

Современная зарубежная философия находится в состоянии критического пересмотра своих оснований, ибо в XX столетии многообразный мир потребовал разнообразных подходов. Вполне закономерно, что попытки осмысления этого единого, но различного в себе мира предполагают и обновление философских концепций. Мир все больше занимается темой взаимодействия культур, диалогом, а также практическими проблемами. Одной из таких проблем и оказалась связь философии и литературы. Эта проблема имеет долгую историю: плодотворное напряжение, существующее между областью философии и литературы, их взаимное сближение и взаимная критика – это не только проблемы современной философской мысли, в частности, философии постмодерна; они постоянно сопутствуют европейской (и не только) философии со времен античности, а значит, литературная форма подачи философского материала была особенно значима во все времена. Значительные изменения в современном мире привели к тому, что классическая рациональность постепенно отошла от изначальных строго заданных рамок и вплотную приблизилась к сфере художественного, образного, эмоционального и т.п. настрое современных философских спекуляций. В рамках становящейся новой парадигмы рациональности, мы имеем дело не просто с взаимосвязью, но скорее с комплиментарностью, синкретическим единством художественного, философского, мифологического и научного мировидения, различными вариантами их взаимодействия.

Синкретизм философской и художественной мысли с новой силой возродился в XX столетии. Философия вторглась в пограничную область поэтического языка, за что, кстати, стала нередко подвергаться критике. Поводом для критики «новой» философии послужил ее частичный отход от строгости аналитического аппарата, отказ придерживаться единственно определенной методологической установки и жесткого языка мысли, соединение понятий из разных областей. В центре внимания оказалось формирование альтернативных сочетаний понятий, альтернативных способов постановки и решения проблем, которые не могли быть разрешены на внутридисциплинарном уровне.

В XX веке философия вторглась в область литературы. Это работы, с одной стороны, относящиеся к философии литературы, а с другой – литературы и философии, в частности, работы Ж.П. Сартра, К. Уилсона, А. Мэрдок, где отделить художественное от философского не представляется возможным (у Уилсона художественные произведения поясняют смысл философской теории, для Мэрдок литература – это ангажированная экзистенциальная философия, у Сартра литература как форма выражения философии). Но есть и работы Лаку-Лабарта, Жана-Люка Нанси, где философия предстает не иначе как литература, и литература как «воплощенная философия», а также творчество М. Нусбаум, которая рассматривает современную литературу «как моральную философию» [1]. Суть таких изменений обусловлена лишь расширением области классической рациональности, в которую было включено то, что раньше отвергалось как неприемлемое. Критерий, согласно которому данное конкретное произведение включается в перечень философских или литературных текстов, – этот критерий сам по себе является не литературным и не теоретическим, а, скорее, этико-культурологическим, социально-политическим и идеологическо-философским. Таким образом, изменение границ философии и литературы связано, прежде всего, с внутренней потребностью эпохи, культуры, трансформацией человеческих представлений о самом человеке, о природе власти и общественных отношениях, сущности искусства в недрах философских течений.

В целом, сущность искусства органично сочетается с понятийными структурами, а предметы философского видения могут быть тождественны образам искусства, наделенными общезначимостью понятия и целостностью субъективного переживания. Поэтому вторжение философии в пространство искусства, а искусства – в пределы философии не только естественно, но и плодотворно: синкретизм субъективного переживания и понятия, рационального и чувственного приводит к тому, что они только усиливают друг друга в поиске истины. Итак, современное философско-литературное описание жизни дает искусству «разум», вовсе не уничтожая его «живую душу», но наполняя его форму необходимым содержанием. Несомненно, философия обращает к самой сущности, но литературное произведение дает возможность выразить «глубокое формирование экзистенции во всей полноте конкретной, вневременной истины» (Симона де Бовуар). Искусство всегда «оживляет» абстрактную философию. Так, актеры выражают свои убеждения в конкретной форме, делая понятным смысл своего мировоззрения через игру и показывая, что все это значит для человеческой жизни. Не менее важно в данном контексте и то, что именно искусство философствования является тем механизмом, при помощи которого мировоззрение проникает в культуру.

Литература как искусство творения новых сюжетов, по-видимому, исчерпана. Но многие философы, пересказывая архитипические сюжеты, пытаются снова и снова постичь их истину, передать их мудрость последующим поколениям, заставляют нас заново усвоить содержащиеся в них основы нравственности. В их литературных трудах метафора получает наполнение жизненным опытом. Однако и здесь не все так прозрачно. Существует убеждение, согласно которому автор выражает в произведении свои идеи. Но при этом не принимается во внимание тот важный факт, что он не сразу предлагает их читателю в готовом виде. В самом процессе написания произведения автор не столько последовательно разрабатывает изначально задуманные идеи, сколько подвергает их критике и тщательной проверке.

