

Истина в пространстве художественного текста

В.А. Бойко, О.Г. Постнов
НОВОСИБИРСК

Тот, кто умеет читать передаваемое на письме, доказывает и осуществляет чистое присутствие прошлого.

Г.-Г. Гадамер. Истина и метод.

Интерпретация любого текста в ее предельном, абстрактном воплощении подразумевает не только возможность выявления всех актуально присутствующих в тексте смыслов, но наделяет текст целостностью, гармонией, соразмерностью и взаимосвязью составляющих его частей. При этом опыт реальной интерпретации, начиная с обычного чтения текста, и заканчивая специальными его исследованиями, базирующимися на методологии различных научных дисциплин, практически всегда порождает ситуацию, когда в силу различных обстоятельств некоторые фрагменты текста интерпретатором не воспринимаются, отторгаются, оспариваются. Подобное «выборочное» отношение к тексту есть твердо установленный факт, который хотя и проявляется при работе с текстами вне зависимости от их жанровой принадлежности, наиболее часто дает о себе знать в процессе чтения и интерпретации художественных текстов. Регулярность и наглядность проявления этого факта делает совершенно необходимым его учет и систематический анализ, когда речь идет о профессиональном подходе к интерпретации текстов. Но, как правило, на практике интерпретаторы руководствуются абстрактной моделью толкования текста, которая указанный выше факт игнорирует. Именно по этой причине всякий раз толкование конкретного текста конкретным интерпретатором расчищает поле деятельности для новых интерпретаторов. Возможность завершения этого процесса, всегда отодвигаемая в будущее, становится принципиально проблематичной. Другими словами, цель полного и окончательного понимания текста не только не достигается, но по существу уже и не ставится. Идеальное представление об интерпретации вступает в конфликт с практикой, декларируемые цели исследования идут вразрез с действительно решаемыми задачами.

Критика и семиотика. Вып. 9, 2006. С. 4-23.

Нельзя сказать, что факт избегания и отторжения различных фрагментов текстовой реальности не был замечен ранее, и, соответственно, подвергнут теоретическому осмыслению. Однако, за редким исключением, литературоведческие труды обходят эту проблему молчанием. Наибольший интерес к ней проявился среди философов и психологов, которые занимаются данной проблематикой в более широком контексте изучения человеческого восприятия и познания. В первую очередь, здесь следует указать на немецкую психоаналитическую традицию. Несмотря на серьезные концептуальные разногласия между ее основоположниками - З. Фрейдом, А. Адлером, К. Юнгом – тема избирательного отношения сознания к событиям, оказывающим серьезное воздействие на психическую деятельность, находилась в центре внимания и сторонников классического психоанализа, и приверженцев индивидуальной психологии, и адептов аналитической психологии. Что касается психоаналитической интерпретации художественных текстов, то здесь наибольших результатов достигли представители французской школы, взгляды которых в той или иной степени формировались под влиянием немецких теоретиков бессознательного (Р. Барг, Ж. Батай, А. Бретон, Ж. Делез, Ж. Деррида, Ж. Лакан и др.). Но в целом интерес к интерпретации художественных текстов авторов, ориентированных на психоаналитическую проблематику, не был самодостаточным. Благодаря их усилиям границы текста расширяются, размывается граница между текстом и его психологическими, социокультурными, прагматическими коннотациями. Формируется новый объект исследования: на авансцену гуманитарной мысли второй половины XX века выходит понятие «дискурс». Таким образом, интересующая нас проблема «выборочного» отношения к тексту оказывается вытесненной на периферию научного интереса сторонников психоаналитических и неопсихоаналитических течений.

Ближе к проблематике наук о литературе стоят концепции, разрабатываемые в рамках философской эстетики и герменевтики. Текст, чаще всего сакральный или художественный, выступает здесь как самостоятельный объект исследования, а предметом изучения являются способы восприятия и толкования текста. Следовательно, проблема отторжения и игнорирования отдельных фрагментов текста сознанием читателя, особенно читателя-специалиста, была и есть в рамках этих дисциплин проблема насущная, одна из ключевых. Известно, что читать – значит пропускать. Классик современной философской герменевтики Г.-Г. Гадамер указывает на мощнейший потенциал личностного роста, который несет в себе подлинное произведение искусства. Становясь эстетическим переживанием читателя, литературное произведение одновременно и вырывает человека из повседневной жизни и указывает на целокупность человеческого бытия: «В переживании искусства присутствует полнота значения, принадлежащая не только данному особому содержанию или предмету, но скорее представляющее смысловое целое жизни. Эстетическое переживание всегда содержит познание бесконечного целого именно потому, что не смыкается с другими в единство открытого процесса познания, а непосредственно представляет целое; в силу этого его значение и бесконечно»¹. Но не

¹ Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 114.

специфика эстетического сознания становится предметом обсуждения в книге «Истина и метод», а художественный опыт и способ бытия произведений искусства. Гадамер не видит смысла в противопоставлении произведения искусства и «для-себя-сущего субъекта» (зрителя, читателя и т.д.). «Собственное бытие произведения искусства, – пишет немецкий философ, – состоит в том, что оно становится опытом, способным преобразовывать субъект»², и в качестве субъекта преобразования рассматривается не субъективность зрителя или читателя, а само произведение искусства. Искусство вмещает в себя человека; литература нуждается в читателе, так как воспроизведение (в том числе чтение) есть *оригинальный* способ бытия произведения искусства. От настоящего читателя Гадамер, вслед за М. Хайдеггером, требует открытость к *мнению* другого (текста). Чтение в обязательном порядке предполагает процедуру приведения чужого мнения в соответствие с целостностью наших собственных мнений или наоборот. Мнение – это «подвижное многообразие возможностей», но в рамках этого многообразия возможно отнюдь не все, поэтому тот, «кто упорно не слышит, что... говорит другой, окажется в конце концов не в состоянии согласовать превратно понятое с собственными многообразными смыслоожиданиями»³. Желая понять текст, мы должны позволить ему высказаться. Восприятие инаковости текста читателем «не предполагает ни “нейтральности”..., ни самоуничтожения, но включает в себя снимающее усвоение собственных пред-мнений и пред-суждений»; надо «помнить о собственной предвзятости, дабы текст проявился во всей его инаковости и тем самым получил возможность противопоставить свою фактическую истину нашим собственным пред-мнениям»⁴. В чем же состоит «фактическая истина» текста, «существо обсуждаемого дела»? Согласно Хайдеггеру и Гадамеру, речь идет об историческом предании, которое обращается к нам посредством художественного текста. Текст – это голос собранного воедино прошлого, а не просто пространство обсуждения и противостояние мнений. Текст больше совокупности составляющих его высказываний и мнений. Мнение – это характеристика читателя, и важно с точки зрения понимания обращающейся к нам традиции, услышать и распознать наши собственные предрассудки. В противном случае мы будем «глухими к тому, что обращается к нам через историческое предание»⁵. Понимание осуществляется не как действие субъективности, оно предполагает включение в свершение предания, где прошлое непрерывно опосредуется настоящим.

