

Астрахан Н. И.

Житомирский государственный университет имени Ивана Франко

ДИАЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Э. ЛЕВИНАСА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В статье диалогическая концепция Э. Левинаса рассматривается в контексте теории литературного произведения. Проблематизация литературного произведения с опорой на философию диалога позволяет увидеть в нем пространство «обретения Другого». «Другим» на уровне изображенного события становится герой, а на уровне события изображения – читатель. Э. Левинас проблематизирует сознание и сам процесс мышления. Он апеллирует не только к художественной практике, но и к опыту религии.

Ключевые слова: Э. Левинас, философия диалога, литературное произведение, художественная целостность, «Другой».

Постановка проблемы. Время формирования диалогической концепции Э. Левинаса – вторая половина сороковых годов XX века – задает векторы развертывания ее основных положений. Не только отдельный человек оказывается в этот исторический момент перед лицом таинственного события смерти, за которым стоит другой. Все человечество вынуждено осознать себя заново, очутившись лицом к лицу со смертельной опасностью – угрозой самоуничтожения, заставившей по-другому посмотреть на то, каким уродливым трансформациям могут подвергнуться люди, отчуждаясь от своей человеческой сущности. Логика философского осмысления открывшейся в таких условиях проблемы Другого у Левинаса идет от негативного максимума, уже достигнутого в исторической практике, обернувшейся огромным количеством человеческих жертв. Таким максимумом становится смерть как противостоящее Я и его онтологической сущности, раскрывающейся в акте-существования, «другое» (l'autre), неотвратимое будущее, которое субъекту приходится брать на себя.

Цель данной работы – рассмотреть диалогическую концепцию Левинаса в контексте теории литературного произведения.

Изложение основного материала. Философская проблема преодоления смерти, вокруг которой выстраивается Левинасом диалогическое понимание времени, исторической эпохой раскрывается в трагические тона. Не случайно в работе «Время и другой» (1947) постоянно возникают

авторские размышления о шекспировской трагедии, представляющей важный ориентир в осмыслении пересечения личного и исторического времени, тяготеющего к разрывам, определяющего личное существование как «бытие-к-смерти», подталкивающего субъекта к стремлению «не быть». Трагическое время требует абсолютизации Шекспира, осуществления философской рефлексии в системе координат, заданной его трагедиями: «...вся философия – это лишь углубленное продумывание Шекспира. Верно ли, что трагический герой берет на себя свою смерть?» [3, с. 72]. Подобное суждение, без сомнения, применимо к теории самого Левинаса: «углубленное продумывание» гамлетовской антитезы быть / не быть ведет его к противопоставлению категорий «акта-существования» и «бытия-к-смерти», к открытию за последним диалогической событийности как нового горизонта бытия.

Сложившаяся во время пребывания в концентрационном лагере, философия Левинаса ориентирована на выход за пределы одиночества, характерного для заключенного в «темницу» («могилу») тела субъекта, которому некуда деться от своего Я, привязанного к настоящему. Будущее открывается, по Левинасу, только благодаря обретению Другого. Без него невозможно время, возникающее перед лицом Другого, благодаря событию встречи с ним: «...связь с будущим, присутствие будущего в настоящем свершается лицом к лицу с другим. Тогда ситуация лицом к лицу есть само свершение времени. Захват настоящим

будущего – не акт (жизни) одинокого субъекта, а межсубъектная (intersubjective) связь. Ситуация бытия во времени – в отношениях между людьми, то есть в истории» [3, с. 80–81]. Глубина времени раскрывается не только в обновлении, которое переживает субъект в процессе творчества, приобретая новые качества и становясь источником новых возможностей измерения себя, но в новом рождении. «Отношения с Другим проблематизируют меня, изымают и продолжают изымать меня из меня самого, раскрывая во мне все новые дарования. Я и не знал, что настолько богат, хотя и не вправе теперь оставить что-то себе» [3, с. 165], – отмечает философ.

