

ЗНАК, ПОЭТИЧЕСКОЕ СОБЫТИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЙТЕВТЕЛЬНОСТЬ

Томас Качераускас

Введение

Делёз в книге *Марсель Пруст и знаки* интерпретирует роман Пруста с помощью знака. Чем является знак для Делёза и чем — для Пруста? Какое соотношение искусства и жизненного мира это допускает? Можно ли отделить искусство от человеческого мира? Какова человеческая действительность? Не игнорирует ли знаковая интерпретация этого мира временного существования? Такковы вопросы о соотношении человеческого бытия и художественной действительности, жизни и времени повествования, автора и героя. Эта проблематика охватывает и живые знаки Пруста, и временной рассказ Рикёра, и эстетическое событие Бахтина. Развивая на этой орбите тему поэтического события, соединяющего жизненный мир с миром искусства, я буду искать пределы философской поэтики. Поэтому сначала рассмотрю знак Делёза, потом с помощью Бодрийера покажу возможные негативные тенденции такого понимания. Затем я вернусь к поэтическому знаку Пруста, в котором пересекаются личное переживание и художественный опыт. Наконец, рассмотрю знак в контексте временного рассказа Рикёра и поэтического присутствия Бахтина. Посмотрим, как это сблизит философскую поэтику с феноменологией диалога.

Знак Делёза

Делёз, как бы оппонируя метафизической традиции, утверждает, что логос не существует, существуют только иероглифы, поэтому «мыслить — это прежде всего интерпретировать»¹. Ницшеанская критика объективистского мышления (фактов нет, есть только интерпретации) становится толчком для творческого мышления, которое неотделимо от индивидуальных поэтических стремлений. Как по этому пути идет Делёз? В его понимании знак — это залог случайной встречи, заставляющий при этом мыслить творчески. Таким образом, знак вырывает мысль из оцепенения абстракций. Произведение искусства Делёз характеризует как мир знаков, которые стремятся к сущности. Какова эта сущность или идея, если отбрасываются идеи Платона? Если мир искусства — это мир знаков, значит ли это, что он не является человеческим? Мало того, Делёз, с помощью Пруста, подчиняет искусству другие знаки: знаки любви, чувств. Таким об-

разом опровергается платоновская действительность логоса, она отождествляется с абстрактным спекулятивным мышлением. Первичной становится художественная действительность знака, так как она способствует творческому мышлению не только в сфере искусства. Забегая вперед, назову эти творческие формы мышления философской поэтикой. Делёз указывает альтернативный путь для размышляющего разума — окольный путь знаков. Это путь художественной интерпретации, неотделимой от индивидуального понимания. Кстати, Аристотель, подвергая критике идеи Платона, опирается на понимание индивидуально познаваемой действительности, то есть первичной субстанции. Правда, он этим не ограничивается и стремится к научной обобщенности, вторичной субстанции. Мы еще будем говорить о понимании действительности Делёзом и Прустом. Знак занимает промежуточное положение между вещью, материальным существом и нематериальной сущностью, духовной общностью. Кажется, знак служит герменевтической моделью, так как способствует пониманию и интерпретации. Мы еще будем говорить о том, чем эта модель полезна в интерпретации Пруста и какое понимание действительности она допускает. Делёз метафорически называет знаки осколками — «божественными, что никогда не может быть представлено нам непосредственно»². Знаки, соединяя два полюса — индивидуальное понимание и всеобщее познание, — делают доступным человеческому пониманию не только произведение искусства, но и человеческий мир. Таким образом, знак преодолевает противоречие субъекта и объекта, что проявляется в объективистском мышлении. Искусство при знаковой интерпретации соединяет разные полюсы человеческого мира. Другими словами, художественный окольный путь, который ведет от повседневных вещей к горизонту «духовного смысла», соединяет жизненный мир для человеческого понимания. Для Делёза аромат цветка Пруста становится знаком и преодолевает как материальные законы, так и категории ума. Нечто похожее утверждает и Хайдеггер: краснота (*das Rote*) розы в саду не доступна для спекулятивного мышления³. Знаковый путь для Делёза не совпадает с путем физики и метафизики. Он называет себя египтологом: его задача — расшифровать тайные письмена, в которых вещи и категории ума переплетаются с помощью знака, значения и сущности. Но расшифровать не значит открыть вечную сущность. Это путь индивидуальной интерпретации произведения искусства, а стало быть, он неотделим от временного бытия. Делёз называет это временными линиями знака, который представляет повторение как индивидуальное воспоминание, допускающее новые интерпретации. Человеческое время, которому тот же аромат цветка каждый раз представляется иным, здесь означает открытость жизненного мира. Мир открыт для интерпретации, когда для его понимания применяется художественная модель. Поэтому Делёз утверждает, что сущности открываются только на уровне искусства. В этом смысле они, оставаясь человеческими, то есть соединяя жизненный мир, являются божественно щедрыми: они каждый раз позволяют миру становиться подобным произведению искусства. Они — божественные осколки и в другом смысле: мир учреждается актом любви, а влюбиться

