспринимающего некоторые «телесные» отклики, например смех<sup>365</sup> или плач. Такие реакции могут быть вызваны, конечно, и любым другим высказыванием (кроме, пожалуй, научного). Однако и возникающие в сознании реципиента в процессе чтения текста представления, и различные психофизиологические реакции, по нашему убеждению, выявляются уже «на горизонте смысла»<sup>366</sup>, так или иначе обусловлены его актуализацией в рецептивном акте. Эти реакции *сами по себе* никак не связаны со смыслом<sup>367</sup> произведения, поэтому не могут учитываться при рассмотрении его специфики: они *опосредованно определяются смыслом*. Также чрезвычайно важно, на наш взгляд, что, ориентируясь на психофизиологический аспект читательской деятельности, невозможно объяснить различия в рецепции художественных и нехудожественных текстов. Смех над комедией, если рассматривать его как психофизиологическую реакцию, ничем качественно не отличается от смеха, вызванного, например, чтением публицистического текста, или наблюдением над той или иной житейской ситуацией.

Итак, герменевтический, то есть соотнесённый со смыслом, аспект читательской деятельности отличается от собственно восприятия произведения, психофизиологической реакции на него, тем, что 1) связан с

---

<sup>365</sup> Вспоминается, к примеру, пушкинское описание реакций Баратынского на «Повести Белкина»: «Баратынский ржёт и бьётся» (*Пушкин А.С.* ПСС, т. 14. С. 133).

<sup>366</sup> *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, 1999. С. 40.

<sup>367</sup> На необходимость отделять смысл от психических процессов указывал ещё Г. Риккерт: «Когда дело касается психических процессов, то речь всегда идет собственно не о них самих, но о смысле, который они имеют» (*Риккерт Г.* Два пути теории познания // Новые идеи в философии. Сб. 7. СПб.: Образование, 1913. С. 31).

личностным отношением, а не с анонимной, хотя и обусловленной индивидуальными качествами, активность психики, тела, органов чувств и т. п.<sup>368</sup>, 2) предполагает не пассивную и обусловленную реакцию на внешние факторы, а *активную, свободную* деятельность реципиента (разумеется, в рамках границ и правил, установленных конкретным произведением и дискурсивными практиками литературы).

Кроме того, герменевтический аспект рецепции, необходимо отделить от научного *анализа* и, в целом, от монологических подходов к произведению как совокупности фактов, значений и/или источнику *информации*. Безусловно, устанавливающий тот или иной факт, его значение аналитический подход является необходимым моментом рецепции (не только научной) художественного произведения. Чтобы адекватно понять смысл произведения, необходимо прежде всего знать, что, собственно, адресовано пониманию: какой текст (вариант текста), фрагмент, цикл, перевод? В противном случае все читательские усилия, направленные на понимание произведения, будут в прямом смысле слова беспочвенными. К примеру, в рукописи романа «Евгений Онегин» Пушкина в LI, последней, строфе восьмой главы слова Идеал, Рок, Жизнь написаны с заглавной буквы<sup>369</sup>, что

---

<sup>368</sup> Необходимо отметить, что в современной психологии искусства (см., к примеру: Леонтьев Д. А. Введение в психологию искусства: М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998. 110 с.) признаётся личностный и соотнесённый прежде всего со *смыслом* характер эстетического восприятия. Однако в рамках такого подхода имеет место некоторое «поглощение» герменевтической проблематики психологической, на наш взгляд, непродуктивное, по крайней мере, – в контексте исследуемой нами проблемы специфики художественного смысла и его понимания.

<sup>369</sup> См. об этом, например: Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 729-730.

воспроизводится в ряде изданий<sup>370</sup>. Вместе с тем в большинстве печатных изданий<sup>371</sup>, в том числе – прижизненных<sup>372</sup>, эти слова в последней строфе начинаются со строчных букв. Не имея возможности в этой работе сосредоточиться на интерпретации данных вариантов пушкинского текста, отметим только, что каждый из них представляет собой особую фактическую базу для понимания и истолкования. Читатель не может адекватно интерпретировать смысл произведения, ориентируясь *одновременно* на различные варианты текста. Вместе с тем, монологический аспект рецепции, связанный исключительно с установлением фактов и их значений, так же, как и психофизиологический аспект, имеет только опосредованное отношение к смыслу и его инкарнации. Он позволяет установить конкретные *условия* осуществления смысла, но непосредственно не связан с его актуализацией. Так, указание на различное написание некоторых слов в заключительной строфе «Евгения Онегина» может вызвать у читателя резонный вопрос: в чём *смысл* этой особенности? Истолкование смысла произведения отталкивается от текста, но не ограничивается описанием его фактической данности. Смысл не осуществляется вне текста, но при этом представляет собой нечто отличное от текста как предмета объективирующих аналитических процедур.

Таким образом, герменевтический аспект рецепции отличается от научного *анализа*: 1) учётом *диалогической* природы высказывания и *интерсубъективности* его смысла; 2) рассмотрением произведения как *интенционального* предмета, отсылающего, с одной стороны, к творческой

---

<sup>370</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1959. Т. 6. Евгений Онегин. С. 190. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 6. М.: Воскресенье, 1995. С. 188.

<sup>371</sup> См., к примеру: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. Т. 5. С. 191.

<sup>372</sup> См., например: Евгений Онегин, роман в стихах. Сочинение Александра Пушкина. Санктпетербург. В типографии Александра Смирдина. 1833. С. 263.

позиции автора, а с другой стороны – к сотворческой позиции читателя (зрителя).

Именно на герменевтический, то есть относящийся к смыслу и его актуализации – аспект читательской деятельности и будет направлено наше внимание в данной главе. Вместе с тем, сам этот аспект также характеризуется неоднородностью. Эта неоднородность подчёркивается, в частности, тем, что в научной и философской литературе используются различные понятия, относящиеся к герменевтической стороне читательской деятельности. В первую очередь, это такие термины, как *понимание* и *интерпретация*. Можно согласиться, например, с И.В. Дёминым, что «вопрос о соотношении “понимания” и “истолкования” (или интерпретации) является одним из важнейших в контексте герменевтически ориентированной философии»<sup>373</sup>, дополнив это утверждение тем, что данный вопрос, на наш взгляд, является важным и для теории литературы. Понятия интерпретации и понимания нередко смешиваются в философских и научных работах<sup>374</sup>, что представляется нам, в целом, ошибочным, однако, как правило, разграничиваются, хотя и на различных основаниях. (Ещё раз подчеркнём, что в данном месте работы мы говорим о понимании и интерпретации вообще любого высказывания и явления, не только художественного!) Так, понимание может противопоставляться интерпретации как *результат* – пути или средству (способу) его достижения<sup>375</sup>, по преимущественной

---

<sup>373</sup> Дёмин И. В. Проблема соотношения понимания и истолкования в горизонте герменевтической философии // Вестник ТвГУ. Серия "Философия". 2014. № 1. С. 174.

<sup>374</sup> См., к примеру, у Л.Н. Никифорова: «понимание представляет собой интерпретацию» (Никифоров Л.Н. О связи смысла и понимания // Эпистемология и философия науки. 2013. Т. XXXVIII. № 4. С. 47).

<sup>375</sup> Например, у В. С. Горского: «истолкование (...) выступает как одно из необходимых средств на пути к пониманию» (Горский В.С. Историко-философское истолкование текста. Киев:

соотнесённости с целым текста и смысла или с его частями (Шлейермахер<sup>376</sup>, Гадамер<sup>377</sup>), как «набросок» смысла целого и его разработка (Хайдеггер<sup>378</sup>), как интуитивный (иррациональный) аспект герменевтической деятельности – рациональному (Хализев<sup>379</sup>) и т. д.

На наш взгляд, различия между этими аспектами герменевтической деятельности могут быть усмотрены в акте чтения ещё до какой-либо научной рефлексии, касающийся их разграничения (что, безусловно, не отменяет необходимости таких научных усилий). Не имея никакого теоретического знания о разграничения интерпретации и понимания, обратившийся к книге читатель сразу же начинает понимать и интерпретировать (истолковывать) её смысл определённым образом. Прежде всего, только взяв в руки книгу, читатель уже что-то в ней понимает: начало понимания не только совпадает с началом чтения, но даже предшествует ему. Уже заглавие текста актуализирует, пусть и в виде самого предварительного «наброска», смысл *целого* произведения. Если в контексте рационально-аналитической деятельности читателя более или менее полное и адекватное познание содержащейся в тексте информации складывается из познания отдельных фактов, то в контексте понимания сами части осмысливаются уже «на фоне» предвосхищаемого семантического целого. Почти ничего не зная о содержании высказывания, реципиент, настроенный на общение с Другим (а не только на принятие к сведению информации), уже некоторым (абсолютно

---

Наук. думка, 1981. С. 52. При этом следует уточнить, что для Горского «интерпретация», наряду с «объяснением», рассматриваются как «составные части истолкования» (Там же. С. 53).

<sup>376</sup> Шлейермахер Ф. Герменевтика. Перевод с нем. А.Л. Вольского. СПб.: «Европейский Дом», 2004. 242 с.

<sup>377</sup> Гадамер Г.-Г. О круге понимания // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 72-82.

<sup>378</sup> Хайдеггер М. Бытие и время. Пер. В. В. Бибихина. М.: Ad marginem, 1997. С. 148-160.

<sup>379</sup> Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. С. 141-143.

минимальным) образом его понимает, так как включается в межличностное общение<sup>380</sup>. Целое межличностного смысла уже изначально открыто понимающей активности реципиента как нечто актуальное, реальное (а не подразумеваемое и гипотетическое), хотя и данное *модусе непонимания*. Исходным моментом понимания личностного высказывания (как художественного, так и жизненного) является признание того, что оно *имеет смысл*, то есть соотнесено с активными позициями участников коммуникации. Вся дальнейшая рецептивно-герменевтическая деятельность осуществляется на базе этой *презумпции осмысленности* (или, по определению Гадамера, «презумпции совершенства»<sup>381</sup>). Мы полагаем, что применительно к художественному произведению такое изначально признание его осмысленности выступает как *презумпция инкарнации*. Ничего не зная о тексте кроме того, что он художественный, читатель уже предполагает встречу со смыслом, претворённым в формы личностного бытия, приобщение смыслу как другой реальности.

Так, читая заглавие рассказа Х.-Л. Борхеса «Юг»<sup>382</sup>, реципиент, ожидающий встречи с художественным смыслом, не только принимает к сведению семантику этого слова (Юг – сторона света и т. п.), но и соотносит его со смысловым *целым*, инкарнированным в форме эстетического бытия, прежде всего – с его пространственной расположенностью. Хотя читатель понимающе реагирует на целое, какая-то часть этого целого остаётся для него непонятной, затемнённой. В начале чтения рассказа Борхеса в зоне понятности находится только крайне небольшая область, освещённая вынесенным в заглавие словом «юг». Здесь, на наш взгляд, уместна аналогия

---

<sup>380</sup> Ср.: «Понимание начинается с того, что нечто обращается к нам и нас задевает» (Гадамер Г.-Г. О круге понимания. С. 81).

<sup>381</sup> Там же. С. 78.

<sup>382</sup> Борхес Х.Л. Юг (перевод В. Кулагиной-Ярцевой) // Борхес Х.Л. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. СПб.: Амфора, 2011. С. 198-204. Далее текст цитируется по этому изданию.

с фазами луны: в день новолуния только крайне небольшая, почти невидимая часть луны освещена, большая же часть остаётся затенённой для созерцателя, но это не значит, что её не существует. Целое луны составляют и светлая и тёмная части. Впоследствии тёмная область освещается, выходит из тени, хотя определённая часть лунной поверхности всё равно остаётся для созерцателя невидимой, «тёмной». Равным образом целое инкарнированного смысла, на которое направлено читательское понимание состоит из двух, различным образом соотносящихся друг с другом областей, – понятного и непонятного, неотчётливого, тёмного. Когда в кругозоре читателя отказывается не только заглавие, но и весь текст, характер соотношения данного слова с художественной реальностью проясняется, становится более (хотя и не абсолютно) отчётливым. Так, читатель понимает, что слово «юг» характеризует не только пространственный, но и временной план расположенности эстетического бытия-смысла («Дальманна охватило чувство, что он путешествует не только на Юг, но и в прошлое»); что «юг» инкарнирует определённое ценностное отношение к жизни и в этом смысле (по крайней мере, в соотношении с кругозором главного героя) – олицетворяется («Словно сам Юг решил, что Дальманн должен принять вызов»); что Юг – это не столько направление, сторона света, сколько территория, часть пространства, связанная с определённой системой ценностей («Юг начинается на той стороне улицы Ривадавиа»), и так далее. При этом зона инкарнированного смысла, которая очерчивается семантикой вынесенного в заглавие слова «юг», конечно, включает в себя и множество других моментов, помимо тех, которые были отмечены нами выше. Хотя в процессе чтения и перечитывания многие непонятные, пребывающие в тени, моменты смысла выходят на свет, проясняются, какая-то их часть остаётся в «тёмной», теневой области.

Таким образом, важнейшей особенностью *понимания* как аспекта рецептивно-герменевтической деятельности является его сопряжённость с



**непониманием.** Смысл в контексте понимающей деятельности, с одной стороны, уже изначально как-то понятен, поскольку читатель приобщается событию межличностного общения, оказывается *при смысле*. С другой стороны, смысл на протяжении всего процесса рецепции остаётся в той или иной степени непонятным. *Неустраняемая* непонятность смысла обусловлена не отсутствием средств к его пониманию (тех или иных сведений, методик и т. п.) или каких-либо качеств у реципиента (опыта и навыков чтения, трудоспособности и настойчивости и т. д.), а тем, что интерсубъективный по своей природе смысл всегда оказывается больше и шире, чем субъективный кругозор реципиента как участника коммуникации. Непонятность как необходимое качество в наибольшей степени присуще смыслу художественному, инкарнированному, потому что именно в этом виде смысла интерсубъективность онтологизируется, тогда как в контексте жизненного общения-осмысления то или иное субъективное мнение так или иначе превалирует над другими позициями. Понимая смысл художественного произведения, читатель так или иначе оказывается не просто перед более или менее сложным суждением, нуждающимся в прояснении, принятии или опровержении, но перед *тайной бытия* и одновременно *тайной человека как личности*, которую нужно «разгадывать... всю жизнь» (Достоевский)<sup>383</sup>.

Как требующий разгадывания, дальнейшего прояснения смысл нуждается в *интерпретации*, или истолковании. В данной работе мы используем данные понятия как контекстуальные синонимы. Если понимание имеет дело со смыслом как *целым*, пусть и всегда в той или иной степени скрытым, погружённым в темноту непонятности, то интерпретация – с *частями*, аспектам семантики, соотнося их друг с другом и с предпонятым целым, чтобы прояснить, приобщить области понятного. Соотношение части

---

<sup>383</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 тт. Т. 28. Кн. 1. Письма 1832-1859. Л.: Наука, 1985. С. 63.

и целого в контексте понимающей деятельности реципиента наиболее точно описывается концептуальной метафорой *герменевтического круга*, разработанной ещё в герменевтике античности, описанной Ф. Шлейермахером<sup>384</sup> и подробно рассмотренной Х.-Г. Гадамером<sup>385</sup>. Если понимание связано с той стороной герменевтического круга, которая обозначает движение от части к целому, то интерпретация – с движением от целого (точнее, «наброска» целого) к части, точнее, от переживания целокупности «задевающего» реципиента смысла к осознанию его «дробности» (поскольку всегда именно какая-то *часть* целого пребывает в непонятности). Вообще, понятным – конечно, предварительно, в модусе «предвосхищения» (*Vorgriff*)<sup>386</sup> – может быть только целое со всеми относящимися к нему, установленными на *своё* место, частями. Часть, уже соотнесённая с целым, понимается реципиентом именно как *часть целого*, в художественном тексте – репрезентирует смысл этого целого. Непонятно же то, что от целого обособлено, ещё не «прилажено» к нему или же (как это бывает в случае с неудавшимся ремонтом какой-либо техники) то, что «осталось» после, казалось бы, удачной сборки. Недостаточная понятность целого означает, что некоторые его части, на первый взгляд, успешно к нему «подогнанные», обнаруживают свою с ним несогласованность, вновь осознаются реципиентом как просто части, нуждающиеся в соотнесении с целым, в «прилаживающей» интерпретации.

---

<sup>384</sup> «В целом ход дела таков: Сначала схватываем единство целого, а затем смотрим, как в общих чертах соотносятся с ним отдельные куски» (*Шлейермахер Ф.* Герменевтика. Перевод с нем. А.Л. Вольского. СПб.: «Европейский Дом», 2004. С. 163).

<sup>385</sup> *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод / Пер. с нем. под ред. Б.Н. Бессонова. М., 1988. С. 317-363; *Гадамер Г.-Г.* О круге понимания // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 72-82.

<sup>386</sup> *Гадамер Г.-Г.* О круге понимания. С. 72.

Несмотря на то, что интерпретацией непонимание не устраняется в полной мере, неким – всегда предварительным и промежуточным – результатом толковательных усилий является *понятное*. Понятое не следует отождествлять с инкарнированным смыслом произведения в его (смысла) «идеальной» intersубъективной данности. Последняя, как уже было сказано, всегда больше понятного. Равным образом понятное не следует отождествлять с освоенной информацией, содержащейся в произведении, поскольку *освоение* (принятие к сведению) *информации* не предполагает личностного отношения, в отличие от понимания, не является экзистенциальным актом. Применительно к инкарнированному художественному смыслу понятное – это более или менее отчётливое целое эстетического бытия (совокупность отдельных элементов этого бытия и связей между ними), данное в контексте личностного отношения реципиента. Соответственно область *непонятого*, коррелирующая с понятным, образуется тем, что связи между большинством элементов художественной реальности (как и, зачастую, сами эти элементы), их репрезентирующее отношение к смыслу целого оказываются вне поля зрения реципиента или же видятся неотчётливо, устанавливаются неадекватно. Дистанция между инкарнированным, претворённым в целое эстетического бытия, смыслом и понятным как его рецептивной актуализацией *сокращается* истолкованием.

