



Язык, речь и образ в анализе художественной формы

Ю.В. Михеева

кандидат философских наук

УДК7.01.

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена рассмотрению понятий «язык», «речь» и «образ» в контексте герменевтической интерпретации и понимания художественного текста и более широкого понятия формы, в которую текст включается. Вводятся понятия «произведение-образ» и «произведение-речь» в аспекте отношения понятий образа и речи к воспринимающему сознанию. Обосновывается важность создания теоретической модели (реконструкции) художественного произведения как момента сотворчества автора и интерпретатора, необходимого для полноты осуществления и бытования произведения-речи. В связи с проблемой создания теоретической модели не только как адекватной, но и живой реконструкции художественного текста актуализируются понятия «эстетическое переживание», «событие», «диалогизм».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

язык, речь, сознание, образ, эстетическое переживание, интерпретация, понимание

¹ Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. – М.: «Логос», 1998. С. 19.

При рассмотрении проблемы отношения языка и речи как проблемы философско-эстетического дискурса необходимо сослаться на ее изначальный лингвистический контекст. Начало было положено Фердинандом де Соссюром, разделившим понятия языка и речи. В работе «Курс общей лингвистики» (1915) Соссюр определяет язык как систему знаков, в отличие от речи как индивидуального проявления языка в виде конкретного текста: «Разделяя язык и речь, мы тем самым отделяем: 1) социальное от индивидуального; 2) существенное от поточного и более или менее случайного»¹.

Неклассическая философия двадцатого века придала понятию языка онтологический статус. Слова Мартина Хайдеггера «Язык есть дом бытия» определили не только новую эпоху философской мысли, но и открыли путь новым направлениям искусства на основе *иного понимания текста*.

При переходе из научного (оснащенного ясным инструментарием и строгой методологией) рассмотрения текста в область эстетического анализа художественного произведения понятия

языка и речи включаются в более сложный и более уязвимый со строго научной точки зрения контекст герменевтической интерпретации и понимания текста (в широком смысле понятия). Но именно эта «уязвимость» и отражает современное состояние философской мысли как «конфликт интерпретаций» (конец эпохи «метанарраций», по Лиотару). Остановимся на одном из аспектов проблемы - а именно отношении понятий языка и речи к воспринимающему сознанию.

Изначальный и, по-видимому, бесспорный (разделяемый многими эстетиками) тезис таков: преобразование языка в речь как процесс индивидуализации проявляется в отборе средств художественного языка, создании их новых комбинаций, разрушении устоявшихся («связанных») сочетаний. Речь, таким образом, есть «срез» художественного языка, получивший «индекс индивидуальности» (термин автора. – Ю. М.) – как на уровне художественного языка данного автора (индивидуальный стиль), так и на уровне конкретной формы - благодаря уникальному набору (выбору) выразительных элементов языка и уникальным же комбинациям их. «Индекс индивидуальности» есть то особенное, что позволяет даже по микроэлементам (вплоть до кадра или звука) текста определить его принадлежность: 1) конкретному автору («это Эйзенштейн»); 2) конкретному произведению («это «Броненосец «Потемкин»»).

Речь, так понятая в отношении ее к сознанию как *внешне-выразительной представленности*, не имеет еще существенного отличия от образа как понятийного визуализированного знака, приближаясь, однако, к понятию *символа* в аспекте большей усложненности восприятия, неоднозначности понимания и интерпретации. Здесь сошлемся на определение символа немецкого философа Х.-Г. Гадамера, проецирующего символ на целостный художественный феномен и даже возводящий его в фундаментальный эстетический принцип: «Символ подразумевает совпадение чувственного явления и сверхчувственного значения, и это совпадение... не дополнительное соподчинение, как для знаковых имен, а объединение того, что и должно существовать целокупно»². Свойство символа – наличие органической связи и самодвижения между внутренними противоположностями его формы и значения, выражения и содержания. Внутри символа происходит постоянное жизненное движение – то, что Хайдеггер называет *распахиванием* и *замыканием*. Таким образом, символ предполагает деятельное участие сознания в усмотрении, переживании и осмыслении многослойности символа в мысленном возвращении и *диалоге* с ним, в отличие от восприятия образа как *чистого видения* его целостности и мышления его в актуальном эстетическом переживании.