значит индивидуализироваться при помощи знака. Другими словами, любовь означает и общечеловеческий опыт, то есть сущность, и индивидуальное чувство как позицию созерцания мира. Влюбиться значит индивидуально расшифровать письма мировой книги. Влюбленность – это постоянное настоящее аромата цветка, что поддерживается воспоминанием. Так появляется серия знаков, которые Делёз отождествляет с любовью. Поскольку воспоминание представляет каждый раз новый вид мира, время воплощает не только повторение, но и различие. Повторение и различие, которые поддерживают искусство, являются двумя движущими сущность силами. Значит, и тут поэтическое понимание становится моделью понимания человеческого мира. Похожим образом Гадамер моделирует теорию понимания с помощью аристотелевского опознания произведения искусства. Эстетическое повторение для Делёза – и аргумент в пользу бессмертия души: серия воспоминаний при новом чтении знаков является безграничной. И в этом смысле знаки – божественны, то есть их интерпретация безмерно щедра. Позже рассмотрим, что такое для Бахтина душа и как это связано с поэтической моделью понимания.

Структурализм и знаковая интерпретация

Возникает вопрос: является ли эта знаковая интерпретация Пруста структуралистской? Мы видели, что она близка экзистенциальной и герменевтической. В статье *По каким критериям узнают структурализм?* Делёз причисляет себя к движению структуралистов, которое охватывает лингвистов, социологов, психоаналитиков, философов, литературных критиков. Между тем Рикёр свою герменевтику и теорию метафоры (поэтику) противопоставляет структурализму, утверждая, что последний обедняет понимание, а первые – обогащают, открывая новые горизонты человеческого мира. Можно ли примирить структурализм с герменевтикой и философской поэтикой? Для ответа на этот вопрос требуется рассмотреть, как сам Делёз понимает структурализм и что из этого следует. Поэтому я буду рассматривать взгляды Делёза вместе с критическим мышлением Бодрийера. Согласно Делёзу существуют только языковые структуры: даже в вещах таится негласный дискурс как язык знаков. Другими словами, мир как целое вещей доступен нам только через языковую структуру, которую мы и присваиваем вещам. Языковой характер придает миру цельность, а нашему стремлению – открытость. Мало того, это уничтожает метафизическое (научное) различие между субъектом и объектом. Это свойство сближает структурализм с герменевтикой и феноменологией. Возможно потому Делёз этим не ограничивается, поскольку хочет выделить особенность структурализма. Структурализм якобы открывает рядом с реальности и воображаемой действительностью третий – символический – порядок. Он не выводится из первых двух, наоборот, конституирует их, так как является более глубоким. Как раз в этом плане проявляются знаки и символы. Значит, этот символический порядок как источник интерпретации и живого творчества питает понимание мира

