

Михаил Николаевич ЩЕРБИНИН —
заведующий кафедрой философии,
доктор философских наук, профессор

УДК 1 + 73

ЛИТЕРАТУРНАЯ ФАЗА В ЕВРОПЕЙСКОМ СМЫСЛОГЕНЕЗЕ

«Поэзия – музыка души»

Вольтер (37, с. 700)

АННОТАЦИЯ. В данной статье рассматриваются место и значение европейской литературы 19-20 веков в детерминации философского знания этого времени. Исследование проводится главным образом на материале немецкой и русской литературы и философии. При этом поэзия и художественная проза изучаются как специфические этапы бытия новых видов представления и вымысла в структуре самосознания.

The author considers the role of the 19-20th centuries European literature for the development and determination of the philosophical thought of the period. The author scrutinizes German and Russian fiction, as well as philosophical works. Both poetry and prose are tackled as specific existential stages of types of concepts and fantasy in the structure of human self-consciousness.

В век победоносного европейского воцарения поэзии среди других видов искусства даже А. Шопенгауэр, максимально высоко оценивавший смыслообразующие возможности именно музыкального искусства, поставил в смыслогенезе поэтическое искусство рядом и сразу же вслед за музыкой. Впрочем, эта эстафетная миссия поэзии к этому времени уже была отмечена и таким его глубоким философским оппонентом, как Г. В. Ф. Гегель. Описывая переход от одной стадии исторического развертывания духа к другой, последний полагал, что «духовный внутренний мир переходит от простой концепции чувства к созерцаниям, представлениям и их формам, выработанным фантазией, тогда как музыка способна выразить лишь стихию чувства...» [13, с. 281]. Еще ранее И. Кант (и это в век апофеоза австро-германской музыки!?) целиком и полностью отдавал свое предпочтение опять-таки поэзии, утверждая, что из всех искусств именно она удерживает за собой первое место [19, с. 344]. Вспомним при этом, что И. Кант считал как раз видимостные иллюзии человека средством введения его в заблуждение. Однако для собственно поэтических образов он делал исключение. Поэзия, по его мнению, «играет видимостью, которую порождает по своему усмотрению, не вводя, однако, этим в заблуждение, так как само свое занятие она провозглашает игрой, которая тем не менее может быть целесообразно применена разумом и для его дела» [19, с. 345].

Здесь пока нет прямого определения самой очередности смыслообразующего доминирования поэзии. Собственно исторический аспект обязательной смены одного приоритетного вида искусства другим осознается еще довольно опосредованно. Но он все же присутствует в признании ведущей роли литературы в целом и поэзии в особенности в самом *накапливании* интеллектуального потенциала у такого признания и внутри философии, и внутри литературы, в смысловом поле многих мыслителей целой эпохи. Иными словами, именно этот аспект дан объективно, в объективном изменении признательных оценок особой роли и места литературы в духовнообразующем и смыслообразующем пространстве того времени.

По Г. В. Ф. Гегелю, достаточно хорошо видно, что даже в самые знаменательные периоды далекого прошлого эпическая поэзия, например, еще никак не вписывалась в историю культуры в качестве важнейшего смыслообразующего феномена. История и география человеческого духа тогда еще не совершили своего великого хода, еще не

свершилась его множественная, многоголовая индивидуализация, еще не были пережиты сравнительно *взрослые* страсти европейца Нового времени, успевшего, впрочем, так быстро устать и разочароваться. В те же благословенные гегелевы времена даже в сравнительно «молодой» России А. С. Пушкин уже скажет:

«Нет: рано чувства в нем остыли;

Ему наскучил света шум;

Красавицы недолго были

Предмет его привычных дум;

.....

Недуг, которого причину

Давно бы отыскать пора,

Подобный английскому *сплину*,

Короче: русская *хандра*

Им овладела понемногу;»

А. С. Пушкин [26, с. 20-21].

Одним словом, на арене мировой истории еще не «сыграли» свои главные роли ни англичане, ни французы, ни немцы, ни русские под их национальным флагом.

Продолжая излагать мысль Г. В. Ф. Гегеля, мы позволим себе привести ее во всей полноте и яркости во избежание искажения подлинного смысла возможной вольностью интерпретации. По его оценке, «величайшим действием духа была бы всемирная история, и это универсальное деяние на поле битвы всеобщего духа можно было бы попытаться переработать в абсолютный эпос, где героем был бы человеческий дух *humanus*, восходящий в процессе своего воспитания от тупой придавленности сознания к ступени всемирной истории. Но как раз вследствие своей универсальности такой сюжет был бы слишком неподатлив для художественной индивидуализации» [13, с. 446]. Далее вообще следуют едва ли не пророческие слова о том, почему «в лирику, как и в эпическую поэзию, изначально содержание и дух приходят только вместе с вступлением новых наций. Это происходит у германских, романских и славянских народов...» [13, с. 533]. Г. В. Ф. Гегеля, на самом деле, трудно упрекнуть в расизме или национализме даже тогда, когда он утверждает, что «в наиболее чистом и полном виде это начало оказывается действенным у германских племен, тогда как славянским, наоборот, ... еще предстоит вырваться из восточной погруженности в субстанциальное и всеобщее» [13, с. 533].

Только в XIX веке смыслообразующая функция лирической поэзии приобрела свое достаточно очевидное проявление на фоне былого величия и все еще хорошо просматривающегося в европейском смыслогенезе влияния архитектуры, скульптуры, живописи и музыки. Этот вывод немецкого философа вполне закономерен в свете утверждаемого им абсолютного идеализма. Ведь, по его оценке, только такая поэзия поднимается и над свойственным всем изобразительным искусствам «чувственным созерцанием», и над чисто идеальной духовной чувственностью музыки [13, с. 20]. Именно такая поэзия «создает свой сформулированный во внутреннем мире духовный смысл (подчеркнуто мною — М. Щ.) лишь для самого духовного представления и созерцания» [13, с. 20].

Впрочем, обнажение идеалистической позиции философа отнюдь не снижает ее основательности. Подтверждением того выступают, например, идеи того же Оскара Уайльда, поднявшегося уже в более поздние десятилетия XIX века на поприще драматургии и литературы до крайне содержательных философских обобщений. О. Уайльд уже почти наблюдает, что «жизнь и впрямь хаос, ... что ее муки ничтожны, а героинка недостойна, что дело Литературы из грубого материала непосредственного бытия создавать иной мир, более чудный, нетленный и истинный, чем тот, что открывается обыденному зрению и побуждает обыденную душу искать в нем для себя совершенства» [28, с. 284]. Сравнивая искусство литературы с искусством живописи, он пишет о явном превосходстве художественной прозы, подчеркивая боль-

шую многообразность собственно литературного воздействия на человека, где подключается к действию «язык интеллекта и чувства». Поэтому-то Литература для О. Уайльда и есть самое «высшее из искусств» [28, с. 286].

На определившееся для лирической поэзии сразу же вслед за музыкой место в истории доминирования видов искусства отчасти указывает явная наследственная зависимость. Г. В. Ф. Гегель справедливо полагал, что произведения такой поэзии должны легко «читаться вслух, петься, декламироваться, их должны представлять сами живые субъекты, подобно произведениям музыки» [13, с. 418]. Гораздо позже Г. Г. Гадамер даже упрекал структуралистов, исследующих область литературы, за недостаточное выявление «смысловой мелодии стиха» [10, с. 137]. Ему же принадлежит идея рассматривать лирику как парадигму современности [10, с. 147].

Напоенность поэта глубокой переживаемостью собственного чувствования эпохи, времени, бытия мира, вообще-то говоря, уже свидетельствует об опыте внутреннего музыкального переживания в лирическом переживании поэтом событий и явлений, казалось бы, совершенно *внешнего* толка. Поэтому, как, например, писал М. М. Бахтин, «Лирическая самообъективация — это одержимость *духом музыки*, пропитанность и просквоженность им» [1, с. 148]. При этом так уж получается, что именно «дух музыки, возможный хор — вот твердая и авторитетная позиция внутреннего, вне себя, авторства своей внутренней жизни» (там же). М. М. Бахтину же принадлежит открытие второй, так сказать, жизни у опыта музыкальных переживаний в развертывающейся эволюции эстетической жизни, открытие, совершенное уже в эру постмузыкального лидерства литературы и киноискусства.

Рассматривая эстетику словесного творчества, он вообще предлагал больше ориентироваться именно на «общую философскую эстетику», нежели на привычные «квазинаучные генетические обобщения истории литературы» [2, с. 39]. Такая философская установка вольно или невольно приводит его к выявлению новой принципиальной роли переживания в самом литературном творчестве. В новой, исторически, как нам кажется, уже постмузыкальной ситуации возникающие у человека внутреннее переживание и душевное целое, по М. М. Бахтину, «могут быть конкретно пережиты — восприняты внутренне — или в категории *я-для-себя*, или в категории *другого-для-меня*, то есть или как иное переживание, или как переживание этого определенного единственного другого человека» [2, с. 50]. Развивая эту позицию, М. М. Бахтин полагал, что современная эстетическая ситуация обеспечивает включение в свой познавательный опыт не только собственных переживаний, но и переживаний уже других людей, присутствующих в этой ситуации. Например, у него получается, «я» как субъект нового эстетического отношения должен «эстетически пережить и завершить» восприятие «переживающего страдания». При этом первым моментом такой эстетической деятельности становится *вживание*. В таком случае я еще должен «пережить — увидеть и узнать — то, что он переживает, стать на его место, как бы совпасть с ним... Я должен усвоить себе конкретный жизненный кругозор этого человека так, как он его переживает...» [2, с. 51-52].

И все же в XVIII — XIX вв. такие наследуемые от музыки качества, как ритм, композиция, озвученная динамика настроения, чувств и мыслей, их переживание, наконец, только сдерживали, умеряли своеобразную устремленность поэтического искусства именно к понятийной мысли, т. е. туда, где инструментальной музыке этого времени так не хотелось оказаться. Но как раз эта устремленность была неотвратимой, неизбежной.