Понимание имеет дело со смыслом в его *актуальной* данности. Актуальности «встречающего» (если воспользоваться этим хайдеггеровским словом) в понимании смысла не противоречит его неустранимая непонятность. Так, в «Юге» смысл, инкарнируемый сравнением больничной палаты, в которой находится Хуан Дальманн, с колодцем, может долгое время оставаться для читателя непонятым или (всегда) понятным лишь отчасти. Однако для читателя, захваченного предварительно понятным, «предвосхищённым» смыслом целого, данный фрагмент не является бессмысленным: он имеет смысл (точнее – репрезентирует смысл целого),

только дан этот смысл (в той или иной степени) в модусе тайны. Сокрытость смысла не означает того, что его не существует, не равносильна отсутствию смысла. Интерпретация напротив имеет дело со смыслом в его *потенциальности*. Последнее слово в данном случае означает: двери, ведущие к смыслу произведением не забиты, их «петли» (по выражению Л. Витгенштейна) «закреплены», но толкователю, совершив *собственные* усилия, ещё нужно суметь эти двери открыть. Смысл дан реципиенту всегда и как уже понятный, и как ещё непонятный, требующий толкования.

Таким образом, понимание и интерпретация, представляют собой не разные виды деятельности и не различные стадии одного процесса. Они являются неотделимыми друг от друга, но всё же нуждающимися в разграничении, *аспектами* герменевтической деятельности реципиента. Различие между пониманием и интерпретацией определяется тем, что эти аспекты читательской деятельности соотносятся с различными сторонами самого смысла как феномена. Если понимание соотносится с самой фактической *данностью* смысла, с его бытием, то в контексте интерпретации смысл предстаёт как цель, как нечто *заданное*, совершающееся. Таким образом, в понимании актуализируется *онтологический*, а в интерпретации – *телеологический* аспекты смысла.

Противопоставление онтологического и телеологического аспектов смысла в данной части работы не следует смешивать с используемым в предыдущих частях исследования определением инкарнированного художественного смысла как онтологического, а жизненного – как телеологического. Обозначение художественного смысла как онтологизированного, а жизненного как телеологизированного, сделанное нами во II-III главах, связано со способом *бытия* смысла, а не с аспектом его *постижения*. Онтологизированный, то есть сопряжённый с эстетическим бытием (художественной реальностью) смысл, не дан читателю в акте рецепции во всей своей бытийной полноте: эта полнота осознаётся как всегда

отодвигающаяся в область смыслового будущего *цель* (телос) интерпретации. Таким образом инкарнированный, посредством онтологизации, художественный смысл, на горизонте истолкования<sup>387</sup> имеет телеологизированный, векторный характер. В то же время телеологический – жизненный – смысл (в литературном произведении соотнесённый с позициями героев) в контексте понимания признаётся как некая данность (пусть это и данность мнения, которое должно быть оспорено, или данность лжи, которая должна быть раскрыта). Без признания бытия смысла, соотнесённого *и* с позицией *другого*, всякая коммуникация, в том числе – словесная, литературная, представляет собой нечто фиктивное.

Понимание художественного произведения, будучи реакцией на эстетическое *бытие*, а не на какую-либо идею или информацию, затрагивает все грани личности реципиента – не только интеллектуальные, связанные с *ratio* её стороны. Выше мы указывали на необходимость разграничения в рамках рецепции художественного произведения герменевтической деятельности и восприятия, рассматриваемого с естественнонаучной, психологической точки зрения. Между тем, понимающая активность читателя, очевидно, включает в себя не только рациональную, но и эмоциональную составляющую. Так, основной читательской (зрительской, если речь идёт о театральной постановке) реакцией на комедию Гоголя «Ревизор», по всей видимости, является *смех*. Связана ли как-то данная реакция с пониманием? По нашему мнению – да. При этом смех как определённое *психологическое* явление является уже следствием понимания смысла. В противном данная реакция на произведения была бы совершенно произвольной, субъективной. Однако смех, рассмотренный не психологически, а герменевтически, является одним из *модусов понимания* –

---

<sup>387</sup> Термины *интерпретация* и *истолкование* используются нами в данной части исследования как синонимы.

целостного отклика личности, самоопределяющейся по отношению к объективному (то есть действительно существующему, а не «произведённому» сознанием субъекта) смыслу. Как модусы понимания могут быть рассмотрены и другие формы читательской реакции, с большим трудом поддающиеся точному научному описанию и определению: «читательские слёзы»<sup>388</sup> при восприятии сентиментального произведения, благоговейное любование, сопровождающее чтение героического текста, «сострадание» и «страх», свойственные, ещё согласно Аристотелю, рецепции трагедии, тоска и печаль, характеризующие восприятие элегического произведения, и т. п. Во всех этих формах понимания, при всей их относительной повторяемости и типичности, актуализируется уникальная личность в ракурсе её приобщения к столь же уникальному интересубъективному смыслу. Именно поэтому мы склонны рассматривать понимание не только (и не столько) как интеллектуальный, а как *экзистенциальный* акт. В жизненно-этическом смысловом измерении (в литературном произведении – это, напомним, «мир персонажей») за пониманием часто следует поступок, в целом меняющий положение личности в мире. (Так, в рассказе Бунина «Гая Ганская» за обращёнными к любовнику словами героини «Я вас теперь поняла – всё, всё поняла!» следует её самоубийство.). Понимание инкарнированного, актуализированного в формах личностного бытия, смысла само по себе, хотя бы в малой степени, *меняет* читателя. Это происходит потому, что незавершённый, частный и умозрительный (в силу отнесённости к сфере возможного) смысл жизни читателя в акте понимания оценивается «по мерке» смысла целостного и завершённого, претворённого в действительное, наличное бытие. Если в жизненном смысловом контексте представляется возможным только

---

<sup>388</sup> Подробнее об этом см.: Фуксон Л. Ю. Уменьшительно-ласкательный образ мира. М.: Издательские решения, 2022. 140 с.

*частичное* самоопределение личности относительно «предстоящего» смысла, то в акте рецепции художественного произведения имеет место *целостное* самоопределение относительно наличного, инкарнированного смысла. Хотя инкарнирующее смысл эстетическое бытие имеет сотворённую, «виртуальную» природу, производимая встречей с ним «катарсическая» (в широком смысле этого понятия) трансформация личности вполне реальна (в противном случае читательский смех, слёзы и т. п. были бы просто притворством). **Понимание**, таким образом, обозначает *экзистенциальный*, аспект герменевтической, то есть актуализирующей смысл, деятельности читателя.

Вместе с тем, читатель, самоопределяясь как личность относительно произведения и его смысла, как уже было отмечено, в существенной мере самоопределяется относительно тайны. Сталкиваясь с непонятым в произведении, читатель актуализирует и неосмысленные грани собственной личности. Личностное самоопределение относительно смысла в акте чтения предстаёт не только как результат, но и как процесс. То, что читатель смеётся над комедией или плачет, например, над сентиментальной повестью, не снимает для него вопроса о смысле этих произведений. В акте чтения реципиент не только понимает смысл как таковой, но и *рефлексирует* относительно понятого и непонятого, а также их соотношения со смыслом как таковым (в его несводимой к читательскому отношению intersубъективной данности). Рефлексивный аспект герменевтической деятельности как раз и связан с интерпретацией.

Уже разделение смысла в читательском рецептивном опыте на области понятого и непонятого открывает его как нечто дискретное, а, следовательно, нуждающееся в *интеллектуальных* операциях со- и противопоставления, обобщения и дробления. Однако дискретной в акте герменевтической рефлексии открывается читателю и его собственная личность. Если понимание актуализирует личность относительно смысла

(или личностный характер самого смысла, если речь идёт о его эстетической инкарнации), то интерпретация представляет собой деятельность в значительной степени обезличивающую. Обратимся в очередной раз к толкуемому нами в данной части работы «Югу». Попытка интерпретации образа «старого гаучо» в этом тексте предполагает соотнесение его с другими частями. Однако возникает естественный вопрос: на каком основании должно проводиться данное соотнесение? Обращение к древнему герменевтическому принципу аналогии (восходящему к Аристарху Самофракийскому<sup>389</sup>) предполагает толкование неясного места посредством согласования с местами аналогичными, похожими. Но выявление оснований для сходства связано с «раздроблением» непрерывного, неотделимого от своего образного воплощения смысла на части-семьи: возраст («старый» в противоположность молодому), национальное («гаучо» - реалия исключительно южноамериканская, преимущественно аргентинская), природное (в противоположность цивилизованному, культурному; профессия «гаучо» связана с выпасом скота, с жизнью на природе), сельское (в противоположность городскому) и т. д.

Разделение образа, представленного в книге, на семантические составляющие лишает его конкретности и зримости, предаёт ему, если воспользоваться словами из «Убийства в Кунст-Фише» Грина, «некоторую расплывчатость и неопределённость», деиндивидуализирует его. Такое обезличивание смысла как результат его разложения на семантические элементы характерно для интерпретации любого текста, не только художественного, однако именно в связи с художественным смыслом оно максимально заметно. По сути, интерпретирующим разложением смысла на семьи читатель, на первый взгляд, *раз-воплощает* смысл, наделяет его

---

<sup>389</sup> О принципе аналогии в истории герменевтики см., к примеру: Фуксон Л.Ю. История герменевтики. М.: Перо, 2023. С. 31-32.



умозрительностью и абстрактностью. Кроме того, отмеченное выделение смысловых компонентов неотделимо от генерализации, обобщения семантики. Так, каждая обозначенная нами выше смысловая составляющая образа «старого гаучо» образует некоторую семантическую область, в которую могут быть включены и многие другие подробности текста. Итак, интерпретация, как может показаться, представляет собой деятельность, противоположную инкарнации, связанную с редукцией смысла к абстрактным семантическим элементам – значениям. Такое представление, безусловно, справедливо, но только отчасти.

Деятельность интерпретации, действительно, предполагает соотнесение инкарнированного смысла с семантическими сферами, которым присуща смысловая обобщённость и некоторая абстрактность. Однако такое соотнесение имеет телеологический, точнее даже, технический (это слово в данном случае соотносится с «технэ» в его античном понимании) характер. Рассмотрим данный момент подробнее. Так, в процессе интерпретации «Юга» образ «старого гаучо», инкарнирующий конкретный смысл, соотносится с семантической областью старости (шире – возраста, ещё шире – всё, что связано с протяжённостью времени: прошлого, древности и т. п.). Данная семантическая область представляет собой одну из ячеек сети, которую читатель «забрасывает» в тёмные области эстетической реальности, чтобы «поймать» (понять) те элементы инкарнированного смысла, которые соответствуют ячейкам сети. Какие же моменты инкарнированного смысла рассказа улавливаются ячейкой, связанной с семантикой возраста, старости, прошлого? Это и «старая шпага», и «выцветший дагерротипный портрет», и такой же выцветший «винный, розовый дом, некогда бывший алым», и алмазасен (кабачок), «пунцовый» цвет стен которого «смягчили годы»... Старость в рассказе – это не только качество «гаучо», символизирующего для Хуана Дальманна «его [курсив мой – Ю. П.] Юг», и вообще не только характеристика возраста (сам Дальманн – уже, очевидно, человек *в годах*), но

особо ценимое героем свойство мира, которое по-настоящему, во всей своей визуальной, предметной отчётливости (а не в «пустых разговорах» и книжных, художественных фантазиях) открывается ему только на границе между жизнью и смертью. Характерно в этом смысле, что «более древний мир» представляется герою «более надёжным», а поездка на Юг, кажется ему путешествием в прошлое. До болезни и выздоровления (смерти?) героя прошлое как ценность является ему в знаках (шпага), отражениях (дагерротип), художественных фикциях («наизусть известные стихи “Мартина Фьерро”»). После болезни и (символической?) смерти Дальманна – прошлое (личное, родовое, национальное, культурное) встречается им уже как действительность, территория поступков, как необходимое и фундаментальное «измерение» его личного бытия и бытия вообще.

Сделанные нами предварительные толкующие замечания являются фиксацией высвеченных интерпретацией онтологических связей между отдельными, разрозненными, элементами инкарнированного смысла («старый гаучо», выцветшие дагерротип, дом и альмасен, город, хранящий облик «старого дома», «первозданность земли» за окнами поезда и т. п.). Однако прояснение этих связей было бы затруднительно без обобщающей семантической разметки, пример которой был приведён нами выше. Соотнесение друг с другом уникальных компонентов эстетического бытия предполагает обозначение общих соотносительных признаков. В процессе интерпретации толкователь двигается «отступательно» (если воспользоваться выражением Стерна), совершая семантическое обобщение, раз-воплощает смысл. Но делает он это только для того, чтобы в рамках намеченной обобщением области двигаться от общего к индивидуальному, от мысли – к бытию, от умозрительных категорий – к воплощённому смыслу. Интерпретирующая рефлексия понятого предполагает создание отправных точек для более глубокого понимания. Так, следующие ячейки смысловой сети, из выделенных нами в процессе интерпретации образа «старого гаучо»

(национальное, природное, сельское), охватывают и те «животные» представления («птица, летучая мышь?»), которые возникают в сознании Дальманна в момент получения им рокового пореза, и то пространство, которое открывается герою во время путешествия на юг (от пейзажей в окнах поезда до долины под открытым небом в последней сцене), и многочисленные образы, наполненные «местным колоритом», (от стихов из «Мартина Фьерро» до «пеона», «альмасена», схватки на ножах). Путешествие на Юг связано для героя с пересечением границы между цивилизацией и природой, городом и сельской местностью, космополитичным и национальным «мирами», а также – между современностью и прошлым (опять же – не только личным, родовым, но и национальным).

Инкарнация смысла связывает в «узлы», сопрягает различные семантические грани бытия героев, но то, **что** именно собирается, становится понятным только потому, что интерпретация предварительно разбивает целостный смысл на ячейки-понятия. Так, образ «старого гаучо», если рассмотреть его уже не в контексте интерпретации, а на горизонте понимания, стягивает в единый узел семантические нити прошлого, национального, природного. В эстетической реальности рассказа Борхеса национальное – не логически, а онтологически – увязывается с прошлым (осмысленным, по сути, мифологически: как время изначальное и потому – «более надёжное»), а также – с природой (причём с природой, пространственного артикулированной, как нечто открытое, просторное, развёртывающееся в ширь, если учесть, что сама деятельность гаучо – выпас скота – связана с открытыми пространствами пампы). Такая смысловая связка (а мы здесь разматываем только отдельные нити узла) образуется только в данном конкретном произведении и не характеризует инкарнацию смысла других текстов. Конечно, во многих других произведениях мы сталкиваемся с такими смысловыми моментами, как природа, национальное, прошлое, а

также с их соотнесением. Однако сам характер увязывания этих, а также любых других, смысловых моментов в акте инкарнации будет уникальным, до конца не постижимым путём разложения на элементы-«семы». Таким образом, интерпретация развоплощает инкарнированный смысл, разделяя его на компоненты и генерализуя. Но такое развоплощение смысла имеет «технический» характер и нацелено на то, чтобы высветить тёмные участки самого инкарнированного смысла, настроить направленный на этот смысл понимающий «взор» читателя.

Рефлексивный, связанный с движением по кругу – от инкарнированного смысла к генерализованному и дискретному понятию и обратно – характер интерпретации, в отличие от непосредственного приобщающего инкарнированному смыслу понимания, сочетается со транскрибирующей смысл, *знаковой* (как правило – *вербальной*) формой истолкования. Рассмотрим связь инкарнации смысла с вербальным (знаковым) характером интерпретации более подробно. Так, на наш взгляд, не будет ошибочным утверждение, что в «Юге» важными смысловыми вехами произведения являются двойственность человеческой жизни, совмещение в ней внешнего и внутреннего, объективного и субъективного (экзистенциального) измерений<sup>390</sup>. Говоря о «двойственности», «внутреннем», «объективном» и т. п. мы уже *интерпретируем* смысл, то есть словесно фиксируем его, переводим на язык вербальных понятий (пусть ещё и не научных, а обыденно-философских, «книжных»). Интерпретация, таким образом, представляет собой *словесную транскрипцию* уже понятого, ведущую к более глубокому пониманию. Так, сам облик палаты, в которой

---

<sup>390</sup> См. нашу статью об этом: *Подковырин Ю.В.* Инкарнация смысла и его интерпретации в новелле Х.Л. Борхеса "Юг" (El sur) // Проблемы интерпретации. сборник научных статей к 65-летию Леонида Юделевича Фуксона. Кемеровский государственный университет. Кемерово, 2022. С. 51-56.

Хуан Дальманн лежит после операции, демонстрирует несвободу: она (и палата, и «неволя» героя!) напоминает *колодец*. Слово «несвобода» по отношению к слову «колодец» из текста представляет собой перевод конкретного, инкарнированного смысла (данного в *словообразе*) на абстрактный язык понятий. Необходимость такого перевода – словесной транскрипции – диктуется прежде всего стремлением высветить *целостный* смысл произведения. Словом «колодец» намечается некая смысловая *точка* в произведении, более абстрактный перевод «несвобода» очерчивает смысловую *сферу*, способную охватить и сопоставить другие «точки»: *бинты*, представляющие границу между героем и миром (Дальманн очнулся «перебинтованный»); образ *ада* и его *преддверия* в сознании героя (из ада, как известно, нет выхода); книгу сказок «Тысяча и одна ночь», отгораживающую героя от «действительности» и т.п. В то же время перевод инкарнированного смысла в теоретический приводит к тому, что отпадают, выносятся за скобки некоторые существенные моменты. «Колодец» как пространство с жёсткими, каменными пределами, конечно, зримый образ неволи, но одновременно он семантически связан с *влажгой* и *прохладой* (можно вспомнить, что болезнь для героя связана прежде всего с *жаром*). Колодец (даже если не «подключать» «археологические» ассоциации с библейским мифом об Иосифе Прекрасном) представляет собой пространство в смысловом отношении амбивалентное, соотносимое не только со смертью, но и с жизнью; при этом освобождение из колодца связано с движением вверх, к «открытому небу». Последний же образ, как уже отмечалось выше, связан в мире рассказа с долиной Юга, которая для героя является пространством свободы и счастья. Таким образом, вербально-знаковый характер интерпретации непосредственно связан с её рефлексивностью, рассмотренной нами выше. Словесная фиксация понятого позволяет осветить более тёмные области инкарнированного смысла (= художественной реальности), что необходимо для их понимания.