В связи с новыми тенденциями актуализируется проблема статуса воображения. Привычным остается тот взгляд, что воображение является способностью формирования образов. А между тем оно, скорее, является способностью деформирования образов, доставляемых восприятием, и в особенности нашей способностью

освобождаться от первообразов и изменять образы [2]. В человеческой психике воображаемое соответствует самому переживанию открытости и новизны. Оно определяет человеческую психику больше любой другой способности, ибо человек по своей сущности – «мечтатель, который иногда пробуждается из-за какого-либо особенно назойливого элемента внешнего мира, но потом снова впадает в счастливую дремоту, где царствует воображение» [3]. Зачастую одного предельного по своей насыщенности образа хватает для того, что вырвать читателя из его жизненного контекста и перенести на время в другое измерение. Интересным оказывается действие образного мышления не только на читателя, но и на сам язык: «литературный образ – взрывчатка. Она внезапно взрывает «готовые» фразы, ломает пословицы, перекатывающиеся из одной эпохи в другую. Короче говоря, литературный образ приводит слова в движение, он возвращает им их функцию воображения» [4]. Сущностная способность литературы создавать образы, тем самым, преобразовывая привычное восприятие значения языковых структур, и есть то, в чем нуждается философия, чтобы покинуть границы повседневности. С помощью творческого воображения язык может проявлять свое двоякое действие, «надеясь нас своими качествами ясности и способностями к грезам». Гений художественной мысли творит образы, которые, будучи объективированными, способны потрясти устои общества. Мы можем лишь прислушаться к интуитивному порыву гения, чтобы учесть все возможные последствия воплощения образов в жизнь. Призвание мыслителей связано с осуществлением великой задачи – предупредить и подготовить читателей к тем возможным сложным или критическим ситуациям будущего, «которые могут, как произойти, так и не произойти» [5]. В процессе непрерывной игры и сменяемости художественных образов автор пытается и осмыслить происходящее, и предсказать дальнейшую реализацию всего, потенциально в нем заложенного. Именно в этой форме он оказывается в подлинном отношении к действительности, «мыслит образами». Такое мышление граничит с метафорой – одной из распространенных и всеобщих форм художественного воображения. Метафора представляет собой соединение слов, которое оборачивает «миметическое отношение именованного, порождая ни на что не похожие сущности, требующие интерпретации в терминах внешнего мира» [6]. Литература является областью сосредоточения всех возможных не прямых смыслов и значений (и этот факт, безусловно, очень важен, поскольку к ним можно обращаться для поиска альтернативных возможностей в критических нестандартных ситуациях). Здесь метафора выполняет функцию, с одной стороны, закрепления и удержания вторичных смыслов, а с другой стороны, дает нам возможность их раскрытия. Ее основное достоинство заключается в том, что она делает возможным видение тех вещей, которые не представлены непосредственно в человеческом чувственно-предметном взаимодействии с миром, чтобы они оказались доступными для включения в сферу мысли [7].

Общепринятое рассмотрение метафоры как средства выявления сходств в разных объектах, является весьма ограниченным. Само греческое слово «фора» помимо значения «перенесение», может означать и «множество». По-видимому, есть основание подразумевать под метафорической структурой множество оттенков содержания. Она раскрывает «неявные возможности представления предметов, с которыми человек сталкивается в своей жизни» [8]. Одним из основных свойств метафоры можно выделить ее способность посредством одного предмета описывать другой предмет. И в этом описании могут проявляться те грани, которые никогда бы не были представлены вне их связанности в едином контексте; поэтому многие исследователи все больше начинают видеть в метафоре средство выявления потенциальных значений [9].