Раньше других в немецкой классической философии такое направление событий почувствовал И. Кант. Уже в «Критике чистого разума» он описывает поэта, который, играючи, «дает рассудку пищу и с помощью воображения оживляет его понятия...» [18, с. 339]. «Привязывает» поэзию к современной ему эпохе «понятийного» разума посредством выделения фактора развернутости индивидуальности духа и

А. Шопенгауэр. По его мнению, «поэзия объективирует идею человека, которой свойственно выражать себя в характерах предельно индивидуальных» [33, с. 251]. Средством этой объективации, согласно А. Шопенгауэру, становится использование такого сравнительно нового в истории интеллектуального изобретения, как *понятия*. Чуть ранее И. Канту, Ф. В. Й. Шеллингу и Г. В. Ф. Гегелю удалось убедительно показать огромную роль собственно понятийного разума в смыслогенезе в целом.

Мы можем, следовательно, предположить, что все изобразительные искусства, в той или иной мере доминировавшие в разное время в истории смыслогенеза, по мысли самого А. Шопенгауэра, предшествуют поэзии, поскольку еще только ведут интеллект к торжеству понятийности человеческой мысли, отмеченному европейской культурой в второй половине XVIII века и первой половине XIX века. И напротив, собственно лирическая поэзия проявляет себя как движение к смыслу уже на обозначившемся в Европе «склоне лет» самого понятийного разума.

«Откатная волна» смыслогенеза, достигшего вершин понятийной разумности, была зафиксирована А. Шопенгауэром еще в ту самую эпоху понятийности разума с предельной четкостью и прозорливостью. В поэзии, по его мнению, «непосредственно данное в словах есть понятие», хотя ее ближайшая цель и заключается в приведении от понятия к наглядности [33, с. 241]. Только поэт и может, как считал А. Шопенгауэр, извлекать «из абстрактной, прозрачной всеобщности понятий» благодаря самому способу их соединения «нечто конкретное и индивидуальное – наглядное представление» [33, с. 244].

Еще дальше в обнаружении глубинной взаимозависимости поэзии рассматриваемого времени и понятий продвигается Г.-Г. Гадамер. Правда, эта его позиция достаточно условна. «Если признать, — пишет он, — что понятие и тем самым философское знание представляет собой масштаб всякой истины, то из этого следует, что поэтическое слово в силу своей внутренней понятийности особенно близко к философскому понятию. Иерархия искусств не произвольна, а включена специфическим образом в определение действующего масштаба истины... Близость слова и понятия остается общим отличительным признаком поэзии» [10, с. 155]. Заметим от себя, что данное принципиальное высказывание и, соответственно, признание особой близости поэтического искусства и понятийной составляющей смыслообразования вообще принадлежит уже не типичному представителю эры «понятийного» разума или явной доминанты понятийной формы мысли в европейском смыслогенезе. Эти слова высказаны в эпоху нового, «понимающего» разума самим классиком «философии понимания». Но именно поэтому они имеют ценность сравнительно объективной и «взвешенной» оценки, а задаваемый Г.-Г. Гадамером вопрос выглядит крайне принципиальным, симптоматичным и открытым. «Как соотносятся друг с другом, — спрашивает он, — обе эти предельные и вместе с тем контрарные формы употребления языка — замкнутый на себя поэтический текст и сам себя упраздняющий, выходящий за пределы всякой событийности язык понятия?» [10, с. 119].

В любом случае можно констатировать, что «содружество» языка поэзии и понятийной формы мысли является внутренне противоречивым. В какой-то степени «живая речь», поэтическое слово уже способны повернуть процесс смыслогенеза, как выражается Г.-Г. Гадамер, «вспять от словопонятия к слову языка и пройти путь от слова языка к слову-понятию» [10, с. 42]. Получается, что под таким влиянием совершенно не чуждая понятийности смыслообразования сама «философская мысль и ее осмысление призваны... сломить окаменелости так называемых химически чистых понятий» [10, с. 42]. Немецкий философ занимает, таким образом, очень компромиссную позицию в оценке особой миссии понятийного мышления, призывая, с одной стороны, к его модернизации, а с другой стороны, признавая его обязательное присутствие, его необходимость в «идеале философского языка» вообще [10, с. 43]. В самой же лирической поэзии присутствие понятий обеспечивает некоторый «взрыв-

ной» момент. Сохраняющееся и, возможно, накапливающееся, растущее со временем расхождение лирического словесного образа и понятийного мышления рано или поздно потребует иных путей смыслообразования. Немногим далее в данной части нашего исследования мы еще вернемся к поставленному здесь вопросу, поскольку совершенно необходимы некоторые предварительные размышления и выводы.

В целом же можно сказать, что приведенные выше высказывания важнейших представителей немецкой философии последних трех столетий в значительной мере, как это ни парадоксально, осовременивают место и роль лирической поэзии в детерминации европейского смыслообразования вообще и философии в частности. Невыявленным, впрочем, остается весь сложный механизм рождения самих новых смыслов.

За разъяснением обратимся к вопросу о месте и значении именно *представлений* в поэтическом искусстве рассматриваемого времени. Наш выбор данного вопроса подсказан совершенно особым интересом к нему целого ряда мыслителей. И первое наиболее значительное слово здесь, по всей видимости, должно принадлежать Г. В. Ф. Гегелю.

В сложной структуре смыслообразования поэтическое представление появляется почти одновременно с музыкальным переживанием. Здесь, в поэзии, по Г. В. Ф. Гегелю, «звук человеческого органа речи снижается до роли простого знака речи, сохраняя ценность лишь в качестве обозначения представлений, самого по себе лишённого смысла» [13, с. 285]. В отличие от столь привычного человеку нашего времени собственно логического мышления, *представление*, испытывая на себе влияние чувственной созерцательности, вовсе не требует обязательной последовательности суждений и умозаключений, взаимосвязанности разных определений. Пластичность смыслообразующих возможностей поэтического искусства, на наш взгляд, позволяет ему присутствовать при построении обширнейших философских конструкций. Правда, для Г. В. Ф. Гегеля это означает особую ступень в искусстве постепенно освобождающегося от материальной зависимости духа. При этом само его данное положение становится крайне содержательным, ведь именно такая пластичность позволяет поэзии «сдвинуть избранное его содержание или в сторону мысли, или в сторону внешнего явления» [13, с. 417]. Поэтому-то поэзия оказывается способной уже «не исключать из себя ни возвышеннейших спекулятивных идей философии, ни внешнего существования природы» [13, с. 417].

В истории общественного и индивидуального самосознания влияние лирической поэзии сказалось довольно эффективно, поскольку именно она позволила человечеству и человеку по-своему объективировать и опредметить возросшую субъективную содержательность. У Г. В. Ф. Гегеля эта зависимость приобретает почти мистическую окраску, а его собственный объективный идеализм здесь черпает новую силу и новое доказательство своей полноты и целостности. У него получается, что как раз в поэтическом искусстве всякое содержание обретает предметность для духа, хотя при этом сама объективность уже «меняет свою прежнюю внешнюю реальность на внутреннюю и начинает существовать только лишь в самом сознании, как нечто представленное (подчеркнуто мною — М. Щ.) и созерцаемое в чисто духовном смысле» [13, с. 347]. Хорошо заметно также, что в такой трактовке глубоко субъективное чувственное содержание поэтических образов на самом деле только способствует утверждению позиций абсолютного идеализма немецкого мыслителя. Ведь складывается искомая ситуация, когда отказ искусства от «действительного воплощения в действительную и поэтому видимую форму объективности» и его обращение только к «внутреннему элементу» превращает объективность из реальной в представляемую [13, с. 189]. Впрочем, эти выводы довольно скоро приобретут почти пророческую силу, а поэтому в завершении данного раздела нашей работы мы еще к ним вернемся.

Сейчас же продолжим выявление того места в смыслообразовании средствами поэзии, которое занимает **представление**. На это место нам указывает А. Шопенгауэр, полагая, что именно поэты умеют «из абстракций, прозрачной всеобщности понятий как бы извлечь благодаря самому способу их соединения нечто конкретное и индивидуальное – наглядное представление (подчеркнуто мною – М. Щ.)» [33, с. 244]. Добавим к этому, что и само понятие *представление* у А. Шопенгауэра становится составной частью названия его главного философского произведения «Мир как воля и представление». Более того, это понятие целиком определяет содержание первой книги в указанном произведении, названной «О мире как представлении». Позволим себе считать подобное совпадение еще одной демонстрацией принципа единства исторического и логического. Оно, на наш взгляд, свидетельствует и об абсолютизации «представляющего» момента в интеллектогенезе и европейском смыслообразовании, абсолютизации, свойственной этому философу (что само по себе уже симптоматично), и о наличии достаточного основания для такой абсолютизации, лежащего в самой действительности широких изменений культуры, жизнедеятельности людей того времени вообще. К тому же А. Шопенгауэр своеобразно свидетельствует в пользу такой нашей оценки: «Если весь мир как представление есть лишь видимость воли, то искусство — это уяснение этой видимости, *camera obscura*, которая отчетливо показывает вещи и позволяет лучше обзреть и схватывать их — пьеса в пьесе, сцена на сцене в «Гамлете»» [33, с. 263]. Можно даже сказать, что цитируемый здесь труд этого мыслителя стал своего рода одновременно философским основанием и философским обоснованием особой и принципиальной роли *представления* в сложившейся к XIX столетию в Европе «формуле» смыслообразования в целом.

Укажем также, что и в XX веке поэты и философы не раз возвращались к вопросу о связи поэтического искусства и представлений как элемента человеческой психики. Например, Г.-Г. Гадамер, ссылаясь на Поля Валери, старается отличить собственно поэтическое слово от обыденного как раз по тому признаку, что «оно есть то, что представляет» [10, с. 118]. А. Белый отмечал, что в возможности самого изображения смены представлений заключается «существенная черта поэзии» [4, с. 98].

А ведь когда-то, еще в эпоху доминирования театра, собственно театральные *предствлений*, разыгрываемые перед зрителями *представления* были сугубо **внешним** для процедуры зрительского мышления фактором. Собственно говоря, это были именно «пред-ставления». Перед зрительскими массами *ставились* разного рода действия, идеи, интриги, декорации и т. д. Зато теперь, в поэтическом лирическом мире поэта представление оказалось **внутренним** фактором уникального личного смыслопостроения. Тогда представление было элементом драматургического замысла, теперь, на наш взгляд, оно превратилось в важнейший элемент *вымысла*, оказавшись результатом и носителем образов, вымышленных испытывающим сильные личные переживания поэтом. Тогда представление было феноменом, собравшим, совместившим в себе многоликое сообщество участников, драматурга, актеров и их многочисленных почитателей, теперь оно заключено, сжато, сконцентрировано в сфере индивидуального поэтического творчества, ставшего их совершенно интимным делом, отдельных избранных представителей человечества.