как поэтической книги. Поэтому он является первичным по отношению к реальной и воображаемой действительности. Похоже, что единство субъекта и объекта достигается при помощи обращения к фундаментальной, общей для них среде символического порядка. Возникает вопрос: кто учреждает этот порядок, если он автономен как по отношению к субъекту, так и по отношению к объекту? Это существенная, фундаментальная реальность, которая питает воображаемый мир. В этом смысле она соответствует платоновскому божественному порядку эйдосов. О некоторой идеальности говорит и сам Делёз. Несмотря на это, символический порядок отличается от порядка эйдосов тем, что происхождение последнего – божественное: он учреждается и поддерживается Демиургом, источником единства блага, красоты и истины. Мы причастны к творчеству настолько, насколько принимаем участие (*methexis*) в этой реальности, стремясь к единству, что становится и предпосылкой понимания книги мира. В этом случае мы являемся соавторами божественной книги мира. Между тем у символического порядка нет автора, он сам учреждается и размножается. Мы не являемся и соавторами, а только поддаемся, занимая в этом самопроизвольном строении пустое место. Место, занимающие его единицы, их свойства и отношения образуют виртуальную структуру, в которой смысл появляется как комбинация этих элементов. Здесь настоящий субъект – сама структура, которая, размножаясь, конституирует индивида и его действительность. Таким образом появляется новое понимание действительности: первичная реальность таится не в отдельном индивиде (как в аристотелевской поэтике и в экзистенциальном мышлении), не в общем эйдосе (как в платоновской теории идей), но в структуре, которая неконкретна и неидеальна. Виртуальная структура определяет место индивида и даже его возможности воображения и мышления. Мышление здесь не является творческим, оно стремится к комбинаторскому успеху: «мыслить – значит рисковать в броске игральной кости»⁴. В этом смысле структура, которая игнорирует индивидуальность, является божественной, существенной. Недаром Делёз говорил о существенных отношениях знаков. Это совпадает с платоновским определением сущности, которая игнорирует индивидуальные интенции. Это соответствует и платоновскому критерию научности: структуралистский подход становится научным методом в самых разных (упомянутых и не упомянутых) отраслях науки. Вытекающие из этих взглядов выводы также похожи: в одном случае мир является письменами, с помощью которых опознается идеальный порядок и его творец, в другом случае это – шифр, который представляет собой комбинации структурных элементов. Расшифровать его – значит установить место единиц и их связи в виртуальной структуре. В обоих случаях роль индивида второстепенна: важно опознать и идентифицировать, но не создать. Творчество в одном случае проявляется как подражание идеальному порядку, в другом – как интерпретация по отношению к виртуальной действительности. Здесь неважно, что структура, которая развивается сама, не указывает на Бога. Бог, как говорил Ницше, умер. Если индивид всего лишь подражатель и интерпретатор, является ли он творческим инди-

видом? При идеальном порядке божественная потусторонность открывает для индивида бесконечный горизонт, который пополняется творческими усилиями участника блага, красоты и истины. В виртуальной действительности творческое мышление индивида – всего лишь изменение места и положения, когда смысл рождается при совпадении бессмыслиц. Как проявляется индивидуальное творчество, если индивид становится структурным агентом в символическом обмене? Как это согласуется со взглядами Пруста, которые интерпретировал Делёз? К пониманию творчества Пруста я еще вернусь, но прежде рассмотрю с помощью Бодрийяра, куда нас могут привести структуралистские взгляды.