¹ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. – М.: «Прогресс», 1988. С. 122.



Произведение-образ. "Сны Акиры Куросавы" (реж. А. Куросава, И. Хонда, 1990)

В контексте современного художественного процесса нас интересует действие сознания не как *свертывания речи в образ*, а как процесс *развертывания (становления) речи* художественного произведения, *вхождения сознания в поток речи*. Целью анализа, таким образом, становится не ответ на вопрос о содержании или смысле произведения (т.е. его *разъятый образ*) или о характерных особенностях художественного послания автора (анализ структуры, выразительных элементов и т.п.), репрезентирующих его индивидуальность. Задача сводится к описанию движения воспринимающего сознания в потоке речи. То есть нас интересуют процессы и состояния сознания в актуальном восприятии (эстетическом переживании) речи и причины (уникальные особенности речи), вызывающие эти состояния. При этом индивидуальность автора нисколько не уходит на второй план рассмотрения, но выявляется не в *представленном* сознанию наборе выразительных элементов, а в том *новом*, что рождается в сознании при актуальном сотворческом процессе восприятия. Другими словами, исследование переходит из анализа и синтеза замкнутой на себе семантики текста в попытку герменевтической интерпретации и понимания через эстетическое переживание *события*, встречи сознания с текстом.

Различие восприятия образа и речи можно представить как различие между зримым и слышимым. Очень ясно суть этого различия можно понять из высказывания П. А. Флоренского в работе «У водоразделов мысли»: «То, что дается нам зрением, объективно по преимуществу. С наибольшей самодовлеющей четкостью стоят перед духом образы зримые. То, что созерцается глазом, оценивается как данное ему, как откровение, как открываемое... Напротив, воспринимаемое слухом – по преимуществу субъективно. Звуки, слышимые наиболее, внедрены в ткань нашей души и потому наименее четки, но зато наиболее глубоко захватывают наш внутренний мир. В звуках воспринимается данность, расплавленная в нашу субъективность... Слыша звук, мы не по поводу его, не об нем думаем, но именно его, им думаем: это внутренний отголосок бытия и в нашей



Произведение-образ. "Сны Акиры Куросавы" (реж. А. Куросава, И. Хонда, 1990)

³ Флоренский П. А. У водоразделов мысли. Т.2. – М.: Правда, 1990. С. 35.

Произведение-речь. "Сталкер" (реж. А. Тарковский, 1979)



внутренности есть внутренний... Из души прямо в душу глаголют нам вещи и существа. Напротив, зримое всегда воспринимается как внешнее, как предстоящее нам, как нам данное и потому нуждающееся в переработке во внутрен-

нее: этой переработкой оно и превращается, переплавляется в звук, в наш на зримое отголосок³. В этом рассуждении философа важно не только различие *типа восприятия* зримого и слышимого, но и различие *характера бытия* образа и звука.

Эстетическое переживание образа через его представленность сознанию, как и проживание речи через отождествление сознания с ней, вхождение в поток речи, являются идеальными моделями восприятия конкретной художественной формы (произведения) и реализуются в действительности с большей или меньшей степенью приближения к ним. Часто это процессы трудно различимы, поскольку (в абсолютном большинстве) произведения сочетают в себе образ и речь - возможно говорить лишь о преобладающей образной или речевой характеристике феномена. Однако для нашего анализа стоит уточнить различие *речи внутри произведения и произведения как речи* (или произведения-речи).

Речь в произведении и произведение-речь

Речь внутри произведения есть характер связи системообразующих элементов формы. Собственно, это авторская речь, имеющая целью связь элементов системы (например, образов) в динамическом единстве развивающегося целого. Здесь речь существует внутри смыслового целого произведения, она подчинена общей цели развития

(развертывания) смысла генерализующего образа. Здесь смысл произведения изначально дан: речь развивает (уточняет, завершает) этот смысл.

Произведение-речь, напротив, не имеет в качестве смысла изначально видимой, знаемой, сознаваемой цели. Смысл этой речи – в поиске этой цели, выхода, разрешения. Есть лишь изначальный импульс для начала этого поиска (=начала речи), *вопрос* как начало длящегося вопрошания, *идея* как начало ее испытания. Речь рождает **смысл** произведения.