Когда-то в эпоху Просвещения, вся накопленная в течение многих тысячелетий изобразительная и выразительная сила искусства «работала» в театрализованном представлении тех или иных событий или идей для зрительного и слухового восприятия театральной публики, превращая процедуру смыслообразования в некое практически *публичное действие*. Двойная процедура актерского воплощения и зрительского развоплощения некоего авторского замысла собирала в театре этого времени народ и элиту, мужчин и женщин, людей преклонного возраста и совсем еще юных. И это, само собой разумеется, были тоже *представители* разных социальных слоев, разных этнических групп и разных поколений. Кстати, М. Хайдеггер проводил еще

более глубокую реконструкцию смыслообразующего содержания у такого явления, как *представление*. Обращаясь к Платону и Аристотелю, он еще там находил основы, или «корни», представляющего сознания. Предлагая назвать «предмет устанавливающего постановления» словом «представ» (*herstand*), М. Хайдеггер писал: «Полным существом пред-става правит двоякое пред-стояние: во-первых, пред-установленность в смысле происхождения из чего-то, будь то самопроизведение природы или произведенность искусства, во-вторых, пред-поставленность в смысле выступления производимого в непотаенность уже пребывающего» [30, с. 318].

В современном поэтическом представлении посредством слова каким-то способом сливаются воедино и образ, и мысль о нем, и идея. Во всяком случае, их теснейшее соседство выглядит взаимопроникающим и всеохватным. И то, и другое при этом именно *представлены* поэтом и поэту. Слитность того и другого обеспечивается новым для всего интеллектотенеза родством материала и идеи, совершенно непозволительным когда-то ни для архитектуры, ни для скульптуры, ни для живописи, ни для театра. Словесное лирически поэтическое оформление идеи в представлении бесконечно утончает теперь границу между образом и мыслью. В свое время это хорошо ощущал уже Ф. В. Й. Шеллинг. В изобразительном искусстве он, например, находил «абсолютный акт познания идеи», но взятой «лишь с реальной стороны», тогда как в словесном искусстве идея уже «берется в *первообразе*, как идеальное, и не перестает быть идеальной в той прозрачной оболочке, которую она усваивает» [32, с. 187]. Г. В. Ф. Гегель объяснял это явление тем, что как раз слово выступает наиболее податливым материалом, который уже непосредственно принадлежит духу и наиболее способен выражать его «интересы и побуждения в их внутренней жизненности» [13, с. 355].

Действительно, рожденный посредством слова и мысли, в мысли и слове, мыслимо представляемый образ выглядит соответствующим миру идей в гораздо большей степени и большей близости, чем любой другой. Вот только образное слово и идея вовсе не одно и то же. Г.-Г. Гадамер, например, полагал, что только давным-давно для такой близости имелись условия, говоря, что «современность греков нашему веку вызвана прежде всего тем, что слово и понятие у них еще не перестали перетекать друг в друга» [10, с. 25]. Но ведь и тогда уже образные характеристики мышления были широко распространены. Правда, акцентированы они были прежде всего в скульптуре, а не столько в самом поэтическом слове. Слово вообще и поэтическое слово в частности, очевидно, были совсем другими. Припоминающее (воспоминающее) слово в поэзии Гомера свидетельствует как по форме, так и по содержанию о доминанте собственно «припоминающего» мышления в структуре античного смыслообразования. Вполне в духе платоновской философии. Да и самих понятий как таковых, строго говоря, в арсенале древнегреческого мышления еще не было. Чувственно-наглядное мышление древних греков скорее рождало смысло-образы, а не понятия. Слова же лишь *применялись для объяснения* этих смысло-образов, для их трансляции преимущественно в устной форме, когда само «проговаривание» смысло-образов было средством интериоризации внешней моторики и внешней образности. А поскольку лексикон античного человека был сравнительно ограничен, формирование абстрактных категорий становилось как целью, так и содержанием самой философской рефлексии.

Все это позволяет нам зафиксировать некоторое различие между античным и современным смыслообразованием. В первом случае наглядный образ и мысль в своей соединенности рождали уже наполненные новым смыслом слова, а во втором, наоборот, слова и мысли уже конструировали наполненный новым смыслом образ. В античности противоречие между символически наполненным подсознанием и образным самосознанием разрешалось способом философской рационализации мышления. Впрочем, и через две тысячи лет еще Рене Декарт будет призывать познающего человека следовать критериям ясности и отчетливости знания, связывающим мыслящее самосознание так или иначе с богом.

Принцип зеркальности самосознания, описанный нами на предыдущих этапах предпринятого исследования, вновь заявляет о себе с все возрастающей силой. Соотношение объективного и субъективного, всечеловеческого и индивидуального в творчестве поэта А. Шопенгауэр рассматривает, обращаясь как раз к образу **зеркала**. По его мнению, «поэт схватывает идею человечества с какой-нибудь определенной подлежащей изображению стороны, и то, что в ней объективируется для него, есть сущность его собственного я... В зеркале своего духа (подчеркнуто мною — М. Щ.) он показывает нам идею в ее чистоте и ясности, и его изображение правдиво до малейших деталей, как сама жизнь» [33, с. 246]. В отличие от историка или живописца именно поэт, как считал А. Шопенгауэр, «держит перед нами проясняющее зеркало, в котором все существенное и важное является собранным воедино...» [33, с. 248]. Вот и получается, что «поэт – зеркало человечества, и он доводит до сознания человечества то, что оно чувствует и делает» [33, с. 249].

Ближе к концу XIX века, ставшего веком торжества Литературы, Оскар Уайльд уже подводит некоторый итог относительно исторической миссии искусства вообще и тоже не может обойтись без использования образа зеркала. По его оценке, «жизнь смотрится в Искусство, словно в зеркало, и либо воссоздает некий странный образ, порожденный воображением живописца и скульптора, либо превращает в факт то, что было художественным вымыслом» [28, с. 237]. Но если, как нам думается, таким зеркалом в инструментальной музыке XVII – XIX веков выступала сама эмоционально-чувственная «жизнь» композитора, его переживания, со всеми биографическими событиями и перипетиями судьбы, то субстанция зеркальности поэтического творчества еще больше утончается, оставляя несколько в стороне самые «тяжеловесные» пласты человеческих переживаний с их собственно телесной, физиологической и биографической (внешне событийной) составляющей. Ставшая таким новым зеркалом душа поэта XVIII – XIX веков гораздо в меньшей степени отягчена скульптурно-телесным, «лицезрительным», «лицеизмерительным» и тем же «лицемерным» масштабом истины и постижения самой сущности бытия.

XX век, конечно, внес свои коррективы в использование темы зеркала при характеристике смыслообразующих возможностей современной литературы. В значительной степени раскрытие новой позиции в этом вопросе здесь принадлежит М. М. Бахтину, обратившемуся к «вопросам самосознания и самооценки в теоретическом и историческом плане (автобиографии, исповеди, образ человека в литературе и т. п.)» [2, с. 241]. Отмечая особую «важность этой проблемы для самых существенных вопросов литературы», он фиксирует возникновение специфической позиции современного «сознания при создании образа другого и образа себя самого» и называет это «узловой проблемой всей философии» [2, с. 241].

В то же время, излагая ситуацию человека, смотрящего в такое вот зеркало, М. М. Бахтин уже описывает возникающий эффект без всякого оптимизма, едва ли не как катастрофическое событие. В своей миниатюре «Человек у зеркала», которую мы хотим привести ниже почти целиком, он обнаруживает в зеркальных характеристиках современного самосознания уже не *видимость* истины и не *проявление сущности рода человеческого*, а как раз нечто противоположное. М. М. Бахтин обнаруживает «фальшь и ложь, проглядывающие во взаимоотношении с самим собою. Внешний образ мысли, чувства, внешний образ души. Не я смотрю *изнутри* своими глазами на мир, а я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами; я одержим другим. Здесь нет наивной цельности внешнего и внутреннего... Наивность слияния себя и другого в зеркальном образе. Избыток другого... Из моих глаз глядят чужие глаза» [2, с. 240]. Буквально созвучны этим словам и мыслям философа высказывания его гениального современника, А. Тарковского, создавшего такой шедевр в киноискусстве, как «Зеркало»: «Пространство, отраженное в зеркале, освещено свечным светом. Я поднимаю голову и вижу в теплом золотистом стекле чужое лицо. Моло-

дое, красивое в своей наглой и прямодушной глупости, с пристальными светлыми глазами и расширенными зрачками. Оглянувшись, я вижу в стороне того, другого, того, с кем я поменялся своим лицом...» [27, с. 64].

Как разнятся между собой изложенные здесь позиции — позиция А. Шопенгауэра и позиция М. М. Бахтина и А. Тарковского. При этом позиция теоретика вселенского пессимизма выглядит в данном вопросе гораздо оптимистичнее. На наш взгляд, это объясняется тем, что первый высказывал свои мысли в период триумфа литературного искусства, а второй и третий — совсем на спаде его смыслообразующих возможностей. Подъем и спад здесь обозначились весьма масштабно. Но для этого литературе нужно было пройти весь путь своего доминирования в смыслогенезе от действительно созидательных достижений до мощной волны иллюзорного величия, иллюзорного мироощущения, искаженного миропонимания и псевдогероики. Ей нужно было пройти путь до появления нового доминирующего вида в сложившейся череде искусств — до киноискусства.

Пока же, в XIX веке, поэтическая ступень в европейском смыслогенезе особенно конструктивна и широко представительна. При этом «поэтическая» жизнь в истории Европы, конечно же, не ограничивается своеобразным эпицентром (преимущественно германским в то время) важнейших философских баталий и открытий... Англия, Франция, Испания, Австрия, США существенно расширяют эту представительность. И все же мы вновь возвращаемся именно в Германию, чтобы затем вместе с важнейшими тенденциями в европейском культургенезе на время «переехать» в Россию...

Проявившийся и здесь, в мире литературы, принцип зеркальности самосознания обеспечил человечеству определенный переворот в осмыслении и восприятии существующей реальности, а также поворот к ее, реальности, уже «чужой» субъективности и «чужой» субъективизации, что, в свою очередь, стало современным средством объективации и реализации себя самого. А ведь «всего» 3 тысячи лет назад зеркалом, в которое смотрелся человек, была природа. Миф о Нарциссе это хорошо фиксирует в буквальной и фигуральной формах. Естественность такого зеркала противостояла искусственности и стремлению к субъективизации. В современном мире оппозиция человека и природы предстала совсем по-иному. К этому времени человек уже в значительной мере подавил естественную чистоту среды своего обитания, или, образно говоря, ее зеркальную незамутненность.