Понимание текста, по Гадамеру, предполагает, прежде всего, принадлежность текста и читателя, вовлеченность читателя в «существо обсуждаемого дела», и лишь во вторую очередь – процедуры выделения чужого мнения и воздержания от собственных пред-суждений. «Герменевтика должна исходить из того, что тот, кто хочет понять, соотносен с самим делом, обретающим голос вместе с историческим преданием, и связан или вступает в соприкоснове-

² Там же. С. 148.

³ Там же. С. 320-321.

⁴ Там же. С. 321.

⁵ Там же. С. 322.

ние с той традицией, которая несет нам предание»⁶. Если эта соотнесенность не возникает и смыслоожидания читателя не направляются фактической истиной того, что говорится в тексте, то несущий в себе «суть дела» текст, или отдельные его фрагменты будут отторгнуты и проигнорированы читателем. Касаясь профессионального филологического освоения текстов, следует отметить, что оно не подразумевает безразличного отношения к их «истине». Но, с другой стороны, понимание текстов не подразумевает предварительного решения вопроса об их истине с точки зрения «какого-то возвышающегося над текстами знания». А специалисты-литературоведы, как правило, предварительно знают эту истину. И упускают самое важное – суть дела, которую призван осуществить текст. «Скорее все достоинство герменевтического опыта, – пишет Гадамер, – заключается... в том, что мы здесь не просто наводим порядок среди уже известного, но то, что встречается нам в предании, действительно говорит нам нечто. Понимание, конечно, не удовлетворяется... технической виртуозностью, позволяющей «понять» все вообще написанное, все что угодно. Это, напротив, подлинный опыт, то есть встреча с тем, что заявляет о себе как истина»⁷.

Постепенно из сферы герменевтики проблема понимания переместилась в сферу художественной эстетики, где и сделалась предметом обсуждения литературоведов, прошедших через горнило структурализма, как отечественных, так и зарубежных. С этой точки зрения чрезвычайно показательна позиция Умберто Эко, одновременно и теоретика литературы, и писателя-практика. Эко не только принимает положение вещей, существующее в текстовой реальности, но объявляет принципиальной несводимость художественного текста к какому-либо конечным толкованиям. Отсюда его видение романа как «машины-генератора интерпретаций»⁸. Идеальным в этой ситуации оказывается текст, которому изначально отказано в «гармонии смыслов», поскольку эти смыслы еще не готовы, они находятся в процессе постоянного становления: «Автору следовало бы умереть, закончив книгу. Чтобы не становиться на пути текста»⁹. Текст является актуальным, востребованным читателем до тех пор, пока способен содействовать порождению все новых и новых смыслов. О гармоничном сочетании этих смыслов, как характеристике текста, говорить просто бессмысленно. Разумеется, в данном случае Эко не является первопроходцем. Как минимум за сорок лет до выхода в свет «Имени розы» схожую позицию провозгласил в своих эстетических эссе Поль Валери. Взгляды французского поэта были критически рассмотрены Г.-Г. Гадамером, который указывает на то, что ситуация, характерная для современной художественной эстетики, времени, когда «наступило что-то вроде сумерек гения», времени, когда творческий гений концептуализирован наблюдателем, а бытие произведений искусства связывается с окончанием процесса его создания, простирающимся за рамки самого произведения, ведет к «недопустимому герменевтическому

⁶ Там же. С. 349.

⁷ Там же. С. 564.

⁸ Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. С. 428.

⁹ Там же. С. 430.

нигилизму»¹⁰. По мнению Гадамера, подход к тексту исключительно с точки зрения конструктивного восприятия текста читателем не только не решает проблему пропускаемых фрагментов текста, а предполагает отказ от нее. А проблему эту необходимо обсуждать вновь и вновь. Ведь если предоставить читателю прерогативу бесконечного порождения смыслов, а автору, который стремится создавать образцовый художественный текст, предписать приложить все необходимые усилия для скорейшего умирания, «дабы не вмешиваться в динамо-машину читательского восприятия», то все тексты будут сведены к единому знаменателю, в пределе к нулю. Подводя итог этому краткому обзору, можно сказать, что и художественная, и философская эстетики завершили свой круг, обозначив ситуацию и отвергнув решения, предложенные друг другу.

* * *

Проблема, таким образом, остается открытой. Мы надеемся, что ее решение возможно и с этой целью намериваемся обратиться к некоторым примерам из русской классической литературы. Но прежде надо сказать о том, что в современном гуманитарном познании при конструировании ситуации чтения, толкования, понимания художественного текста важную роль играет коммуникативный аспект существования текста. Как выразился М.М. Бахтин, текст – это потенциальная коммуникация. А коммуникация предполагает «использование говорящим слов и выражений, понятных слушающему, и адекватное распознавание языковой формы этого высказывания слушающим»¹¹. Соответственно, в режиме актуальной коммуникации трактовка текста в качестве высказывания подразумевает как случайное, так и намеренное игнорирование, пропускание фрагментов текста. Случайные пропуски, обусловленные внешними по отношению к акту чтения обстоятельствами, для нас существенной смысловой нагрузки не несут. Другое дело – пропуски намеренные: в их основе лежит непонимание, отсутствие интереса, кардинальное несоответствие текста читательским ожиданиям и предварительным мнениям. Применительно к некоторым произведениям русской классической литературы сложилась своеобразная традиция «выборочного» чтения. Например, в рамках школьного изучения Л.Н. Толстого мальчики читают «войну», девочки – «мир»¹². Ситуация, на первый взгляд, забавная перестает быть таковой, когда школьные рамки преодолены и речь заходит о третьей составляющей знаменитой эпопеи – философических отступлениях, рассуждениях, а также о второй части эпилога «Войны и мира». Практически эти фрагменты, кроме самых узких специалистов, не читает никто. Не случайно известный современный книгоиздатель И.В. Захаров, переиздавая в 2000 г. первую полную редакцию романа, выделил

¹⁰ Гадамер Г.-Г. Истина и метод. С. 138-140.

¹¹ Рождественский Ю.В. Лекции по общему языкознанию. М., 2000. С. 62.

¹² См., напр.: «...Тогда получалось, что Бегемот – личность довольно примитивная, вроде мальчишки, которого в «Войне и мире» интересуют только батальные сцены. Это обижало...» (Стругацкие А. и Б. Обитаемый остров. М.: Текст, 1993. С. 34).

в числе пяти ее «главных отличительных достоинств» от окончательной полной редакции то обстоятельство, что в ней «почти нет философических отступлений»¹³. Заметим: таковое «достоинство» является вторым пунктом списка, а первым делом читателя уведомляют, что эта редакция «в два раза короче». Сколь трогательно выглядит забота современного российского книгоиздателя о потребителе своей продукции: роман Л. Толстого значительно уменьшается в объеме, его «легче читать», и в результате – произведение становится «интереснее». Таким образом, бездумное перелистывание и пропускание делается обдуманным. Захаров хорошо знает запросы современного российского читателя и идет им навстречу. Казалось бы, можно возразить, что эта редакция принадлежит перу самого Л. Толстого, а не является адаптированным вариантом эпопеи. Но ведь Толстого эта редакция не удовлетворила! Закономерен вопрос: почему Лев Толстой не был удовлетворен тем, к чему бессознательно стремится уже более сотни лет читающая публика, и что наконец-то предоставил в ее распоряжение И.В. Захаров, популяризовавший раннюю редакцию «Войны и мира».