Сквозь рассуждения Левинаса проглядывает тоска по нормальному течению жизни, в которой все ценно и искренне, по чудесному ее продолжению, в котором высший смысл являет себя благодаря любви и деторождению, личностному отношению субъекта к противоположному полу (женщине) как синхроническому другому и ребенку (сыну) как диахроническому другому. Этот смысл воспринимается и мыслится как свет, заполняющий собой всю Вселенную, задающий саму возможность временных и пространственных отношений, в которых человеку открывается мир. Свет в рассуждениях Левинаса предстает в сложности противоречий: он задает пространственное расстояние и мгновенно его поглощает, представляет собой единство объективного и субъективного, его трансцендентность являет себя «в обертке имманентности» [3, с. 58], способность воспринимать свет соотносится со способностью ясно мыслить. Но во всех случаях свет оказывается недостаточно внешним для преодоления одиночества Я, скорее подчеркивает это одиночество, скрывая от субъекта тайну смерти, которая не совершается на свету. Картина мира, конструируемая индивидуальным сознанием благодаря способности человека ясно видеть и мыслить (в рассуждениях философа истина – это умопостигаемое солнце [3, с. 102]), разворачивающаяся на пересечении объективного и субъективного, должна быть открыта для другого. Тогда ее построение может стать фактором преодоления одиночества как трагического удела субъекта.

Так философия Левинаса входит в проблемную сферу художественно-эстетического отношения человека к миру, обосновывает диалогическое понимание феномена произведения искусства, в частности, литературного произведения. В контексте идей Левинаса оно, по мысли М. М. Гиршмана, может быть определено, как «событие осу-

ществления человеческой субъективности в ее обращенности к Другому» [2, с. 512], как целостное художественное высказывание, невозможное вне адресованности, с необходимостью выстраивающее не только позицию имманентного автора, но и имманентного читателя. Другой для автора как инициатора эстетической коммуникации – это, прежде всего, читатель, позицию которого может занять потенциально любой человек, воплощая разные варианты необходимого другого (гендерный, эпохальный, поколенческий, возрастной, идеологический, религиозный, национальный и т.д.). Подобно биографическому автору, биографический читатель тоже является пленником своего настоящего. Эстетическая коммуникация, диалог, разворачивающийся в пространстве литературного произведения, преодолевая временной зазор между настоящим автора и настоящим читателя, прокладывает путь к будущему для обоих. Открывая будущее автору литературного произведения, вводя его в свое настоящее, читатель открывает и свое будущее, неизвестное, изменяющееся под влиянием эстетического опыта. Это и то будущее, в котором биографическое Я автора и читателя уже не существует, «будущее без себя». Поскольку эстетическая коммуникация требует для своего осуществления творчества / со-творчества как высшего проявления духовного со-бытия, предполагающего полное самораскрытие личности в диалогическом взаимодействии с другой личностью, преодоление эгоцентрической замкнутости Я на себе оборачивается преодолением смерти. Эта коммуникация, достигающая диалогической полноты, выходит за границы эстетического и ведет к обретению бессмертия через вхождение в духовное бытие другого. «Победа над смертью – это не проблема вечной жизни, – утверждает мыслитель. – Одолеть смерть означает сохранить с другостью события отношение, которое должно остаться личностным» [3, с. 88]. Событийность художественного произведения открывает возможность обретения другого, а вместе с ним времени и истории, не игнорируя событие смерти, но переходя на другой уровень понимания этого события.

Бахтинский тезис о «внезаходности» автора имеет, таким образом, не столько пространственное, сколько временное и связанное с ним личностное значение, предполагая выход за пределы настоящего, освобождение из «темницы» («могилы») Я, обретение будущего и вечного «грядущего» благодаря диалогическому характеру, полноте и подлинности эстетического

события, тоже выходящего за свои пределы. В этом отношении произведение искусства и, в частности, литературное произведение не противопоставлено непосредственному диалогическому взаимодействию людей в пространстве и времени реальной действительности. Оно может быть рассмотрено как способ преодоления качественных и количественных ограничений, мешающих полноте и подлинности осуществления такого взаимодействия. Скажем, неточные, привязанные к недоброкачественной эмоции или ложной интенции слово, интонация или взгляд (вербальные, паравербальные и невербальные средства коммуникации) навсегда маркируют реальную ситуацию общения как неудачную, не достигшую диалогической полноты, проявляют недостатки и недоработки в движении личности к самораскрытию на пути обретения другого. Фиксируя или моделируя такую ситуацию в границах художественного пространства / времени, вводя ее в хронотоп произведения, автор может добиться ее полной смысловой адекватности диалогическому максимуму личностного самораскрытия на уровне изображенного или изображаемого события. С другой стороны, невозможность встречи разделенных в реальных пространстве и времени людей, обеспечивается эстетической коммуникацией. Художественное произведение открывает возможность вхождения в диалог с автором для субъекта с практически любой пространственной и временной локализацией. Конечно, здесь необходимы оговорки: этот субъект принадлежит будущему автора, а не его прошлому. Но поскольку в произведении, перечитываемом многократно, задается возможность перехода от линейной к циклической модели времени, вектор будущего становится универсальным. И прошлое может оказаться будущим в соответствии с лозунгом Андрея Белого «Вперед, к Пушкину!».