Возможно, именно этим объясняется появление нового варианта, уже межнационального (или межгосударственного), диалектического единства «своего и другого» и «своего и чужого». На наш взгляд, для немецкой культуры рассматриваемого времени таким зеркальным «своим-другим» выступала литературная Россия. При этом в сферу такого «своего-другого», по всей видимости, входила и философская мысль. Экспансия немецкой философии в направлении России оказалась в XIX веке столь значительной и массивной, что даже породила своеобразную пару двойников философов и поэтов... Ими стали Ф. Ницше и В. С. Соловьев, олицетворившие одновременно и напряженнейшую оппозицию немецкого и российского духа, и исторически наблюдаемое почти трагедийное единство двух народов [34]. Философское, мировоззренческое противостояние двух титанов мысли и национального духа выглядит формой современного единоборства двух былинных богатырей, предварявшего когда-то в истории российского государства кровопролитнейшие столкновения с внешними врагами. Как правило, двойная гибель таких героев означала патовую ситуацию и неминуемость большого сражения. Через каких-нибудь четырнадцать лет после практически двойной и не по годам ранней смерти летом 1900 года с разницей всего лишь в 25 дней Ф. Ницше и В. С. Соловьева начнется Первая мировая война, где главными действующими и, соответственно, пострадавшими силами (как, впрочем, и во Второй мировой войне) окажутся как раз Россия и Германия. Морально-психологическое и биографическое сходство двух названных здесь мыслителей как нельзя наглядно подчеркивает существование зеркальных характеристик у данной формы «своего – другого».

Впрочем, масштаб зеркальности русской философии и русской литературы и рамки отмеченного противостояния, глядя в историю XIX века, можно легко расширить. Достаточно вспомнить о всемирном значении, о вселенском содержании творчества Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, как тут же вспоминается их трагическая судьба. И если двум первым «пришлось» стать душевнобольными, то Л. Н. Толстому «повезло» в другом – глубокий невротизм его природы, чувствительнейшая душа Художника позволили русскому литературному гению стать непосредственно «зеркалом русской революции», наполненной новыми надеждами, новыми смыслами, великими идеями, высокими целями и одновременно такой бессмысленной, безумной и жестокой...

Несколько ранее мы специально и подробно рассматривали потребность музыки XVIII и XIX веков в своем поэтическом дополнении и продолжении, а затем — не менее показательную потребность самой поэзии в музыке. Таким способом мы старались объяснить, почему именно лирическая поэзия, а не художественная, никак не менее представительная, проза стала главной наследницей музыки в исторической череде доминирования искусств. Мы стремились быть убедительными в том утверждении, что только литература смогла стать полноправной преемницей музыки в планетарном шествии смыслогенеза, хотя в само поэтическое слово мысль «вросла» уже давным-давно, а в «новой» поэзии еще так мощно бродит энергия мифа. В этом случае стало очевидным, почему собственно поэзия стала казаться и поэтам, и философам XIX века главной формой смыслообразования эпохи. Набравшаяся философской мудрости литературная критика того времени устами В. Г. Белинского сказала, что как раз поэзия в широком смысле этого слова представила собою всю целостность искусства и его «высший род». Влияние философии Г. В. Ф. Гегеля на позицию В. Г. Белинского здесь оказалось решающим. Симптоматично, что еще в пределах этого же века О. Уайльд посчитает подлинной философией собственно литературную критику.

Опыт всей европейской культуры позволяет нам констатировать, что героями рассматриваемого времени стали мыслители-поэты. Поначалу их родиной остается все еще австро-германская музыкальная культура. Шиллер и Гейне, харизматичные фигуры Гете и Ницше поддерживали в поэзии эру торжества германского духа. Однако быстро взрослеющий или даже стареющий германский опыт межчеловеческого общения и интеллектуального обобщения уже требует передать новые задачи смыслогенеза более молодым государственным и этническим образованиям, как, впрочем, раньше это делали между собой древние греки и римляне, англичане и французы Нового времени. Этим, собственно говоря, и объясняется особенно мощная экспансия немецкой культуры (главным образом философии) на Восток, в Россию. В таком случае русская литература и есть преемница австро-германской музыки в европейском и планетарном шествии человеческого смыслообразования, хотя в те же годы все еще бурлит ищущий дух философа-бунтаря, музыканта и поэта Фридриха Ницше, еще впереди пробуждение философски и музыкально заряженной поэзии Райнера Рильке. Поэтому вдвойне показательными выглядят большие надежды самого Ф. Ницше на восточное славянство в перспективе культурного прогресса, а также почти болезненное стремление Р. Рильке ... в Россию. Впрочем, в начале XX века, на склоне лет потерявшая смысложизненные ориентиры, русская поэзия в лице А. Белого не прочь будет вновь обратиться за смыслообразующими советами опять-таки к немцу, к антропософии Рудольфа Штайнера. А ведь, казалось бы, гораздо проще и естественнее было обратиться непосредственно к Е. П. Блаватской и ее теософии.

Русская поэзия, опережая прозу, кажется в XIX веке сразу же нацеленной на осмысление жизненно важной проблематики человека, общества и мира в целом. Одновременно русская поэзия этого времени становится новым способом рождения

и формой самого существования и развития национального самосознания. И самый великий из русских поэтов всех времен, по деду негр, блистательный аристократ, А. С. Пушкин наконец-то объявит: «Там русский дух... там Русью пахнет!» [25, с. 434]. Другим способом возникновения и разрастания такого самосознания, естественно, выступила русская философская мысль. Стоявший у истоков русского национального самосознания в качестве философа П. Я. Чаадаев, будучи несколько старше А. С. Пушкина, сумел оказать на поэта большое влияние еще в своей молодости. И он же испытал на себе мощное воздействие личности и философского учения самого Ф. В. Й. Шеллинга. Влияние личности и философии этого немецкого мыслителя в той или иной мере в ту пору испытали на себе Одоевский, братья Киреевские, Кюхельбекер, Тютчев, Герцен и Огарев. В свою очередь, отнюдь не чуждым сфере поэтического искусства оказался и основатель славянофильской линии в русской философии А. С. Хомяков.

Хорошо видно, что поэзия и философия как две формы возникновения и существования русского национального самосознания оказались связаны многими узами «живого» человеческого общения и самим ходом российской истории. Именно русский язык должен был стать языком российской философской культуры вообще и оригинальной русской философской мысли в особенности. Именно этот язык выступил связующим звеном двух масштабов исторической действительности и ее философского осмысления: собственно русского и того, что принято называть российским. И, надо сказать, как раз русская литература стала полем и духовной субстанцией такого языкового единства стремительно расширяющейся многоэтнической общности на гигантских просторах растущей Российской империи.

В связи со всем вышесказанным нам представляется, что русская поэзия появляется очень даже вовремя, уже готовая соединить энергию еще молодого многоэтнического образования с накопленной смысложизненной мудростью своих «культурных» предшественников. Она появляется тогда, когда вновь, как выразился Г.-Г. Гадамер, «между философией и поэзией есть загадочная близость, которая стала осознаваться со времен Гердера и немецкого романтизма» [10, с. 116].

Произошло даже своеобразное перемещение собственно философских функций в область литературы. Г.-Г. Гадамер фиксирует это перемещение как утрату университетской философией своего значения, объясняя сложившуюся ситуацию тем, что такая философия «была отодвинута в тень целым созвездием великих романистов, прежде всего французами — Стендалем, Бальзаком, Золя — и русскими писателями — Гоголем, Достоевским, Толстым» [10, с. 116]. Да и вернуть свои утраченные позиции университетской философии, по его мнению, удастся лишь путем прямого «вторжения» философии «в пограничную область поэтического языка» [10, с. 116]. Впрочем, констатация названных здесь фактов из истории европейской философии, в свою очередь, порождает новые вопросы, которые в XX веке сам же Г.-Г. Гадамер формулирует весьма оригинальным образом. «Чего же ради тогда, — спрашивает он, — философия сторонится великих достижений современной логики, совершившей за последние сто лет головокружительный скачок по сравнению с аристотелевской логикой? Почему она все больше уходит в заоблачные сферы поэтического языка?» [10, с. 116].

Но если, с одной стороны, свою самодостаточность теряет университетская философия в Германии, то, с другой стороны, в России не менее сильны сомнения в смыслообразующей самодостаточности поэзии и вообще литературы. Русские «любомудры», например, сразу же образовали весьма творческий и плодотворный союз русской литературы и философии Ф. В. Й. Шеллинга... Национальная гордость и литературный гений совершенно не мешали русской общественной мысли очень энергично и своевременно усваивать и пропагандировать философские учения многих немецких мыслителей. Лейбниц, Вольф, Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель, Фейербах,

Маркс, Энгельс, Шопенгауэр и Ницше нашли в России не только благодарных, восприимчивых и талантливых поклонников, учеников и последователей. Их идеи породили в России широкое резонансное явление. Первая, «кабинетная», жизнь немецкой философии продолжалась в духовной и практической жизни уже целых поколений хорошо образованной русской общественности. Многими десятилетиями и событиями российской истории измеряется, например, вторая, «новая», «другая» жизнь философских учений Шеллинга и Гегеля, Маркса и Энгельса. И в этом случае нам следует подчеркнуть не столько философский, сколько собственно литературный резонанс русской мысли, вызванный, на первый взгляд, всего-то лишь немецкой философской мыслью. При этом литературная волна российской духовности была как бы призвана дополнить и усилить смысловой потенциал философии. Новый опыт высокой гражданственности, приобретаемый человечеством в России, уже явно выходил за рамки гегелевской самоуспокоенности мудростью самой философской мысли. Потому вдвойне примечательно, что эту неудовлетворенность русская литература высказывает устами Поэта:

«Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угождает праздно! – Нет!
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...
Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран...» [25, с. 345].