Фактически, любое языковое пространство, в большей или меньшей степени, содержит метафору, – как в области художественного выражения, так и в сфере научного описания действительности. Но наибольшая ее представленность находится, несомненно, в языке литературы. Она наполняется опытом и доносит не только интеллектуальную идею, связанную с изображением ситуации, но и заражает читателей заложенной в ней «эмоциональной нагрузкой: сквозь печатную страницу проступает нечто реальное и убедительное» [10]. Это обусловлено тем, что «в произведениях искусства действительность никогда не изображается вне ее восприятия человеком, выражая определенные эмоциональные состояния автора. В результате искусство всегда является некой формой связи противоположных по своей сущности фрагментов бытия. Внешнее, телесное предоставляет материал для оформления и явного выражения внутренних эмоций и представлений» [11]. Метафора – это своего рода центр соединения сердца и разума. Метафора позволяет ломать привычную «структуру универсума Слова и ведет к крушению традиционного образа человека как субъекта, противостоящего миру». Во многом благодаря чуду метафорического выражения, в современной литературе исчезает «традиционная индивидуальность как субъективность и начинается эпоха человека, единого с бытием и выступающего творческим центром бытия» [12]. Это происходит потому, что в каждой правильно построенной метафоре обязательно в неявном виде присутствует различие, несходство между соотносимыми и сопоставляемыми в метафорическом выражении явлениями. Но обязательным условием, при котором метафора обретает смысл посредством частичного сходства между сближаемыми в ней компонентами, и при котором оба члена метафоры могут сознаваться в единстве различия и сходства, является вымысел [13]. Более того, вымысел с необходимостью присутствует и во всех других формах художественной и научно-интеллектуальной мысли, а значит его роль, как в искусстве, так и в научном познании законов бытия имеет принципиальное значение.

Нельзя сказать, что литература и философия есть лишь различные формы одного и того же содержания: художественное произведение не может быть трансформировано целиком и без остатка в философскую теорию, быть с легкостью формализовано [14]. Деррида, утверждая, что литературы в философии не меньше, чем философии в литературе, сущность литературности философских текстов усматривает в их риторической структуре, системе тропов (двупланное употребление слова, при котором его звучание реализует одновременно два значения – иносказательное и буквальное, связанные по принципу смежности (метонимия),

или сходства (метафора), или противоположности (ирония)). Он выдвигает аргумент в пользу единства и взаимосвязи философии и искусства, философии и литературы, разума и творческой составляющей.

Специфику литературного языка составляет его амбивалентность, от которой всячески пыталась уйти классическая философия. До сих пор большинство комментаторов стараются ограничиваться одной единственно верной, по их мнению, трактовкой текстового образования, максимально нивелируя все несовпадения и двусмысленные места. Однако факт несовпадения в полном объеме понятий понимания и интерпретации дает основание предполагать, что текст – это «нечто большее, чем линейная последовательность фраз; и множественность интерпретаций и даже их конфликт не являются недостатком, а достоинством понимания» [15]. Зачастую амбивалентность сама является частью (как литературного, так и философского) текста, полноту которого может образовывать диалогичность диалектики прямых и контекстуальных смыслов [16].

Выходя за пределы традиционной философии, многие современные философы обратились к проблеме мифомышления. Существует множество сочинений о мифе, но можно ограничиться теми теориями (К. Юнг, Ф. Шеллинг, Р. Барт, Г.-Г. Гадамер), которые в данном контексте наиболее полно выражают теорию мифа. Миф принято рассматривать, в первую очередь, как проявления способности древних людей к целостному синкретичному единству воспринимаемого мира, пока он не был формально разделен посредством аналитического мышления. Его роль в познании трудно переоценить, потому что, фактически, миф в своей неявности обнаруживает весь потенциал человеческого развития. Вместе с тем, являя собой коммуникативную систему, сообщение, он не может быть просто объектом, или идеей; он представляет собой один из способов означивания. Итак, миф – это форма [17]. Для определения мифа важен не сам предмет содержания, а то, как о нем сообщается. Зачастую сущность мифа невозможно определить через его повествование: «схема может значить больше, чем содержание, карикатура – больше, чем портрет» [18]. Здесь важно то, что «единственный аспект, в котором автор произведения может предложить мир читательским свободам, и которые он задумал все разом реализовать, – это такой мир, в который можно внести как можно больше свободы» [19]. Используя искусство мифотворчества, философия любой предмет мысли может вывести из его безгласного существования и превратить в «слово», готовое для восприятия обществом.