Вербальная (знаковая) транскрипция инкарнированного смысла, совершаемая в акте его интерпретации, позволяет приобщить его (в транскрибированном виде) контексту культуры как сложного коммуникативного события. Если понимание – это событие *экзистенциальное*, то интерпретация – также и *культурное* событие, разворачивающееся в пространстве речевого общения.

Итак, в отличие от понимания, интерпретация характеризуется 1) *телеологичностью*, то есть направленностью на смысл как цель, на расширение сферы понятого и сокращение области непонятого; 2) *рефлексивностью* (если понимание направлено на сам инкарнированный смысл, то интерпретация также охватывает и понятое, а также соотношение между смыслом и понятым как рецептивным аспектом инкарнации); 3) *вербальной* и, шире, *знаковой* природой (интерпретация всегда осуществляется в сфере языка, в первую очередь – естественного); 4) *адресованностью*; она представляет собой не только внутреннее упорядочивание (артикуляцию) смысла, но и *высказывание*, обращённое к другому, либо – чаще – к себе *как* другому (в последнем случае проявляется прочная связь вербальной (знаковой) природы интерпретации с её рефлексивностью). Следовательно, если понимание – это событие *экзистенциальное*, то интерпретация – также и *культурное* событие, предполагающее актуализацию понятого и непонятого как рецептивные модальностей смысла в контекст межличностного, в том числе – заочного, общения. Интерпретация, сама представляя собой высказывание, формирует *традицию* как культурную базу понимания, о чём наиболее развёрнуто пишет в своих трудах Х.-Г. Гадамер («Истина и метод»).

В заключение представим основные различия описанных аспектов герменевтической деятельности в виде таблицы:

<b>Понимание</b>	<b>Интерпретация</b>
------------------	----------------------

Охватывает онтологический план смысла	Охватывает телеологический план смысла
Сосредоточено на смысловом целом в его отношении к частям	Сосредоточена на частях семантики в их отношении к (предпонятому) целому
Непосредственное отношение к смыслу	Рефлексивное отношение к понятому/непонятому
Эмоциональная реакция на смысл	Интеллектуальное рассмотрение понятого/непонятого
Требует личностного самоопределения по отношению к персонализированному (или соотнесённому с позицией личности) смыслу	Не требует личностного самоопределения, но предполагает индивидуальную (свою для каждого толкователя и акта толкования) разработку уникальной семантики
Экзистенциальная событие	Социокультурного событие
Образно-эмоциональная (при понимании художественного текста) репрезентация смысла в сознании	Знаковая (преимущественно вербальная) репрезентация ( <i>транскрипция</i> ) смысла в коммуникативном контексте культуры

**§ 2. Характеристики герменевтической деятельности читателя  
литературного произведения**

В предыдущем параграфе различия между такими аспектами рецептивно-герменевтической деятельности читателя, как понимание и интерпретация (истолкование) были описаны без специального соотнесения с инкарнированным смыслом. Мы рассматривали различия между пониманием и толкованием всякого смысла (не только инкарнированного – художественного) в их противопоставленности, с одной стороны, восприятию, с другой стороны – анализу. В данной части работы мы рассмотрим, какие специфические черты приобретают понимание и интерпретация инкарнированного смысла, и постараемся выявить особые качества герменевтической деятельности читателя художественного текста.

Ставя перед собой задачу выявить и описать особые характеристики герменевтической деятельности читателя художественного письма, мы исходим из предположения, что эти качества определяются теми качествами инкарнированного смысла, которые были подробно описаны нами во 2-й главе диссертации.

Обратимся ещё раз к первым строкам «Тараса Бульбы» (от «А поворотись-ка сын...» до «... приехавших домой к отцу»). Данный фрагмент можно истолковывать разными способами: от выявления «словарных» значений отдельных лексем («подряски», «бурса» и т.д.) до попытки читателя соотнести смысл прочитанного с имеющимися в его интеллектуальном «багаже» представлениями о культурно-историческом контексте (украинское Средневековье). И тот, и другой подходы будут верными, но, во-первых, будут относиться, скорее, не к герменевтической деятельности, а к аналитической, связанной не со смыслом, а со значениями тех или иных элементов текста, а во-вторых – во обоих случаях не будут учитываться художественная природа смысла текста, к которому относится фрагмент. Последнее утверждение означает прежде всего монологическое, операционное отношение к смыслу фрагмента. Относясь к нему только как к последовательности знаков, указывающих на определённое –



объективированное – содержание (пусть психологически как-то и представленное: визуализированное и внутренне «озвученное»), читатель упускает возможность понять художественный смысл и фрагмента, и текста в целом.

Необходимой предпосылкой герменевтической деятельности реципиента (как понимания, так и интерпретации) является двойное признание особого онтологического статуса представленного фрагмента (и всего текста). Почему двойное? Характер этой двойственности уже рассматривался нами во 2-й главе предлагаемого исследования. Во-первых, читатель должен признать, что та действительность, в которой совершается представленная во фрагменте реплика и осуществляется комментарий нарратора, *существует*, а не является просто (или же отнюдь не просто) «приёмом» выражения авторского *отношения* к определённом предмету (тому же украинскому Средневековью, национальной истории, особенностям средневекового образования и т.п.). Во-вторых, читатель должен также признать, что представленная фрагментом действительность существует не как часть его «жизненного мира», а как действительность особая, *другая* относительно жизненной, и существует она не как часть какого-то неизвестного читателю бытия, а именно как *целое*. И «старый Бульба», и его сыновья, и сам нарратор, их представляющий, осмысливаются читателем как лица, принадлежащие этой особой, другой – относительно его жизни, – но всё же по-своему *реальной* действительности. Конечно, читатель осознаёт, что действительность эта «сотворена» автором, что представляющий эту действительность текст с его стилистическими особенностями и осуществлёнными в нём риторическими конвенциями создан автором и поэтому соотнесён с его речевыми компетенциями, идеологическими установками и жизненными «мнениями». Однако осознание всего этого не мешает читателю признавать особое – инобытийное (относительно жизненного мира реципиента) *существование* (и смысловую

*существенность!*) действительности, представленной художественным произведением.

Данное признание, на наш взгляд, является не столько условием адекватного понимания произведения, сколько уже само является понимающим, выступает как необходимый компонент и понимания, и интерпретации. Признавая особую реальность художественного бытия, читатель уже не может занимать по отношению к нему позицию отвлечённого наблюдателя: он причащается к этому бытию и, по причине описанной нами ранее онтологизации художественной семантики, приобщается инкарнированному смыслу. Онтологизация смысла определяет то, что его понимание представляет собой приобщение художественной действительности в её неоспоримой (хотя и «внежизненной») реальности. Необходимым условием адекватного понимания инкарнированного смысла является его принятие не как утверждения, которое может быть логически опровергнуто, и не как мнения, которое может быть оспорено, а как реальности, которая приобщает к себе. Инкарнированный смысл – как жизнь (но, конечно, *другая* жизнь – жизнь героя) – проживается. Читатель в процессе рецепции проживает изображённую автором и вообразённую им – читателем – жизнь героя, понимая таким образом её смысл. Следовательно, «через голову» изображённой в произведении действительности (жизни героя) художественный смысл не может быть понят.

Приобщение инкарнированному смыслу выступает как необходимый (фундаментальный) элемент не только понимания, но и интерпретации. Соотнося отдельные компоненты смысла с семантическим целым, толкователь уже причастен этому целому не как сумме логических утверждений, не как «идее», требующей опровержения или признания, а как бытию. Истолкование инкарнированного смысла направляет не нужда в решении конкретной задачи, не приверженность той или иной «любимой мысли», а предстояние «тайне бытия», которая в существенной мере является

и тайной существования самого реципиента, в разгадка (точнее: разгадывание) этой тайны имеет для него экзистенциальную значимость. Приобщение смыслу всегда представляет собой нечто проблематичное, сопряжённое с *отталкиванием непонятным*, которое преодолевается приобщающими усилиями истолкования. Неудачное толкование может привести к окончательному отторжению от смысла, утрате понимающей причастности.

Приобщаясь инкарнированному смыслу, читатель, вместе с тем, не только сталкивается с другой, внежизненной, реальностью, но и вступает в зону межличностного контакта. Каким образом осуществляется этот контакт уже в самом начале чтения «Тараса Бульбы»? Прежде всего, как мы уже писали об этом в 1-й и 2-й главах, смысл любого высказывания, не только художественного, соотносится с конкретно-личностными позициями участников коммуникации. Смысл первых строк «Тараса Бульбы», как и всей повести, соотносится читателем, конечно, в первую очередь, с фигурой автора, зачастую «наивно» ассоциируемого с субъектом речи (повествователем, рассказчиком). Осмысленность текста, в особенности художественного, в существенной мере осознаётся реципиентом как его сотворённость неким лицом (лицами). В случае «Тараса Бульбы» лицо это имеет имя, которое, как правило пишется на обложке – «Н.В. Гоголь». При прочтении этого имени в сознании большинства читателей возникают отрывочные, «школьные» образы, чаще всего отсылающие к портрету писателя кисти Ф.А. Моллера. Способствуют ли представляемые реципиентом черты писательского облика пониманию смысла «Тараса Бульбы» и/или любого фрагмента повести? По всей видимости, нет. Однако стремление читателя представить «вживую» автора произведения, как нам представляется, не являются чем-то произвольным, а обусловлено самим характером художественного смысла. Поиск читателем в произведении «рожи сочинителя», вызвавший известное негодование Достоевского и

объяснённый им недостатком у читающей «публики» «образованности»<sup>391</sup>, в определённой степени обуславливается особенностями художественной семантики. Если смысл нехудожественного текста просто согласуется реципиентом с его (текста) создателем, то понимание читателем инкарнированного смысла вызывает нужду в своеобразной *инкарнации творца*.

Кроме личности автора, читатель соотносит смысл произведения с личностями персонажей, с их высказываниями и поступками. В приведённом фрагменте из «Тараса Бульбы» – это, в первую очередь, изображённые фигуры «старого Бульбы» и его сыновей. Однако в тех фрагментах повести (например, в начальном абзаце 5-й главы), где образы персонажей не объективированы, смысл сказанного соотносится читателем с личностью субъекта речи, которая часто смешивается – здесь опять уместно вспомнить негодование Достоевского – с личностью автора. Такое неразличение опять же, по нашему мнению, обусловлено особенностями понимания читателем инкарнированного смысла. Субъект речи в произведении в наименьшей степени наделяется бытийными, «зримыми» формами, что в определённом смысле противоречит установке читателя на понимание инкарнированного смысла как всматривание в бытие героев (подробнее об этом аспекте герменевтической деятельности речь пойдёт далее). Поэтому читатель наделяет субъекта речи теми бытийно-пластическими чертами, которые он может себе представить: как правило, «портретно-биографическими» чертами автора.

Вместе с тем, в процессе рецепции художественного текста читатель не столько соотносит смысл текста с позицией той или иной личности (автора, субъекта речи, персонажей), сколько сам смысл понимает как личностный.

---

<sup>391</sup> Достоевский Ф.М. ПСС в 30 тт. Т. 28. Кн. 1. С. 117.

Именно такая реакция на инкарнированный смысл, думается, обуславливает стремление соотнести художественное высказывание с неким «лицом» («лицами»), наделённым (наделёнными) конкретными бытийно-пластическими характеристиками. Персонализация инкарнированного смысла обуславливает то, что его понимание имеет черты *встречи*. Если объективный научный смысл познаётся, то понимание инкарнированного смысла сродни *узнаванию*. Вместе с тем, встреча с инкарнированным, претворённым в личностное бытие смыслом отличается от встречи с другой личностью в жизненном мире. По причине того, что эстетический смысл интерсубъективен в полной мере в отличие от жизненного, встреча с воплощённым в форме героя и его мира смыслом является для читателя и встречей с самим собой как другим («Чему смеетесь? – Над собою смеетесь!..»). Читатель в процессе понимания художественного смысла произведения встречается с семантически завершённым аспектом собственной личности.

Понимание как встреча имеет *двусторонний* характер. Не только читатель встречает персонализированный, воплощённый в бытийные формы смысл: такая встречающая активность читателя оказывается возможной потому, что сам персонализированный смысл обращается к читателю, некоторым образом затрагивает его. Какого же рода эта затронутость? Чем уже первые, цитированные нами выше, строки «Тараса Бульбы» захватывают читателя? Эта трогательность смысла, по всей видимости, не имеет ничего общего с практическим интересом. Впрочем, такого рода интерес может быть, например, у школьника или студента, которому «задали» читать гоголевскую повесть. Однако телеологически определяющие такую заинтересованность житейские резоны не имеют ничего общего с трогательностью художественного смысла. Не сводится влияние повести на читателя и к фактическому интересу к изображённой в ней жизни. Если бы реальная история семьи запорожских казаков XV – XVI вв. и затронула

читателя, то совсем иным образом, чем трогает гоголевская повесть: это мог бы быть или научный интерес к определённым историческим, культурным, литературным фактам, или близость читателю этических установок автора и/или героев, или общность (насколько это возможно себе представить) житейских обстоятельств. Нам представляется, что интерес, вызываемый у читателя гоголевской повестью как *художественным* произведением – не фактический, а семантический. Инкарнированный смысл захватывает читателя уже тем, что он *есть*, самым своим бытием, поскольку в жизни (в жизненном семантическом континууме) смысл (и, в первую очередь, смысл жизни самого читателя), как мы показали в предыдущих частях исследования, не обретает действительные, бытийные формы, относится к сфере возможностей. В акте чтения художественной литературы реципиент не просто переживает опыт встречи с новым смыслом, но такой семантический опыт, который «в жизни» он получить не имеет возможности. Конечно, читатель не буквально – фактически – «узнаёт себя» в Тарасе Бульбе, Андрие, Остапе, жене Тараса, Янкеле, «прекрасной полячке». Он узнаёт себя и не в том смысле, что встречается с чем-то в себе близким и знакомым. В «облике» эстетической действительности читателя встречает завершённая, «сбывшаяся», а не только возможная сторона смысла *его* бытия (а в силу целостности и завершённости семантики – бытия *человека вообще*). Смысл бытия читателя как вообще человека инкарнируется в литературном произведении в формах условной, изображённой автором и воображённой читателем действительности, но эта условность (внежизненность) не только не отменяет, но как раз предопределяет существование инкарнированного смысла и существенность для читателя встречи с ним.

И всё же в какой мере читатель оказывается встречен смыслом, а в какой – сам его встречает? Так как смысл (в том числе – художественный) интерсубъективен, он не «присваивается» и не «порождается» кем-либо из участников события эстетического общения. Он истолковывается

онтологическим (герой), креативным (автор) или рецептивно-герменевтическим (способом). Инкарнация смысла не осуществляется читателем дополнительно к уже совершённым автором усилиям: понимание и интерпретация представляют собой рецептивный ракурс инкарнации как присущего искусству способа осуществления смысла. Иными словами, инкарнация смысла не совершается отдельно автором и/или читателем, но и не происходит без их участия. Человеческая жизнь как целое имеет смысл, но воплотиться, обрести бытие этот смысл может только в акте эстетической коммуникации автора, героя и читателя. Последний, понимая инкарнированный смысл, приобщает его реальному, а не условному, воображённому, единству собственной личности, а интерпретируя его – единству культуры.

Встречный характер художественного осмысления раскрывается и в интерпретации литературного произведения. Чтобы встречающее понимание инкарнированного смысла осуществлялось, необходимо *узнавание* по тем или иным неличным, универсальным признакам, приметам. Интерпретация углубляет понимание-узнавание, находя всё новые и новые *приметы* встреченного смысла. Встреча со смыслом художественного текста, с одной стороны, представляет собой нечто мгновенное, тотальное; с другой стороны – является процессом, никогда не завершающимся. Так, чувства приязни или неприязни, обычно сразу возникающие между людьми, как правило, корректируются (вплоть до полного пересмотра первого впечатления), дополняются, уточняются в процессе общения.

Если понимание представляет собой постепенное, совершаемое с помощью интерпретации, распознавание, прояснение тех или иных черт облика воплощающего смысл эстетического бытия, то такое понимание-узнавание встречного смысла требует особой «настройки» читательского «внутреннего ока». Так, в XI главе «Тараса Бульбы» читательскому взору (и, следовательно, пониманию) предстаёт такая картина:

У дверей подземелья, оканчивавшихся кверху острием, стоял гайдук с усами в три яруса. Верхний ярус усов шел назад, другой прямо вперед, третий вниз, что делало его очень похожим на кота<sup>392</sup>.

Читатель, конечно, может пройти мимо «трёхъярусных» усов гайдука и направиться далее вслед за Янкелем и Тарасом, переодетым в платье немецкого графа. Однако для реципиента это будет означать – пройти мимо инкарнированного смысла, буквально «проглядеть» его. Усы гайдука «в три яруса» – это, конечно, что-то чрезмерное, гротескное. Причём это гротескное умножение сугубо внешнего, декоративного аспекта человеческого бытия. Напряжение «внутреннего ока» позволяет в этой же главе рассмотреть нечто похожее:

На переднем плане, возле самых усачей, составлявших городовую гвардию, стоял молодой шляхтич, или казавшийся шляхтичем, в военном костюме, который надел на себя решительно все, что у него ни было, так что на его квартире оставалась только изодранная рубашка да старые сапоги. Две цепочки, одна сверх другой, висели у него на шее с каким-то дукатом<sup>393</sup>.

