

СМЫСЛОВЫЕ АСПЕКТЫ ВИЗУАЛЬНОГО В ЛИТЕРАТУРЕ

Подковырин Ю. В.

ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет», Кемерово, Россия (650043, г. Кемерово, ул. Красная, 6), rector@kemsu.ru

В статье рассматривается специфика смысла литературного художественного произведения в сопоставлении с явлением «визуальности». В исследовании обосновывается ряд тезисов: 1) всякое восприятие, относящееся к художественному произведению, имеет смысловые основания; 2) смысловой горизонт, определяющий зрительные представления автора и читателей, принципиально отличается от смыслового горизонта, на котором формируются перцепции героев; 3) зримость смысла в художественном произведении обусловлена тем, что он неотделим от пространственно-временной данности мира персонажей; 4) автор осмысливает действительность героев, определённым образом располагая её относительно «взора» читателя; 5) понимание литературного произведения читателем неотделимо от приобщения наличному бытию героя, поскольку последнее является инкарнированным (сбывшимся) смыслом; при этом смысл художественного произведения не раскрывается читателю помимо пространственно-временной (зримой) конкретности бытия героев.

Ключевые слова: смысл художественный, визуальность, литературное произведение, инкарнация, рецепция.

SEMANTIC ASPECTS OF LITERARY VISUALITY

Podkovyrin Y. V.

Kemerovo State University, Kemerovo, Russia (650043, Kemerovo, Krasnaya str., 6), rector@kemsu.ru

In article specifics of sense of a literary work in comparison to the phenomenon of "visuality" are considered. A number of theses locates in this research: 1) any perception relating to a work of art is based on sense; 2) the semantic horizon, defining visual representations of the author and readers, essentially differs from the semantic horizon on which perceptions of characters are formed; 3) the visuality of sense in a work of art is caused by that it is inseparable from a reality of fictional world; 4) the author comprehends reality of characters, definitely having it relatively the reader's "vision"; 5) the reader understands the literary work, joining the visible reality of characters as it is an incarnate sense; the sense of the work of art doesn't open to the reader besides visible concreteness of the fictional world.

Keywords: artistic sense, visuality, literary work, incarnation, reception.

Явление *визуального* в художественной литературе в последние годы изучается всё более пристально. Исследования данного «свойства художественной образности» [5, с. 37] включают в себя выявление и описание различных авторских форм визуализации (М. М. Бахтин, Н. М. Гурович, В. Колотаев, Ц. Тодоров), соотнесение визуального в литературе и других видах искусств (здесь необходимо вспомнить и классические исследования Лессинга и Гердера, и работы последних лет (И. А. Мартьянова, М. Б. Ямпольский, Н. Lund и др.), изучение механизмов читательского «зрения» (Р. Ингарден, С. П. Лавлинский, А. М. Павлов, J. Schnitzer и др.). Вместе с тем, многие актуальные вопросы, связанные с феноменом визуальности в литературе, остаются нераскрытыми. Один из таких вопросов: как соотносятся визуальность (чувственная данность) мира литературного произведения и его осмысленность? Попытке ответа на это вопрос и будет посвящена данная статья.

В предлагаемой работе предполагается обосновать и проиллюстрировать на примерах ряд тезисов.

1. Всякое восприятие (в том числе – визуальное), относящееся к художественному произведению, имеет смысловые основания. 2. Смысловой горизонт, определяющий зрительные представления автора и читателей, принципиально отличается от смыслового горизонта, на котором формируются перцепции героев. 3. «Визуализация» смысла в художественном произведении обусловлена тем, что он неотделим от пространственно-временной конкретности наличного бытия Другого – героя. 4. Автор осмысливает действительность героя, определённым образом *располагая* её относительно «взора» читателя; авторское эстетическое отношение к жизни проявляется в *расположении* её как *мира персонажей* относительно читательского кругозора. 5. Читательское понимание неотделимо от приобщения наличному бытию героя, поскольку последнее является инкарнированным (сбывшимся) смыслом. Смысл художественного произведения не раскрывается читателю помимо пространственно-временной (зримой) конкретности бытия героев.