Миф посредством включения в его рамки понятий доводится до уровня философского обобщения. Таким образом, появляющийся в мифе момент просвещения (согласно Т. Адорно) проявляет себя еще более четко, чем во времена античности: «Исторический путь искусства, содержанием которого явилось его одухотворение, привел как к критике мифа, так и к его спасению; то, о чем вспоминает воображение, укрепляется с его помощью в своих возможностях» [20]. Благодаря силе философского переосмысления, прежняя монолитность исходного мифа разрушается, но вместе с тем и углубляется, обогащенная научным видением мира. Это означает, что необходимость обращения к мифу появляется в тех случаях, когда сложную в своей абстракции философскую идею нужно преподнести в более конкретном виде. Итак, обращаясь к мифу, философия помогла отыскать в нем основания и жизненные ориентиры, и не только приобщила нас к вневременной истине, но и открыла в мифе неиссякаемый источник художественного выражения мысли. И именно это выражение может возвращать нас к самим себе, делать объектами собственной рефлексии [21].

XX век ознаменовал себя такими явлениями в социальной жизни как предельная универсализация, массовые идеологии, а также тенденцией глобализации. Все перечисленное существенно изменило привычные навыки мышления. Жизненная необходимость вновь обрести ориентиры, которые помогли бы разобраться в бесчисленном потоке наступающей извне информации, упорядочить множество всевозможных нестандартных для традиционного восприятия проявлений действительности, с особой силой породила потребность в мифе. Поэтому проблема мифомышления приобрела особую актуальность [22]. В современной философской литературе используются как сюжеты древних мифов (А. Камю, Ж.-П. Сартр), так и определенно заданная структура мифов, которая берется в качестве образца развития сюжетной линии (Дж. Джойс, Б. Рассел), или возможно «нецитатное» использование мифа – это метафоризация фактов эмпирической реальности, придание им универсального вневременного смысла, в отличие от «цитатного» использования мифа, где есть ориентация на некий уже имеющийся мифологический сюжет, и использование его в качестве свободного «претекста» [23]. Психологически воздействие нового осмысления мифа, в том числе и на приверженца строго научного знания, таково, что оно может воздействовать на него, только когда в повествовании о мире он узнает собственную жизненную ситуацию.

Диалогичная форма, которую черпает философия в литературных произведениях, связана с интертекстуальностью – пространством, включающем в себя безграничное множество межтекстуальных отношений, зачастую носящих бессознательный характер. Благодаря этому читатель не остается вне участия, его приобщенность к постижению истины может быть направлена по своему собственному индивидуальному пути. Таким образом, можно сделать вывод, что диалог разворачивается в области, выходящей за пределы самого текста. Сам философский текст рассматривается здесь как вмешательство в диалог, стремящийся к литературно-поэтическому выражению и развертывающийся в бесконечности, которая и есть главное условие существования истины. Толерантность и плюрализм диалога вмещает в себя стремление к целостному воззрению на мир, а потому противостоит диктату внешней рациональности.

В заключение можно сказать, что потенциал, который открывает современная философия в возможностях художественных средств выражения мысли, поистине безграничен, ибо философско-литературное описание препятствует одномерному восприятию мира, однозначной трактовке вещей, давая альтернативы и делая жизнь максимально своеобразной в своем множестве неосуществленных возможностей.

**Примечания**

1. Nussbaum M. The Golden Bowl and Literature as Moral Philosophy // Literature and / as Moral Philosophy. Vol.XV. 1983. № 1. P.38-43.
2. Там же. С.14.
3. Russell B. Skeptical Essays. Georg Allen & Unwin, Ltd., 1928. P.26.
4. Башляр Г. Грезы о воздухе. С.19.
5. Russell B. The Autobiography of Bertrand Russell. London, 1968. P.127.
6. Горных А.А. Формализм: от структуры к тексту и за его пределы. Мн., 2003. С.40.
7. Рикер П. Конфликт интерпретаций. М., 1998. С.119.
8. Перспективы метафизики: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков. СПб., 2000. С.129.
9. Там же. С.129-132.
10. Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. М., 2000. С.586.
11. Перспективы метафизики: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков. С.142.
12. Колесников А.С. История философии, культура и мировоззрение. Вып.3. СПб., 2000. С.18.
13. Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. С.34-35.
14. Современный философский словарь. С.968.
15. Рикер П. Конфликт интерпретаций. С.76.
16. Ман П. де. Слепота и прозрение. СПб., 2002. С.150.
17. Барт Р. Избранные работы: Избранные работы. Семиотика; Поэтика. М., 1994. С.72.
18. Барт Р. Указ. соч. С.73.
19. Сартр Ж.-П. Что такое литература? Мн., 1999. С.57.
20. Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С.174.
21. См.: Мифология: Большой энциклопедический словарь. М., 1998.
22. См.: Хьюбнер К. Истина мифа. М., 1996.
23. Тишунина Н.В. Язык литературы XX века. СПб., 1999. С.25.