Над эпопеей «Война и мир» Л.Н. Толстой работал длительный период времени. В целом ситуация неудовлетворенности итогом творческой работы типологически сходна с ситуацией творческого кризиса. Всякий творческий акт несет в себе элемент преодоления хаоса ради гармонии, порядка. В обеих названных ситуациях этот элемент выходит на первый план. В результате чего перед автором литературного произведения встает вопрос о выборе режима повествования. Одним из типичных способов преодоления кризисной ситуации, возникающей в ходе создания художественного текста, является рефлексия автора над основаниями своей деятельности, находящая свое выражение в высказываниях философического толка. Как правило, философские отступления используются в качестве «строительных лесов», а когда художественное произведение обретает четкие очертания, нужда в них исчезает и лишь в черновиках можно обнаружить их былое присутствие. Так, в черновиках остались философские построения И.А. Бунина, сделанные им в процессе работы над романом «Жизнь Арсеньева», как и эскизы своеобразной «философии судьбы» А.С. Грина, которые могли стать началом романа «Бегущая по волнам», переписанного автором более тридцати раз. Что касается Л.Н. Толстого, то он прибегал к данному способу работы над художественным текстом на протяжении всего своего творческого пути: первые наброски философского характера были сделаны им в ходе работы над трилогией «Детство. Отрочество. Юность».

Так называемая вторая редакция «Детства» (в новом Полном собрании сочинений Л.Н. Толстого она – по соображениям хронологии – названа первой и воспроизведена полностью¹⁴) как раз демонстрирует вариант отношения к

¹³ Толстой Л.Н. Война и мир. М.: Захаров, 2000. С.2.

¹⁴ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 100 тт. М.: Наука, 2000. Т. 19. С. 11-142. В дальнейшем ссылки на это издание мы будем делать непосредственно в тексте статьи. Поскольку, согласно замыслам редакторов, все собрание распадается на несколько «серий», каждая из которых имеет собственную нумерацию томов, но при этом все тома имеют и сквозную нумера-

отступлениям по типу «строительных лесов». В ней присутствуют несколько фрагментов или глав такого типа: о помещичьей деревенской жизни (глава «Портрет папа»), об охоте с собаками (целая глава «Что же и хорошего-то в псовой охоте?»), о литературе и музыке (несколько вариантов главы «О музыке», об исполнении матерью Патетической сонаты Бетховена), о светской жизни (глава «О свете») (1:385), а также две финальные главы: «К тем господам критикам, которые захотят принять ее на свой счет» и «К читателям». Как справедливо пишет в комментарной статье Л.Д. Громова-Опульская, «кое-что из этих фрагментов перейдет и во вторую редакцию, но почти совершенно исчезнет потом». Нам важно отметить, однако, что изложенная выше точка зрения на творческий процесс Л.Н. Толстого, при котором перечисленные фрагменты рассматриваются в качестве «строительных лесов» здания художественного произведения, не вполне совпадает с его собственными переживаниями и истолкованием факта появления этих фрагментов, а потом постепенного отказа от них. Как видно из его дневниковой записи от 10 августа 1851 г., каждое такое отступление носило «кризисный» характер. «Я замечаю, – писал он, – что у меня дурная привычка к отступлениям; и именно, что эта привычка, а не обильность мыслей, как я прежде думал, часто мешает мне писать и заставляет меня встать от письменного стола и задуматься совсем о другом, чем то, что я писал. Пагубная привычка. Несмотря на огромный талант рассказывать и умно болтать моего любимого писателя Стерна, отступления тяжелы даже и у него»¹⁵.

Таким образом, появление отступлений, а затем выведение их за рамки окончательной редакции текста, можно, хоть и с некоторой натяжкой, назвать «творческим микрокризисом», постоянно возникавшим и постоянно преодолевавшимся Толстым. Другими словами, он не мог писать без отступлений, но в то же время такую манеру не одобрял и результатом не довольствовался. Отступления, носившие зачастую философический характер, а также в ряде случаев полемическую заостренность, постоянно возникали в его тексте, и на переходных этапах он был словно бы вынужден их терпеть, в частности подыскивал для них новые подходящие места, по несколько раз редактировал их. При компоновке первой редакции «Детства», рукопись которого была заранее разбита по главам и тем самым давала возможность менять их местами, интересующие нас фрагменты и в самом деле меняли места, а не исчезали тотчас. Например, последняя глава («К читателям») была превращена в первую (1: 385), то есть обрела на время статус предисловия, а не послесловия, передвигались и другие отступления, однако в окончательную редакцию вошло лишь одно из них, о детстве («Какая счастливая пора детство!..»), оказавшееся

цию, мы будем указывать номер тома согласно сквозной нумерации, игнорируя внутрисерийную, и номера страниц этого тома, например: 19:11-142.

¹⁵ Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 тт. М.: Художественная литература, 1985. Т. XXI. С. 48. Занятно, что это рассуждение об отступлениях само является отступлением внутри дневниковой записи, построенной как небольшой рассказ о «ночном цыганерстве».

в главе XV¹⁶. Все остальное было беспощадно удалено. Следовательно, правомерен вывод, что по окончании работы над своими ранними произведениями Толстой и впрямь убирал «строительные леса» философии. Однако ко времени работы над «Войной и миром» ситуация оказывается куда более сложной и в конечном счете противоположной стратегии устранения чужеродного типа повествования.

Философические построения появляются на ранних стадиях работы над эпопеей и первоначально подвергаются правке и перемещениям, после чего отбрасываются – по мере становления чисто художественного повествования. Если бы Толстой остановился на редакции 1866 года, ситуация использования писателем результатов своих философических исканий ничем не отличалась бы от ситуации, рассмотренной выше. Однако, даже приступив к публикации первых частей произведения, Толстой не перестал исправлять и существенно менять текст романа. Причем уже в редакции 1867-1869 гг. выброшенные прежде философические фрагменты начинают постепенно возвращаться в текст, расширяться и уточняться. Редакция 1873 года еще продолжает нести в себе ряд сюжетных построений, измененных Толстым в окончательной редакции. Однако, философские и историософские идеи приобретают здесь законченный характер, и хотя в дальнейшем они расширяются и уточняются, формально элементы «нехудожественного» повествования в данной редакции окончательно вписаны в структуру эпопеи. Иными словами, на этапе редакции 1873 года Толстой сознательно отказывается от гармонии чисто художественного повествования и ставит перед собой цели, который не могли быть решены в рамках жанра психологического романа в том виде, в каком он сложился к этому времени в русской и европейской литературных традициях.