«Две цепочки, одна сверх другой» – опять же, как и в случае с гайдуком, практически не мотивированное, гротескное усложнение внешнего облика. Характерно, что в речи повествователя статус носителя двух цепочек остаётся неопределённым: «шляхтич, или казавшийся шляхтичем». Всмотривание в облик шляхтича (с учётом его сходства с внешностью гайдука) позволяет понять причину такой неопределённости. Вслед за Тарасом читатель оказывается в мире, где быть – значит *казаться*.

---

<sup>392</sup> Гоголь Н.В. ПСС. Т. 1-12. С. 402.

<sup>393</sup> Там же. С. 405.



Внешность в этой части мира «Тараса Бульбы» сущностно не связана с «нутром» персонажа, многоярусно нависает над ним, заслоняет его. Сам же внутренний аспект личности при этом редуцируется, приобретает, выражаясь современным языком, «фейковый» характер. В этой же главе сама казнь запорожцев (то есть – смерть) описывается как игра, спектакль, на котором зрителем, помимо разнообразной человеческой публики, оказывается и «сокол... в золотой клетке» (вспомним, с одной стороны, животное сравнение гайдука с котом, а с другой – фольклорное сравнение молодых казаков с соколами). Сам Тарас, оказываясь в пространстве Варшавы, вынужден носить маску: костюм «иностранного графа». Но, в отличие от гайдука и «шляхтича», он не может долго притворяться кем-то другим (поскольку такое раздвоение «нутра» и внешнего облика для него противоестественно): из-под маски невольно проглядывает лицо. Таким образом, всматривание в отдельный фрагмент художественной реальности позволяет понять определённый аспект её смысла. Так как смысл в художественном произведении принимает бытийные формы, его понимание и интерпретация вообще имеют характер *всматривания* (и в целом – чувственного восприятия мира, конечно, не в буквальном – физиологическом – значении этих слов).

Под всматриванием (вслушиванием и т.п.) как характеристикой герменевтической деятельности имеется в виду следующее: для адекватного понимания инкарнированного художественного смысла необходим охват внутренним взором составляющих эстетическое бытие явлений (пространственно-временных характеристик, слов, действий и событий). Важно учитывать, что всматривание в инкарнированный смысл как аспект его понимания тесно связано с деятельностью воображения: зримость понятого может не иметь отчётливости реальных психических представлений. Так, в стихотворении Есенина «Я последний поэт деревни...» есть такие строки:

(... ) Только будут колосья-кони  
О хозяине старом тужить.

Будет ветер сосать их ржанье,  
Панихидный справляя пляс.  
Скоро, скоро часы деревянные  
Прохрипят мой двенадцатый час!<sup>394</sup>

Что даёт читателю понимающее всматривание в образ «колосьев-коней»? Что вообще здесь с чем сравнивается? Если в случае сравнения в «Тарасе Бульбе» усатого гайдука с котом очевидно, что кот – это психологизированный, относящийся к сознанию повествователя, элемент сравнения, а сам гайдук – часть развёрнутой в пространстве и времени художественной действительности, то в тексте Есенина не всё так однозначно. И колосья, и кони в их «кентаврическом» сращении – части как пространственно-временного континуума стихотворения, так и сознания лирического субъекта. Попытка буквально представить себе этот синкретический образ вряд ли приведёт к правильному его пониманию: «колосья-кони» – образ непредставимый, но это не означает, что он не требует понимающего всматривания. Соединение двух лексем в одну, конечно, подчёркивает не просто связь, а синкретическую слитность этих природных сущностей. Однако эта слитность в контексте художественной инкарнации предстаёт не как «идея» (умопостигаемый момент смысла-мысли), а наделяется зримой (хотя и психологически непредставимой, не визуализируемой) формой. Сливаясь в единое целое, названные элементы семантических обогащают, истолковывают друг друга. Колос через зримое сращение с конём приобретает смысловые качества свободы, некоторой

---

<sup>394</sup> Есенин С.А. Полное собрание сочинений в 7 тт. Т. 1. М.: Наука; Голос, 1995. С. 136-137.

субъектности (перестает быть только объектом, прежде всего источником питания того же коня), способностью «тужить» о хозяине. Конь через слияние с колосом приобретает непосредственную связь с землей (при этом «злак овсяный», тот же «колос», только иначе названный, непосредственно, физически связан и с небом, он – «зарёю пролитый»; с небом же, посредством цвета, связывается и «голубое поле»), укоренённость в ней.

Говоря о всматривании как аспекте герменевтической деятельности читателя, мы используем концептуальную метафору, указывающую на неотделимость понимания и интерпретации (в особой мере, уже оговоренной нами выше) от реакции реципиента на предметно-бытийный характер инкарнированного смысла. К названному аспекту герменевтической деятельности относится и *вслушивание*. Так, можно сказать, что «хрип» деревянных часов, - это просто метафора, передающая звучание старого механизма. Но в таком случае, зачем использовать именно эту метафору? Читатель, конечно, может представить себе человеческий хрип, и это будет верно, но только отчасти. Хрип часов, конечно, как-то связан со смертью лирического субъекта (само слово «хрип» часто сочетается с определением «предсмертный»), не случайно часы «прохрипят» именно *его* «двенадцатый [Т.е. последний – Ю.П.] час». Вместе с тем, это также и хрип самих «часов деревянных» - уже трудновообразимый, но от этого не менее конкретный. Во второй строфе, передающей ещё целостное мировосприятие субъекта, это – «луны [курсив мой – Ю.П.] часы деревянные». Хрип такого «существа» вообще невозможно представить. Между тем, именно вслушивание в этот хрип, в значительной мере, позволяет прояснить смысл стихотворения. Он инкарнирует единство лирического субъекта и природного (деревянного, древесного) мира, проявляющееся в их совместной гибели. Лирический субъект – «последний поэт деревни» не потому, что других поэтов больше не будет, и не потому, что мир «деревни» гибнет, а в силу того, что поэт и мир в его песнях (ср. «скромен в песнях дощатый мост») – единосущны. Что же

обуславливает смерть поэта и воспеваемого им мира? Для понимания этого опять же необходимо всматривание. Очевидно, что «деревянному» миру противостоит некий «железный гость», именно с его приходом связаны происходящие с миром и поэтом драматические изменения. Что же (или кто же) это? Пытаясь представить себе этот образ, читатель часто ориентируется на привычное, уже имеющееся в сознании. Трактор? Комбайн? Какой-то другой механизм? Такая произвольная (отталкивающаяся только от «железной» природы «гостя») визуализация подтверждает идею об изображении в стихотворении столкновения цивилизации и природы. Однако внимательное всматривание в инкарнирующую смысл художественную реальность, скорее, не подтверждает данную гипотезу. Обращает на себя внимание, что в облике «гостя» выделяются признаки, с одной стороны, антропоморфные («ладони», «горсть»), с другой стороны – инкарнирующие семантику смерти – «чёрная», «неживые». Само железо, в отличие от дерева, - явно мёртвый материал. Поведение «гостя», собирающего «чёрной горстью» злак, отсылает к фольклорно-мифологическому образу смерти как жатвы. Следовательно, в образах «деревянного» мира и «железного» гостя отчётливее просматривается противопоставление живого и мёртвого. Антропоморфность «железного гостя» только подчёркивает его противоестественную, антиприродную мертвенность. Образ «железного гостя» – непредставимый буквально. Но только усмотренный в таком, невообразимом, виде, он может быть адекватно понят и истолкован. Все же попытки свести уникальный, непредставимый образ к привычным читателю визуальным представлениям ведут к искажению интерсубъективного смысла, его подмене субъективными читательскими «мнениями». Случайно ли появление «железного гостя» или оно обусловлено спецификой «деревенского» мира? Всматривание в смысл подтверждает, скорее, последнее предположение. Одни из основных семантических черт единосущного с «поэтом» мира «деревни» - временность, инкарнированная в

образе часов («луны часы деревянные»), конечность (или, в всяком случае, лиминальность), усматриваемая в образах «прощальной обедни» листопада («кадящих листвою берёз»), жатвы, догорающей свечи «из телесного воска», «двенадцатого часа», «дощатого *моста* [курсив наш – Ю.П.]». Образ «гостя» (приходящего на смену «поэту» - «хозяину старому») зримо соотносится с перечисленными выше образами, представляя смерть как, с одной стороны, противоположность жизни, но с другой стороны – как её неустранимую часть. Не случайно, что в сознании лирического субъекта «выход» железного гостя на «тропу» (также образ, связанный с переходом, движением) «голубого поля» и другие, описанные выше, изменения мира и самого «поэта» осмысливается как факты, хотя и относимые к будущему, но несомненные («скоро выйдет...», «прохрипят мой двенадцатый час» и т.п.), не связанные с выбором из какого-либо числа возможных вариантов (придёт/не придёт, прохрипят/не прохрипят). Таким образом, внимательное всматривание в «облик» инкарнирующего смысл художественного бытия позволяет отбросить тенденциозные, порождаемые субъективными представлениями, трактовки и прийти к самому смыслу.

Как аспект *понимания* всматривание представляет собой охват «внутренним взором» всех моментов художественного бытия в их взаимосвязанности. При этом представляемая картина («общий план», если воспользоваться кинематографическим термином) будет обладать неодинаковой отчётливостью, включать в себя многочисленные размытые и «слепые» зоны. Всматривание в контексте *интерпретации* предполагает выхватывание и обозрение этих участков смысловой неотчётливости. Истолкование представляет собой в существенной мере движение от «общего плана» к «крупному плану», выхватывающему и опознающему ту или иную черту художественного бытия для соотнесения её с картиной целого. Всматривание как аспект герменевтической деятельности в целом представляет собой круговую смену «настроек» читательского «зрения»: от

общего плана (неотчётливого) к крупному и обратно – к общему (более чёткому) плану.

Размышления о смещении читательского кругозора от охвата целого до рассматривания части и наоборот возвращают нас к вопросу о соотношении части и целого в процессе понимания и интерпретации инкарнированного смысла. Как мы уже писали во 2-й главе, движение от целого к части и обратно о части к целому характерно для понимания и интерпретации любого, не только художественного, смысла. Однако специфика соотносённости части и целого в контексте инкарнации отражается и на соотношении этих моментов в рецепции.

Вернёмся к тексту «Тараса Бульбы». Его рецепция, как и рецепция любого произведения, начинается с предпонимания. Применительно к художественному тексту это, во-первых, ожидание того, что смысл данного текста репрезентирован самим бытием – инкарнирован. А во-вторых, что особенно важно для нас в этой части работы, – ожидание того, что смысл данного текста не просто связный, но целостный, то есть смысл не какой-то части бытия, но бытия (другого) в целом. Акцент на определённой, как правило, первой, части текста (заглавие и паратекст, как мы уже писали выше, предмет особого рассмотрения), например, на 1-м абзаце, уже обозначает движение интерпретации, дробящей предпонятый целостный смысл на абстрагированные и словесно транскрибированные части. Вместе с тем, фоном для интерпретации является понимание того, что представленный в ней смысл не только соотносится с семантикой целого, но и репрезентирует её.

Смысл реплика Тараса, открывающей текст повести, определяется конкретной ситуацией встречи. Сыновья не только возвращаются в дом из «казённого», социального пространства. Они возвращаются из чужого и, по крайней мере с точки зрения Бульбы, менее ценного мира в мир «свой», гораздо более значимый. Для Тараса пространство киевской бурсы,

«академии» – это территория игры, область, лишённая серьёзного, «взрослого» содержания. Поэтому «поповские подрясники» сыновей в его кругозоре «смешны», неуместны во «взрослом», казацком, мире. Реплика Тараса также акцентирует внимание на отношениях между отцом и сыновьями, причём эти отношения в данной реплике предстают иерархическими. Тарас смотрит на своих сыновей несколько свысока, оценивает их облик и, надо полагать, подспудно провоцирует их на ответную «взрослую» реакцию, которая и последует, когда Остап предложит «батьке» биться с ним «на кулаки». Первая реплика погружает читателя в сферу частной жизни, что несколько противоречит социально-историческому содержанию повести. Первый «бой», описанный в тексте, имеет шуточный, игровой характер. Комментарий нарратора совершается в другом хронотопе, отделённом от мира Тараса и его сыновей временной и ценностной дистанцией. Однако смысл этого комментария, взятого в его самодостаточности, также частно-ситуативен: связан с определённым местом события рассказывания. Его прямая цель – объяснить читателю смысл не совсем ясной реплики Бульбы, открывающей текст.

Направляемое предпонятым целым (телеологическое) движение интерпретации предполагает соотнесение выявленных в первом абзаце смысловых элементов с другими – похожими. Акцент на семантическом сходстве элементов (противопоставленность будет в этом случае отрицательным вариантом сходства) связан с целостностью и репрезентативностью инкарнированного смысла как его общим качеством. Читатель (толкователь) художественного текста не просто соотносит друг с другом (логически, ценностно-иерархически или ассоциативно) отдельные элементы семантики, а *собирает* части предпонятого целого. На какой же путь собирания ориентирует нас 1-й абзац гоголевской повести? Таких путей, на самом деле, может быть много, в зависимости от выделенных

семантических элементов. Мы попробуем пройти по одному из намеченных смыслом первого абзаца путей.

В реплике Тараса в особом, ироническом, ключе оценивается внешность сыновей. Этот момент смысла в контексте целого эстетического бытия соотносится со всеми прочими осмыслениями внешности героев в произведении. А таких осмыслений и оценок в «Тарасе Бульбе» немало. Образы внешнего облика героев – их тела, одежды, различных аксессуаров (от оружия до украшений) – занимают в повести значительное место, актуализируя, в частности, смысловые оппозиции внешности и «нутра», видимого и сущностного аспектов личности. Тарас, реагируя на облик сыновей, конечно, не имеет понятия о том, что эта его реакция соотносится с важными аспектами, касающимися целого их жизни. Его, выраженная словесно, оценка, как уже было сказано, имеет ситуативный смысл. Вместе с тем, отдельные смысловые компоненты его реакции обретают дополнительную смысловую нагрузку «на горизонте целого». Как мы уже заметили выше, Тарас оценивает внешность сыновей иронически. Причина такой реакции связана, судя по всему, не только с тем, что сыновья в «поповские подрясниках» выглядят неуклюже, но с тем, что этот атрибут внешности не соответствует «сути»: ведь сыновья Тараса – не «попы». Облик сыновей рассматривается Бульбой как смешной, в том числе потому, что он, подобно маскарадному костюму, не согласуется с «нутром», с содержанием.

Где же ещё в «Тарасе Бульбе» мы сталкиваемся с таким несоответствием внешнего облика и сущности? Коснёмся только нескольких эпизодов. Так, во II главе описывается первое свидание Андрия с дочкой ковенского воеводы, в описании которого существенную роль играет внешность юноши. После того как Андрий проникает в «спальню красавицы», девушка «смеялась и (...) забавлялась над ним»: «надела ему на голову свою блистательную диадему, повесила на губы ему серьги и накинула на него кисейную прозрачную шемизетку с фестонами, вышитыми



золотом»<sup>395</sup>. Данное описание, с одной стороны, характеризует некоторые черты характера «прекрасной полячки», её «ветреность» (на что прямо указывает повествователь). Но в контексте смыслового целого повести этот эпизод раскрывает оттенок смысла, схожий с тем, что проявляется в сцене встречи Тараса с сыновьями. Облик героя здесь изображается в контексте игры (в данном случае – любовной игры, флирта), в связи с чем особенно значимым оказывается отсутствие семантической связи наружности с «нутром», сутью человека (что и свойственно игре во всех смыслах этого слова). Мужчину полячка обряжает как женщину. В контексте конкретной ситуации любовной игры – это шутка, «забава», по жизненном своему смыслу никак не связанная с другими, уже серьёзными, примерами «конвенциональности» связи между внешностью и «нутром» в образе Андрия. В VII главе Янкель, успевший побывать в осаждённом казаками городе, рассказывает Бульбе о том, что видел среди поляков Андрия: «он такой важный рыцарь (...) И наплечники в золоте и нарукавники в золоте, и зеркало в золоте, и шапка в золоте, и по поясу золото, и везде золото, и всё золото»<sup>396</sup>. На вопрос Тараса, зачем Андрий «надел чужое одеянье», Янкель отвечает: «Потому что лучше, потому и надел...». Для Тараса облик – неотменимая часть героического целого личности (вспомним эпизод с потерянной «люлькой» в последней главе), связь между ними для Бульбы сущностна. В образе же Андрия акцентируется конвенциональная связь между внешностью и внутренним «ядром» личности. Для Андрия смена «одеянья» возможна, поскольку индивидуальное, внутреннее начало в нём в ценностном отношении гораздо более значимо, чем внешнее, связанное с общественной (во всех смыслах этого понятия) оценкой. Связь между частным (индивидуальным) и общим (в том числе – родовым) для него не

---

<sup>395</sup> Гоголь Н.В. ПСС. Т 1-2. С. 316.

<sup>396</sup> Там же. С. 362.

сущностна, природна, как для Тараса и других казаков, а конвенциональна, связана с индивидуальным выбором и договором.

Рассмотренный способ связи внешности и «ядра» личности в повести хотя и, в целом, ценностно отрицается, однако всё же изображается как крайне значимый в контексте художественной реальности. В XI главе, чтобы пробраться в тюрьму и увидеть Остапа перед казнью, Бульба, по совету Янкеля, должен переодеться в «графские одежды». Однако Тарас не может доиграть роль до конца и грубо отвечает «гайдуку», высказавшемуся оскорбительно о вере казаков. Из-под маски проглядывает лицо. Мир героически цельный, в котором облик и сущность неразрывно связаны, соседствует в повести с миром, где облик с сущностью не связан, выполняет роль игрового костюма или маски. Характерно в этом смысле описание толпы на площади в Варшаве, собравшейся, чтобы посмотреть на казнь запорожцев. В ней повествователем выделяется уже упоминавшийся нами выше «молодой шляхтич, или *казавшийся* [курсив мой – Ю.П.] шляхтичем, в военном костюме, который надел на себя решительно всё, что у него ни было, так что на его квартире оставалась только изодранная рубашка да старые сапоги»<sup>397</sup>. В мире обыденном, негероическом граница между истиной и видимостью упраздняется. Всё происходящее, в том числе казнь, событие, связанное со смертью, воспринимается людьми как зрелище, спектакль, в контексте которого видимое, внешнее никак не увязывается с внутренним, сущностным.