В этом плане художественные произведения и создаваемый ими мир искусства не являются чем-то чуждым по отношению к бытию, а как раз наоборот организуют и структурируют события диалогического взаимодействия личностей таким образом, что разница между понимаемым и воспринимаемым снимается. То есть не только восприятие предшествует пониманию, но и понимание значения (смысла) ведет к восприятию, делает это восприятие возможным. По мысли Левинаса, подобное неразличение воспринимаемого (в мире реальности) и понимаемого (в мире искусства – пространстве значений, ценностей и смыслов) характерно для божественного взгляда.

Такую точку зрения, счастливо не различающую внешнее и внутренне, видимое и мыслимое, открывает для субъекта произведение искусства, позволяющее сгустить целостность бытия вокруг конкретного высказывания. «Сгущение всего целиком бытия вокруг говорящего или воспринимающего, который к тому же есть часть этого сгустившегося бытия» [3, с. 131] связано прежде всего со спецификой функционирования языка, с языковой деятельностью, в которой пребывает все, потому что ей подобно устройство мира. По Левинасу, согласно со знаменитым хайдеггеровским афоризмом, определяющим язык как дом бытия, переживание и опыт сравнимы с прочтением, схватыванием смысла, то есть герменевтика превалирует над созерцанием. В контексте таких размышлений культура, язык и искусство оказываются в одном ряду, и это онтологический ряд: «...выражение определяет культуру, культура есть искусство, искусство же, или прославление бытия, составляет первосущность воплощения. Язык как выражение есть прежде всего творческий язык поэзии, так что искусство – это не блаженное блуждание человека, задумавшего сотворить прекрасное. Культура и художественное творчество суть часть онтологического строя. Они по преимуществу онтологичны – благодаря им возможно постижение бытия» [3, с. 139].

Особый статус литературы среди видов искусства и литературного произведения в ряду других художественных произведений обусловлен значимостью языка в мире человеческой культуры, весомостью слова в сфере бытия. По А. А. Потебне, каждое слово первоначально было образным. Этимологическая глубина слова ведет к метафоре, переносу значения [4]. Согласно логике Левинаса, метафора, связывающая мыслимое с воспринимаемым в прошлом или будущем и наоборот, перебрасывает мост между данностью и значением, скрепляя воедино переживаемое, которое «сгущается и светится», за которым «стоит вся целостность бытия». В пространстве литературного произведения целостность бытия преобразуется в феномен художественной целостности, предполагающей взаимосвязь всех элементов формы и содержания в единстве художественного мира. Если форма как совокупность факторов эстетического впечатления ведет от воспринимаемой художественной речи к мыслимому поэтическому миру, то картина изображаемого мира снова возвращает читателя к прошлому или будущему восприятию реальности, постоянно актуализируя и снимая границу между условным

и действительным, неизменно уточняя и углубляя понимание одного и другого.

Таким образом, направленная на воссоздание целостности бытия художественная целостность имеет одновременно эстетическое и внеэстетическое значение. Благодаря произведению искусства, в его условном пространстве артикулируются бытийные смыслы, неотъемлемые от картины мира, которая одновременно воспринимается (созерцается) и создается, так что одно невозможно без другого. Поэтому смыслы оказываются общими для реальной действительности и искусства, это одни и те же смыслы. Создавая / прочитывая произведение, мы тем самым создаем / прочитываем мир и себя, направляя свои действия к автору / читателю как необходимому нам Другому. Собственно, в местоимение «мы» уже заложено эстетическое преодоление одиночества, единство, достигнутое благодаря произведению как общему делу творца и со-творца, автора и читателя.

Дело – важное понятие в контексте философских размышлений Левинаса. Оно должно быть направлено к другому, в его настоящее, то есть в «будущее без себя», «будущее-после-смерти-я». Такое дело лишено какой бы то ни было прагматики, связанной с собственным будущим, оно не предполагает даже благодарности, которая вернула бы субъекта к самому себе, превратила бы его действия в одиссею, замыкая путешествие навстречу Другому в круг. Левинас восхищается людьми, продолжающими в невыносимых условиях гитлеровского времени верить в будущее, служить ему, зная о своей обреченности. Например, так он говорит о Леоне Блюме: «Неважно, какой философией обосновывает Леон Блюм свою удивительную силу духа, позволяющую ему работать не для современности. Мощь его уверенности несоизмерима с его философией. Это же 1941 год! – дыра в истории, год, когда нас покинули все видимые боги, когда бог воистину умер или сокрылся в неоткровении. А узник все верит в будущее, о котором нет откровения, и призывает работать в настоящем ради отдаленнейших вещей, так веско опровергаемых современностью» [3, с. 162–163].