Этот вывод становится особенно очевидным, если обратиться к смысловой составляющей «отступлений» как в заключительных главах первой редакции «Детства», так и в финале «Войны и мира». При всей громадной разнице масштаба раннего произведения Л.Н. Толстого и его самого знаменитого шедевра – возможно, вершины всего его творчества, – общие черты плана содержания двух эпилогов легко просматриваются – как и их структурные и функциональные особенности.

В первую очередь обращает на себя внимание полемическая направленность всей системы рассуждений писателя. В черновом финале «Детства» под полемическим «прицелом» находятся литературные критики и будущие читатели повести, в эпилоге «Войны и мира» – историки и философы, создавшие те или иные концепции, направленные на выявление движущих сил истории и роли личности в ней. (Эти историки и философы рассматриваются в качестве авторов потенциально несогласных с историософскими построениями самого Толстого.) В обоих случаях писатель прежде всего создает обобщенный и намеренно карикатурный образ своих возможных оппонентов и пародирует их приемы мышления и письма. В «Детстве» эта карикатура строится вокруг местоимения «мы», используемого составителями критических журнальных заметок в качестве самообозначения: «Кто эти “мы”, скажите, ради Бога? Все ли

¹⁶ В первой редакции этому отступлению отводилась отдельная глава, тринадцатая, носившая название «Отступление. Детство» (1: 65).

это сотрудники журнала или одно множественное лицо? [...] Вы советовали сначала прочесть то-то, желали бы больше последовательности, жалеете о том, что я не знаю того-<то>, и находите, что это просто смешно, что я говорю. [...] Вы скажете в литературных выражениях, что NN дурак, и он скажет в не менее литературных выражениях, что “мы” такого-то ж<урнала> – дурак; по крайней мере, он имеет полное право это сделать. Что ж тут веселого? Еще большее читать критику на сочинения хорошие. Хотелось бы знать, кто разбирает сочинения Др<ужинина>, Гр<игоровича>, Тург<енева>, Гоголя, Гонч<арова> – советует им, жалеет о них и желает им? Все этот роковой “мы”. Он не выйдет из своего инкогнито, потому что, ежели бы из величественного “мы” вдруг вышел какой-нибудь NN, который когда-то в 30 годах написал дурную повесть и судит теперь о первостатейных писателях, все бы сказали, что это просто смешно» (19:137). Во второй части эпилога «Войны и мира» полемика и пародия еще более открыты и заострены. Место NN и “мы” занимают историки «от Гибона до Бокля», а точка зрения мыслителей, пытавшихся ответить на вопросы о причинах тех исторических событий, которые стали предметом изображения в романе, представлена следующим образом в форме псевдо-цитаты: «“Людовик XIV был очень гордый и самонадеянный человек; у него были такие-то любовницы и такие-то министры, и он дурно управлял Францией. Наследники Людовика тоже были слабые люди и тоже дурно управляли Францией. И у них были такие-то любимцы и такие-то любовницы. Притом некоторые люди писали в это время книжки. В конце 18-го столетия в Париже собралось десятка два людей, которые стали говорить о том, что все люди равны и свободны. От этого во всей Франции люди стали резать и топить друг друга. Люди эти убили короля и еще многих. В это же время во Франции был гениальный человек – Наполеон. Он везде всех побеждал, то есть убивал много людей, потому что он был очень гениален. И он поехал убивать для чего-то африканцев, и так хорошо их убивал и был такой хитрый и умный, что, приехав во Францию, велел всем себе повиноваться. И все повиновались ему. Сделавшись императором, он опять пошел убивать народ в Италии, Австрии и Пруссии. И там много убил...”»¹⁷ и т.п.

Далее следует подробное и точное, вплоть до нумерации пунктов или параграфов, рассуждение самого Толстого: в «Детстве» об этических и эстетических принципах литературной критики (последние выделены в главу «К читателям»), в «Войне и мире» – о роли личности и масс в истории, природе власти, принципах актуализации действия и т.д. Тон этих рассуждений меняется с подчеркнуто сатирического на страстно- или бесстрастно-утвердительный и таковым остается до конца эпилога. Возникает вопрос: почему все же Толстой нашел необходимым вычеркнуть эпилог «Детства», а также практически все предшествовавшие отступления из окончательной редакции повести и, напротив, добавил подобный ему эпилог-манифест в финал «Войны и мира», сохранив и даже приумножив философские и исторические отступления в тексте эпопеи?

¹⁷ Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 тт. М.: Художественная литература, 1981. Т. VII. С. 311-312.

Разумеется, в обоих случаях эпилог не соответствует стилистике прочих частей произведения и, тем самым, нарушает его условную гармонию. В «Детстве» он, кроме того, вступает в противоречие с утверждением, в нем самом содержащемся, согласно которому автор «останавливал себя всегда, когда начинал писать из головы, и старался писать только из сердца». Этим же, кстати, объясняется отсутствие (а на деле – удаление) всех прочих отступлений. Однако удаление эпилога лишь отчасти может быть объяснено стремлением Толстого к соблюдению гармонии. Вернее было бы сказать, что на протяжении всего своего творчества он находился между двумя полюсами – гармонией в общепринятом смысле слова и такой структурой текста, которая может быть признана гармоничной лишь при условии взгляда на нее с определенной мировоззренческой позиции. Именно это привело Толстого в поздние периоды его литературной деятельности к все нараставшему неприятию художественной прозы как таковой и, в частности, жанра романа. Поэтому же в ранних своих произведениях – и в первую очередь в «Детстве» – он следовал традиционным принципам гармонизации стиля, обвиняя себя в отклонениях от общепринятых правил (как это видно из приведенного отрывка дневниковой записи того периода), тогда как в произведениях последующих, поздних, все более и более отказывался от условных правил, причем мотивировал этот отказ принципиальными недостатками художественного творчества и соответствующих ему форм.

В этом смысле период между первой и заключительной редакциями «Войны и мира» следует признать переходным, даже кризисным, поскольку именно в это время и именно в тексте этого произведения Толстым была сформирована и воплощена такая эстетическая структура, которая привела к многолетнему разногласию между автором и его читателями в оценках различных сторон и частей окончательной редакции эпопеи, а затем и других произведений Л.Н. Толстого. С точки зрения писателя художественные части «Войны и мира» не противоречили частям философским и историческим, не нарушали гармонии произведения в целом: из всей суммы смыслов, заложенных в художественных фрагментах романа, Толстой отбирал те, которые выстраивались в непротиворечивую логическую канву, основу которой составляли именно нехудожественные фрагменты эпопеи. Для читателей, однако, могли быть более важны – и оказывались более важны – другие прочтения художественных фрагментов, которые, возможно, противоречили философскому обрамлению, но в то же время были вполне допустимы по причине принципиальной многозначности художественного текста как такового. Можно предположить, что как раз эта принципиальная многозначность с годами все менее устраивала Толстого и он чем дальше, тем труднее ему было ужить-ся с этой многозначностью.