Если речь внутри произведения имеет смысловые опоры в виде структуры элементов произведения (семантически определенные тематические пласты, образы), то произведение-речь свободно в своем длящемся вопрошании, имея лишь начальную точку развития как опору. При таком понимании произведения-речи возникают вопросы, которые не ставятся (снимаются, разрешаются) в отношении произведения как образно-символической структуры. Эти вопросы (проблемы) связаны:

- с внутриконтрапозиционной спецификой произведения-речи («проблемы формы»);
- с характером отношения произведения речи к воспринимающему сознанию («проблема контакта»).

Проблемы формы связаны с необходимостью пространственно-временной завершенности феномена. Речь как вопрошание должна получить ответ или прийти к осознанию невозможности его получения, т.е. прийти к какому-либо завершению. Поскольку смысл (=генерализующий образ) произведения-речи изначально не задан, то не задана (смыслово, а не внешне-структурно) и вся форма, в особенности финал. Здесь возникает внутри проблемы формы еще и «проблема финала».

Проблема финала.
"Покаяние" (реж.
Т. Абуладзе, 1984)



Проблемы финала нет для произведения с изначально заданным смыслом (произведения-образа). Точнее, эта проблема существует только в плане поиска адекватного выражения (выразительных средств) изначально заданного смысла-образа. В произведении-речи эта проблема появляется, иногда даже неожиданно для автора, поскольку речь



Проблема финала.
"Покаяние" (реж.
Т. Абуладзе, 1984)

здесь имеет самодвижимый характер. Проблема финала связана здесь не с адекватным (логичным) выражением ответа на речевое вопрошание, а с самой возможностью (необходимостью) такого ответа. Поэтому произведение-речь зачастую *не завершается, а прекращается (прерывается)* или уходит в то же неведомое, откуда возникло. Если же в произведении-речи есть

финал как таковой (=ответ на вопрошание), то он звучит как откровение, посланное свыше; как избавление, данное после долгих испытаний. Так, в финале картины Тенгиза Абуладзе «Покаяние» все события оказываются лишь *видением* Кетеван Баратели. Фильм открывает страшную правду: *откуда* мы вышли, *через что* мы прошли. Но он не говорит, *куда* теперь идти. Старушка, проходящая под окном Кетеван, спрашивает, ведет ли эта дорога к храму. Узнав, что *не эта* дорога ведет к храму, она не интересуется, *какая* в таком случае дорога приведет к нему. Она лишь недоумевает, зачем эта (не ведущая к храму) дорога нужна и... продолжает идти по ней (!).

Аналогичный характер у проблемы внутреннего структурирования формы. Каждая часть произведения-образа имеет характер «промежуточной завершенности». В произведении-речи отдельные, самостоятельные части (если они вообще есть, что редкость) обладают характером завершения одной фазы речи с перетеканием ее в следующую. Поэтому внутреннее структурирование в произведении-речи носит условный характер, как испытание одной и той же идеи в разных состояниях сознания.

Проблема контакта связана с внешней отнесенностью произведения-речи к воспринимающему сознанию. Произведение-образ, обладающее изначально заданным смыслом, представлено воспринимающему сознанию как послание («message»). Даже при различных, иногда противоположных по смыслу интерпретациях, смысл как сверх-задача представлен сознанию в этом послании. Послание нуждается в том, чтобы прийти, получить отклик, но не измениться в самом себе. Другими словами, произведение-образ (или произведение-послание) монологично.

Восприятие произведения-речи как послания невозможно, поскольку при любой интерпретации, при каждой новой встре-

че с ним смысл его рождается заново в актуальном процессе сотворчества. Произведение-речь лишь приглашает в свой мир, открывает себя для диалога, и лишь от воспринимающего сознания зависит, готово ли оно (открыто ли) к этому диалогу. Произведение-речь существенно нуждается в этой ответной реакции – диалоге. Произведение-речь – *не представленная сознанию форма-послание, но проживаемое сознанием событие-контакт.*

Актуальность диалогизма

Признание диалогичности произведения-речи является принципиальным условием его понимания. В этом смысле произведение-речь является герменевтическим объектом «*par excellence*», областью возможного познания человека в диалогическом общении.