Модель Бодрийяра

Бодрийяр, описывая культурную ситуацию, тоже придерживается структуралистской модели. По Бодрийяру, культура – это контур симулякра, который представляет собой пустые знаки без каких-либо референтов. Он тоже говорит о божественности: обмен знака без остатка требует прозрачного божественного правила, в котором растворяется любой личный компонент. Жизнь превращается в кино, где главное – эффект социальности и видимость. Во время уничтожения индивидуального мышления с помощью знака мы становимся клонами. Клонирование означает и бессмертие структуры, когда она воспроизводится без чувств. Стремление к бессмертию и устранение индивидуального начала сближает структурализм с платонизмом, хотя первый и не обозначает никакой потусторонности. Клонирование устраняет Другое как место проявления любви и этики. Генетический код – тоже знак, позволяющий манипулировать человеческой жизнью, которая становится виртуальной, когда от нее отделяется смерть с помощью магии формул. Эта победа над смертью является победой над жизнью, так как жизни уже нет, она вся, в виде формул и знаков, включена в программу культурного обмена. Согласно Бодрийяру, это ведет к катастрофическому взрыву: чуждые структуре элементы возвращаются в виде природных катастроф и патологий иммунной системы. Это возмездие мертвых: после изгнания смерти клетки рака «забывают умирать», поскольку смерти уже нет. Следовательно, структуралистскому порядку, который не «ломается» с помощью индивидуальных усилий, но и не поддерживается с помощью наружных сил, угрожает взрыв изнутри. Позже я постараюсь показать, что индивидуальные творческие усилия неотделимы от трансценденции. Правда, платоновская трансценденция требует экзистенциальных поправок, хотя мы видели, что и в теории идей есть место для индивидуального опознания и творческого выражения.

Поэтика Пруста

Теперь вернемся к Прусту, который тоже говорит о знаках. В *Обретенном времени* Пруст раскрывает свое понимание не только знаков, но и действительности, времени, творчества. Знаки здесь таятся во внутренней книге, чтение которой является индивидуальным и творческим.

Если знаки опознаются индивидуально, а письмо – это попадание, при котором читатель творчески опознает себя, все это вряд ли можно совместить с пониманием знака как проводника структуры. Взгляды Пруста более близки гадамеровской доктрине опознания в процессе понимания. Она, в свою очередь, отсылает к индивидуальному ощущению катарсиса ввиду произведения искусства. Любое понимание для Гадамера связано с расширением мировоззренческого горизонта при участии хотя бы двух понимающих. По Аристотелю, опознание позволяет зрителю очистить душу во время участия не только в перипетиях драмы, но и в событии индивидуального понимания. Пруст тоже не подчеркивает роли писателя, который был бы неполноценен без опознания читателем во время индивидуального стремления. Здесь возникает вопрос: если абсолютно проницаемая структура и ее проводник – знак – никакой роли не играют, как встречаются стремления двух участников понимания? Это вызывает другой вопрос: как Пруст понимает действительность и время?

Знак для Пруста, как и для структуралистов, – фигура языка. Несмотря на это, здесь он появляется не как проводник структуры, благодаря которому символический обмен происходит слаженно. Напротив, он допускает некоторое сотрясение и болезненное переживание участника понимания. Подчеркивая несогласованность воображения и действительности, знак экзистенциально сотрясает, заставляет взять в скобки старое мировоззрение и открыть свой взгляд для нового. Это личное переживание, возбуждаемое другим участником понимания. Итак, знак здесь является и экзистенциальной фигурой, которая открывает со-бытие в общем герменевтическом горизонте. В этом отношении знак Пруста близок живой метафоре Рикёра и высказыванию Хайдеггера: оставаясь фигурами языка, они являются экзистенциалами, так как с помощью события языка открывают со-бытие в человеческом мире. Каков этот мир? Есть ли это виртуальная структура, где индивидуальные стремления суть всего лишь препятствия для согласованного оборота знаков? Мы видели, что это противоречит взглядам Пруста. Пруст далек и от платоновского понимания идеальной реальности, которая доступна только уму, поскольку для него «интеллектуальные радости» бесплодны. Кроме этого, он противопоставляет вечности эйдосов индивидуально открываемые часы и страданием воодушевленную смелость перед лицом смерти. Может, это является конкретной действительностью, которая соответствует аристотелевской первичной субстанции? Но Пруст утверждает, что единственной пережитой жизнью, значит, и действительностью, является литература. Только здесь вещи реальны, так как они позволяют нам участвовать в творческом событии опознания. Размоченный в чае пирожок или вогнутый булыжник мостовой с помощью болезненного воспоминания времен детства учреждает совсем новый стык прошлого и будущего. Это творческий момент, когда вещи, превращаясь в произведение искусства, открываются как «пористые для духа, который они впитывает»⁵. Таким образом, метафора при соединении двух планов – вещей и искусства, прошлого и будущего – открывает новый жизненный мир и становится