В самом деле: независимо от собственных оценок, касающихся принципов создания произведений «из головы» или «из сердца», Толстой, неукоснительно следовал во всей трилогии магистральной теме, обусловившей не только варианты этих трех повестей, но и предварительные, попутные замыслы и наброски (такие, как «Четыре эпохи развития», «История вчерашнего дня», «Еще день» и др.). Магистральная тема представляла собой развитие идеи безграничности человеческой души, благодаря которой вся жизнь человека может

быть отражена, как океан в капле воды, в любом дне этой жизни. Идея эта прямо или косвенно высказывалась во всех произведениях Толстого этого круга. Непосредственно с нее начиналась и незавершенная «История вчерашнего дня»: «Пишу я историю вчерашнего дня, не потому, чтобы вчерашний день был чем-нибудь замечателен, скорее мог назваться замечательным, а потому, что давно хотелось мне рассказать задушевную сторону жизни одного дня. Бог один знает, сколько разнообразных, занимательных впечатлений и мыслей, которые возбуждают эти впечатления, хотя темных, неясных, но не менее того понятных душе нашей, проходит в один день. Ежели бы можно было рассказать их так, чтобы сам бы легко читал себя и другие могли читать меня, как и я сам, вышла бы очень поучительная и занимательная книга, и такая, что недостало бы чернил на свете написать ее и типографщиков напечатать» (1:338).

Отметив новозаветную реминисценцию в последней фразе цитаты, скажем, что по своей сути замысел допускал, но не требовал прямого словесного выявления, так что Толстой мог вычеркнуть признание, которым оканчивался первоначально абзац и которое прямо соотносится с содержанием вышеприведенной дневниковой записи: «[С какой стороны ни посмотри на душу человеческую, везде увидишь беспредельность, и начнутся спекуляции, которым конца нет, из которых ничего не выходит и которых я боюсь]». Вычеркнутыми оказались и спекулятивные отступления в трилогии. Но цепочка ментальных посылок, определивших содержание «Войны и мира», была настолько сложнее, что писателю приходилось пересматривать свое отношение к «спекуляциям», преодолевать боязнь и создавать систему отступлений и рассуждений, охватывающую всю смысловую структуру эпопеи. Эта переориентация от «сердца» к «голове» как раз и составляла основу «кризисных» явлений, повлекших за собой пересмотр прежних редакций «Войны и мира» и создание новых, вплоть до финальной.

Однако причины кризиса, возможно, лежали глубже и касались не только Л.Н. Толстого и его творчества. Несомненный читательский успех эпопеи «Война и мир», публикация которой началась в 1865 г., в какой-то мере скрыл разницу в понимании этого произведения автором и читателями, в том числе литературными критиками. Иначе обстояло дело с другим шедевром русской классической литературы, оканчивавшемся в те же годы и вышедшем в свет в 1869 г.: последним романом И.А. Гончарова «Обрыв». Критикой он был практически не принят, и автор, проработавший над ним более двадцати лет, вопреки собственному принципу, согласно которому «художники очень дурно делают, что начинают говорить с публикой не творчеством», посчитал за лучшее прямо обратиться к публике с разъяснением целей и смысла своего детища. Еще в 1846 г., после выхода в свет «Обыкновенной истории», В.Г. Белинский писал о Гончарове, что «из всех нынешних писателей он один, только он один приближается к идеалу чистого искусства», тогда как удел всех других – «мысль», идея, а уж потом «поэзия»¹⁸. В ту пору Гончаров соглашался с этой оценкой своего творчества, однако двадцать лет спустя, оказавшись в критической ситуации, с горечью отверг повторявшееся и другими, вслед за Белинским, мнение: «Говорят, что все пишут головой, а я, слышь, сердцем!» –

¹⁸ Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 9 тт. М., 1982. Т. 8. С. 382.

с горечью восклицал он. Провал «Обрыва» был столь очевиден, что тогдашняя критика заглушила слабые голоса тех, кто выступал в его защиту и, среди прочего, пытался сравнить роман с эпопеей Л.Н. Толстого. Эти попытки вызвали особенно едкие упреки недоброжелателей¹⁹. Между тем, подобное сравнение вовсе не лишено было оснований.

Младший сверстник Лермонтова и Гоголя, И.А. Гончаров был скорее предшественником, чем современником Тургенева и Толстого. Последний в его глазах всегда оставался «молодым человеком», чьим творчеством, однако, он восхищался и ставил выше собственного. Как и Толстой, он испытал в молодости сильное влияние со стороны Лоренса Стерна, так что увлечение юного Райского в первой части «Обрыва» «Тристрамом Шенди» – «...десять раз прочел попавшийся экземпляр...»²⁰ – можно смело считать автобиографической деталью, причем, судя по всему, его отступления не казались Гончарову тяжелыми. Это было, вероятно, связано с тем, что, в отличие от Толстого, Гончаров позаимствовал у знаменитого сатирика не столько отступления, сколько юмористическую манеру повествования, иронически обыгранную деталь и особенно мастерство соединения смешного и трагического. Все это было чуждо Толстому, всегда слишком «серьезному» и менее чувствительному к забавной стороне жизни.

Гончаров начинал свой творческий путь как автор небольших юмористических произведений, написанных в кругу друзей, о друзьях и для друзей. Будучи уже сформировавшимся писателем, он долго не выходил за пределы домашнего круга семейства Майковых и публиковался лишь в их рукописных журналах. Но если взять за начальную точку его творческого становления и развития сатирическую новеллу «Лихая болеть», то можно проследить постепенный процесс угасания его веселости, все уменьшавшейся от книги к книге в его романной трилогии и далее, в поздних малых произведениях, в то время, как трагизм бытия открывался ему во все нарастающих масштабах. Поздние его письма свидетельствуют о почти полном отчаянии и поисках опоры на путях религиозной, а не литературной жизни. В период расцвета его творчества, им была сформирована своеобразная система поэтики, позволявшая и впрямь обходиться без прямых обращений к читателям. Другими словами, проблема, стоявшая перед Толстым со времени работы над самыми ранними произведениями и до конца его творческого пути, Гончаровым была решена – но, как оказалось, не навсегда. «Обрыв» явился тем камнем преткновения, где кризисные явления в творчестве Гончарова проявили себя уже в полную силу – и так и не были им преодолены.

Причиной этого стала та самая особенность поэтики русского реалистического романа, над которой бился Толстой: необходимость и невозможность отступлений, прямых авторских реплик, ограничения многозначности в пользу точного и ясного *единственного* смысла. И то, что Гончаров, начав творческий путь на полтора десятилетия раньше Толстого, пришел, однако, одновременно

¹⁹ Обзор полемики по этому вопросу см.: Азбукин В. И. А. Гончаров в русской критике. Орел, 1916. С. 252, 254 и далее.

²⁰ Гончаров И.А. Полное собрание сочинений: В 20 тт. СПб: Наука, 2004. Т. 7. С. 48.

с ним к тому же самому рубежу и тому же решению – отказу от многозначности и прямому утверждению собственной позиции по отношению к изображаемому миру, – едва ли можно счесть лишь прихотью судьбы или случайностью.