Пафос высокой гражданственности пробуждает порою в поэтах пророка, как это случилось, например, с М. Ю. Лермонтовым, который с равным успехом мог бы стать и живописцем, однако выбрал и прошел до самого конца горестный путь русского Поэта, олицетворяя героиню своего времени. Возникшие еще в Германии попытки опозитизировать философу самым прямым образом (Гете и Ницше) нашли в России свое гениальное продолжение в творчестве, например, тех же Ф. И. Тютчева, В. С. Соловьева или Д. С. Мережковского. Ко всему прочему, Н. А. Бердяев считал русскую литературу «самой пророческой в мире», полной предчувствий и предсказаний, тревоги по поводу надвигающейся катастрофы [6, с. 63]. И что же? Следует ли из всего здесь сказанного, что искусство слова сливается с «искусством» мысли? Означает ли это великий успех человечества? Может быть, это и есть, наконец-то, воплощенный мыслящий Логос? Или это все же лишь почти успех? Ведь получается то, что, сталкиваясь очень часто в одном и том же литературном слове, образ и понятие, чувство и мысль все еще мешают друг другу в постижении смысла. К тому же быстрое развитие науки способствует упрочению именно понятийного мышления в кругу хорошо образованных россиян названного времени из сравнительно узкого культурного слоя дворян и разночинцев.

В эти десятилетия в России активно строилась система научных терминов и понятийный аппарат современного типа, что, несомненно, касалось и науки в целом, и философии, и всей общественной мысли. В этом процессе сталкивались глубинные основы собственно русского словообразования с более или менее глубокими историческими заимствованиями византийской и западноевропейской языковой культуры.

В такой момент особое значение приобретало русское префиксное и «суффиксное» воздействие на привходящую иноязычную корневую основу. И это означало большое своеобразие всей ситуации. У древних греков все было иначе. М. М. Бахтин на этот счет высказывался следующим образом: «Греческая мысль (философская и научная) не знала терминов (с чужими корнями и не участвующих в том же значении в общем языке), слов с чужим и неосознанным этимологом. Выводы из этого факта имеют громадную важность» [2, с. 248]. С другой стороны, огромная пластичность русского языка формировалась прежде всего как раз в литературе. Сошлемся

в этом случае на одно из принципиальных положений герменевтики. По Г.-Г. Гадамеру, именно «в том и состоит поэтическое воплощение смысла в языке, что язык не замыкает себя в одномерности дискурсивных связей и логически-линейных зависимостей, а благодаря многовалентности... каждого слова придает стихотворению как бы третье измерение» [10, с. 142].

В самой России это становится еще очевиднее. Для В. А. Налимова, например, это «танец слов, ритм, в котором они изгибаются и извиваются, одевают себя в покрывало, сотканное из суффиксов и префиксов, переодеваются на наших глазах и снова оказываются обнаженными» [24, с. 94]. Со временем в таком воздействии русского речевого в целом и литературного в особенности факторов на терминологическую и понятийную структуру словесных заимствований проявятся свои «за» и свои же «против». Мощная терминологическая и понятийная «прививка» к русской культуре найдет возможность «прорасти» и в русской философии, и в русском искусстве, и в русской жизни в целом, своей одновременно конструктивной и деструктивной силой, заставив человечество приобрести новый опыт героики и трагизма, возвышенного и низменного. Противостояние самобытной языковой культуры терминологическому давлению извне как раз и поднимает значение русской литературы на уровень общеисторического, всечеловеческого явления. В то же время накапливающееся языковое и философское российское своеволие имело своим сдерживающим пределом *латынь*, не поддающуюся языковому литературному преобразованию и содержащую сравнительно ограниченный ряд философских установок и принципов, которые были тем самым защищены от неминуемой в таких случаях ассимиляции. Принципиальное значение тех или иных высказываний на латинском языке в какой-то мере контролировало движение смыслов в философски образованной среде, сохраняя статус объективного знания, статус некоей объективной мудрости, сдерживая эмоционально-чувственный напор опозитизированных образов и мыслей. Однако влияние латыни ограничивалось узкими университетскими и гимназическими рамками. Последующее в XX веке исключение латинского языка из обихода и резкое сокращение его роли в образовании и науке имели для России значительные, хотя и не столь очевидные последствия.

Очень эмоционально и красочно характеризуя названное здесь противоречие, русский историк литературы и общественной мысли М. О. Гершензон в своих сентенциях полон пессимизма. Поэт, по его оценке, «не знает мертвых слов», стремясь воскресить практически забытый, древний образный смысл слова. А современное слово стало совсем другим. Родившись в форме мифа, оно затем, когда «драматизм мифа замер и окаменел в слове,... стало метафорой; и наконец образ, постепенно бледнея, совсем померк, — тогда остался безобразный... знак отвлеченного, т. е. родового понятия» [15, с. 15]. Между тем именно литературное слово в это время обнаруживает мощное действие закона синестезии, когда возбуждение одних чувств вызывает эпифеноменальное участие чувств другого типа, позволяя читателю построить достаточно целостный комплекс представлений об изображаемом явлении [8, с. 22].

Прямо или косвенно это подтверждает сохранение, если не нарастание, языкового, мыслительного, информационного «зазора» между духовнообразующей функцией поэзии и смыслообразующей функцией философского знания. В начале нового тысячелетия мы можем констатировать, что сама лирическая поэзия, мощно развившаяся в направлении своего доминирования среди других видов искусства, оказалась тем не менее не до конца адекватной целям и задачам универсального философского синтеза всего многообразия современной информации, хотя и в XX веке Г.-Г. Гадамер находил новое усиление ее смыслообразующих возможностей в сфере философии понимания. С позиций представителя герменевтики, например, «поэзия, даже самая малопонятная, рождается в понимании и для понимания. На этом основана тесная связь поэзии и философии» [10, с. 152]. Г.-Г. Гадамер считает эту связь слабо оцененной эстетикой.

Но, кто знает, может быть, и сам Г.-Г. Гадамер занимался реставрацией уходящего в прошлое смыслообразующего лидерства поэзии наперекор хорошо заметной в том же XX веке тенденции смыслогенеза совсем в другом направлении. К тому же у него была возможность говорить не только о поэзии, но и о литературе вообще. Поэтому он так активно защищает тот особый интерес, который философия продолжает проявлять к литературе, к тому чуду языка, каким он является [10, с. 144].

С этой миссией литературы в смыслогенезе, по оценке герменевтики, напрямую связано значение «текста» в современном смыслообразовании, поскольку именно «текст» прежде всего «ориентирован на «понимание» и «пригоден для «толкования»» [10, с. 135]. Оказывается, что произведения литературы и представляют собой по преимуществу текст не только пригодный для толкования, но крайне нуждающийся в нем» [10, с. 135]. Кроме того, только такой языковой опыт позволяет философской мысли и ее осмыслению выполнить (реализовать) свое призвание — «сломить окаменелости так называемых химически чистых понятий» [10, с. 42].

Так или иначе, но еще в XIX веке, чутко реагируя на момент неадекватности поэтического образа требуемому содержанию понятийной мысли, новый разум делает своей избранницей художественную прозу. Она, по всей видимости, призвана снять накопленную противоречивость рационального и иррационального в бытии людей, искусства и науки, чувственной образности и абстрактного мышления и, возможно, разрешить разросшееся противоречие между некоей сущностью человеческого бытия и реальностью индивидуального существования.

Правда, поэзии еще предстоит совершить все то, о чем в XX веке напишет Г.-Г. Гадамер. Ей еще предстоит отсверкать великими мыслями и именами, властвовать над умами многих миллионов людей в самых разных уголках Земли, но уже предначертан Путь. Без сомнения, здесь сказываются какие-то более фундаментальные влияния всего хода человеческой истории. Мы же можем лишь подтвердить то, что давно уже было обнаружено Г. В. Ф. Гегелем, — то, что «именно на этой высшей ступени искусство покидает здесь стихию примиренного чувственного воплощения духа и переходит из поэзии представления в прозу (подчеркнуто мною – М. Щ.) мышления» [11, с. 95]. У Ф. В. Й. Шеллинга все это сказано несколько иначе. Оказывается, вообще поэзия была нужна, «чтобы для претворения в действительность, в реальность ни в чем не нуждаться, кроме возможности. То, что возможно в поэтическом смысле, именно поэтому безусловно действительно, подобно тому, как в философии то, что идеально, — реально» [32, с. 340]. Оскар Уайльд, живший несколько позже этих немецких философов, уже всерьез сетует на явный недостаток в Англии настоящей художественной прозы. Любопытно, как вообще он разводит по сторонам поэзию и прозу. Поэзия, по его характеристике, является выражением «тех высот нашего духа, когда нам хочется сравняться с богами...; проза же — хлеб насущный, и отсутствие хорошей прозы — один из недостатков нашей культуры» [28, с. 183].

В действительной истории литературы, конечно, отношения поэзии и прозы были более динамичны. История последних двух столетий хорошо показывает, как часто они взаимопроникают, дополняют друг друга в творчестве одного и того же литературного гения. В работе Н. Ф. Швейбельман «В поисках нового поэтического языка: проза французских поэтов середины XIX – начала XX веков» такое взаимопроникновение показано довольно обстоятельно на разнообразных примерах французского литературного творчества. В литературной жизни России достаточно назвать творчество А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. А. Бунина или А. М. Горького, чтобы тоже выйти за рамки одного века. Однако если судить по именам литературных титанов, а также по всей массе поэтического и прозаического творчества, то можно сказать, что философски подготовленный литературный гений России все-таки старается переходить с языка философской поэзии на язык философской прозы. Практически уже само собой получается, что ее повествовательный язык становится так

близок философскому, а сами литературные герои настолько склонны затевать философские по своему смыслу разговоры, что рассуждения поднимаются до высот философского мышления вообще. Все тоньше и тоньше грань между словом-образом в литературе и словом-понятием в философии и науке. И если, как полагает И. С. Ефимов, так сказать, «идеальный поэтический текст» является собственно лирическим произведением в стихах, то «идеальный прозаический текст» — это уже «эпическое произведение в прозе», где «прозаичность» есть та самая «направленность художественного мышления на идеологическое освоение отображаемой действительности...» [цит. по 31, с. 17]. Однако становится все более очевидным, что создание собственно «философских» романов грозит литературе утратой всякой художественности вообще. Примером этого эффекта могут служить такие литературные произведения, как «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, «Что делать?» Н. Г. Чернышевского или «Женщина-мыслитель» А. Ф. Лосева, чего никак не скажешь о собственно драматургических «философских» шедеврах У. Шекспира. Тот же «Гамлет» в этом случае становится примером совсем другого рода.