экзистенциалом, поскольку наполняет время духами, звуками, намерениями и таким образом освобождает от страха смерти. Экстатическое мгновение Хайдеггера, которое придает смысл временному присутствию (*Dasein*), тоже охватывает прошлое и будущее при помощи заботы (*Sorge*). Мгновение поэтического ощущения позднего Хайдеггера останавливает попутчика для со-бытия в пути мира. Мир для обоих — для Пруста и Хайдеггера — появляется как поэтическая книга: она видна через индивидуально опознаваемые во время поэтического события вещи. Это иной — не структуралистский — подход. Правда, как и для структуралистов, вещи составляют не эмпирическую реальность: действительность здесь языковая. Но она не является виртуальной структурой, где вещи и индивиды подчинены анонимным фатальным стратегиям. В этом смысле структурализм близок платонизму, где индивиды — всего лишь посредники вечных (научных) истин. Наоборот, вещи принимают участие как в болезненном опознании личного времени, так и в творческом пересечении планов искусства и жизни. Поэтому Пруст утверждает, что единственной пережитой жизнью является литература, а описанный пирожок служит для придания ей реальности. Критерием реальности, в отличие от структуралистского и платоновского взглядов, выступает интенсивность переживания личного мгновения. Действительность здесь таится в маленьких вещах, например в звоне ложки, что перекликается со стуком поршня в паровозе и, наконец, становится метафорой личного времени. Мир принимает вид связки вещи и искусства, где вода, текущая по трубам, является более реальной, чем описываемые газетами наводнения и катастрофы, если она втягивает прошлое героя (детство у моря) в новое художественное целое. Это сближает взгляды Пруста и экзистенциальной феноменологии, где субъект и объект неотделимы в едином жизненном мире. Объектами являются вещи, которые принимают участие в поэтическом событии: болезненно опознаваемые вещи открывают новую художественную действительность, которая в момент понимания метафоры останавливает время.

Соприкосновение времени и рассказа у Рикёра

Как понимание времени Пруста интерпретирует Рикёр? Как это связано с концепцией живой метафоры и критикой структурализма? Рикёр тоже интересуется отношением между произведением искусства и человеческим миром. Соприкосновения произведения искусства и жизненного мира Рикёр ищет в рассказе, который всегда временной. Тут возникает вопрос: есть ли другое — не рассказываемое — человеческое время? Как Рикёр понимает действительность? Он рассматривает в этой связи два типа романов: монологичный и диалогичный. В первом рассказчик находится на вершине пирамиды голосов. Здесь, наверху, подерживается цельность романа, то есть сходятся все нити событий. В этом случае отношение автора и героя становится авторитарным. Мало того, читателю тоже навязывается эта «реалистическая» цельность. Позже мы рассмотрим, как видит отношение автора и героя Бахтин.