1. Одной из наиболее распространённых ошибок в современных исследованиях «визуальности» в литературе (например, в работах В. А. Подороги [9] и М. Б. Ямпольского [10]) является непродуктивное отделение чувственного восприятия от понимания, психологического аспекта произведения от смыслового. Характерным примером рассмотрения «видения» в литературном произведении как деятельности, *противоположной* пониманию, является интерпретация В. А. Подорогой «тел» в творчестве Ф. М. Достоевского. Визуально-телесный план в произведениях Достоевского философ противопоставляет нарративному, который объединяет риторические, идеологические, морально-нравственные составляющие текста. Нарративный план исключает визуально-телесный. В первом случае – это акт чтения, во втором – «видения». Если нарративный план предполагает наличие Другого, ответной позиции по отношению к тексту, то «реальность», представленная в «видении», не нуждается в наличии Другого, «занята только собой» и «а-коммуникативна» [9, с. 52]. Если нарративным уровнем руководит «произвол авторских идеологий» [там же], то вторым – «таинственные силы, организующие чтение». Как нам представляется, попытка Подороги описать вне-смысловое видение, своего рода «зрение без субъекта», противоречит самой природе взаимодействий в гуманитарном мире (жизненном или эстетическом), где видение всегда представляет собой разновидность реакции, оценки, пусть и бессознательной, если речь идёт, к примеру, о болезненном бреде или галлюцинациях. И в жизненном мире (в литературном произведении это изображённый мир героев) и в эстетической реальности, организуемой деятельностью автора и читателей, зрительные представления (и в целом – чувственные восприятия) являются *содержанием смысловых отношений*.

2. Отличие зрения героя от визуальной активности автора и читателей, на наш взгляд, определяется характером того смыслового горизонта, на котором формируются зрительные (слуховые, осязательные и т.п.) представления названных участников эстетического события.

Окружающий мир воспринимается литературным героем, как и любым человеком, «на горизонте смысла» [7, с. 40], однако этот смысл всегда будет лишь предварительным, «предстоящим» [1, с. 95, 202], не подтверждённым всей наличностью жизни героя. Жизненный смысл, в отличие от смысла *научных* теорий – не *отвлечённый* и *умозрительный*. Он представляет собой конкретно переживаемое *отношение к бытию*, но с самим бытием человека не совпадает, пребывая в сфере *ещё возможного*. Иными словами, каждый момент видения героя, любая зримая деталь соотносится в его кругозоре с *частным смыслом ситуации*, но не со *смыслом его жизни как целого*. В литературном произведении (наиболее это характерно для эпоса) может быть представлено несколько вариантов видения действительности персонажами (как, например, в новелле японского писателя Р. Акутагавы «В чаще»), однако не один из них не является *видением смысла*. Визуальное восприятие героя характеризует (как один из существенных компонентов) его отношение к жизни, но не саму эту жизнь *в целом* как осуществлённый смысл.

В чём же специфика эстетического смыслового горизонта, с которым соотносится видение *автора и читателей*? Всякая чувственно воспринимаемая подробность (слово, время, пространство, лицо и т.д.) соотносится автором и читателем с *целостным смыслом жизни героя*. При этом смысл в художественном произведении не находится *где-то рядом* с наличным бытием: он сам «обналичивается», сбывается. Наличное же бытие – конкретная человеческая жизнь – обретает, благодаря активности автора и читателя – «окончательный», а не только возможный смысл. Такое «овнешнение» смысла, его претворение в наблюдаемую *со стороны* (по определению Бахтина, с позиции «внезаходимости автора герою» [т. 1, с. 97]) целостную жизнь *другого* – героя – мы называем **инкарнацией смысла**. В литературном произведении зримый образ жизни – это её интерпретация, но представленная не в форме *мнения*, а *бытия*. Следовательно, в том или ином *фрагменте* художественной реальности, который для героя имеет *частный* и преходящий смысл, мы – читатели – имеем возможность (при адекватной самому произведению «настройке» зрения) «разглядеть» смысл *целого*.

Обратимся к фрагменту романа Рэя Дугласа Брэдбери «451° по Фаренгейту». 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» [3, 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 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» [3, 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» [3, 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, инкарнирована. При этом отмеченные смысловые связи актуальны для *всего* романа, а не только для описанного фрагмента.

Поскольку каждый аспект художественной действительности по смыслу связан со всей жизнью героя и, следовательно, со всеми другими аспектами, то «настройка» читательского зрения предполагает актуализацию способности «прозревать» в «облике» предмета (лица, вещи, поступка и т.д.) его связи с другими предметами, со всей художественной реальностью (это и означает, применительно к художественной литературе, – *понимать* текст).