И все же уже Марсель Пруст в XX веке понял, как отмечено сравнительно недавно М. К. Мамардашвили, что само «искусство словесного построения есть способ существования истины, действительности и что ее нельзя внушить научением и она не предшествует в готовом виде» [23, с. 157]. М. К. Мамардашвили даже подчеркивает эту особенность литературы, ссылаясь на утверждение М. Пруста о том, что, только когда он писал, он и сам узнавал, что он думал и что он испытывал [23, с. 159]. Достаточно показателен в этом отношении и литературно-философский опыт С. Лема, Ж.-П. Сартра или А. Камю. Не случайно, на наш взгляд, последние двое, прекрасно владея всем арсеналом философского мышления, предпочитали порою преобразиться в писателя или драматурга. Возможно, что они поступали так в целях реализации, упрочения или подтверждения своих философских идей, но для этого им опять-таки надлежало преобразиться в Художника. Таким образом, можно зафиксировать, что в существовавшем в XIX и XX веках союзе литературы и философии содержится внутреннее противоречие: их взаимопроникновение не устраняет своеобразного параллелизма в их современном существовании.

Русская философия и русская литература не являются в этом отношении исключением. Но тогда почему же именно в России рассматриваемого времени поэт становится «больше, чем Поэт»? Как писал, например, С. Л. Франк, как раз в России «наиболее глубокие и значительные мысли и идеи были высказаны... в литературной форме. Мы видим здесь художественную литературу, пронизанную глубоким философским восприятием жизни» [29, с. 84]. Симптоматично, что такое признание сделано самим философом. Можно также сказать, что сама русская литература выступала долгое время своеобразным энергичным и мировоззренческим основанием философской мысли в России со всеми вытекающими отсюда результативными «за» и «против», хотя очень вероятно, что культурная жизнь, весь исторический опыт российского общества и нуждались в развитии сравнительно автономной, а поэтому собственно философской мысли. Однако слишком тонкая грань между искусством литературного слова и работой философской мысли определяет своеобразный российский сплав образа и понятия, правды и истины, веры и знания, цели и средств, типичного и всеобщего, героического и обычного, идеалов и интересов в истории и содержании русской философии.

Рассмотрим подробнее плюсы и минусы «союза» русской литературы и русской философии, заметно опьяненных друг другом в неистребимом желании понять и по возможности решительно переустроить мир. «Русские художники... у новой цивилизации, — писал, например, Н. Я. Берковский, — перехватили ее же собственные черты, чтобы за ее счет расширить и усилить народную коллективность, дать новые средства народности. Они творили эпос России-Европы, они вызвали к поэтической жизни скрытое богатство — возможность небывалых по объему жи-

вых связей между людьми, колоссальных скоплений человеческой энергии и воли, которые были и есть колоссальные возможности поэзии. Они в своем эпосе впервые возвысили в глазах новой Европы ее же силы, освободив их, преобразуя их» [7, с. 346]. За этот опыт философия может быть, наверное, благодарна литературе. Правда, тот же Н. Я. Берковский слишком категорично, на наш взгляд, оценивает «победу русского писателя над индивидуализмом» как победу «вышестоящего» [7, с. 351]. Да и задача русского художественного эпоса определяется у него как сведение «в одно национальное и народное: высокоразвитую государственность — «культуру» — и находящуюся под ней элементарную народность — «природу» [7, с. 358]. При этом еще и сама форма искусства, по Н. Я. Берковскому, уже «требует, чтобы целое было представлено через часть, было сгущено в каком-то частном явлении» [7, с. 319-320]. И кажется, в самом деле, литературное сгущение информации в образе вполне оправдано, тем более что Н. Я. Берковский такой частью считает Человека. Человек тем самым оказывается в фокусе всей новой мировой проблематики в целом. Это ли не достижение человеческого самосознания? Вот только собственно философское понимание диалектики части и целого, единого и многого, конечного и бесконечного продолжает настаивать не только на единстве, взаимодополняющем существовании названных противоположностей, но и на их взаимоисключении, на их борьбе.

Литературное кредо России Н. Я. Берковский называет не иначе, как «оптимизмом искусства» или даже «поэтическим оптимизмом», в то время, когда полнота и целостность философского синтеза должна быть лишена такой, только оптимистической односторонности и установки, такой узконаправленной ориентации. По мнению того же Н. Я. Берковского, которое стало едва ли не каноническим в советский период российской истории, «русская сатира имела один смысл — покончить с урезанным, ослепленным человеком сословия, частного труда, частного дела, частного интереса, с «человеком из футляра», вернуть его собственным его силам и разумению и — вернуть его народу» [7, с. 355]. А ведь собственно философии еще предстоит найти невероятно сложную формулу единения множества частных дел и частных интересов, их воплощенного присутствия, их реальной представленности в общем интересе, в потребностях и целях всего человечества. Философии еще предстоит выявить диалектику частного и всеобщего, индивидуального и социального и на уровне интересов, и на уровне потребностей, и на уровне целей, продолжая объяснение диалектики интересов и идеалов, материального и идеального вообще. Может быть, поэтому-то Н. А. Бердяев не хотел видеть в Н. В. Гоголе собственно сатирика, поскольку, по его мнению, как раз этому писателю и удалось обнаружить «метафизическую глубину зла, а не только социальное ее проявление» [6, с. 68].

Между тем искусство литературы вообще и художественная проза в особенности непосредственно приучают читательские массы к работе с текстом. Текст, в свою очередь, по оценке герменевтики, ориентирует читателя на задачу «понять» и нужным образом «истолковать» смысл. Сменив в чередě смыслообразующего лидерства искусств музыку, современная литература в целом и художественная проза в особенности предложили новую долю собственно читательского участия в литературном творчестве, когда читателю надлежит не просто узнать что-либо, а следует достроить, довообразить, домыслить вслед за писателем значительную часть несомой художественными образами информации. Об этом хорошо говорил Эрнест Хемингуэй. Вс. Э. Мейерхольд считал, что в искусстве гораздо важнее не знать, а *догадаться*. Замечательной иллюстрацией для такой позиции стали романы Кнута Гамсуна, Эриха Ремарка, Фрэнсиса Фицджеральда, предназначенные уже сравнительно взрослому читателю, представляющему, в свою очередь, филогенетически «взрослое» человечество. Читая и вновь перечитывая такие романы на разных ступенях своего

интеллектуального, если не сказать духовного, созревания, читатель может всякий раз толковать сказанное в них уже по-новому, изменяя и углубляя уровень своего понимания, фактически *домысливая* содержание до многовариантного целого, до его предполагаемой полноты и целостности. А как вырастает объем такого домывливания, когда читательская аудитория начинает достигать десятков или даже сотен миллионов чувствующих, переживающих, активно мыслящих людей, пришедших к современности из совершенно разных форм этнической культуры!

В связи со всем вышесказанным наше внимание вновь привлекает совершенно удивительное, на первый взгляд, совпадение именно «понимающей» функции художественной литературы, представленной письменно в тексте и многократно тиражированной, и «понимающей» стадии разума, которой стал соответствовать только разум XX века. Не отсюда ли такой «горячий» интерес современной философии к литературному языку вообще? Не отсюда ли такой мощный философский «взлет» герменевтики и феноменологии? Не здесь ли заключено основание для совсем недавно существовавшего лидерства философии *понимания* в современном философском пространстве? Во всяком случае, значение «герменевтического» опыта, «герменевтической» практики художественной литературы проявляет себя глобально и закономерно. Оно подтверждает одновременно и единство, и принципиальную «несливаемость» современного литературного и философского творчества.

Опыт русской литературы — это глобальный опыт системы объективированных представлений, генеральная проба человеческого духа, попытка средствами словесного искусства, литературных представлений, вымыслов и домывслов подняться над косностью наличествующей формы жизни, над косной материей человеческого бытия. «Литературные нервы» России в XIX – XX веках наполнены предчувствиями и предсказаниями. Но в том-то и дело, что *литературная* жизнь героев — это всего лишь *литературная* проба жизни реальных людей или, быть может, только художественная деформация кажущейся истины.

Посредническая миссия художественных литературных образов, разыгрывающих между собой некое подобие жизни, миссия соединения собственно философской мысли и самой реальной жизни отдельных людей и общества в целом, на наш взгляд, является одновременно и конструктивной, и деструктивной. М. М. Пришвин, например, отмечал бумажный, словесный характер культуры из опытов Д. С. Мережковского. Так и хочется сказать, что слово, литературное слово, лишь заменило собою дело, заполнив недостаточность самой жизни. Поэтому, наверное, компенсаторная функция художественной литературы проявилась особенно заметно в XIX – XX веках. Примером тому могут служить сентиментализм, романтизм и так называемый «социалистический реализм». Сверхнормативная «книжность» россиян поэтому выглядит не только показателем их особой духовной миссии, их особой культуры, но и множественным опытом отстраненности, отчуждения огромных человеческих масс, уже довольно образованных, от самого дела, от самой жизни.

Так уж получилось, что в советский период отечественной истории слово стало делом, а дело – словом. Это закрепилось и на индивидуальном, и на государственном уровнях, и на уровне национального менталитета. Вершиной гражданских и творческих притязаний многих интеллигентов стало громко и широко высказанное или, еще лучше, опубликованное слово в отечественной или даже зарубежной печати. При этом вполне допустимым считалось опубликовать свои произведения даже под чужим именем. В конце концов, такое публичное слово стало делом чести в буквальном и переносном смысле этого выражения. Результатом же могли стать реальная опала, эмиграция, физическое уничтожение или унижающее человека морально и физически длительное заключение. То есть, получается, что и самой властью литературное слово рассматривалось как крайне вредное или, наоборот, чрезвычайно полезное дело государственного значения. На литературное слово

государство делало ставку, взяв его на полное государственное содержание. Но все это составило бы только полбеда, если бы не выродилось в свою противоположность, — само дело стало отождествляться со словом об этом деле или со словом, представлявшим результат такого дела. К сожалению, очень часто такая ситуация если и не удовлетворяла, то, по крайней мере, успокаивала совесть, ведь самодостаточность публичного литературного слова выступала своеобразным моментом веры. Давая определенный выход накопленной энергии недовольства реальной жизнью, литературное слово выступало одновременно *видимостью* всякого дела, оживляя и раскрашивая мир представлений как мир уже реальных событий.

У А. Белого, жившего и творившего на «переломе» всей этой «литературной» эпохи в истории России, на этот счет имеются интересные рассуждения. Он, например, отмечал неумное стремление современной ему литературы обязательно «пересоздать жизнь» [4, с. 346]. При этом сам А. Белый занимал явно обличительную позицию по отношению к такой литературе, ибо на самом деле, на его взгляд, еще «никогда идеи в литературе не опережали религию, философию и науку» [4, с. 347]. Он уже тогда успел заметить поражение собственно литературного слова, когда «самые важные, самые нужные слова о деле сказаны, а дела — нет» [4, с. 354].