М. М. Бахтин, исследовавший диалогичность текста в аспекте методологических проблем гуманитарных наук, писал: «Точные науки – это монологическая форма знания: интеллект созерцает вещь и высказывается о ней. Здесь только один субъект – познающий (созерцающий) и говорящий (высказывающийся). Ему противостоит только безгласная вещь. Любой объект знания (в том числе человек) может быть воспринят как вещь. Но субъект как таковой не может восприниматься и изучаться как вещь, ибо как субъект он не может, оставаясь субъектом, стать безгласным, следовательно, познание его может быть только диалогическим»⁴.

Диалогичность произведения как его сущностная характеристика является основой понимания текста через интерпретацию, через создание эстетической модели текста. Интерпретация как объективация того нового, что родилось в сознании в «опыте контакта» с текстом, есть не субъективно-необязательный элемент (результат) анализа произведения, а кульминационный момент *осуществления произведения как со-бытия.*

В работе «Герменевтика и гуманитарное познание» В. Г. Кузнецов определяет построение модели текста в следующих существенных чертах: «Модель представляет собой теоретическую реконструкцию текста с целью наиболее точного воспроизведения смысла текста, вложенного в него автором (объективно-истинная интерпретация), и придания ему дополнительного (нового) смысла. Новый смысл, привносимый в реконструкцию текста интерпретатором, является необходимым моментом «сотворчества» автора и интерпретатора. Сохранение объективно-истинного ядра модели текста является необходимым условием

⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. С. 363.

⁵ Кузнецов В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание. – М.: МГУ, 1991. С. 133.

адекватной интерпретации. Но оно все еще не является достаточным. Адекватной интерпретация становится тогда, когда интерпретатор «вдохнет жизнь» в созданную им модель, когда она будет воспринята современниками интерпретатора как произведение-оригинал»⁵.

Речь – не говорение тебе, а говорение с тобой. Восприятие речи – это *не слушание* того, что речь говорит *тебе*, а *слышание* того, что речь говорит *в тебе*. Интерпретатор «вдохнет жизнь» в созданную теоретическую модель текста, если текст уже зажил внутри его сознания.

Таким образом, создание теоретической модели текста предполагает: (1) вхождение сознания в актуальное длящееся (речь) текста, отождествление сознания с развитием речи произведения и (2) описание и вербальную (теоретическую) интерпретацию смыслообразующих элементов переживания.

Вхождение в поток речи есть необходимая предварительная стадия теоретической интерпретации, но не предварительная стадия собственно *понимания*. Понимание происходит уже на этом этапе – но в непонятном (допонятном), невербализованном виде. Российские эстетики В. В. Налимов и М. Ш. Бонфельд вводят в этом контексте термин «континуальное мышление», отражающее «особую психическую реальность: существование, наряду с осознаваемым мышлением, активного целенаправленного мыслительного процесса, не опосредованного никаким знаковым субстратом (языком) и потому нечленившегося, подобно вербальному мышлению, на дискретные единицы»⁶.

⁶ Бонфельд М. Ш. Музыка как речь и как мышление. Дисс. докт. искусствознания. – М., 1993. С. 20.

Мы не можем реконструировать смысл дискретных единиц «континуального мышления» (которых нет) на этапе вхождения и идентификации сознания с речью, текстом. В произведении речи у нас нет и смысла-цели, которая бы задавала логическую цепочку развития речи в устремлении к себе. Этому смыслу предстоит родиться в речи. Однако мы можем теоретически реконструировать движение речи через описание состояний сознания в этом движении и «набрасывание смысла» (М. Хайдеггер). Описание этих состояний сознания в терминологии выразительных средств конкретного произведения (игра по внутренним авторским правилам) остается «объективно-истинной» стороной интерпретации; сущностное же значение («набрасывание смысла») есть то необходимое субъективно-новое, что продуцируется самим диалогическим произведением. Как заметил немецкий эстетик Х. Х. Эггебрехт, эстетическое понимание «интересуется объектом не как тем, относительно которого надо узнать, что это такое, но больше и даже исклю-

⁷ Eggebrecht H.H. Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse. Wilhelmshaven, 1979. S. 277.