3. Воплощение (инкарнация) смысла, в первую очередь, означает, что из бесконечного и открытого он преобразуется в «детерминированный» смысл, соотносится с

границами человеческой жизни, бытия *другого*. Автор осмысливает жизнь, устанавливая её границы, выбирая, что оставить вне поля зрения, а что показать читателю. Однако художественный выбор – осмысление автора отличается от жизненного выбора – «наброска» своей самодостаточностью, онтологической полновесностью. Изображённая в художественном произведении реальность «физически» ограничена и конкретна, представляет собой *частный* случай (ведь читатель знает, что художественный текст не вмещает в себя всё многообразие жизни), но в смысловом отношении *целостна*, так как *не может значить что-то ещё, чем она не является*.

Границы, обретаемые смыслом в акте его инкарнации, – это, прежде всего, *пространственно-временные рамки* другой жизни. В кругозоре героя, как и любого человека, пространство и время являются *мерами жизненной* (в литературе – *словесной*) *оценки*, направляемой «предстоящим» смыслом частной житейской заботы. Напротив, время и пространство в искусстве сами «говорят» нечто о герое и о его жизни как *целом*. Если в жизненном горизонте героя имеет место осмысление пространства и времени, то в творческом горизонте автора (и в рецептивном горизонте читателя-зрителя-слушателя) совершается осмысление посредством пространства и времени. Бесконечность пространства и времени сжимается в художественном произведении до *обозримых* рамок жизни героев. Причём эти рамки представляют собой не «вместилище» для персонажей, а конкретную (но при этом интерсубъективную, не сводимую к одному «центру») данность их бытия. Особенностью простиранья и временения смысла в литературном произведении является следующее: если пространство в художественном произведении изображается и осмысливается как конкретная и зримая наличность героя и его мира, то время – как конкретная судьба, артикулированная и ограниченная длительность человеческой жизни. Наглядность и детерминированность времени в художественном тексте предстаёт как зримость сплетения судеб, «судьбы скрещений» (по Б. Пастернаку [8, с. 533]). В последнем примере, взятом из «**Стихотворений Юрия Живаго**», 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 – деталями («скрещенья рук, скрещенья ног» [там же]). Это наглядное сопоставление судьбы с *телесным, камерным* планом бытия уже представляет собой её художественную *интерпретацию*, осуществляемую посредством инкарнации – воплощения смысла.

Итак, под «зримостью» смысла мы понимаем не образование в сознании читателей тех или иных представлений (это опять-таки *следствие* понимания), а его *реальную* (и

потому доступную исследованию), адресованную реципиенту, *предметность*, то есть неотделимость от пространственно-временной «плоти» наличного бытия героев.

4. Каким же образом зримость художественного смысла связана с творческой деятельностью автора?

Автор истолковывает жизнь – всегда свою собственную, а не *вообще* жизнь, даже если речь не идёт о жанрах автобиографии или автопортрета, – как *другую*. Смысл жизни (*отвлечённый и абстрактный* – для науки и философии) автор *показывает*, располагая её определённым образом перед взором читателя-зрителя-слушателя. Такое расположение и есть истолкование. Причём автор, являясь толкующим субъектом, по сути, не примысливает ничего к жизни героя, а раскрывает, актуализирует её собственный смысл. К примеру, смысл первой строфы известного лермонтовского стихотворения «Узник» (далее стихотворение цитируется по [6]) может быть передан с помощью двух слов: *желание свободы*. Однако такая «передача» смысла будет его редукцией к безличной житейской формуле. В стихотворении смысл не декларируется прямо, а *показывается* читателю. Становясь наглядным, инкарнируясь, он получает дополнительный объём, не вмещающийся в семантические рамки представленной выше формулы. Так, «сиянье дня», характеризующее в стихотворении сферу свободы, входит в ряд зрительных – световых – образов: «луч лампы», «умирающий огонь». Последняя деталь уже непосредственно пересекается с образами темноты («темница», «тускло») и прямо, хотя при этом и *зримо*, демонстрирует связь огня, света и, в то же время, свободы, с жизнью, а темноты и заключения – со смертью. Характеристика пространства темницы как мертвого, а воображаемой сферы свободы как живой опять-таки демонстрируется наглядно: окружающим лирического субъекта «голым стенам» противопоставлено в его внутреннем взоре «зелёное», то есть не «голое», живое поле. Семантика земли, жизни усиливается и акцентированием чёрного цвета в образах «черноглазой девицы» и «черногривого коня». Перечисление воплощающих смысл зримых деталей можно было бы продолжать, но этого не позволяют рамки статьи. Вместе с тем, мы не можем обойти вниманием ещё один значимый аспект инкарнации смысла в данном стихотворении. В «Узнике» свобода соотносится с эфемерной областью желания, мечты, заключение – с безотрадной, но всё же признаваемой действительностью. Данные смысловые «уравнения» опять-таки *показываются* в стихотворении, причём *наглядно* представлен сам переход от мечты к реальности, совершающийся в сознании лирического субъекта. В первой и частично второй строфах стихотворения, где изображается «желание» героя, доминируют визуально расплывчатые, фольклорно-обобщённые образы: «черногривый конь», «красавица молодая», «пышный терем». В третьей же строфе преобладают чувственно-конкретные образы: «стены голые», «луч лампы», «звучно-