Между тем тот же А. Белый дает именно русской литературе определенный шанс. Правда, это должна быть уже как бы и не совсем литература. «Русской литературе, — на его взгляд, — открывается *новая жизнь*, русской жизни дается *новое слово*, творческое, действующее слово... Русская литература — не вовсе литература» [4, с. 354]. Оставляя людям надежду на обновленное опять-таки слово, А. Белый остается до конца верен литературе. А куда денешься? Из истории уже не выскочишь. «Литературное» усвоение немецких философских идей в России обнаружило себя еще в творчестве А. И. Герцена и Н. Г. Чернышевского. Затем последовало литературное «рождение» новых, но теперь уже русских, философских идей в творчестве, например, Ф. М. Достоевского. И наконец, остается «литературное» оформление собственно русской философской мысли как нечто третье.

От себя скажем, что советской литературе больше удалось литературное оформление марксизма-ленинизма, а его никак собственно русской философией не назовешь. К тому же именно «словесное творчество» подменило собой в человеке еще и его внутреннюю веру. То, что написанному у нас больше доверяют, чем сказанному, а сказанному — больше, чем увиденному, хорошо известно как раз из истории российского менталитета. Общедоступность книжного тиража в условиях чрезвычайно быстрого всеобуча вовлекла огромную массу по существу крайне мало образованных людей в чтение «высокой» литературы, совершенно не устраняя момента «культурной» маргинальности массового читателя. Популистские настроения многих отечественных художников слова нередко тешили самолюбие хама, порождая все больший отрыв результатов такой, с позволения сказать, «культурной революции» от ее столь замечательных и возвышенных целей. Средствами безбрежной идеализации художественная и квазифилософская литература культивировала новую героинку, героинку тотального долга, героинку жертвенности настоящего, отрицания реального существования во имя только еще *представляемого* будущего. Вера печатному слову как-то исподволь, постепенно и незаметно подменила собой и внутреннюю веру, и веру в себя самого, и веру в уже сложившийся уклад жизни, в традиции, подменила собой даже здравый смысл. То, с чем не справлялась художественная литература, довершали публицистика, журналистика. Активно подавлялся «культурный иммунитет» национального самосознания. Иначе непонятно, как объяснить тот несомненный факт, что в самой «читающей» стране мира, казалось бы, уже вполне воспитанный массовый читатель, мгновенно забыв о «высоколобой» литературной классике, обратился к откровенно дешевому чтиву, откровенно развлекающему, отвлекающему, уводящему от раздумий?

При этом очень многие вообще предпочли привычному серьезному чтению *свое* дело, пусть даже совсем маленькое, подлое, противное или рискованное, но все же дело. И все это произошло отнюдь не на заре цивилизации, а в наши дни, в канун третьего тысячелетия. Значит, литературное воздействие на массового читателя было, как оказалось, и довольно поверхностным, и очень редко всерьез облагораживающим. Хотя, на самом деле, история российской литературы полна высокохудожественными произведениями, блистательными шедеврами, литературными талантами и гениями вплоть до полного исчерпания целой эпохи великого эксперимента, вплоть до самого конца XX века, эффект все-таки оказался не тот. Вполне понятно тогда, почему, оценивая состояние отечественной общегражданской грамотности, М. К. Мамардашвили считал его на сравнительно недавний день таким «чудовищным». «Но другим, видимо, оно, — писал М. К. Мамардашвили, — и не могло быть. Народ, который выскочил из истории и жизни (я имею в виду все народы, населяющие российское пространство), не мог не оказаться в итоге больным. Больны сами люди» [23, с. 163].

Между тем, совершенно неоспоримо, что Россия XX века всем ходом своей истории прекрасно продемонстрировала широкие возможности и непреодолимые пределы, достоинства и недостатки, цели и средства литературной доминанты не только в собственном, но и в европейском смыслогенезе в целом, до конца развернув эту картину современного смыслообразования. Влияние этого опыта до сих пор ощущается в Европе и в Азии. Влияние русской литературы XIX и XX веков оказалось неустранимым из сферы детерминации культурных событий последних десятилетий у многих народов мира. И эти формы и результаты подобного влияния вряд ли могут оцениваться в качестве сугубо отрицательных или бесполезных.

Попробуем взглянуть на проблему несколько иначе. В свое время, говоря о литературе вообще, Л. С. Выготский предлагал начинать «именно с басни, потому что она стоит именно на грани поэзии и всегда выдвигалась исследователями как самая элементарная литературная форма, на которой легче и ярче всего могут быть обнаружены все особенности поэзии» [9, с. 93]. Разбирая позиции таких глубоких исследователей басенного искусства, как Г. Э. Лессинг и А. А. Потебня, отталкиваясь от них и одновременно оспаривая сделанные выводы, Л. С. Выготский остро чувствовал сближение басни как раз с поэтическим искусством. При этом последний особенно подчеркивал выделяемый еще своими предшественниками обязательный для басен момент *иносказательности*. Кроме того, Л. С. Выготский, обращаясь к Г. Э. Лессингу, акцентирует наше внимание на том, что в античной культуре басня вообще принадлежала к области философии и что лишь самому Лафонтену «удалось сделать басни приятной поэтической игрушкой» [9, с. 96]. Опровергая высказанное Г. Э. Лессингом и А. А. Потебней непринятие именно поэтической басни, кажущейся им детской игрушкой, Л. С. Выготский сделал важный вывод о том, что в басне «заложено зерно лирики, эпоса и драмы...» [9, с. 109]. В басне, по его мнению, «литературность, условность... героев гарантирует необходимую для художественного действия изоляцию, и это же свойство мы находим впоследствии и у всех прочих героев литературных произведений» [9, с. 110]. Хорошо понятно, что Ж. Лафонтену и И. А. Крылову для построения смысла потребовалось слить воедино многие игровые и поэтические средства, иносказание, аллегорическую образность, почти живописное изображение своих «героев» с большим моралистическим усилием мысли.

Л. С. Выготский приводит на этот счет очень показательные высказывания самого В. А. Жуковского, которые в устах поэта выглядят особенно весомыми. Оказывается, басня «может быть естественно: или прозаическая, в которой вымысел без всяких украшений, ограниченный одним только простым рассказом, служит только прозрачным покровом нравственной истины; или стихотворная, в которой вымысел украшен всеми богатствами поэзии, в которой главный предмет стихотворца — запечатлевая в уме нравственную истину, нравиться воображению и трогать чувство»

[Цит. по 9, с. 153]. Еще более подчеркивая усиление значения **вымысла** в поэтической басне, Л. С. Выготский приводит слова В. А. Жуковского о том, что поэт должен «рассказывать языком стихотворным, то есть украшая без всякой натяжки простой рассказ выражениями высокими, поэтическими вымыслами, картинами и разнообразя его смелыми оборотами» [9, с. 153]. И это при всем том, что сами басни, согласно Л. С. Выготскому, являются еще одним средством самосознания.

Продолжая данную линию рассуждения, можно сказать, что рождаемые на основе личных переживаний поэта или прозаика, продуцируемые его чувствами и мышлением образы так или иначе становятся **вымышленными** («вы-мысленными»). Вышедшие из сферы внутренних переживаний **во вне**, объективированные с помощью языка, театра и кино, они становятся посредством слова и мысли новым способом существования объективированного в образах литературы **вымысла** («вы-мысла»), т. е. опять-таки того, чего вне мысли, вне «нагруженного» мыслью чувства уже не только самого творца, но и вне мысли читателя просто-напросто не существует. Б. В. Томашевский, например, уверенно заявляет, что существует особая сфера, «область литературы, в которой автор, вместо того, чтобы делиться сообщениями о действительном, говорит лишь о вещах, **подобных действительным**, на самом же деле о вещах вымышленных, но вымышленных так, что они возбуждают в других интерес и такого рода чувства, какие человек переживает в действительной жизни. У людей есть потребность в такого рода литературе, потребность, подобная той, которая вызвала существование музыки, живописи и других искусств» [31, с. 16]. Конечно, здесь речь идет не только и не столько о собственно фантастике как о некотором особенном жанре современной литературы. На наш взгляд фантастика является лишь крайним, наиболее рафинированным случаем доминанты литературного вымысла, исследование которого требует, кстати сказать, специального философского исследования.

В целом мы бесконечно так же далеки от того, чтобы в русле идеалистической традиции утверждать какую-нибудь особую подлинность, чрезвычайную ценность или даже истинную идеальность подобных вымышленных образований, как далеки и от желания их мистифицировать. И все же, вне всякой мистики, уже более двухсот лет эти образования все явственнее и масштабнее обнаруживают свое влияние на человека во всех сферах его жизнедеятельности, если не сказать на ход истории его существования в целом. Оставив в стороне хрестоматийный вопрос о первичности материального или идеального, мы тем не менее можем вместе с О. Уайльдом констатировать, что англичане научились видеть туманы не оттого, что они существуют как физическое явление, а просто потому, что «поэты и живописцы объяснили им мистическую притягательность таких погодных явлений» [28, с. 238]. Именно литература, на его взгляд, «всегда идет впереди жизни. Она не подражает жизни, но перекраивает ее согласно своим нуждам» [28, с. 235].

В эру замыслов великих Европа пережила не только великие события и исторические переломы, но и рождение целого ряда утопий. В эпоху поэтического вымысла, в эпоху литературного вымысла вообще, великие исторические события продолжали потрясать Европу, а утопические проекты даже нашли свое, пусть временное, но все же **воплощение**. Не в этом ли состоит величие литературного вымысла, несмотря на огромные социокультурные издержки и необходимость возвращения назад после каждой особенно увлекательной попытки его реализации?