Литературное произведение (как и любое произведение искусства) не предполагает другой цели, кроме себя самого, его самодостаточность вне прагматики. Но именно это благородное бескорыстие автора, создающего нечто культурно значимое без расчета на вознаграждение, благодарность или даже понимание, адресующего свое

создание другому и его неизвестному настоящему / будущему, выводит произведение за рамки эстетического. Оно превращает слово в дело, призывающее к жизни, к соучастию в бытии, к со-бытию этого неведомого Другого и его настоящее / будущее. Дело, направленное к Другому, о котором говорит Левинас, по сути очень близко к бахтинскому поступку, которым должно стать диалогически ориентированное ответственное высказывание. Определяя дело как служение другому, имеющему в глазах «Я» большее значение, Левинас прибегает к понятию «чудо». Если Гегель называет философию «непрерывным богослужением», то Левинас говорит о деле как «эпифании другого», как о «литургии» (несении службы себе в убыток, с затратой собственных средств) [3, с. 161].

При этом история со всей ее конкретикой и неспешным развертыванием не противопоставляется Левинасом событийности искусства, так как дело ответственного культурного жеста становится результатом личностного решения, требующего времени, «всей толщи истории». За таким культурным жестом, предполагающим свою иерархию, которая раскрывается в градации «телесного, словесного, художественного», стоит опыт индивидуальной экзистенции и желание его преодоления в обретении Другого. Эволюция искусства, его стихийная, спонтанная, органическая самоорганизация, игнорирующая всевозможные запреты и границы, встраивается в историю, задает векторы ее ретроспективного и прогностического видения. Собственно, наша общечеловеческая способность осмысления истории основывается на личностных откликах на событийность подобных персоналистических жестов, имеет своей основой интересубъективную значимость этих откликов, входящих в коллективную память человечества, формирующих пространство исторической памяти с помощью иконических портретных знаков.

Иконический знак раскрывает свою подлинную предназначенность именно в портрете – документирующем факт обретения Другого событийном пересечении исторического и эстетического бытия. Любая конфигурация знаков в пространстве культуры предполагает в результате иконический знак – лицо человека, личность, взывающую к собеседнику и отвечающую на призыв. Иначе само функционирование знаков и знаковых систем лишается всякого смысла, образует нагромождающий бессмыслицу лабиринт безысходного одиночества,

дурную бесконечность самовпроизводящегося настоящего, как во вселенской библиотеке Х. Л. Борхеса. Лицо, по Левинасу, первоисточник смыслонаправленности, чистое значение, абстрактность, наделенная силой проблематизировать сознание, выдернуть его из вечного блуждания по замкнутому кругу прагматической саморефлексии. Говорящее лицо Другого, призывающее и молящее с «высоты своей униженности», обнажающее истину своего бытия в искренности обращения, актуализирует этику ответственности Я: «Отныне быть Я означает невозможность отстраниться от ответственности. На моих плечах словно держится все здание тварного мира. Но ответственность, лишаящая Я его империалистичности и эгоизма, будь то эгоизм личного спасения, не превращает Я в момент вселенского строя, но подтверждает его неповторимость. Неповторимость Я заключается в том, что никто не может ответить вместо меня» [3, с. 171]. Уникальность личности, таким образом, проявляется в отречении от какого бы то ни было самолюбования и самотиражирования на пути «прямолинейного движения Дела в бесконечность Другого» [3, с. 174]. Это «ответственное ответствование» не оставляет ничего сокрытого ни в пространственном отношении (даже в плане внутреннего пространства, где можно было бы скупно припрятать нереализованное, оставленное для себя), ни во временном отношении: проживание времени «без оглядки на себя», с максимальным событийным наполнением становится предпосылкой чистой совести как результата полного совпадения с собой.