Автор монологичного романа, который отчасти совпадает с реалистическим, считает себя божественным, всевидящим существом. Кажется, этот взгляд близок платоновскому принципу совокупности. Но платоновская реальность указывает на потусторонность: божественная идея есть всего лишь цель нашего (ее участников) стремления. Эта трансценденция истины, блага и красоты безгранично расширяет наше творческое зрение. Несмотря на это, идеальная реальность всегда остается потусторонней, в нашей вещной среде мы можем только творчески участвовать в ее опознании. В поэтике Аристотеля опознание индивидуального, поэтического действия трагедии становится очищающим душу событием. Мы видели, как вещи у Пруста служат для индивидуально опознания художественного целого, которое сливается с жизненным миром и позволяет остановить время, то есть мгновенно представить дименсию вечности. К вопросу, выражает ли это трансценденцию Пруста, я еще вернусь. Сейчас важно то, что автор монологического или реалистического романа, отождествляясь с Демиургом, не оставляет места для потусторонности. В таком романе навязывается мировоззрение, не принимается во внимание участие в обоюдном расширении полей зрения автора и героя, писателя и читателя, значит, не происходит поэтического события, творческого слияния горизонтов. Это можно называть реализмом только в том случае, если реальность причисляется к застывшей, «объективной», то есть нечеловеческой, действительности. Это выражает закрытое целое, которое близко структуралистскому миру, где индивиды являются всего лишь агентами символического обмена. В таком романе также игнорируются индивидуальные стремления: автор якобы выражает объективные взгляды, которые навязываются героям и читателям. Этот объективизм без потусторонности (в отличие от трансценденности Платона), игнорируя индивидуальные стремления, допускает неизменный, застывший объективный мир, чуждую для индивида среду. Другими словами, это нетворческое мышление, которое не считает, что мир — место творческих стремлений человека. К «реальному» миру индивид допускается только тогда, когда он отказывается от своих индивидуальных стремлений и становится структурной единицей в закрытой системе объяснения. Итак, объективистский взгляд, отрицающий как индивидуальные, так и трансцендентные стремления, сопровождается большими потерями.

Вопрос, как экзистенциальные взгляды согласуются с трансценденцией и как это связывается с творческим пониманием мира, еще будет рассмотрен. Теперь вернемся к Рикёру. Сам Рикёр больше склонен к рассмотрению диалогических романов, к которым причисляет и роман Пруста. Между кем происходит диалог, если повествование ведется от имени героя, а все события происходят только в том случае, если они занимают важное место в мире героя? Кажется, здесь происходит настоящий монолог (чаще всего внутренний). Все вещи — размоченный пирожок, булыжник мостовой, ряд деревьев, труба водопровода — участвуют только во внутреннем личном мире, несмотря на то что он создается творчески. Поток времени тоже переживает только герой, так как упомянутые вещи являются частью не внешнего мира, а его детства.

Даже преодоление времени с помощью поэтического высказывания служит для творческих потенций внутреннего мира героя. Если это так, то на каком основании роман Пруста считается диалогичным? Если бы он был монологичным, герой и автор совпали бы, как в дневнике, или между ними существовало бы авторитарное отношение, как в реалистическом романе. Рикёр замечает, что тут голос героя не совпадает с голосом рассказчика. Мало того, между голосами, один из которых говорит о личном времени, другой — о поэтическом событии, ведется диалог, а соприкосновение этих двух миров и является необходимым для становления произведения искусства. По Гадамеру, поэтическая модель тоже допускает слияние горизонтов понимания как открытое мышление. Этот двуголосый роман допускает поэтический взгляд на мир, где время вымысла неотделимо от времени памяти или события. Диалогический роман является двуголосым и в другом смысле: его мир открывает мир читателя для герменевтического слияния. Как это происходит? Здесь Рикёр обращается к теории живой метафоры и рассказываемого времени.