Когда-то еще совсем недавно «музыкальная» попытка гармонизации такой важнейшей характеристики человеческого бытия, как **время**, стимулировала становление великой классической немецкой философии. Произошло это подобно тому, как давным-давно стараниями и средствами скульптурного искусства по гармонизации другой важнейшей характеристики человеческого бытия — **пространства** — греки и римляне способствовали возникновению и развитию непревзойденной в своей чувственно-наглядной и наивной гениальности античной философии. У литературы в

эру вымысла была иная миссия. Правда, лирическая поэзия занималась вымыслами еще, так сказать, для своего стола, для внутреннего потребления. Не будучи далеко оторвана от личных переживаний поэта, его лирика была лишь их *продолжением*, интимная сторона такой поэзии оставалась закрытой для постороннего глаза, для подглядывания. При этом многие стихи вообще писались только для определенного лица или даже только для себя самого, становясь новым способом существования настроения, внутренней мелодии, мотива. Вышедшие из чувства и мысли поэта образы еще не были слишком отчуждены, хотя и начинали уже жить относительно самостоятельной жизнью. Поэзию этого времени можно было бы сравнить с *заревом*, рождаемым и поддерживаемым «пожаром» души самого поэта. Отводимые для этого «пожара» поэту 36-37 лет активной чувственности только подчеркивали прижизненный характер вымысла. Тем самым значительно ограничивалась адекватность читательского постижения подлинного смысла такого вымысла. Кроме всего прочего, для передачи подлинного смысла лирической поэзии серьезным барьером стала невозможность адекватного художественного перевода с родного языка на другие.

Специфическое место в этой ситуации занимает собой феномен русского романса, где лирическая поэзия и музыка буквально дополняют друг друга до некоторой образной и одновременно «переживательной» целостности. Положенные на музыку стихи полны продолжающимся переживанием прошлого, былой любви, былых сильнейших чувств. В этом отношении русский романс легко отличим от цыганского романса, в котором сохранена, самым непосредственным способом присутствует страсть, прямое обращение к объекту этой страсти. Словно апеллируя к авторитету, искренности и живой непосредственности именно музыкального переживания, как бы стремясь попасть под защиту музыки, старшей в движении европейского смыслогенеза, поэзия русского романса полна ностальгических чувств. Это отблеск уже прожитых страстей, но все еще своих... Причем «своими» эти чувства становятся не только для поэта и композитора, но и для любого другого исполнителя или их слушателя, настроенных на глубокое личное переживание похожей ситуации.

И все же автор и герой уже не были одним и тем же. Именно вымысел позволял автору дистанцироваться от своих героев, наделяя их самыми разнообразными качествами. В художественной прозе такая дистанция резко возрастает. Прозаику приходится несколько дистанцироваться даже от своей собственной юности и постараться прожить как можно дольше, чтобы успеть «перегореть» совсем иначе. Такая взрослость прозаика, пожалуй, больше породнила его с философами. Художественная проза прямо-таки призывает к множественному и вполне самостоятельному прочтению, она тяготеет к максимально возможному тиражу, пренебрегая неминуемыми погрешностями всякого перевода с одного языка на другой. Широкий набор положительных и отрицательных героев, одновременно участвующих в головоломных предприятиях, затруднял процедуру авторского перевоплощения, постепенно отодвигая его от собственного детища. Теперь уже в это зеркало, в зеркало разворачивающейся литературной драмы чувств и мыслей, начинает смотреть всякий желающий познать себя современный человек. Такое познание есть узнавание себя, то же самосознание, где зеркалом перестает быть собственно душа Поэта. «Остывающие» с годами чувства прозаика скорее оставляют его мысль подлинной хозяйкой положения. Мысль, в свою очередь, нуждаясь в чувственно-образном закреплении, в чувственно-образном носителе, все больше опирается на типичное в образе, одновременно концептуализируя идею, смысл до едва ли не глобальных размеров. Соотношение «свое-чужое» здесь в еще большей мере приобретает иную, нежели в лирической поэзии, конфигурацию, оно становится все больше гражданским, общественным. Величие художественной прозы только-только успело состояться, как сразу же для этого формирующегося «зеркала» история постаралась подобрать соответствующую раму. Этой рамой станет сначала кино, а затем и экранная культура в целом.

Впрочем, даже теперь, уже в XXI веке, оценивая относительную завершенность этого великого исторического феномена, философский поиск фиксирует *незавершенность* его последствий, его значения и его социокультурной оценки. С одной стороны, только сейчас стало совершенно очевидным, что именно «в русской культуре факт действительности, получая эпистемологический статус элемента общезначимого знания лишь в контексте литературы, в отрыве от художественного образа осознавался как частное, случайное явление. Значение с всеобщности он приобретал силой вымысла (подчеркнуто мною — М. Щ.)» [17, с. 122-123]. По мнению Е. Г. Захарченко, например, это-то как раз и «вовлекало факт и вымысел в диалектические отношения обмена эпистемологическим статусом» [17, с. 123]. Оказалось, что даже в самые последние годы уже не сам «факт, который т. н. «постмодерн» стремится деконструировать как артефакт», а именно вымысел «вышел на первый план» [17, с. 123].

Цитируемые здесь нами положения из материалов недавно состоявшегося Третьего Российского Философского конгресса как нельзя лучше подтверждают сохраняющуюся актуальность рассматриваемого вопроса о сохранении проблемного «поля» нашего исследования в целом. На взгляд Е. Г. Захарченко, например, вообще вполне допустимо, что «постоянно возобновляемое диалектическое оборачивание эпистемологического статуса вымысла и факта свидетельствует о том, что художественный образ по-прежнему остается основным органом осмысления действительности в нашей культуре, не давая логическим формам рефлексии занять это место, чему способствует постструктуралистская атака на классическую философскую эпистемологию» [17, с. 123].

Относительно последнего процитированного здесь положения следует сказать что, конечно же, можно не согласиться с утверждением о незавершенности российского этапа художественной, литературной вымышленности истории или с выявлением именно российских целей у постструктуралистского воздействия на классическую философскую эпистемологию. Продолжение нашего экскурса в историю поочередного лидерства того или иного вида искусства в европейском смыслогенезе подталкивает нас назвать в качестве нового доминирующего в XX веке на этом пути искусства уже искусство кино, т. е. киноискусство. Однако наследственные характеристики, доставшиеся киноискусству от литературы, остаются тоже достаточно выразительными и весомыми.

Оценка таковых вместе с выявлением всего того нового, что принесло в историю и структуру смыслообразования само киноискусство, с необходимостью составляет следующую часть нашего исследования. Поэтому самое последнее слово в данной статье мы даем Андрею Тарковскому, прямому наследнику Поэзии, ее глубокому почитателю, сыну поэта в прямом смысле этого слова и одновременно ярчайшему представителю доминирующего в XX веке вида искусства. «Снимая шляпу» перед Поэзией, он писал, что «поэтическая логика ближе к закономерности развития мысли, а значит, и к самой жизни, чем логика традиционной драматургии...» [27, с. 112]. По признательной оценке кинорежиссера, именно «поэтическая форма связей придает большую эмоциональность и активизирует зрителя» [27, с. 112]. При этом зритель, как считал А. Тарковский, «делается соучастником познания жизни, опираясь на готовые выводы... В его распоряжении лишь то, что помогает доискиваться с глубинного смысла (подчеркнуто мною — М. Щ.) изображаемых явлений» [27, с. 112].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
2. Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000.
3. Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000.

4. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.
5. Бергер Л. Г. Эпистемология искусства. М.: Информац. издательское агентство «Русский мир», 1997.
6. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М.: Наука, 1990.
7. Берковский Н. Я. Мир, создаваемый литературой. М.: Советский писатель, 1984.
8. Вартанов А. С. О соотношении литературы и изобразительного искусства // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982.
9. Выготский Л. С. Психология искусства. Мн.: Современное Слово, 1998.
10. Гадамер Г. -Г. Актуальность прекрасного \ Пер. с нем. М.: Искусство, 1991.
11. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х т. Т. 1. М.: Искусство, 1968.
12. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1969.
13. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х т. Т. 3. М.: Искусство, 1971.
14. Гершензон М. О. Творческое самосознание // Вехи. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та. 1991.
15. Гершензон М. О. Гольфстрем // Лики культуры: Альманах. Том первый. М.: Юрист, 1995.
16. Желнова Н. В. Изменение роли эстетического в эпистемологии XXI века. Рационализм и культура на пороге третьего тысячелетия: Материалы Третьего Российского Философского Конгресса. В 3 т. Т. 1. Ростов нД.: Изд-во СКНЧВШ. 2002.
17. Захарченко Е. Г. Диалектика эпистемологического статуса факта и художественного вымысла в литературе. Рационализм и культура на пороге третьего тысячелетия: Материалы Третьего Российского Философского Конгресса. В 3 т. Т. 1. Ростов нД.: Изд-во СКНЧВШ. 2002.
18. Кант Иммануил. Сочинения в шести томах. Т. 3. М.: Мысль. 1964.
19. Кант Иммануил. Сочинения в шести томах. Т. 5. М.: Мысль. 1966.
20. Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. С. 31-65.
21. Лотман Ю. М. Об искусстве. С. -Петербург: Искусство – СПб. 2000.
22. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М: Искусство. 1970.
23. Мамардашвили М. К. Формы и содержание мышления. М.: Высшая школа. 1968.
24. Налимов В. А. Вероятностная модель языка. М., 1979.
25. Пушкин А. С. Избранные сочинения. В 2-х т. Т. 1. М.: Художественная литература. 1980.
26. Пушкин А. С. Избранные сочинения. В 2-х т. Т. 1. М.: Художественная литература. 1980.
27. Тарковский Андрей. Архивы. Документы. Воспоминания. М.: Подкова. 2002. 462 с.
28. Уайльд О. Замыслы. Избранные произведения. В 2-х т. Т. 2. \ Пер. с англ. М.: Республика, 1993.
29. Франк С. Л. Сущность и ведущие мотивы русской философии. Философские науки. 1990. № 5.
30. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления Пер. с нем. М.: Республика, 1993.
31. Швейбельман Н. Ф. В поисках нового поэтического языка: проза французских поэтов середины XIX–начала XX веков: Монография. Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2002. 240 с.
32. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
33. Шопенгауэр А. Собрание сочинений в пяти томах. Том 1. Пер. с нем. М.: Московский Клуб.
34. Щербинин М. Н. Запад и Восток Ф. Ницше и В. С. Соловьева. Судьба России: духовные ценности и национальные интересы. Екатеринбург, 1996.
35. Щербинин М. Н. Искусство и философия в генезисе смыслообразования. Монография. Ч. 1. Тюмень: Изд-во «Вектор Бук», 2001.
36. Щербинин М. Н. Феномен музыки в европейском смыслогенезе. «Собирание» смысла через разнообразие форм европейской культуры. Тюмень. Изд-во «Вектор Бук», 2002.
37. Энциклопедия афоризмов. Мн.: Современный литератор, 1999.