Общий аспект смысла (разумеется, только один из многих), проясняющийся в собирающем истолковании и указывающий на целостность семантики, в каждом из приведённых фрагментов разворачивается к читателю определённой стороной. 1. В реплике Тараса разобщённость облика и сущности изображается как достойное иронической усмешки,

---

<sup>397</sup> Там же. С. 405.

временное и курьёзное отклонение от героической цельности как нормы. 2. Сцена в покоях «прекрасной полячки» опять же демонстрирует «ряжение» как игру. Героиня переодевает Андрия в шутку (она смеётся при этом), но это шуточное переодевание в «чужой» (женский) наряд словно бы предсказывает совершающееся в последних главах уже серьёзное, совершаемое героем по собственной воли, но под влиянием любви, облачение в «чужое одеянье». 3. В VII главе, в которой Тарас узнаёт от Янкеля о предательстве Андрия, переодевание последнего инкарнирует конвенциональность связи между внешностью и внутренним «ядром» личности как значимый аспект семантики произведения. Облачение Андрия в пышный наряд польского рыцаря рассматривается в данном эпизоде не просто как некий курьёз или игра, а как нечто нормальное (сам Андрий, Янкель) или же наоборот – как абсолютное, и уже серьёзное, нарушение героических норм (Тарас). В данном эпизоде обнаруживается, что героическая система ценностей, необходимым компонентом которой является неотделимость личного «ядра» от социального облика, не является единственным возможной в мире произведения. 4. В XI главе изображается уже целый «регион» художественного мира, где «прозаическая» разобщённость внешности и «нутра» является нормой (город Варшава и, в особенности, заполненная народом её площадь во время «зрелища» казни). Попадая в этот мир, Тарас сам вынужден, как бы подчиняясь его законам, переодеться в «чужое платье». Однако такое состояние разобщённости внешности и «нутра» самим Тарасом осознаётся как противоестественное и преодолевается (спор с гайдуком в тюрьме, реплика «Слышу!» на площади). 5. Образ потерянной «люльки» в финале инкарнирует героическую целостность облика (любого его элемента) и сущности как утверждаемую героическую норму.

Собирая эти разрозненные, но семантически сходные (противопоставление рассматривается опять же как отрицательный вариант

сходства), элементы в процессе интерпретации, читатель приходит к пониманию определённого аспекта смысла целого. Вместе с тем, каждый из этих элементов не только является частью, к целому относящейся, но и репрезентирует смысл целого (точнее, определённую его сторону). В зависимости от центра собирания, производимого истолкованием, выявляются различные грани онтологизированной семантики.

Такое качество смысла как *целостность* (и связанная с целостностью репрезентативность) определяет то, что понимание и, прежде всего, интерпретация художественного смысла связаны с *собиранием* всех элементов эстетического бытия как не только частей, но и репрезентаций целого. Понятым, собственно говоря, является то, что *собрано* в некое целое. Непонятое же составляют оставшиеся «лишними» после сборки детали. Но и они телеологически относятся к целому на следующем «витке» истолкования-собирания.

Собратся же герменевтическими усилиями читателя может только то, что уже собрано актом инкарнации. Собственно, собранность смысла – это рецептивный аспект целостности и репрезентативности как его конститутивных качеств. Эта собранность проявляется как на уровне всего произведения, так и каждой его части, представляющей собой некий узел, образованный стянутыми посредством интерпретации нитями. Читатель устанавливает зримую, онтологическую связь между образом Андрия, переодетого в блистающие золотом польское доспехи, образом гайдука с его пышными «трёхъярусными» усами, образом «шляхтича» с его многослойным нарядом и т.п. не потому, что привносит её из своего сознания, организуя этим самым «хаос» эстетических знаков, а в силу того, что она уже существует в инкарнирующем смысле эстетическом бытии. Однако без герменевтических усилий читателя инкарнированный смысл с присущей ему адресованностью существует лишь потенциально, дан встречающему сознанию как нечто несобранное и потому неотчётливое.

Вопрос о соотношении части и целого в художественном произведении обращает нас к такому качеству инкарнированного смысла как континуальность. Каким образом оно обуславливает герменевтическую деятельность? Континуальность смысла осознаётся на уровне предпонимания. Зная, что перед ним художественный текст, реципиент настраивается на приобщение к смыслу, который, в отличие от текста, не будет дискретным, хотя при этом не будет и одинаково отчётливым (понятным).

Обратимся к начальному абзацу рассказа И.А. Бунина «Тёмные аллеи»:

В холодное осеннее ненастье, на одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими черными колеями, к длинной избе, в одной связи которой была казенная почтовая станция, а в другой частная горница, где можно было отдохнуть или переночевать, пообедать или спросить самовар, подкатил закиданный грязью тарантас с полуподнятым верхом, тройка довольно простых лошадей с подвязанными от слякоти хвостами<sup>398</sup>.

Читатель осознаёт, что перед ним, с одной стороны, текст – некая дискретная последовательность знаков с определёнными значениями, связанных в соответствии с установленными правилами. Но, с другой стороны, читатель осознаёт, что смысл этого текста, поскольку он художественный, не сводится к дискретным значениям, он актуализируется самой наличностью того бытия, на которое текст указывает. А это бытие не поддаётся простому разложению на элементы. При этом непрерывность смысла принимается читателем, скорее, на веру: то, что читателем уже понято, характеризуется фрагментарностью, «набросок» смысла отмечен грубостью и неточностью линий. Так, в сознании читателя бунинского

---

<sup>398</sup> Бунин И.А. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 5. М.: Худож. лит., 1988. С. 251.

рассказа отмечаются семантически противопоставленные части пространства: *дорога*, связанная с ненастьем, холодом, возможно, усталостью и *дом*, связанный с теплом (самовар), отдыхом. Эти смысловые линии, образующий предварительный смысловой набросок, проводятся читателем не произвольно: они соответствуют артикуляции инкарнированного смысла. Но соответствуют довольно грубо, в самых общих чертах. Первоначальный набросок смысла нуждается в уточнении, осуществляемым интерпретацией.

Что осталось не отмеченным в нашем первоначальном наброске? Например, то, что сам дом («длинная изба»), в целом, верно по ряду признаков противопоставленный дороге, характеризуется пространственной и смысловой неоднородностью: он включает в себя «казённую» и «частную» составляющие. При этом частное пространство горницы полностью не является таковым, так как используется в качестве гостиницы. Образ дороги в отрывке, в свою очередь, разносторонне «умножается». С одной стороны, отмечается, что это «одна из больших тульских дорог». С другой стороны, говорится, что дорога изрезана «многими чёрными колеями». Мы видим, что в результате уточнения «наброска» смысла обнаруживается то, что пространство дороги усложняется и расширяется, захватывает пространство дома, в котором обнаруживаются «дорожные» черты. Нанесённые штрихи уточняют смысл, расширяют область *понятого*, но не исчерпывают его объём. Набросок смысла всё равно выглядит довольно приблизительным и требует дальнейшего уточнения.

Почему так важно, что тарантас «закиданный грязью»? А хвосты лошадей – «подвязанные от слякоти»? Эти подробности указывают на разные аспекты взаимодействия человеческого (цивилизованного) и природного миров. Граница между ними нарушается (или предполагается возможность такого нарушения). Лошадь, конечно, животное и в этом смысле – часть природы. Но как «средство передвижения» принадлежит человеческому миру, нуждается в защите от природной «грязи». «Полуподнятый верх»

тарантаса защищает пассажира от «ненастыя», однако сам тарантас от грязи защитит не удаётся. Природа оказывается на «территории» цивилизации. Сама грязь – основная инкарнация семантики «природного» в данном фрагменте – представляет собой смесь земли и воды, нечто бесформенное, не обладающее чёткими границами.

Как связано преобладание дорожной семантики над домашней в данном фрагменте с проникновением природы на человеческую «территорию» и с общей «трансгрессивностью» природных состояний и субстанций? В рамках данной части текста отчётливые ответы на эти вопросы, вероятно, не могут быть даны. Однако набросок смысла, в результате нанесения новых штрихов, ещё уточнился, а область понятного расширилась. Стала возможной постановка более точных вопросов, то есть уточнилась перспектива истолкования. Вместе с тем, смысловой «объём» отрывка всё равно остался неисчерпанным, допускающим внесение новых уточняющих штрихов. Так, остаётся неясным, почему изображаемая дорога именно «тульская» (точнее «одна из... тульских»)? Почему так важно, что лошади были «довольно простые»? И т.д. Непрерывность эстетического бытия-смысла оставляет возможность для нанесения всё новых и новых уточняющих штрихов, этот смысл проясняющих.

Если бесконечная перспектива понимания жизненного смысла определяется его предварительным, «предстоящим» характером, тем, что он может быть всегда *переосмыслен*, то бесконечная перспектива толкования художественного смысла обуславливается тем, что он не может быть до конца разложен на элементы. *Континуальность* инкарнированного смысла определяет принципиальную и продуктивную неточность всякого понимания, а процесс интерпретации – как *перманентное* (имеющее бесконечную перспективу) *уточнение*.

Последнее из выделяемых нами качеств, характеризующих герменевтическую деятельность читателя художественного произведения,

связано с такой характеристикой инкарнированного смысла, как *событийность*.

Вернёмся к намеченной в данной (с. 292-293) последовательности репрезентации одного из универсальных моментов смысла «Тараса Бульбы» – проблематизации соотношения *внешности* и *сущности*. Нетрудно заметить, что последовательность этих «точек» репрезентации смысла образует своего рода «сюжет». Этот «сюжет» образуется не только особым (меняющимся в каждом из выделенных нами фрагментов) соотношением различных моментов семантики, но и соотношением различных смысловых позиций внутри произведения (Тараса, Остапа, запорожцев – с одной стороны, Андрия, Янкеля, «толпы» на площади в Варшаве – с другой стороны). Говоря предельно упрощённо, укажем на следующее: *сущностная*, героическая, нерасторжимость внешнего облика человека и его ценностного «нутра» онтологически утверждается в повести Гоголя в «споре» с другой – актуальной в «жизненном мире» персонажей, но художественно отрицаемой в контексте инкарнации – смысловой возможностью: *конвенциональной*, формальной соотносённости этих элементов в составе условно целостного человеческого образа. «Спор» этих возможностей, в существенной мере, определяет динамический (сюжетный) аспект инкарнации смысла в гоголевской повести. Инкарнация смысла, рассмотренная динамически, представляет собой «траекторию» осуществления, претворения *одной из смысловых возможностей* (в семантическом континууме героев) в *действительность* (в контексте инкарнации). Читатель, одновременно приобщаясь и смысловому континууму персонажей и эстетическому (сопряжённому с инкарнацией) смысловому контексту участвует, следуя за сюжетом, в онтологическом утверждении (своего рода *победе*) инкарнированного смысла над другими (онтологически отрицаемыми) смысловыми возможностями. Чтение художественного текста, таким образом, представляет собой *свершение*. Это свершение, конечно, имеет



условный, игровой характер, но связано (как и вообще *понимание*) с *экзистенциальным* самоопределением личности. Читатель приобщается художественному смыслу как тому, что не дано, но свершается. Именно со-бытийность смысла предаёт пониманию (условные) черты *поступка*. При этом чтобы понимание совершилось, необходимо, посредством *интерпретации*, прояснять со-бытийную организованность эстетического бытия (выявить значимые в изображённом мире смысловые позиции), а также соотносить отдельные этапы «сбывания» смысла (события) с предпонятым динамическим смысловым целым.

Таким образом, выявленные нами качества герменевтической деятельности реципиента соотносятся с определёнными характеристиками инкарнированного смысла. Вместе с тем, каждое из этих качеств по-разному проявляется в контексте понимания и интерпретации. По традиции, сложившейся в предыдущих частях работы, представим соотнесённость качеств герменевтической деятельности, с одной стороны, с характеристиками инкарнированного смысла, с другой стороны – обозначим характер представленности того или иного качества в понимании и толковании (интерпретации):

<i>Качество герменевтической деятельности</i>	<i>Характеристики инкарнированного смысла</i>	<i>Понимание</i>	<i>Интерпретация</i>
<b>Приобщение</b>	Онтологичность	Экзистенциальная причастность инкарнирующему смысл бытию <i>другого</i> (героя)	Приобщающие к смыслу усилия, связанные с преодолением отчуждающего «зазора» между <i>интерсубъективной</i> «правдой» художественного бытия

			(инкарнированно го смысла) и субъективными «предрассудками » реципиента
<b>Встреча</b>	Персональность	Узнание читателем смысла как <i>личностного</i> бытия другого (= узнание читателем целостного смыслового аспекта <i>себя</i> в другом)	Постепенное (с ориентацией на общие «приметы») прояснение черт персонализованн ого смысла
<b>Всматривание</b>	Предметность и зримость	Охват «внутренним взором» всех моментов художественного бытия в их взаимосвязанности (при этом представляемая картина будет обладать неодинаковой отчётливостью)	Рассмотрение участков смысловой неотчётливости для их прояснения; движение от «общего плана» к «крупному плану», выхватывающему и опознающему ту или иную черту художественного бытия для соотнесения её с картиной целого
<b>Собирание</b>	Целостности и репрезентативно сть	Раскрытие онтологической <i>собранности</i> всех элементов эстетического бытия-смысла, в т.ч. – усмотрение смысловой «логики» целого в отдельных частях	Связывание отдельных элементов изображённого бытия в единый смысловой узел, а также прояснение репрезентирующе й семантику целого смысловой

			перспективы каждого элемента инкарнированной семантики
<b>Уточнение</b>	Континуальность	Приобщение инкарнированному смыслу как <i>непрерывной</i> протяжённости эстетического бытия, в котором имеются «зоны» понятого и непонятого	<i>Перманентное</i> уточнение первоначально неясной и не поддающейся окончательному прояснению семантики целого посредством выявления всё новых подробностей и связей между ними
<b>Свершение</b>	Со-бытийность	Направляемое динамическим аспектом инкарнации следование смыслу как <u>онтологизированно</u> <u>му выбору из ряда</u> <u>возможностей</u> (намеченных в мире персонажей и/или связанных с их смысловыми позициями)	Прояснение «траектории» свершения смысла, включающее в себя соотнесение отдельных этапов инкарнации (событий) с предпонятым динамическим смысловым целым

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе мы показали, как специфика смысла литературного произведения как художественного определяется его (смысла) *инкарнацией*, то есть претворением в жизнь, точнее, в эстетическое бытие героя. Не исключительная глубина и сложность, не оригинальная «украшенность» выражения, а воплощённость в формы изображённого бытия (прежде всего – пространственно-временные, событийно-сюжетные, вербальные) отличает художественный смысл и от ещё не «сбывшегося», отнесённого к горизонту возможностей жизненного смысла, и от объективированного смысла научных и/или философских понятий.

При исследовании специфики художественного смысла мы отталкивались от представления об intersубъективной, *диалогической* природе семантики всех явлений культуры. Вместе с тем, представлялось очевидным, и это являлось одной из научных предпосылок работы, что сама по себе диалогичность смысла не определяет особенности его актуализации в художественном произведении. Именно особый характер эстетического общения, отличающегося от всех прочих форм коммуникации (в том числе – речевой), но взаимодействующего с ними, обуславливает, как мы показали это во второй главе диссертации, специфику художественного смысла. *Вненаходимость* (М. М. Бахтин) автора и читателей как участников эстетического общения относительно жизненного семантического континуума героев позволяет устранить необходимую в контексте жизненной коммуникации противопоставленность наличного бытия и смысла. Жизненный смысл, в литературном произведении соотносящийся с позициями героев, «сбывается» всегда лишь *отчасти* (отдельным суждением и/или поступком), но – как *целое* – остаётся невоплощённым, относящимся не к области действительного, наличного бытия, но к сфере возможного. Это происходит потому, что *изнутри* себя самой жизнь (личностное бытие) не

может быть осмыслена. Для субъекта жизненной коммуникации (в литературном произведении – героя) смысл его бытия как целого остаётся скрытым. Только в контексте эстетического общения творческая деятельность автора (и сотворческая активность реципиента) формирует *иное бытие* (бытие *героя*), которое с внешней позиции (позиции вневходимости) может быть осмыслено как целое, смысл которого явлен самой формой наличности этого целого. Творя героя и его мир, автор осуществляет, *инкарнирует* смысл его бытия в наличных формах этого бытия. В кругозорах автора и читателя (реципиента) как субъектов эстетической деятельности бытие героя предстаёт тотально осмысленным, а смысл не эфемерным и вероятным, а обретшим действительность.