Поэтика Гончарова основывалась на выявлении путем длительных наблюдений над жизнью типических характеров и типических черт, этой жизни присущих, и воспроизведении их в системе противопоставленных друг другу персонажей, наделенных противоположными свойствами, но близких в том, на чем покоились эти свойства. Сближение могло быть достигнуто на основе одинаковых условий воспитания либо сходных обстоятельств судьбы, противопоставления возникали из-за разницы в возрасте, темпераменте и т.п. Все это позволяло автору оставаться в стороне, быть *объективным художником* (в терминологии самого Гончарова), который занят лишь точностью изображаемых им обстоятельств и лиц, но не разделяет страсти, приверженности, симпатии и антипатии, вообще взгляды своих персонажей.

Но то, что было допустимо в 1840-е (время написания и публикации «Обыкновенной истории») и 1850-е гг. (время путешествия на фрегате «Паллада» и издания путевых очерков, а затем «Обломова»), то сделалось невозможным в 1860-х гг. Прежнее литературоведение, следуя общей идеологической установке, говорило об общественном кризисе этого периода истории России, но понимало его узко: политически и экономически. На деле кризис касался самих устоев российской действительности, это было явление, затронувшее основы народной жизни и предвещавшее еще более тяжкие и необратимые явления, наступившие в судьбе народа в начале следующего столетия. Именно по этой причине – в силу своей глобальности – этот кризис мог стать незримой основой таких, казалось бы, различных явлений, как переделка Л.Н. Толстым принятой с восторгом читателями эпопеи (причем переделка явно должна была умерить, а не увеличить восторги), – и уход из литературы И.А. Гончарова, совершившийся не так явно как уход Гоголя, но бывший столь же бесповоротный.

* * *

Творческая деятельность всегда разворачивается в контексте национальной традиции. Инновационные процессы, оформляющиеся в культуре благодаря творческой активности ее представителей, направлены на выработку механизмов адаптации традиции к тем внешним факторам, который несут в себе потенциальную угрозу деградации и разрушения национальной традиции. Художественная литература четко вписана в динамику социокультурных изменений. Художественное произведение, и особенно роман, не только отражает перемены, происходящие в жизни общества, но несет в себе проекты сохранения традиции в условиях социального кризиса²¹. Когда этот кризис приобретает

²¹ «Роман, – писал М.М. Бахтин, – единственный становящийся жанр, поэтому он более глубоко, существенно, чутко и быстро отражает становление самой действительности. Только становящийся сам может понять становление. Роман стал ведущим героем драмы литературного развития нового времени

тотальный характер, необходима актуализация наиболее мощных, глубинных составляющих национальной традиции, того, что К.Юнг назвал «коллективным бессознательным». Ради сохранения традиции в ситуации надвигающегося тотального социокультурного кризиса художник, чутко воспринимающий современность, должен быть готов отказаться от своей субъективности, авторского творческого «Я» и выступить в роли рассказчика не интересных историй, но мифов. «Секрет писательства заключается в вечной и *невольной* музыке в душе»²², – заметил В.В. Розанов. Народ, язык, традиция живы до тех пор, пока звучат национальные мифы. Существование народа немислимо вне мифологического повествования, этих постоянно проговариваемых текстов, которые направлены на понимание трансцендентных повседневности, «высших» смыслов. Ведь речь – это не только средство коммуникации, в пределе своем речь – это указание на бытие мифа. Г.-Г. Гадамер характеризовал «разговорное, чисто коммуникативное слово» как слово, которое «только означает нечто, но внутри себя оно – ничто»²³. Он подчеркивал, что «настоящая речь есть нечто большее, чем средство для достижения коммуникативных целей. Язык, которым владеют, так устроен, что в нем живут, то есть то, что хотят сообщить, «знают» не иначе, как в языковой форме. То, что люди якобы «выбирают» слова, – видимость, порожденная коммуникацией, иллюзия, в плену которой находится речь. «Свободная» речь в своем течении самозабвенно ввергает себя пробуждающейся в медиуме языка сути дела. Это относится и к пониманию письменно зафиксированной речи, текстов. Потому что и тексты, когда их понимают, заново переплавляются в осмысленном движении речи»²⁴. Суть дела – это бытие традиции, это преодоление внешнего хаоса и поддержание целостности национального мифа. Когда традиция и народ деградируют на смену мифам приходит идеология. И проблема непонимания, отторжения великих текстов культуры связана с тем, что «прогрессивно мыслящая личность» не способна уловить того жизнеутверждающего мифологического начала, которое определяет бытие этих текстов.

Необходимым условием реализации возникающих в недрах традиции и оформляющихся благодаря художественному слову проектов преодоления

именно потому, что он лучше всего выражает тенденции становления нового мира, ведь это – единственный жанр, рожденный этим новым миром и во всем соприродный ему. Роман во многом предвосхищал и предвосхищает будущее развитие всей литературы». (Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 198). Но, противопоставляя роман всем остальным литературным жанрам и, прежде всего, эпосу, Бахтин фактически изымает роман из «зоны» действия традиции: «Роман с самого начала строился не в далеком образе абсолютного прошлого, а в зоне непосредственного контакта с этой неготовой современностью». (Там же. С. 230).

²² Розанов В.В. Уединенное // Розанов В.В. Сочинения: В 2 тт. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 203.

²³ Гадамер Г.-Г. Философия и литература // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 136.

²⁴ Гадамер Г.-Г. Семантика и герменевтика // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. С. 65.

кризисного состояния народной жизни, является открытый для «свободной» речи сказителя-писателя, доверчивый слушатель-читатель. Но история человека есть история подавления мифа логосом, «образованный» современный читатель²⁵ знает, что ему нужно от текста. Соображения пользы или интереса определяют его стратегии чтения, и непосредственность мифологического рассказа не вписывается, как правило, в рамки этих «свободно» избранных стратегий. Миф неприемлем, бессмысленен для «разумного» читателя. Проблема заключается в том, что произведение литературы, рождающееся в кризисную эпоху, способно сыграть серьезную позитивную роль в деле сохранения традиции, лишь благодаря своей причастности мифу, и эта причастность должна быть замечена и принята читателем, так как без адекватно понимающего художественный текст читателя ни одно произведение литературы не может считаться состоявшимся. В такой, весьма щекотливой для писателя ситуации, и рождается на свет афоризм М.Е. Салтыкова-Щедрина: «Писатель пописывает, а читатель почитывает»²⁶. Когда мифологическая составляющая художественного текста не находит отклик в душе читателя, не понимается и не принимается им, а слова пророка вызывают лишь агрессию тех, к кому они обращены, – налицо признак грядущей национальной катастрофы.

В истории литературы можно найти немало примеров «неудачного» прочтения художественных текстов, составивших «золотой фонд» культуры, при-

²⁵ Речь идет не только о читателе XX, или, скажем, XVIII столетия. Такой читатель дает знать о себе уже в античности.