чительно тем, что совершается в субъекте в ходе процесса чувственного понимания»⁷. Таким образом, методология анализа (теоретической реконструкции) произведения-речи естественно диктуется его диалогичностью.

Диалогизм как направление философской мысли – явление XX века (видные представители его – Ф. Розенцвейг, Ф. Эбнер, М. Бубер и др.). Значение диалогизма в культуре, в особенности в культуре русской, было основательно исследовано и определено М. М. Бахтиным. На материале творчества Ф. М. Достоевского Бахтин открыл новый тип мировосприятия художника, с одной стороны, и способа бытования текста – с другой. Бахтин, определяя доминанту творчества Достоевского, пишет: «Достоевский произвел как бы в маленьком масштабе коперниковский переворот, сделав моментом самоопределения героя то, что было твердым и завершающим авторским определением... То, что выполнял автор, выполняет теперь герой, освещая себя сам со всех возможных точек зрения; автор же освещает уже не действительность героя, а его самосознание, как действительность второго порядка»⁸.

⁸ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: «Советский писатель», 1963. С. 65.

Стремление (русского) человека раствориться в «чужом слове», жажда пастырской проповеди и окончательного ответа на «предельные вопросы» – обращаются (возвращаются) Достоевским к самому человеку. Любой ответ есть лишь признание невозможности окончательного решения проблемы; человек всегда будет возвращаться к себе как вечной незавершенности.

Из диалогизма формы проистекает и феномен незавершенности как внутритекстовых смыслов, так и финала. Диалоги Достоевского принципиально незавершаемы. Писателя волновала подлинность живого слова героя в его развитии; завершение (логическое, смысловое) слова означало бы завершенность

Произведение-речь. "Сталкер" (реж. А. Тарковский, 1979)



человека. Совершая нравственный подвиг поиска (Бога, смысла жизни...), человек страдающий постоянно возвращается к самому себе, не надеясь на окончательность «подаренной» истины.

Двадцатый век настолько изменил представление человека о себе, что монологизм уже можно считать ушедшим феноменом (если говорить о произведениях

актуального, *живого* искусства). Монологизм остался атрибутом проповеди или герметичных жанровых форм (артефакты постмодернистского искусства, которые *сами по себе* не требуют интерпретации и понимания, заслуживают отдельного рассмотрения). Более того, искусство двадцатого века обращает в незавершаемый диалог даже монологический текст – как это произошло, например, с текстом Льва Толстого (рассказ «Фальшивый купон»), проповедническая завершенность которого была разорвана Робером Брессоном в фильме «Деньги» (1983). Брессон секвестрирует всю вторую часть рассказа Толстого, в которой раскаявшийся убийца («благоразумный разбойник») Иван прозревает суть христианского вероучения и становится «святым». Брессон оставляет героя, сдавшегося полиции, на краю бездны отчаяния и неизвестности. Таким образом, режиссер вступает в заочный спор-диалог с писателем, показывая безнадежную реальность трагического состояния человека в двадцатом веке, – и одновременно оставляет финал открытым – уже в диалоге со зрителем.

Диалогизм как *состояние (направленность)* сознания предоставляет неисчерпаемые возможности для развития актуального искусства. В особенности это относится к явлению двадцатого века – кинематографу, поскольку именно (и только) кинематографическое произведение не просто позволяет, но *принуждает* в силу своей выразительной специфики к актуальному эстетическому (в идеальном случае – экзистенциальному) переживанию события. Живое произведение кинематографа – всегда произведение-речь, если только режиссер знает о том, что диалог – это не отстаивание своего незыблемого мнения в противостоянии всему миру, а осуществление своего «Я» в открытости Другому. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М.: Советский писатель, 1963.
2. Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1979.
3. Бонфельд М.Ш. *Музыка как речь и как мышление*. Дисс. докт. искусствоведения. М., 1993.
4. Гадамер Х.-Г. *Истина и метод*. М.: «Прогресс», 1988.
5. Кузнецов В.Г. *Герменевтика и гуманитарное познание*. М.: МГУ, 1991.
6. Соссюр Ф. де. *Курс общей лингвистики*. М.: «Логос», 1998.
7. Флоренский П.А. *У водоразделов мысли*. Т.2. М.: Правда, 1990.
8. Eggebrecht H.H. *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*. Wilhelmshaven, 1979.