мерные шаги» часового и т.п. При этом если лирический субъект «видит» (и таким образом осмысливает) *частную ситуацию* собственной жизни, то читатели, видя и приобщая к наличности бытия само видение-переживание героя, созерцают его жизнь как осмысленное *целое*.

5. Поскольку явленная в произведении *другая жизнь* (мир персонажей) представляет собой не что иное, как сбывшийся, инкарнированный смысл, постольку читательское понимание неотделимо от актуализации в воображении реципиента чувственно воспринимаемой предметности и пространственно-временной протяжённости этого мира. При этом отмеченное тождество видения и понимания возможно только в рамках читательской реакции на «целое человека – героя» [1, с. 89]. Чувственные представления, возникающие в воображении читателя, не являются предметами интерпретации; само их появление и характер обусловлены тем, что нечто уже понято (более или менее адекватно). Читательское понимание как реакция на жизнь героя (героев) в её целом «настраивается» самим произведением. В искусстве раскрытие смысла произведения совершается как его инкарнация, приобщение наличному бытию и, следовательно, своеобразная визуализация (смысл приобретает характер «бытия, выставленного на обозрение» [4, с. 79]). Таким образом, «настройка» читательского понимания – это, в определяющей степени, настройка читательского «зрения».

Вместе с тем, читательское видение ни в коем случае не следует рассматривать как *отвлечённое наблюдение*. Сама актуализация читательского зрения возможна благодаря вовлечённости реципиента в организуемое произведением событие, она является *реакцией* на художественное *высказывание*, которое неотделимо от *показывания*. Здесь уместно будет напомнить известную мысль Бахтина о «выразительном и говорящем [разрядка М. М. Бахтина – Ю.П.] бытии» [2, с. 8]. Художественная реальность – не только объект «обозрения», она сама «смотрит» на читателя. Следовательно, зримость художественного мира наиболее отчётливо передаётся не через метафору *поверхности* и даже «картины», а через метафору *лица*.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. – М.: Русские словари; Языки русской культуры, 2003. – 960 с.
2. Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари, 1996. – Т. 5. – 731 с.
3. 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.

4. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Пер. с польского А. Ермилова и Б. Фёдорова. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. – 570 с.
5. Лавлинский С. П., Гурович Н. М. Визуальное в литературе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 37-39.
6. Лермонтов М. Ю. Сочинения в двух томах. Т. 1. – М.: Правда, 1988. – С. 160.
7. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с франц. – СПб.: Ювента; Наука, 1999. – 609 с.
8. Пастернак Б. Л. Полное собр. соч.: в 11 т. Т. 4. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. – 760 с.
9. Подорога В. А. Феноменология тела. – М.: Ad marginem, 1995. – 341 с.
10. Ямпольский М. Б. О близком (Очерки немиметического зрения). – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 240 с.

Рецензенты:

Налегач Н. В., д.фил.н., доцент, доцент кафедры журналистики и русской литературы XX века, Кемеровский государственный университет, г. Кемерово;

Фуксон Л. Ю., д.фил.н., доцент, профессор кафедры истории и теории литературы и фольклора, Кемеровский государственный университет, г. Кемерово.