²⁶ Салтыков-Щедрин М.Е. Пестрые письма. Письмо I. (1884). Лев Шестов в связи с этим афоризмом пишет: «Щедрина очень обижало такое положение вещей. Он бы хотел, чтоб было иначе: чуть только писатель сказал слово – читатель сейчас же на стену. Но читатель вовсе не так прост, как это принято думать: он предпочитает оставаться спокойным и требует, чтоб сам писатель на стену лез. Оттого-то у публики имеют обыкновенно успех только те авторы, которые пишут "кровью своего сердца". Условные турниры, даже самые пышные, никогда не привлекают ни большой публики, ни, тем паче, знатоков искусства. Люди бегут смотреть на бой гладиаторов, где их ждет зрелище настоящей, горячей, дымящейся крови, где будут действительные, а не воображаемые жертвы. И многие писатели, как истинные гладиаторы, проливают свою кровь, чтоб угодить Цезарю – толпе: *Salve, Caesar, morituri te salutant!*» (Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. С. 65-66). Вот она ситуация, когда писатель в своем стремлении быть актуальным, востребованным публикой, превращает литературу в страстную агитацию, а публике лишь зрелищ подавай. Нет адекватного читателя, и действенность литературы сразу же ставится под вопрос, несмотря на талант и усилия писателя. И оправдана ли эта погоня за литературной славой? Не является ли она фактором развращения читателя, когда литература утрачивает «суть дела», и ее место занимает «чтиво», что, в свою очередь, ускоряет деградацию традиции, способствует трансформации народа в толпу? «Как "матерый волк", он наелся русской крови и сытый отвалился в могилу», – это снова о Щедрина и о том, что писатель способен сделать с читателем (Розанов В.В. Уединенное. С. 251).

меров скептического и пренебрежительного отношения к ним со стороны современников и потомков. Почему авторское видение текста порой принципиально отличается от интерпретации, возникающей у читателя? Может быть, дело заключается в различной оценке «целостности» произведения писателем и читателями?

У читателя, казалось бы, есть возможность восприятия художественного текста с позиции стороннего наблюдателя: он может хладно наблюдать за развитием сюжетных линий, может следить за тем, насколько текст выверен стилистически и т.д. Но не следует забывать, что подлинное чтение – всегда самообразование в гегелевском смысле этого слова, то есть процесс восхождения от природной сущности к вершинам Духа. Благодаря чтению читатель возвращается к себе. Отсюда вытекает стремление читателя видеть произведение целостным. Целостное произведение – это перспектива собирания воедино читателя. И для конкретного человека самообразование, подъем в духовные сферы идет через язык, традицию, общественные отношения. «Пантеон искусства, – говорил Г.-Г. Гадамер, – это не вневременное настоящее, которое предстает чистому эстетическому сознанию, но деяние исторически собиравшегося и накопившегося духа. Эстетическое познание – это способ самопонимания. Но всякое самопонимание осуществляется на чем-то внешнем, что понимается, и включает в себя его единство и обособленность. В той мере, в какой мы находим в мире произведение искусства, а в отдельном произведении находим мир, оно не остается для нас чуждым космосом, в который мы по волшебству переносимся на мгновение. Скорее мы учимся понимать в нем себя, а это означает, что мы снимаем неконтиуальность и точечность переживания в континууме нашего бытия»²⁷. Поэтому односторонность, отстраненность читателя по отношению к художественному тексту, критическое отношение к отдельным фрагментам этого мира-для-себя, по сути дела, отсекает путь человека к самому себе, уничтожает те возможности самопонимания, которые дарованы нам произведениями искусства. Кроме того, дерзкое своеволие читателя ставит под вопрос и бытие литературы. Литература существует лишь в чтении, а читатель – необходимая составная часть художественного произведения. Если читатель демонстративно занимает позицию внешнего наблюдателя по отношению к литературному тексту, то он тем самым отрицает не только себя самого как понимающего читателя, но фактически отрицает факт существования литературы в конкретности этого текста.

Что касается автора, то в круг его обязанностей входит задача сохранения традиции в настоящем читателя, и задача формирования читателя, воспринимающего традицию как основу своего присутствия в мире. Присутствие это – всегда поиск, всегда преодоление определенности и устоявшегося мнения, преобразование *того, что есть* – царства природы, в *то, что должно быть* – царство Духа. И здесь нет места индивидуальному, своевольному действию. Субъектом движения выступает традиция – хрупкая субстанция народной жизни. Особо бережного отношения к себе традиция требует в нестабильные периоды общественного развития, периоды, когда одни определенности сталкиваются с другими и человек опустошается этим столкновением определен-

²⁷ Гадамер Г.-Г. Истина и метод. С. 142.

ностей. Писатель, откликаясь на требованиям своего времени, в такие периоды вынужден отбрасывать в сторону правила литературной игры и выходить за пределы художественного повествования, вынужден отказывать самому себе в праве быть *только* автором художественного текста. Но этот отказ не должен приводить к отказу от литературы. В кризисные эпохи борьба за литературу необычайно обостряется – ведь это борьба за традицию, борьба за читателя²⁸. Сблужившись по поводу у крикливых лозунгов современности велик, но подлинный писатель знает, что истинную силу слово приобретает, когда за ним стоит традиция, когда слово перестает быть средством и являет себя как стихия народного самосознания. Ткань художественного повествования не выдерживает давления социальных проблем, и тогда в пространство художественного текста властно вторгается мифологический рассказ, который величием своим хранит традицию, народ и литературу этого народа. По сути дела, автор умалчивает; молчанием своим он дает возможность звучания истины мифа. Истины, которая не предполагает разделения содержания и формы, идеи и слова. Отрицающая границы между говорящим и слушающим, истина мифа не поддается анализу в контексте коммуникативной деятельности. Истина мифа

²⁸ Умберто Эко, анализируя разные способы взаимоотношений автора и читателя, справедливо отмечал: «Разницу я вижу только между текстами, ориентированными на формирование нового идеального читателя, и текстами, ориентированными на удовлетворение вкуса публики такой, как она есть. Во втором случае мы имеем дело с продуктом, изготовленным по стандарту серийного производства. Автор начинает с своеобразного исследования рынка, а потом подстраивается под его законы». И далее приводит в качестве противоположной стратегической установки авторскую позицию А. Мандзони, который «почувствовал, что читателям – его современникам – нужно именно это, даже если они еще сами этого не знают, даже если они сами этого не просят, даже если они еще не понимают, что это съедобно. И сколько же он потратил труда..., повышая усвояемость своего продукта, вынуждая читателей эмпирически данных превращаться в читателей идеальных, в тех, кого он вымечтал!» (Эко У. Заметки на полях «Имени розы». С. 452. Симптоматично название небольшой главы, из которой мы позаимствовали приведенные выше цитаты – «Сотворить читателя»). Отметим при этом, что активная позиция итальянского писателя может оказаться несостоятельной применительно к литературной ситуации в России. Русский «идеальный читатель» фактически был создан усилиями плеяды гениальных русских поэтов и прозаиков конца XVIII – XIX столетий, а позднее, в XX веке, физически уничтожен. Вместе с читателем была уничтожена и национальная культура. В современных условиях речь должна идти о необходимости воскресения идеального читателя в России. Название последнего романа Л.Н. Толстого четко фиксирует перспективы существования России и ее литературы! Но, похоже, что искусством воскрешения умерших мы еще не овладели.