Обозначение понятием «инкарнация» специфического способа осуществления художественного смысла позволяет, как мы показали это в § 2 второй главы, высветить целый ряд основных его особенностей. В литературном художественном произведении смысл не просто соотносится с изображённой действительностью, как значение, связанное со знаком, но обретает «плоть», *онтологизируется*. В то же время смысл «сбывается» не только в формах некой реальности (пусть и предельно непохожей на реальность «жизненную»), но и персонализируется. Инкарнация смысла означает его претворение в *личностное бытие*, на что указывает и богословское значение слова «инкарнация». Воплощаясь в личностной форме, художественный смысл предстаёт предметным и зримым, наделяется границами и, подобно лицу, конкретными чертами. Умозрительность и некоторая эфемерность жизненного смысла (так же, как и анонимность философских идей и научных теорий) в акте эстетической инкарнации преодолевается. Вместе с тем, *предметность и детерминированность* (то есть наделение конкретными, зримыми границами) инкарнированного смысла не логически, а онтологически, посредством репрезентации, утверждает его как нечто *целостное и универсальное*. С одной стороны,

абстрактная интеллектуальная семантика и неопределённый (в силу своего возможностного характера) жизненный смысл посредством эстетической инкарнации обретают «живую» конкретность и определённость. С другой стороны, частное и ограниченное («смертное») бытие личности в художественном произведении, опять же по причине инкарнации, репрезентирует смысл бытия как целого и наделяется семантической универсальностью. Дискретность научных суждений и жизненных мнений противостоит *континуальности* инкарнированного смысла. Эта тотальное присутствие «духа» в каждой частице художественной «плоти», «непрерывность смысла» (Л.Ю. Фуксон) произведения обуславливает его непереводимость на языки семиотических систем (в том числе – на естественный язык), характеризующиеся дискретностью. Инкарнированный смысл может быть более или менее точно *описан* словесными, визуальными или иными средствами, но такие развоплощающие смысл «транскрипции» (М.М. Бахтин) не могут заменить непосредственного, понимающего, *приобщения* к всецело осмысленному бытию художественного произведения. Если в контексте жизненного общения intersубъективный смысл субъективируется, то инкарнация в контексте эстетического общения выдвигает intersубъективность смысла на первый план. Смысл в художественном произведении не только онтологизируется, но претворяется в формы бытия как со-бытия. *Событийность* инкарнированного смысла особенно отчётливо проявляется в произведении литературы, основным предметом изображения в котором является бытие как словесное общение.

Особое внимание в данном исследовании (глава третья) было уделено тому, как специфика актуализации смысла в художественном произведении определяет параметры его художественной организации (структуры). Наше внимание было сосредоточено на таких фундаментальных характеристиках эстетического бытия как пространственно-временная развёрнутость, сюжетная и вербальная артикуляция (последняя характеристика особенно

значима для произведений словесного художественного творчества). При описании отмеченных аспектов художественной организации (поэтики) литературного произведения мы придерживались определённого подхода. Сначала исследовались семантические особенности пространства-времени, события (и сюжета как «сцепления» событий), слова (высказывания) в контексте жизненного осмысления, связанном в литературном произведении с позициями героев. Далее те же самые аспекты художественной организации рассматриваются в контексте инкарнирующего эстетического осмысления. Такой подход, как нам представляется, позволил выявить специфику *художественной* (связанной с инкарнацией) семантизации пространственно-временных координат, сюжета и словесной организованности литературного произведения.

В последней (четвёртой) главе диссертационного исследования была предпринята попытка описания того, как инкарнация смысла обуславливает специфику герменевтической (понимающей) деятельности адресата художественного письма – читателя. Прежде всего в рамках самой герменевтической деятельности мы обозначили два аспекта, связанных с различными направлениями движения по «кругу понимания» (Г.-Г. Гадамер): телеологический (связанный с *интерпретацией*) и онтологический (связанный с *пониманием* смысла как таковым). Было показано, что данные аспекты герменевтической деятельности одинаково необходимы для актуализации инкарнированного смысла в «акте чтения» (В. Изер), но связаны с разными сторонами эстетической инкарнации. В инкарнации смысла диалектически связаны результативный (бытийный) и процессуальный (событийный) планы. Инкарнированный смысл, с одной стороны, воспринимается читателем как некая *данность*. Необходимым моментом герменевтической деятельности читателя является предпонимающее ожидание встречи с бытием героев как *осмысленным целым*. Но одновременно инкарнированный смысл воспринимается

читателем и как нечто *заданное*, как цель (телос) герменевтической деятельности, движение к которой связано с усилиями истолкования (интерпретации). Несмотря на то, что инкарнированный смысл явлен читателю в формах наличного, действительного эстетического бытия, эта онтологизированная данность смысла характеризуется перманентной неполнотой и лакунарностью, обусловленной наличием у воплощающей смысл эстетической реальности как внешней (связанной с событием эстетической коммуникации), так и внутренней (связанной с тем, что действительность героев также является со-бытием) семантических перспектив. Отдельно (во 2-м параграфе четвертой главы) нами были рассмотрены характеристики деятельности читателя, обусловленные эстетической инкарнацией смысла и, в целом, соответствующие его (смысла) онтологическим характеристикам (см. гл. II): приобщение, всматривание, собирание, уточнение, встреча, свершение.

Вместе с тем, целый ряд аспектов инкарнации смысла требует дальнейших исследований. Так, необходимо выяснить, как воплощённость (инкарнированность) смысла литературного произведения соотносится с отнесенностью произведения к определённому типу: родовому, жанровому. В представленной диссертации данный вопрос затрагивался лишь спорадически, в связи с рассмотрением других проблем, но он, несомненно, заслуживает внимания. Смысл всякого литературного произведения не просто индивидуален (таков, в принципе, смысл любого высказывания), но *подчёркнуто индивидуален* по причине рассмотренной нами в данной работе персоналистичности. В то же время смысл, а не только текст, любого произведения художественной словесности (как и смысл всякого высказывания, но, надо полагать, особым образом) *типичен*. Каким образом инкарнация художественного смысла соотносится с типологическими характеристиками литературного произведения? Является ли наличие у произведения тех или иных родовых, жанровых черт внешним условием



эстетической инкарнации его смысла? Или же эти типологические черты самой инкарнацией смысла обусловлены? Как индивидуальный и типический аспекты смысла актуализируются в герменевтической деятельности реципиента? Эти вопросы, как нам представляется, заслуживают углубленного изучения. Кроме того, феномен инкарнации смысла литературного произведения заслуживает подробного изучения и в исторической (точнее будет сказать: в историко-типологической) плоскости. По нашему мнению, историко-поэтологическое изучение литературы должно быть дополнено исследованиями *историко-герменевтического* характера (разумеется, отличающимися по своему предмету от *истории герменевтики* как дисциплины). На всех ли стадиях бытования литературы смысл произведения инкарнируется? Или же на определённых этапах литературного развития он осуществляется каким-то иным образом? Какова специфика инкарнации смысла на той или иной стадии эволюции литературы? Эти вопросы, на наш взгляд, также требуют тщательного исследования.

## СПИСОК ЦИТИРУЕМЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1. *Аристофан*. Облака. Пер. Анд. Пиотровского // *Аристофан*. Комедии. Фрагменты. М., 2008. С. 146-226.
2. *Басё Мацуо*. Жизнь свою обвил... Пер. В.Н. Марковой // *Басё Мацуо*. Великое в малом. СПб.: Терция, Кристалл, 1999. С. 76.
3. *Блок А.А.* Она молода и прекрасна была... // *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем в 20 тт. Т. 1. М.: Наука. С. 16.
4. *Борхес Х.Л.* Юг. Пер. В. Кулагиной-Ярцевой // *Борхес Х.Л.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. СПб.: Амфора, 2011. С. 198-204.
5. *Братья Гримм*. Гензель и Гретель // *Братья Гримм*. Сказки. Пер. с нем. Г. Петникова. М.: Правда, 1987. С. 61-67.
6. *Брэдбери Р.Д.* 451 градус по Фаренгейту / Пер. с англ. Т. Шинкарь // *Брэдбери Р.Д.* О скитаньях вечных и о Земле. М.: Правда, 1988. С. 7-152.
7. *Бунин И. А.* Камарг // *Бунин И. А.* Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1988. С. 446-447.
8. *Бунин И.А.* Тёмные аллеи // *Бунин И.А.* Собрание сочинений в 6 тт. Т. 5. М.: Худож. лит., 1988. С. 251-255.
9. *Гаршин В. М.* Происшествие // *Гаршин В. М.* Сочинения. М.: Советская Россия, 1984. С. 32-47.
10. *Гоголь Н. В.* Вий // *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений в 17 тт. Т. 1-2. М.; К.: Изд-во Московской патриархии, 2009. С. 414-450.
11. *Гоголь Н. В.* Ревизор // *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений в 17 тт. Т. 3-4. М.; К.: Изд-во Московской патриархии, 2009. С. 217-301.
12. *Гоголь Н. В.* Тарас Бульба // *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений в 17 тт. Т. 1-2. М.; К.: Изд-во Московской патриархии, 2009. С. 303-413.

13. *Грин А. С. Безногий // Грин А. С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. М.: Правда, 1980. С. 351-354.*
14. *Грин А.С. Убийство в Кунст-Фише // Собрание сочинений в шести томах. Т. 4. М.: Правда, 1980. С. 205–208.*
15. *Гумилёв Н. С. В библиотеке // Гумилёв Н. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Воскресенье, 1998. С. 252-253.*
16. *Данте Алигьери. Божественная Комедия. Пер. с итал. М. Лозинского. М.: Правда, 1982.*
17. *Дефо Д. Робинзон Крузо. Пер. с англ. М. Шишмаревой. // Дефо Д. Робинзон Крузо. История полковника Джека. М.: Худ. лит., 1974. С. 19-246.*
18. *Достоевский Ф. М. Бедные люди // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 тт. Т. 1. Л.: Наука, 1972. С. 13-108.*
19. *Есенин С. А. Да! Теперь решено. Без возврата... // Есенин С. А. Полное собрание сочинений в 7 тт. Т. 1. М.: «Наука» – «Голос», 1995. С. 168.*
20. *Есенин С.А. Я последний поэт деревни... // Есенин С. А. Полное собрание сочинений в 7 тт. Т. 1. М.: Наука; Голос, 1995. С. 136-137.*
21. *Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений: В 2 тт. Т. 1. Двенадцать стульев: Роман. М.: ИД «Флюид ФриФлай», 2015. 464 с.*
22. *Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений: В 2 тт. Т. 2. Золотой теленок: Роман. М.: ИД «Флюид ФриФлай», 2015. 432 с.*
23. *Крученых А. Дыр бул щыл // Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера / Вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. С. Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2001. С. 55.*
24. *Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 155-267.*
25. *Лермонтов М. Ю. Родина // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. СПб., 2014. С. 337-338.*

26. *Лермонтов М. Ю. Узник // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 277-278.*
27. *Олеша Ю. К. Зависть // Олеша Ю. К. Зависть. Ни дня без строчки. Рига: Лиесма, 1987. С. 5-101.*
28. *Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений в 11 т. Т. IV. Доктор Живаго. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. 760 с.*
29. *По Э.А. Маска красной смерти. Пер. с англ. Р. Померанцевой. URL: <http://www.lib.ru/INOFAANT/POE/maska.txt>*
30. *Полонский Я. П. Затворница // Полонский Я. П. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1954. С. 96-97.*
31. *Пушкин А. С. Державин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 12. М.: Воскресенье, 1996. С. 158.*
32. *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 6. Евгений Онегин. М.: Воскресенье, 1995. 700 с.*
33. *Пушкин А. С. Мне бой знаком... // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 17 т. Т.2. Кн. 1. М.: Воскресенье. 1994. С. 128.*
34. *Пушкин А. С. Капитанская дочка // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 8. Кн. 1. М.: Воскресенье, 1995. С. 277-384.*
35. *Пушкин А. С. Полководец // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 3. Кн. 1. М.: Воскресенье, 1995. С. 277.*
36. *Сигарев В. Пластилин // Новая драма: пьесы и статьи. СПб., 2008. С. 425-484.*
37. *Тарковский А. А. Вот и лето прошло... // Тарковский А. А. Собрание сочинений в 3 тт. Т. 1. М.: Худ. лит., 1991. С. 303.*
38. *Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. Т. 9. Война и мир. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1937. 520 с.*
39. *Тютчев Ф. И. Silentium! // Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений. Письма. В 6-ти т. Т. 1. М., 2002. С. 123.*

40. *Ходасевич В. Ф.* Дактили // *Ходасевич В. Ф.* Стихотворения. Л., 1989. С. 188-189.
41. *Цветаева М. И.* (Пещера) // *Цветаева М. И.* Собрание сочинений в 7 т. Т. 2. М.: Эллис Лак, 1994. С. 339.
42. *Чехов А.П.* Архиерей // *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Т. 10. М.: Наука, 1986. С. 186-201.
43. *Шекспир У.* Король Лир. Пер. с англ. Б. Пастернака // *Шекспир У.* Полное собрание сочинений в 8 тт. Т. 6. М., 1960. С. 427-568.
44. *Эсхил.* Прометей прикованный. Пер. с древнегреч. С. Апта // *Античная драма.* М.: Худ. лит., 1970. С. 77-116.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абрамов С. Р.* Сакральный и поэтический текст как предмет филологической герменевтики: на материале германских языков. Дис... доктора филол. наук. СПб., 2006. 515 с.
2. *Абросимова Л. В.* Историко-философский анализ концепций диалогизма XX века: М. Бубер, О. Розеншток-Хюсси, М.М. Бахтин. Дис. ... канд. филос. наук. М., 2008. 171 с.
3. *Августин Блаженный.* Христианская наука, или Основания священной герменевтики и церковного красноречия. СПб: ВІВЛІОПОЛІС, 2006. 508 с.
4. *Авдеевнина О. Ю.* Смысловая плотность художественного текста: на материале русскоязычной прозы В. В. Набокова. Дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 1997. 234 с.
5. *Аверинцев С. С.* Символ художественный // *Аверинцев С.С.* Собрание сочинений. София-Логос. Словарь. К.: Дух і Літера, 2006. С. 386-394.
6. *Аверинцев С. С.* Троица // *Аверинцев С.С.* Собрание сочинений. София-Логос. Словарь. К.: Дух і Літера, 2006.С. 448-450.
7. *Аверинцев С. С.* Филология // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1972. Т. 7. Стб. 973-979.
8. *Аветян Э. Г.* Смысл и значение. Ереван: Изд-во Ереванского университета, 1979. 412 с.
9. *Автономова Н.С.* Познание и перевод. Опыты философии языка / Н.С. Автономова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. С. 481-640.
10. *Айрапетян В.* Толкуя слово: опыт герменевтики по-русски. М.: Языки славянской культуры, 2001. 484 с.

11. *Аксёнов А. В.* Внезаходимость и диалог (Философско-эстетическое наследие М. М. Бахтина в свете проблем рецептивной эстетики) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. № 1. 1999. С. 5-47.
12. *Альми И.* Художественный смысл рассказа А.П. Чехова «Событие» // Событие и событийность. Сборник статей / Под ред. В. Марковича и В. Шмида. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. С. 113-122.
13. *Алякринский О. А.* Поэтический текст и поэтический смысл // Тетради переводчика. М.: Высшая школа, 1982. Вып. 19. С. 20–33.
14. *Андреева В. А.* Литературный нарратив: зона формирования смыслов: монография. Казань: Бук, 2019. 316 с.
15. *Антонини Б.* Экзегезис книг Ветхого Завета. М.: Колледж катол. теологии им. св. Фомы Аквинского. 325 с.
16. *Апель К.-О.* Трансформация философии. Пер. с нем. В. Куренной, Б. Скуратов. М: «Логос», 2001. 344 с.
17. *Апель К-О.* Трансцендентально-герменевтическое понимание языка // Вопросы философии. 1977. № 1. 76-93.
18. *Аристотель.* Об истолковании / Пер. Э.Л. Радлова // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1978. 92-116.
19. *Аристотель.* Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1986. С. 645-680.
20. *Аристотель.* Риторика / Пер. Н. Платоновой // Античные риторики. М.: Издательство МГУ. 1978. С. 15-164.
21. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. Сокращ. пер. с англ. В. Н. Самохина. Общ. ред. и вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
22. *Асмус В.Ф.* Чтение как труд и творчество // Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 55-68.
23. *Ауэрбах Э.* Историческая топология. Пер. с нем. Д. С. Колчигина. М.: Издательский дом ЯСК, 2022. 567 с.

24. *Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976. 556 с.
25. *Бакеева Е. В.* Инкарнация мысли: постструктурализм в контексте идей М. М. Бахтина и М. К. Мамардашвили. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. 154 с.
26. *Барт Р.* Критика и истина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. М.: Прогресс, 1989. С. 319-374.
27. *Барт Р.* От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. М.: Прогресс, 1989. С. 413-423.
28. *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989. С. 384-391.
29. *Барт Р.* S/Z / Пер. Г. К. Косикова и В. П. Мурат. М., 2001. 230 с.
30. *Барт Р.* Третий смысл. Пер. с фр. М.Б. Ямпольского. М.: Ад Маргинем, 2015. С. 59-95.
31. *Бахтин М.М.* <Автор и герой в эстетической деятельности> // *Собрание сочинений. Т. 1.* М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. С. 69-263.
32. *Бахтин М.М.* О полифоничности романов Достоевского // *Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 6.* М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 458-465.
33. *Бахтин М.М.* Рабочие записи 60-х – начала 70-х гг. // *Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 6.* М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 371-439.
34. *Бахтин М.М.* Слово в романе. К вопросам стилистики романа // *Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7-и тт. Т. 3.* М. Языки славянских культур, 2012. С. 9-179.
35. *Бахтин М.М.* К философским основам гуманитарных наук // *Собрание сочинений. Т. 5.* М.: Русские словари, 1997. С. 5-10.



36. *Бахтин М.М.* <К философии поступка> // Собрание сочинений. Т. 1. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. С. 7-68.
37. *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 3. М.: Языки славянских культур, 2012. 877 с.
38. *Баумгартен А. Г.* Эстетика. Пер. с лат. М.: Ун-т Дмитрия Пожарского, 2021. 755 с.
39. *Бетти Э.* Герменевтика как общая методология наук о духе / Пер с нем.: Е. В. Борисов. М.: «Канон+», 2011. 144 с.
40. *Бибихин В. В.* Мир: курс, прочитанный на философском факультете МГУ весной 1989 года. СПб. : Наука, 2007. 430 с.
41. *Бибихин В. В.* Ранний Хайдеггер: материалы к семинару. – М.: Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2009. 533 с.
42. *Бибихин В. В.* Слово и событие. Писатель и литература. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. 403 с.
43. *Бибихин В. В.* Язык философии. М.: Яз. слав. культуры, 2002. 415 с.
44. *Богданова О.В.* "Маленькие" рассказы А. П. Чехова: новые грани смысловой интерпретации. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2020.
45. *Богин Г. И.* Типология понимания текста: учебное пособие. Калинин: КГУ, 1986. 86 с.
46. *Богин Г.И.* Филологическая герменевтика. Калинин: КГУ, 1982. 86 с.
47. *Бочаров С.Г.* О смысле «Гробовщика» // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 35-68.
48. *Бубер М.* Я и Ты // Бубер М. Два образа веры. – М.: Республика, 1995. С. 15-92.
49. *Бультман Р.* Избранное: Вера и понимание. Том I—II / Пер. с нем. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 752 с.
50. *Буров С. Г.* Игры смыслов у Пастернака. М.: Словари.ру, 2015. 639 с.