Живая метафора как семантическое несовпадение слов приводит читателя или слушателя в шок. Она опознается только после суспендирования старых взглядов в пользу нового открытого зрения. Это есть поэтическое мгновенное событие, которое придает смысл действию прошлого в свете нового понимания. Таким образом, метафора — поэтический вымысел, направляя внимание в будущее, приближает и прошлое. Метафора, понимание которой длится мгновение, охватывает безграничное время: события прошлого, принимая новый вид, свидетельствуют о безграничном творческом процессе. Поэтому поэтическое высказывание является и фигурой времени. Таким образом, она становится похожей на литературную фигуру совершенно другого плана — на рассказ. Здесь «реальное» время неотделимо от времени вымысла: рассказ делает обоих жизненными. Если вымысел придает смысл прошлым событиям и открывает пространство для будущих, он не менее реален, чем действительность. Мало того, рассказ любую действительность — текучую воду водопровода, съдаемый пирожок, бульжник мостовой — превращает в целое индивидуально опознаваемых событий, где вещи принимают участие в поэтическом процессе. Поэтому вымысел приближает к реальности вещи, которые находят свое место в уникальном поэтическом мире. Нечто похожее утверждает и Хайдеггер: поэтическое высказывание приближает вещи к человеку. Это возможно благодаря временному опыту, нашему временному бытию к смерти. Этот общий, но уникальный опыт допускает со-бытие в творимом человеком мире. Таким образом, во время участия в ответственном проекте своего со-бытия становится возможным опознание. Это позволяет говорить об экзистенциальных и этических аспектах поэтического высказывания. Его опознание, возможно, благодаря нашему времени к смерти предполагает структуру двух участников рассказа: самопознание значит не направление к нарциссическому *ego*, а поэтическим катарсисом учреждаемую жизнь для другого. Поэтому Рикёр утверждает, что культуре свойственна форма рассказа. Другими словами, человечес-

кий мир — не закрытая языковая структура, но постоянно созидаемая поэтическая книга. В *Конфликте интерпретаций* Рикёр противопоставляет структуралистскому обедняющему методу свою герменевтическую модель, которая неотделима от поэтического понимания. Как это творческое понимание мира связывается с экзистенциальной трансценденцией? Прежде чем вернуться к этому вопросу, рассмотрим, как Бахтин понимает отношение автора и героя. Это позволит рассмотреть соприкосновение поэтики и экзистенции с другой стороны.

Отношение автора и героя

Для Бахтина тоже важен диалогический роман. В таком произведении искусства развивается соотношение героя и автора. Это прочная (целое), но тем самым и живая (переменная) связь. Путь, ведущий к целому героя, является творческим, он ведет к горизонту встречи двух участников поэтического события и вместе с тем открывает для читателя смысловой избыток. Это дар соприкосновения двух полей зрения, когда и писатель, и читатель принимают участие в творческом событии. Это участие драматично, так как оно требует отказа от старого взгляда, что Бахтин называет внаходимостью художника. Это соответствует движению исключения во времени понимания живой метафоры у Рикёра. Мало того, участие — трагично, поскольку оно раскрывает хрупкость бытия (по словам Бахтина, женственность), то есть опознаются границы рождения и смерти. Трагедия исчезает, если автор сливается с героем, при этом утрачивая измерение инаковости, а тем самым, и способность проникновения в рассказываемое время. Тогда автор становится вневременным божественным существом, которое тянет за веревки каждого героя монологического романа, но само не принимает участия в событии самосоздания. Трагизм и драматизм, питаемые отношением с Другим, сопровождают наше постоянно завоевываемое единство еще-не-бытия, которое появляется во время поэтического мгновения. Поэтическое событие становится экзистенциальным: с помощью творческой направленности в будущее оно каждый раз заново формирует прошлую жизнь как целое мирного события. Поэтому Бахтин говорит, что не мы, а Другой организует нашу жизнь с помощью временного единства: герой — автора, а автор — читателя. Вот почему трагизм (опознание нашего временного бытия), другая сторона которого — драматизм («приостановка» своего видения), является божественно щедрым: созидаемая нами душа появляется как милость, хранение которой находится в руках другого участника поэтического события. Так же и моя душа — дар Другому, который принимает участие в моем экзистенциальном событии. Индивидуально опознаваемые вещи прустовского героя, участвующего в поэтическом событии, заставляют опознающего читателя остановить свое время. Поэтому мгновение ответственности, или «долженствования» Другому, является самым большим творчеством. О душе как индивидуальной и свободной совокупности ценностей, которая граничит с экзистенциальной философией, говорит философская поэтика (не эстетика, как утверждает Бахтин):