В становящемся Делом слове литературного произведения скрывается и одновременно обнажается лицо автора, стремящегося к обретению необходимого Другого. За изображаемой картиной мира и сложной организацией системы записи этого изображения, претворения его в художественный текст – личность, надеющаяся на встречу с другой личностью. Автор-творец, сделавший все, чтобы обеспечить возможность такой встречи, зашифрован в стиле произведения. С этой точки зрения стиль может быть определен как система трансформации разнородных знаков, функционирующих в рамках художественного целого, но корелирующих с внетекстовыми знаковыми системами в целях художественной кодировки личности, ее художественной репрезентации. В этом плане любая картина мира, создаваемая в литературном произведении, – это портрет автора. Как отмечал

Н. С. Гумилев, в стиле поэт показывается из своего творения, позволяет догадаться о цвете своих глаз, о форме своих рук. Глаза и руки, упоминаемые Гумилевым, средоточие портрета. Портретом автора, отрешившегося от себя в процессе обретения Другого – героя на уровне изображаемого события и читателя на уровне события изображения, – парадоксальным образом оказывается стиль состоявшегося художественно целостного литературного произведения.

Для Левинаса лицо Другого – это окно в вечность как необратимо далекое прошлое, проявление трансцендентного в имманентном, божественного в человеческом. В этом отношении творческая ипостась биографической личности, оставляющая след в стиле литературного произведения, обнаруживает свое происхождение от первопричины и истока бытия, Третьего Лица, являющего «бесконечность абсолютно Другого, ускользающего от онтологии» [3, с. 185]. Так след творческой личности, оставленный в созданном ею произведении, становится составной частью какого-то другого следа, в котором проступает сама «нестираемость бытия, его всемогущество по отношению к любой отрицательности» [3, с. 185]. Это стиль созидания в масштабе макрокосма, когерентная взаимосвязь всего со всем, на которую только намекает «языковое чудо» метафоры, призыв Другого, для ответа на который требуется переход от большого к очень большому времени – «к абсолютному, воссоединяющему все времена прошлому» [3, с. 189].

Выводы. Вектор такого перехода и намечает Левинас, диалогически открывая свое сознание, лишённое страха быть опрокинутым, навстречу не только современникам (Э. Гуссерлю, М. Хайдеггеру, З. Фрейду, Ж.-П. Сартру, М. Буберу, Г. Марселю и другим), но и далеким предшественникам (Пармениду, Платону, Плотину). Самоотверженно проблематизируя сознание и сам процесс мышления, он апеллирует не только к художественной практике (В. Шекспиру, Ф. М. Достоевскому, Л. Н. Толстому [1], П. Валери), но и к опыту религии, воплощенному в понятиях епифания, диакония, смирение, литургия, осмысляемому в контексте пересечения иудаистской и христианской традиций. И тем самым сближает искусственно разведенные европейским рационалистическим сознанием пути поиска человечеством своего абсолютного Другого, движением к которому создается целостность общечеловеческой культуры.

Список литературы:

1. Гиршман М. М. Встреча диалогической философии и филологии: Э. Левинас о творчестве Ф. М. Достоевского // Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. [2-е изд., доп.]. М. : Языки славянских культур, 2007. С. 502–507. – (Коммуникативные стратегии культуры).
2. Гиршман М. М. «Тень реальности» или «духовный поступок»: произведение искусства в свете философской критики Э. Левинаса // Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. [2-е изд., доп.]. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 508–513. (Коммуникативные стратегии культуры).
3. Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека / Э. Левинас. С.-Петербург, 1998. 265 с.
4. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : Изд. центр «Академия», 2003. 384 с.

Астрахан Н. І. ДІАЛОГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ Е. ЛЕВІНАСА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

У статті діалогічна концепція Е. Левінаса розглядається в контексті теорії літературного твору. Проблематизація літературного твору з опорою на філософію діалогу дозволяє побачити в ньому простір «віднаходження Іншого». «Іншим» на рівні зображеної події стає герой, а на рівні події зображення – читач. Е. Левінас проблематизує свідомість і самий процес мислення. Він апелює не тільки до художньої практики, але й до досвіду релігії.

Ключові слова: Е. Левінас, філософія діалогу, літературний твір, художня цілісність, «Інший».

Astrakhan N. I. E. LEVINAS'S DIALOGIC CONCEPTION IN THE CONTEXT OF THE MODERN THEORY OF LITERARY WORK

The article examines E. Levinas's dialogic conception in the context of theory of literary work. Actualization of literary work based on philosophy of dialogue allows to see the space of "finding The Other" in it. The hero becomes this "The Other" at the level of the represented event, while the reader turns into him at the level of the event of image. E. Levinas problematizes consciousness and the thinking process itself. It appeals not only to art practice but to the experience of religion.

Key words: E. Levinas, philosophy of dialogue, literary work, artistic integrity, "The Other".