либо схватывается во всей своей полноте, без изъятий и недомолвок, либо ее не существует вовсе²⁹.

Впервые возможность сосуществования в пределах одного текста принципиально различных стратегий понимания действительности была продемонстрирована в поэме Парменида. Античный философ, противопоставляя реальность истинно сущего (бытия) тому, что всегда в становлении и только кажется сущим, указывал на два пути, открытых человеку: путь Истины и путь Мнения. Истина соотносима с сущим, она абсолютна и недвижима, «на месте одном, покоясь в себе, пребывает и пребудет там постоянно»³⁰. Мнение отражает не-сущий мир становления. Человек же должен узнать все: «как непо-

²⁹ Ф.Г. Юнгер пытался выразить сущность греческой мифологии, используя латинское слово «нумен» для обозначения события встречи человека с божеством, а также впечатления, которое это встреча производит на человека, на его язык и характер познания мира: «Если нумен определяет язык и познание, если он направляет язык и руководит им, то из этого следует, что ... разведения, разобщения просто невозможны. В языке, который проникнут духом нумена, поэт не отделяет слово от образов. Понятия, которые нам надо понимать как определенные виды отъединений, образуются с трудом и поэтому не возникает никакой системы. Здесь нет никакого разделения на бытие и явление, на явление и сущность, на бытие и значение вместе с понятием истины... Наука в своем развитии исключает нумен. Идея и нумен, понятие и нумен исключают друг друга. Идеи, понятия, весь мир логоса и принадлежащий ему номос существуют без нумена и обходятся без него... мы больше не видим нумена, и поэтому исчезает и сила языкового преобразования, превращения. Об этом догадываются поэты, с творчеством которых все еще связана судьба языка. Язык без нумена мертв». (Юнгер Ф.Г. Греческие мифы. СПб.: Владимир Даль, 2006. С. 253-254). Но этот мертвый язык вполне подходит для коммуникации. «В языке, который служит только взаимопониманию, а также сообщению, основанному на этом взаимопонимании, нумен больше не встречается и поэтому в нем уже не совершается никаких превращений. В нем остаются только определенные отношения, то есть обозначение и значения... В такой ситуации язык превращается в некий препарат в том смысле, что он как бы предуготован к тому, чтобы стать максимально пригодным и используемым... Так как функциональная пригодность – необходимое условие использования языка, такой язык прежде всего актуален для использования и употребления тех или иных вещей, для, так сказать, их пожирания. Он уподобляется языку некоего любопытного человека, языку, который служит поглощению вещей и всегда ощущает некий голод. Если же язык превращается в какое-то исчисление, тогда из него... уходит сугубо языковое начало. Надо... признать, что в области мифа язык служит не столько взаимопониманию и сообщению, сколько созидательному творчеству и превращению, однако превращать, преобразовывать он может только в той мере, в какой вбирает в себя соответствующий нумен, так как каким-то иным образом ему это сделать не удается». (Там же. С. 252-253).

³⁰ Парменид. О природе // Фрагменты ранних греческих философов. М.: Наука, 1989. Ч.1. С. 296.

грешимое сердце легко убеждающей Истины, так и мнения смертных, в которых нет непреложной достоверности»³¹. Разговор Парменида о бытии – это очищение мышления, кристаллизация мысли, абстрагированной от конкретных предметов и даже от «сущего» предметов, «нечто существующего». При этом «чистая мысль» не замыкается сама на себя, она приходит к бытию как особого рода объекту, тождественному правильному мышлению. В свою очередь противоположность бытия – не-бытие исключает возможность своего осмысления, «немыслимо, невыразимо Есть, что не есть»³². Мысль о бытии выводит античного человека к внесубъективной данности, и служит альтернативой казало бы всеильному мнению. Для Парменида и его последователей бытие есть необходимый имманентный мысли объект; допущение же существования ничто абсурдно, оно отвлекает мысль от предписанного ей Истиной пути.

То, к чему отсылает своих слушателей Парменид, можно назвать мифом бытия. И пространство поэмы Парменида органично вмещает в себя этот миф. Равно как в пространстве «Царя Эдипа» Софокла разворачивается миф судьбы, у Гегеля мы имеем дело с мифом абсолюта, а в «Войне и мире» Л.Н. Толстого – с мифом истории. Разговор Толстого об истории аналогичен разговору Парменида о бытии. Высочайшая степень конкретности персонажей «Войны и мира» в соотношении со всеобщностью исторического бытия задает смысловое пространство эпопеи. Пространство становления личности, подвига человека из сферы природы, где царит Мнение, в сферу духа, где царствует Истина.

Когда мы имеем дело с чисто художественным типом повествования, то, оперируя терминами, предложенными Парменидом, мы выслушиваем мнения, и сами формируем мнения в связи с тем, что услышали и истолковали определенным образом. Восприятие мнения другого есть «коммуникативное событие», предполагающее выбор дискурсивных практик. Но когда человек сталкивается с Истиной, со звучащим в тексте голосом традиции как охарактеризовать это столкновение? Истина – полная противоположность мнению. Она не может быть воспринята частично, критично рассмотрена. Она не может выступить в качестве партнера в диалоге. Да и диалог здесь невозможен. Истина либо совпадает с человеком, либо они не встречаются. Истина – вне обсуждения, она за пределами дискурса. Но без Истины нет Литературы. И когда читатель романов Л.Н. Толстого и И.А. Гончарова воспринимает философические фрагменты лишь как мнения писателей, он упускает из виду, как выражается М. Хайдеггер, суть дела. В пространстве художественного текста есть место Откровению. Откровению, звучание которого придает фундаментальное значение и смысл литературному произведению. «Литература, – настаивал Г.-Г. Гадамер, – является функцией духовного сохранения и традиции, и поэтому она в любое настоящее вносит скрытую в ней историю»³³. Но настоящее состоятельно лишь тогда, когда оно уже вместило в себя прошлое, традицию. Без воспроизводящей себя традиции, без литературного произведения, осуще-

³¹ Фрагменты ранних греческих философов. 28. Парменид. В 1.

³² Парменид. О природе. С. 296.

³³ Гадамер Г.-Г. Истина и метод. С. 211.

ствляющего воспроизводство традиции посредством обращения к национальному мифу, без идеального читателя, «внутренним ухом» улавливающим «идеальный языковой образ – нечто такое, что услышать невозможно»³⁴, настоящее превращается в фантом, призрак, идею. И если мы хотим *быть* настоящим, мы должны научиться отличать Истину от Мнения, знать, где можно говорить, а где следует молчать.

³⁴ Гадамер Г.-Г. *Философия и литература*. С. 134.