51. *Вайрах Ю. В.* Поуровневый анализ смыслов рассказа Б. Петрова «Концерт в осенних сумерках» / Вайрах Ю. В., Казорина А. В. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 6(60). Ч. 1. С. 18-20.
52. *Ванхузер К.Д.* Искусство толкования текста. Литературоведческая этика и толкование Писания. Пер. с англ. Черкассы: Коллоквиум, 2007. 736 с.
53. *Васильев П.П.* Воплощение // Христианство. Энциклопедический словарь. В 3 т. Т. 1. М.: Большая российская энциклопедия, 1993. С. 373-374.
54. *Введенский А.* Условия допустимости веры в смысл жизни // Смысл жизни. Антология. М.: Прогресс-Культура, 1994. С. 93-122.
55. *Визгин В.П.* Философия Габриэля Марселя: Темы и вариации. СПб., 2008. 709 с.
56. *Витгенштейн Л.* Философские работы. Ч. I. М.: Гнозис, 1994. 612 с.
57. *Воложин С. И.* О художественном смысле произведений Бабеля. Одесса: Студия "Негоциант", 2003. 106 с.
58. *Волошинов В. Н.* Слово в жизни и слово в поэзии // *Бахтин М. М.* Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. Издательство «Лабиринт». М., 2000. С. 72-94.
59. *Выготский Л. С.* Анализ эстетической реакции: Трагедия о Гамлете, принце Датском У. Шекспира: Психология искусства. М.: Лабиринт, 2001. 477 с.
60. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод / Пер. с нем. под ред. Б.Н. Бессонова. М., 1988. 699 с.
61. *Гадамер Г.-Г.* О круге понимания // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 72-82.

62. Гадамер Г.-Г. Риторика и герменевтика // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 188-206.
63. Гадамер Г.-Г. Язык и понимание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 43-60.
64. Гадамер Г.-Г. Эстетика и герменевтика // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 256-265.
65. Гартман Н. Эстетика. Пер. с нем. Т. С. Батищевой. М.: Изд-во иностр. лит., 1958. 692 с.
66. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
67. Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 1999. 297 с.
68. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Т.1. СПб.: Наука, 2007. 621 с.
69. Герменевтика: История и современность. М., 1985. 303 с.
70. Гильманов В. Х. Герменевтика «образа» И.Г. Гамана и просвещение. Калининград: Изд-во Калинингр. гос. ун-та, 2003. 567 с.
71. Гильманов В. Х. И.Г. Гаман и литература Просвещения : опыт универсальной герменевтики. Дис. ... доктора филол. наук. Калининград, 2006. 459 с.
72. Гиришман М. М. Литературное произведение. Теория и практика анализа М.: Высшая школа, 1991. 160 с.
73. Гиришман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности. М.: Языки славянской культуры, 2002. 528 с.
74. Гиришман М.М. Произведение // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 193-197.
75. Гоготшивили Л. А. Непрямое говорение. М.: Языки славянских культур, 2006. 716 с.
76. Городецкий Л.Р. Квантовые смыслы Осипа Мандельштама: семантика взрыва и аппарат иноязычных интерференций. М.: Таргум, 2012. 416 с.

77. Горский В. С. Историко-философское истолкование текста. Киев: Наук. думка, 1981. 206 с.
78. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию: Пер. с нем. под общ. ред. Г.В. Рамишвили. М.: Прогресс, 2000. С. 100-108.
79. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология: введение в феноменологическую философию. Пер. с нем. Д. В. Кузницына. СПб.: Наука, 2013. 493 с.
80. Гучинская Н.О. Hermeneutica in puse. Очерк филологической герменевтики. СПб.: «Церковь и культура», 2002. 128 с.
81. Делёз Ж. Логика смысла. Пер. с франц. Я. И. Свирского. М.: Академический Проект, 2011. 472 с.
82. Десницкий А. С. Введение в библейскую экзегетику. М.: Изд-во ПСТГУ, 2013. 413 с.
83. Дёмин И. В. Проблема соотношения понимания и истолкования в горизонте герменевтической философии // Вестник ТвГУ. Серия "Философия". 2014. № 1. С. 174-182.
84. Дильтей В. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 1: Введение в науки о духе. Опыт полагания основ для изучения общества и истории / Пер. с нем. под ред. В.С. Малахова. М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. С. 271-400.
85. Дильтей В. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 4: Герменевтика и теория литературы / Пер. с нем. под ред. В.В. Бибихина и Н.С. Плотникова. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. С. 13-262.
86. Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений с толкованиями Максима Исповедника. М.: Директ-Медиа, 2023. 224 с.
87. Дионисий Галикарнасский. О соединении слов / Пер. М. Л. Гаспарова // Античные риторика. М.: Издательство МГУ. 1978. С. 167-221.
88. Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: Пособие по спецкурсу. Тверь: ТГУ, 2001. 94 с.

89. *Домащенко А.В.* Об интерпретации и толковании: Монография. Донецк: ДонНУ, 2006. 277 с.
90. *Дэвидсон Д.* Истина и интерпретация. Пер. с англ. А.А. Веретенникова и др. М.: Праксис, 2003. 445 с.
91. *Евграшкина Е.* Семиотическая природа смысловой неопределенности в современном поэтическом дискурсе (на материале немецкоязычной и русскоязычной поэзии). Berlin: Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2019. 173 с.
92. *Жиличева Г.А.* Интрига нарративная / Г.А. Жиличева, В.И. Тюпа // Тезаурус исторической нарратологии. Под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 217-219.
93. *Жолковский А. К.* Работы по поэтике выразительности: инварианты-тема-приемы-текст: сборник статей / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. М.: Прогресс: Юниверс, 1996. 341 с.
94. *Журавлев А. П.* Звук и смысл. М.: Просвещение, 1991. 160 с.
95. *Журкова М.С.* Адекватность интерпретации смысла художественного произведения // Филологический аспект. 2019. № 6 (50). С. 154-164.
96. *Зедльмайер Г.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. Ю.Н. Попова. СПб.: Аксиома, 2000. 272 с.
97. *Зенкин С.Н.* Работы о теории: Статьи. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 220-232.
98. *Зенкин С. Н.* Теория литературы. Проблемы и результаты: учебное пособие для магистратуры и аспирантуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 362 с.
99. *Зись А. Я.* В поисках художественного смысла: Избр. работы. М.: Искусство, 1991. 348 с.
100. *Зотов С.Н.* К эпистемологии литературоведения: пространственность художественного смысла в теории М.М. Бахтина //

- Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2011. № 3. С. 45-52.
101. *Зусева-Озкан В. Б.* История нарративная // Тезаурус исторической нарратологии. Под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 51-57.
102. *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: антология. М.: ФЛИНТА, 2021. С. 201-224.
103. *Изер В.* Рецептивная эстетика. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание // Академические тетради. Выпуск 6. М.: Независимая академия эстетики и свободных искусств, 1999. С. 59-96.
104. *Ильина Н. О.* Эмотивные смыслы в художественном тексте: на материале произведений И. А. Бунина. Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998. 192 с.
105. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. 570 с.
106. *Исаева Л. А.* Виды скрытых смыслов и способы их представления в художественном тексте. Дисс. ... доктора филол. наук. Краснодар, 1996. 310 с.
107. *Кант И.* Собрание сочинений в 8 тт. Т. 5. Критика способности суждения. М.: Чоро, 1994. 413 с.
108. *Касаткина Т. А.* Художественная реальность слова: онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». Автореферат дис. ... доктора филол. наук. М., 1999. - 34 с.
109. Квадратура смысла / Под ред. П. Серию. М.: Прогресс, 1999. 413 с.
110. *Кожин В. В.* Литература и слово (методологические заметки) // Поэтика и стилистика русской литературы. Л.: Наука, 1971. С. 320-328.

111. *Козлова М. В.* Концепции поэтического языка в эстетике двадцатого века: Хайдеггер, Гадамер, Бадью. Дисс. ... канд. филос. наук. Москва, 2015. 146 с.
112. *Компаньон А.* Демон теории. Литература и здравый смысл. Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001. 336 с.
113. *Корчинский А.В.* Событие // Тезаурус исторической нарратологии. Под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 8-14.
114. *Косиков Г.К.* Собрание сочинений. Т. 2: Теория литературы. Методология гуманитарных наук. М.: Центр книги Рудомино, 2012. 693 с.
115. Красота и мозг: Биологические аспекты эстетики. Под ред. И. Ренчлера и др. Пер. с англ. М. А. Снеткова и др. М.: Мир, 1995. 334 с.
116. *Кривонос В. Ш.* «Мертвые души» Гоголя: пространство смысла. М.: ФЛИНТА, 2015. 356 с.
117. *Кузнецов В. Г.* Герменевтика и гуманитарное познание. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1991. 192 с.
118. *Кузнецов М. М.* Философская герменевтика: на пути к неклассической парадигме. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1992. 24 с.
119. *Левин Ю. И. О.* Мандельштам. Разбор шести стихотворений. «В игольчатых чумных бокалах...» // *Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 28-35.
120. *Левин Б. М.* Тайные смыслы поэмы Гоголя «Мертвые души». М.: Рыбинский Дом печати, 2011. 272 с.
121. *Левинас Э.* Время и другой. Гуманизм другого человека / пер. с франц. А.В. Парибка. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. 265 с.
122. *Лёзов С.* Попытка понимания: Избранные работы. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 575 с.

123. *Леонтьев Д. А.* Введение в психологию искусства: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по спец. "Психология". М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998. 110 с.
124. *Леонтьев Д. А.* Психология смысла. М.: Смысл, 2003. 486 с.
125. *Лепорский П. И.* Воплощение // Христианство. Энциклопедический словарь. В 3 т. Т. 3. – М.: Большая российская энциклопедия, 1995. С. 367-371.
126. Литературное произведение как герменевтическая проблема: коллективная монография / Ю. В. Подковырин, О. В. Дрейфельд, Л. Ю. Фуксон, А. М. Павлов, М. А. Лагода. Кемерово, 2011. 119 с.
127. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Кемерово: Кузбассвузиздат, 1997. Вып. 1. 165 с.
128. *Лишаев С. А.* Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность. 2-е изд., испр. СПб.: Алетейя, 2012. 256 с.
129. *Лосев А. Ф.* Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во МГУ, 1982. 479 с.
130. *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии: Анализ поэт. текста. Ст. и исслед. Заметки. Рецензии. Выступления. СПб.: «Искусство-СПб», 2001. 846 с.
131. *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. 348 с.
132. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб.: «Искусство-СПб», 1998. 702 с.
133. *Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб.: «Искусство-СПб», 2003. 847 с.
134. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб.: «Искусство-СПб», 1999. 703 с.
135. *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Акад. проект, 2002. 542 с.
136. *Лучников М. Ю.* Литературное произведение как высказывание. Кемерово, 1989. 84 с.



137. *Ляпушкина Е. И.* Литературная герменевтика: теория и практика. СПб.: Росток, 2020. 397 с.
138. М. М. Бахтин как философ: Сб. ст. Отв. ред. Л. А. Гоготишвили, П. С. Гуревич. М.: Наука, 1992. 251 с.
139. *Магомедова Д.М.* Филологический анализ лирического стихотворения: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 14-30.
140. *Маймонид.* Путеводитель растерянных / Пер. М.А. Шнейдера. М., 2010. 565 с.
141. *Марсель Г.* Опыт конкретной философии. М.: Республика, 2004. 224 с.
142. *Марсель Г.* Трагическая мудрость философии: избранные работы / Пер. с фр. Г. Тавризян. М.: Изд-во гуманит. лит., 1995. 215 с.
143. *Махлин В.Л.* Второе сознание: Подступы к гуманитарной эпистемологии. М.: Знак, 2009. 626 с.
144. *Махов А.Е.* Изобретение многозначности: средневековая теория смыслов как этап в истории поэтики // Литературоведческий журнал. 2008. № 23. С. 3-31.
145. *Махов А.Е.* Многосмысленное толкование // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: энциклопедический путеводитель. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. С. 343-357.
146. *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении // *Бахтин М. М.* Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. Издательство «Лабиринт». М., 2000. С. 185-348.
147. *Мейзерский В.М.* Философия и неориторика. Киев, 1991. 192 с.
148. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, 1999. 605 с.

149. *Мехралиева Г.А.* О взрослых и детских смыслах в сказках Людмилы Петрушевской // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2008. № 1. С. 137-141.
150. *Миннуллин О.Р.* Аксиология словесного творчества: монография. - Ростов-на-Дону: Фактор, 2022. 394 с.
151. *Михайлов А. В.* Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. 557 с.
152. *Михайлов А. В.* О некоторых проблемах современной теории литературы // Известия РАН. Отд. литературы и языка. 1994. № 1. С. 16-18.
153. *Михайлов А. В.* Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М.: «Языки русской культуры», 1997. 909 с.
154. *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Мир, 1966. 351 с.
155. *Мулуд Н.* Анализ и смысл. Пер. с франц. Н.С. Автономовой и Ю.А. Муравьева. М.: Прогресс, 1979. 347 с.
156. *Назарец В. Н.* Подтекст как смысловой феномен и художественное явление. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1994. 24 с.
157. *Налимов В.В.* Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М.: Прометей, 1989. 287 с.
158. *Несмелов В.* Вопрос о смысле жизни в учении новозаветного откровения // Смысл жизни. Антология. М.: Прогресс-Культура, 1994. С. 65-92.
159. *Нестерова О. Е.* Allegoria Pro Typologia: Ориген и судьба иносказательных методов интерпретации Священного Писания в раннепатристическую эпоху. М.: ИМЛИ РАН, 2006. 293 с.

160. *Ноговицын Н.О.* М.М. Бахтин о смысле в художественном тексте // *Studia Culturae*. 2004. № 7. С. 189-199.
161. *Ориген.* О началах. Против Цельса. СПб.: Библиополис, 2008. 790 с.
162. *Осборн Г.* Герменевтическая спираль: общее введение в библейское толкование. Пер. с англ. Н. Сериковой. Одесса: Евро-Азиатская Аккредитационная Ассоциация, 2009. 728 с.
163. *Павиленис Р. И.* Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка. М.: Мысль, 1983. 286 с.
164. *Пищугина О.С.* К анализу понятий «смысл» и «смысл жизни» // *Вестник Оренбургского государственного университета*. 2006. № 9 (59). С. 106-111.
165. *Платон.* Ион / Пер. Я. М. Боровского // *Платон.* Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 372-385.
166. *Платон.* Пир / Пер. С. К. Апта // *Платон.* Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 81-134.
167. *Платон.* Федр / Пер. А. Н. Егунова // *Платон.* Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 135-191.
168. *Подковырин Ю.В.* Визуальные аспекты раскрытия смысла в литературном произведении (на материале рассказа А. С. Грина "Безногий") // *Litera*. 2021. № 6. С. 9-15.
169. *Подковырин Ю.В.* Время как объект и как способ истолкования в повести С. Д. Кржижановского «Воспоминания о будущем» // *Память как история и воображение. Коллективная монография.* Москва, 2023. С. 315-318.
170. *Подковырин Ю.В.* Герменевтика телесности: оппозиция одежды и тела во внешности литературного героя (на материале рассказов Л. Н. Толстого) // *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. 2008. № 4. С. 90-95.

171. *Подковырин Ю.В.* Диалогическая концепция смысла в "Истине и методе" Х.-Г. Гадамера и её значение для литературоведческой герменевтики // Филология: научные исследования. 2022. № 6. С. 1-8.
172. *Подковырин Ю.В.* Инкарнация смысла и его интерпретации в новелле Х.Л. Борхеса "Юг" (El sur) // Проблемы интерпретации. сборник научных статей к 65-летию Леонида Юделевича Фуксона. Кемеровский государственный университет. Кемерово, 2022. С. 51-56.
173. *Подковырин Ю.В.* Инкарнация смысла в драматическом произведении // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2022. № 6. С. 39-48.
174. *Подковырин Ю. В.* К вопросу о смысловых параметрах сюжета // Роль бизнеса в трансформации общества - 2022. Сборник материалов XVII Международного научного конгресса. Москва, 2022. С. 642-645.
175. *Подковырин Ю. В.* Понятие "инкарнации" в философии XX века и феномен смысла литературного произведения Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 6 (17). С. 137-142.
176. *Подковырин Ю. В.* Пространственность и временность художественного смысла // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2022. № 6-2. С. 172-181.
177. *Подковырин Ю. В.* Смысл литературного произведения в структуралистских и постструктуралистских литературных теориях (на материале работ Р. Барта "Критика и истина", "От произведения к тексту", "Смерть автора") // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2015. № 8 (151). С. 9-20.
178. *Подковырин Ю. В.* Смысловые аспекты визуального в литературе // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1. С. 1217.
179. *Подковырин Ю.В.* Смысловые параметры сюжета литературного произведения // Litera. 2023. № 6. С. 1-12.