здесь событие опознания поэтического высказывания мгновенно становится событием расширения временного со-бытия. И так, действительность здесь – индивидуальна: бытие становится человеческим через индивидуальную судьбу героя, а поэтическое слово становится событием опознания своего трагического бытия. Это аристотелевская поэтическая модель, обогащенная экзистенциальной парадигмой. Но индивидуальное понимание действительности не означает, что мир закрыт. Наоборот, поэтическое событие поддерживается двумя участниками понимания: при слиянии их полей зрения появляется совсем новый горизонт бытия. Поэтому участие в событии бытия, когда происходит драматический отказ от своего взгляда и трагически опознается время к смерти, щедро обещает новый образ мира. Эта творческая направленность – горизонтальна, она может во время экстатического мгновения открыть мирное со-бытие, строение которого – временное. Значит, это и этическое событие, где ответственной обязанностью нашей свободы является передача смыслового избытка, который опознает Другой. Таким образом, в горизонте поэтического события сливаются этическая открытость Другому (герою, читателю) и экзистенциальная забота, направленная на целое своей жизни, которое формирует Другой. Этот временной горизонт жизни настолько обширный, что в нем хватает места и для Бога. Правда, Бог появляется не как страж вечной истины, которая постигается вертикально, отмежевываясь от временной экзистенции, как в платонизме. Бог здесь тоже является участником поэтического события, которое становится религиозным. Согласно Бахтину, молитва всегда открыта для события будущего, то есть для божественной милости, которая воздается вместе с трагическим опознанием. Условие открытости индивида – трансценденция инаковости: поэтическое событие управляет нами, учреждая новое целое нашего будущего. По словам Бахтина, красота появляется из потусторонности события (поэтического, экзистенциального, этического, религиозного), а Другой – творческий фактор. Любовь – тоже активность для Другого, она допускает живое поэтическое (творческое) со-бытие. История любви героя Пруста открыта для индивидуального опознания читателя, что позволяет нам принимать участие в нашем временном событии к смерти. Это горизонтальная трансценденция позволяет развивать герменевтику любви, которая основывается на событии опознания Божественного слова. Теология здесь – осмысление инаковости Бога как опоры человеческой творческой временной экзистенции в мире.

Выводы

Таким образом, мы имеем модель философской поэтики – творческих форм мышления и интерпретации. Открытость этому мышлению придает индивидуальное опознание, которое при драматическом отказе от старого воззрения предоставляет трагическое ощущение своего времени к смерти. Это поэтическое событие, где поэтическое высказывание появляется как творческое стремление к будущему, которое соединяет прошлое и будущее для нового смысла. Эту модель поэтического вос-

приятия можно применять к процессу понимания вообще. Тогда мир появляется как поэтическая книга, чтение которой невозможно без Другого – в виде вещи, личности или Бога. Инаковость становится опорой индивидуальной творческой направленности, что поддерживает человеческое временное со-бытие к смерти в мире. Хотя человеческая направленность всегда горизонтальна, горизонт мира является местом слияния полей зрения – моего и Другого. При этом он достаточно емко и вмещает Бога. Поэтому поэтическое событие одновременно этическое и религиозное. Теология совпадает с герменевтикой любви, поэтической интерпретацией высказывания «Бог есть любовь».

Примечания

- ¹ Делёз Ж. *Марсель Пруст и знаки*. СПб., 1999. С. 130.
- ² Там же. С. 49.
- ³ Heidegger M. *Phänomenologie und Theologie*. In: *Wegmarken, Gesamtausgabe*, Bd. 9. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1976.
- ⁴ Делёз Ж.. *По каким критериям узнают структурализм?* В: *Марсель Пруст и знаки*. СПб., 1999. С. 142.
- ⁵ Proust M. *Atrastas laikas*. Vilnius: Alma littera, 1997. С. 153.