180. *Подковырин Ю. В.* Понятие «инкарнации» в философии XX века и феномен смысла литературного произведения // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 6. С. 137-142.
181. *Подковырин Ю. В.* Смысл литературного произведения в структуралистских и постструктуралистских литературных теориях (на материале работ Р. Барта «Критика и истина», «От произведения к тексту», «Смерть автора») // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2015. № 8 (151). С. 9-20.
182. *Подковырин Ю. В.* Соотношение понятий «инкарнация» и «смысл» в эстетике словесного творчества М. М. Бахтина // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 4-1. С. 301-303.
183. *Подковырин Ю. В.* Феномен художественной инкарнации смысла (на материале рассказа А. П. Чехова «Актёрская гибель») // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 16. С. 137-144.
184. *Подорога В. А.* Время чтения: монография. М.: Канон-плюс, 2021. 375 с.
185. *Подорога В. А.* Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: С. Киркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка. М.: Изд. фирма "Ad Marginem", 1995. 426 с.
186. Поль Рикёр – философ диалога / Российская акад. наук, Ин-т философии; [отв. ред. И. И. Блауберг]. М.: ИФ РАН, 2008. 141 с.
187. *Поляков М.Я.* Вопросы поэтики и художественной семантики. М.: Советский писатель, 1978. 445 с.
188. *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2003. 384 с.

189. *Приходько И.С.* Скрытые смыслы драмы А. Блока «Роза и крест»  
// Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка.  
1994. Т. 53. № 6. С. 36-51.
190. Раннехристианская и византийская экзегетика: сборник статей /  
Российская акад. наук, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького.  
М.: ИМЛИ РАН, 2008. 244 с
191. *Рикёр П.* Герменевтика и психоанализ; Религия и вера. Пер. с фр.  
И. С. Вдовина. М.: Искусство, 1996. 269 с.
192. *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций. М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково  
поле, 2002. 622 с.
193. *Рикёр П.* Время и рассказ. Пер. с фр. Т.В. Славко. Т. 1. М.:  
ЦГНИИ ИНИОН РАН: Культур. инициатива; СПб.: Университет. кн.,  
2000. 313 с.
194. *Рикёр П.* Время и рассказ. Пер. с фр. Т.В. Славко. Т. 2. М.:  
ЦГНИИ ИНИОН РАН: Культур. инициатива; СПб.: Университет. кн.,  
2000. 217 с.
195. *Рикёр П.* Феноменология поэзии / П. Рикёр, Х.-Г. Гадамер. М.:  
РИПОЛ классик: Панглосс, 2019. - 353 с.
196. *Рикёр П.* Я-сам как другой. М.: Издательство гуманитарной  
литературы, 2008. 416 с.
197. *Риккерт Г.* Два пути теории познания // Новые идеи в  
философии. Сб. 7. Спб.: Образование, 1913. С. 1-79.
198. *Риккерт Г.* Науки о природе и науки о культуре: Пер. с нем. М.:  
Республика, 1998. С. 29-42.
199. *Розеншток-Хюсси О.* Речь и действительность. М.: Лабиринт,  
2008. 271 с.
200. *Розеншток-Хюсси О.* Язык рода человеческого. М.: Центр  
гуманитарных инициатив; СПб.: Университетская книга, 2008. 608 с.

201. *Рубцова Е.В.* Художественный смысл в концепции Р. Барта // Приволжский научный вестник. 2012. № 8. С. 60-64.
202. *Руми Джалалиддин.* Поэма о скрытом смысле: Избр. притчи. Перевод с перс. Н. Гребнева. М.: Наука, 1986. 270 с.
203. *Савваитов П. И.* Библейская герменевтика, или Толковательное богословие. Санкт-Петербург: тип. А. Иогансона, 1844. 174 с.
204. *Силантьев И. В.* Сюжет и смысл. М.: Изд. дом ЯСК : Языки славянской культуры, 2018. 142 с.
205. *Слемнева И.М.* Символ в литературно-художественном произведении: от значащей формы к скрытому смыслу // Ученые записки УО ВГУ им. П.М. Машерова. 2010. Т. 9. С. 142-149.
206. *Смирнов А. В.* Логика смысла: Теория и ее приложение к анализу классической арабской философии и культуры. М.: Языки славянской культуры, 2001. 504 с.
207. *Смирнов И. П.* Смысл как таковой. СПб.: Акад. проект, 2001. 342 с.
208. *Смирнов И. П.* Превращения смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 304 с.
209. *Смирнов И. П.* Ценность и смысл // Звезда. 2019. № 10. URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=3641>
210. *Соболева М. Е.* Время как смысл и смысл как время: о трансцендентальных основаниях времени // Известия Уральского федерального университета. Серия 3: Общественные науки. 2019. Т. 14. № 3 (191). С. 52-63.
211. *Соловьев В.С.* Общий смысл искусства // *Соловьев В.С.* Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 390–404.
212. *Солодилова И. А.* Скрытые смыслы и их языковое выражение в словесно-образной системе Роберта Музиля. Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2000. 234 с.

213. *Сухих И. Н.* Структура и смысл: Теория литературы для всех. СПб.: Азбука, 2016. 541 с.
214. *Тамарченко Н.Д.* В поисках смысла художественного текста // Русский язык. 2004. № 3 (339). С. 2-4.
215. *Тамарченко Н. Д.* Мир персонажей // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 122-123.
216. *Тамарченко Н.Д.* О смысле «Фаталиста» // Русская словесность. 1994. № 2. С. 26-32.
217. *Тамарченко Н.Д.* Проблема события в литературном произведении: сюжетологические и нарратологические аспекты // Нарратология и компаративистика: Сб. науч. тр. Под ред. В.И. Тюпы и О.В. Федунинной. М.: РГГУ, 2015. С. 165-176.
218. *Тамарченко Н. Д.* «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. М.:РГГУ, 2001. 199 с.
219. *Тамарченко Н. Д.* «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. 400 с.
220. *Тареев М.* Цель и смысл жизни (1901) // Смысл жизни. Антология. М.: Прогресс-Культура, 1994. С. 123-242.
221. Тезаурус идей и понятий Донецкой филологической школы: учеб. пособие / сост. А. А. Кораблев. Донецк: ДонНУ, 2012. 331 с.
222. Теория литературы. Под. ред. Н.Д. Тамарченко. В 2 т. М., 2004.
223. *Тисельтон Э.* Герменевтика. Пер. с англ. О. Розенберг. Черкассы: Коллоквиум, 2011. 430 с.
224. *Тодоров Ц.* Поэтика // Структурализм: "за" и "против". М.: Прогресс, 1975. С. 47-113.



225. Толкование Нового Завета: сб. эссе о принципах и методах. Под ред. А. Говарда Маршалла. Пер. с англ. В.Н. Гаврилова. СПб.: Библия для всех, 2004. 486 с.
226. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: Республика, 1994. 432 с.
227. Тюпа В. И. Аналитика художественного. М.: Лабиринт; РГГУ, 2001. 189 с.
228. Тюпа В.И. Два крыла художественного письма // *Studia Litterarum*. 2023. Т. 8, № 1. С. 10–45.
229. Тюпа В. И. Инкарнация смысла ("Рождество" Набокова) // Производство смысла. Сборник статей и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко. Тверь, 2018. С. 333-342.
230. Тюпа В. И. Литература и ментальность: монография. 2-е изд., испр. и доп. М.: Юрайт, 2018. 230 с.
231. Тюпа В. И. Мастерство читателя // Вестник Кемеровского государственного университета. 2017. № 4 (72). С. 219-224.
232. Тюпа В. И. Смысл художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 238-239.
233. Тюпа В.И. Событийность // Тезаурус исторической нарратологии. Под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 7-8.
234. Тюпа В. И. Событийный опыт // Тезаурус исторической нарратологии. Под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 14-15.
235. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. Красноярск: Изд-во Красноярского университета, 1987. 217 с.
236. Тэн И. История английской литературы. Введение // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 72-94.
237. Ухтомский А. А. Интуиция совести: Письма. Записные книжки. Заметки на полях. СПб.: Петерб. писатель, 1996. С. 248-308.

238. *Фарино Е.* Введение в литературоведение: учеб. пособие для студентов вузов. СПб: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.
239. *Фёдоров В. В.* О природе поэтической реальности. М.: Советский писатель, 1984. 184 с.
240. *Фёдоров В. В.* Поэтический мир как литературоведческая категория. Дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.08. Донецк, 1988. 328 с.
241. *Фёдоров В. В.* Проблемы поэтического бытия. СПб.: Алетейя, 2021. 602 с.
242. *Федоров В. В.* Статьи разных лет. Донецк: Донец. гос. ун-т, 2000. 241 с.
243. *Фещенко В. В.* Сотворение знака: очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства / В. В. Фещенко, О. В. Коваль. М.: Яз. славянской культуры (ЯСК), 2014. 637 с.
244. *Фещенко В.* Язык в языке. Художественный дискурс и основания лингвоэстетики. М.: НЛЮ, 2022. 368 с.
245. *Филиппов С. М.* Искусство как предмет феноменологии и герменевтики. Дис. д-ра филос. наук. Москва, 2003. 254 с.
246. *Филологическая герменевтика и общая стилистика: Сб. науч. тр.* Отв. ред. Г. И. Богин. Тверь: ТГУ, 1992. 158 с.
247. *Филон Александрийский.* Толкования Ветхого Завета. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2000. 451 с.
248. *Финк Е.* Основные феномены человеческого бытия. Пер. с нем. А. В. Гараджа, Л. Ю. Фуксон. М.: Канон+, 2017. 431 с.
249. *Фоменко И. В.* Практическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2006. С. 10-13.
250. *Франк С. Л.* Смысл жизни // Смысл жизни. Антология. М.: Прогресс-Культура, 1994. С. 489-583.
251. *Фреге Г.* Логика и логическая семантика. Пер. с нем. Б. В. Бирюкова. М.: URSS, 2012. С. 230-252.

252. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 445 с.
253. *Фуко М.* Герменевтика субъекта: курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1981-1982 учебном году. Пер. с фр. А. Г. Погоняйло. СПб.: Наука, 2007. 676 с.
254. *Фуксон Л. Ю.* Герменевтические параметры чтения литературного произведения // *Фуксон Л. Ю.* Толкования: сборник научных статей. Кемерово: КемГУ, 2018. С. 26-43.
255. *Фуксон Л. Ю.* История герменевтики: монография. М.: РУСАЙНС, 2022. 126 с.
256. *Фуксон Л. Ю.* К вопросу о специфике смысла художественного произведения // *Фуксон Л. Ю.* Толкования: сборник научных статей. Кемерово: КемГУ, 2018. С. 22-26.
257. *Фуксон Л. Ю.* К проблеме специфики художественного смысла. Чтение стихотворения А. С. Пушкина «Поэту» // *Фуксон Л. Ю.* Толкования: сборник научных статей. Кемерово: КемГУ, 2018. С. 76-80.
258. *Фуксон Л. Ю.* Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения. Кемерово, 1999. 128 с.
259. *Фуксон Л. Ю.* Смех как способ истолкования. Кемерово: Кузбассвуиздат, 2016. 253 с.
260. *Фуксон Л. Ю.* Толкования: сборник статей. Кемерово: КемГУ, 2018. 199 с.
261. *Фуксон Л. Ю.* Уменьшительно-ласкательный образ мира. М.: Издательские решения, 2022. 140 с.
262. *Фуксон Л. Ю.* Ценностная структура (литературного) произведения // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 290-292.
263. *Фуксон Л. Ю.* Чтение. Кемерово: Кузбассвуиздат, 2007. 224 с.

264. *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер с нем. В.В. Бибихина. М.: Ad marginem, 1997. 451 с.
265. *Хайдеггер М.* Искусство и пространство // *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. Пер. с нем. М.: Республика, 1993. С. 312-316.
266. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Исток художественного творения / Пер. с нем. А.В. Михайлова. – М.: Академический проект, 2008. С. 76-237.
267. *Хайдеггер М.* Наука и осмысление // *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. Пер. с нем. М.: Республика, 1993. С. 238-253.
268. *Хайдеггер М.* Разъяснения к поэзии Гельдерлина. СПб.: Акад. проект, 2003. 317 с.
269. *Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 2000. С. 106-112.
270. *Харитонов Е.М.* Образность смысла и смысл образа в культуре / Харитонов Е.М., Хоружая С.В. // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 3 (28). С. 21-25.
271. *Харченко В.К.* «После бала»: скрытые смыслы // Литература в школе. 2008. № 9. С. 23-24.
272. *Цурганова Е. А.* Герменевтика // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М.: Intrada, 2004. С. 100-102.
273. *Цурганова Е. А.* Герменевтический круг // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М.: Intrada, 2004. С. 102-103.
274. *Цурганова Е.А.* Значение – смысл // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада – ИНИОН. 1999. С. 200-202.

275. Цурганова Е. А. Интерпретация // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М.: Intrada, 2004. С. 163-164.
276. Цурганова Е. А. Два лика герменевтики // Рос. литературовед. журн. М., 1993. № 1. С. 1-10.
277. Червенка М. Смысл и стих: труды по поэтике. Пер. с чеш. А. Бобраков-Тимошкин. М.: Языки славянской культуры, 2011. 463 с.
278. Чернейко Л. О. Как рождается смысл: смысловая структура художественного текста и лингвистические принципы ее моделирования : учебное пособие по спецкурсу для студентов. М.: Гнозис, 2017. 206 с.
279. Чернова, Я.С. Философская герменевтика Поля Рикера. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Саратов, 2012. 25 с.
280. Четверикова О.В. Художественный текст как форма презентации авторских смыслов: монография. Армавир: АГПУ, 2007. 210 с.
281. Шаев Ю.М. Смысл в герменевтике: опыт семиотического анализа. Пятигорск: ПГЛУ, 2010. 129 с.
282. Шатунова Т. М. Онтология эстетического. Казань: Казанский гос. ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина, 2009. 118 с.
283. Шелер М. Избранные произведения. М.: Гнозис, 1994. 413 с.
284. Шлейермахер Ф. Герменевтика. Перевод с нем. А.Л. Вольского. СПб.: «Европейский Дом», 2004. 242 с.
285. Шпет Г. Г. Философия и психология культуры. М.: Наука, 2007. 478 с.
286. Шпет Г. Явление и смысл: феноменология как основная наука и ее проблемы (1914). Томск: Водолей, 1996. 192 с.
287. Шульга Е. Н. Проблематика предпонимания в герменевтике, феноменологии и социологии. М.: ИФРАН, 2004. 173 с.
288. Щедровицкий Г. П. Избранные труды. М.: Шк. культ. полит., 1995. С. 545-576.

289. *Щюц А.* Избранное: Мир, светящийся смыслом. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 1056 с.
290. *Эткинд Е. Г.* Разговор о стихах. М.: ДЕТГИЗ, 2004. 240 с.
291. *Эшштейн М. Н.* Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 252-257.
292. *Яусс Г.-Р.* К проблеме диалогического понимания / Пер. с нем. В. Махлина // Бахтинский сборник - III. М., 1997. С. 182-197.
293. *Die Hermeneutik und die Wissenschaften: Seminar / Hrsg. von Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. 487 S.
294. *Eco U.* Interpretation and overinterpretation. Cambridge, 1992.
295. *Fish S.* Literature in the reader: affective stylistics // Reader-response criticism: From formalism to poststructuralism. Baltimore, 1980. P. 70-100.
296. *Fish S.* Why No One's Afraid of Wolfgang Iser // Doing What Comes Naturally Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies. London, 1995. P. 68-85.
297. *Freise M.* Michail Bachtins philosophische Asthetic der Literatur. Frankfurt a. M.; Berlin; Vienna: Peter Lang, 1993. 308 S.
298. *Gadamer and Ricoeur: Critical Horizons for Contemporary Hermeneutics / Ed. by Francis J. Mootz III and G. H. Taylor.* N. Y., 2011.
299. *Greimas A.-J.* Du sens. P., Seuil, 1970.
300. *Hermeneutik und Ideologiekritik. Theorie-Diskussion. Mit Beiträgen von Karl-Otto Apel, Claus v. Bormann, Rüdiger Bubner, Hans-Georg Gadamer, Hans-Joachim Giegel, Jürgen Habermas.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971. 319 S.
301. *Kasten M.J.A., Paul H.J., Sneller H.W. (Eds.).* Hermeneutics and the Humanities. Dialogues with Hans-Georg Gadamer. Leiden University Press, 2012.

302. *Hirsch E. D.* The Aims of Interpretation. Chicago; London, 1976. VI, 177 p.
303. *Hirsch E. D.* Validity in Interpretation. New Haven, 1967. XIV, 287 p.
304. *Ingarden R.* Das literarische Kunstwerk: Mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972. 454 S.
305. *Ingarden R.* Erlebnis, Kunstwerk und Wert: Vorträge zur Ästhetik 1937-1967. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1969. 266 S.
306. *Ingarden R.* Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962. 341 S.
307. *Iser W.* The Range of Interpretation. N. Y., 2000. XV, 206 p.
308. *Iser W.* The Reading Process: a Phenomenological Approach // Reader-response Criticism: From Formalism to Poststructuralism. Baltimore, 1980. P. 50-69.
309. *Iser W.* The Act of Reading: A theory of aesthetic response. Baltimore; London, 1978.
310. Is there a single right interpretation? / Ed. by Michael Krausz. The Pennsylvania State University Press, 2002.
311. *Jauss H.R.* Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. 357 p.
312. *Jauss H.R.* Question and Answer: Forms of Dialogic Understanding. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. 283 p.
313. *Jauß H.R.* Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft // Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis. München: W. Fink, 1979. 126-162 S.
314. *Jauß H.R.* Wege des Verstehens. München: W. Fink, 1994. 433 S.
315. *Johnson M.* The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 233 p.

316. *Lipps H.* Werke: 1-2. 2: Untersuchungen zu einer hermeneutischen Logik. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1976. 142 S.
317. *Seebohm T.* Hermeneutics. Method and Methodology. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2004. 276 p.
318. *Szondi P.* Introduction to Literary Hermeneutics. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 172 p.
319. The Hermeneutics Reader. Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present / Ed. by K. Mueller-Volmer. New York: Continuum, 2006.
320. *Vanhoozer K., Smith J., Benson B.* (Eds.). Hermeneutics at the Crossroads. Bloomington: Indiana University Press, 2006. 264 p.