

**К вопросу о границах философского  
и эстетического дискурсов  
(С. Кьеркегор, Ф. Достоевский, Л. Толстой)**

**А. Е. Козлов**

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

*Аннотация.* Изучение спектра многообразных дискурсов, часто смежных и практически неотделимых друг от друга, представляет значимую проблему теории литературы и философии. С одной стороны, в нетерминологическом поле устойчивы словосочетания «философия текста», «философское отступление», с другой – в системе жанров выявлены «философская повесть» и «философский роман». В то же время такое словопотребление часто произвольно и интуитивно.

В настоящей статье предпринята попытка некоторого обоснования демаркации рассматриваемых типов дискурса. На материале философского эссе С. Кьеркегора «Страх и трепет» и романов Ф. Достоевского рассматривается поливалентность эстетического дискурса, описываемая через предложенный П. Рикёром термин «изотопия дискурсов», соотносимый далее с понятием «полифонии» М. Бахтина. Полученная модель сопоставляется с сюжетной конструкцией «Войны и мира» Л. Толстого, где данные дискурсивные границы не только восстановлены, но и переосмыслены. Опыт осуществленного анализа демонстрирует устойчивые связи между собственно философским и эстетическим (как фикциональным) дискурса-

*Козлов А. Е.* К вопросу о границах философского и эстетического дискурсов (С. Кьеркегор, Ф. Достоевский, Л. Толстой) // Критика и семиотика. 2015. № 2. С. 354–366.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2015. № 2  
© А. Е. Козлов, 2015

ми, в то же время открывая новые пути интерпретации исходных текстов, а также обозначая потребность в особом комментировании этих текстов.

*Ключевые слова:* дискурс, нарратив, фабула и сюжет, Кьеркегор, Достоевский, Толстой.

УДК 82:1.

*Контактная информация:* Козлов Алексей Евгеньевич, доцент НГПУ (ул. Вилуйская, 28, Новосибирск, 630126, alexey-kozlof@rambler.ru)

Исконно филологический вопрос соотношения разных дискурсов, в известном смысле коррелирующий с теорией речевых жанров [Бахтин, 1996] или речевых актов [Новое в зарубежной лингвистике, 1986], сохраняет свою остроту вне сферы лингвистической и литературоведческой прагматики. Снимаемый фактами эмпирической действительности, в которой коммуникация предстает в своем предельно слиянном виде, этот вопрос, тем не менее, неизбежно возникает при моделировании эстетических систем и изучении их свойств. Через понимание этой проблемы определяется спектр возможных (и невозможных) интерпретаций данного текста, группы текстов или контекста [Барт, 1989, Рикёр, 2008].

Настоящая статья посвящена соотношению устойчивых типов дискурса: философского и эстетического. Учитывая, что эстетика может пониматься как область философии, оговоримся, что граница данных дискурсов определяется свойством *фикциональности*. В условиях фикциональности образующим становится соотношение между фабулой и сюжетом, возрастают вес архитектурных связей и роль повествовательных инстанций. Ю. С. Степанов писал: «Литературный дискурс семиотически может быть определен как дискурс, в котором предложения-высказывания и вообще выражения интенционально истинны, но не обязательно экстенционально истинны (экстенционально неопределенны). Это дискурс, интенционалы которого не обязательно имеют экстенционалы в актуальном мире и который, следовательно, описывает один из возможных миров» [1983, с. 23]. Таким образом, вопрос о фикциональности и ее границах эквивалентен проблеме вероятностного, возможного и альтернативного.

Отметим, что релевантность соотношения рассматриваемых типов дискурса оказывается очевидной уже в Античности. Известные философские диалоги Платона, в которых говорящий предстает в амплу автора и героя (Сократ), в силу структуры жанра подразумевают полифоничность истины. Иначе говоря, здесь не только Сократ, но и его собеседники являются носителями знания, которое майевтически корректируется в ходе беседы. При этом бегство большинства собеседников Сократа демонстрирует не-

возможность конечного постижения истины<sup>1</sup>. Появившиеся чуть позже работы Аристотеля (особенно его «Поэтика» и «Метафизика»), напротив, представляют монологические истины, часто открывающие возможность постижения абсолютного знания. Как известно, такой тип представления истины, а точнее говорения о ней, определяет далее схоластическое учение; сам факт корреляции диалогов Платона с поздней «утешающей» схоластикой и эпохой Возрождения является красноречивым свидетельством функциональных различий между изучаемыми типами дискурса.

Обращаясь к литературе и философии Нового времени, можно констатировать, что следующий этап, или следующая дискурсная формация, определяется периодом классической немецкой философии, в частности работами И. Канта. Дискурс Канта предельно категориален и дефинитивен, при этом даются точные определения таким феноменам и ноуменам, которые оказываются вне сферы постижения разума. Это образует любопытный парадокс: вербализованными оказываются не только явления, находящие устойчивую номинацию, но и феномены, до этого неназванные в силу их денотативной неопределенности. Говоря об идеальном и умопостижимом, Кант в своих критиках в то же время находит для исследуемой сферы точный язык описания, сообщая ей иллюзию экстенциональности. Данная особенность сохраняется и в трудах Г. В. Ф. Гегеля вне зависимости от того, что предложено читателю: категориальность и дефинитивность действует и в «Эстетике», и в «Феноменологии духа». Даже А. Шопенгауэр, очевидным образом опровергающий фундаментальные основания классической немецкой философии, выстраивает логическую, внешне непротиворечивую систему аргументов. При этом метафора у Шопенгауэра работает в рамках ранее определенного терминологического аппарата и не является эстетически самооценной.

На этом фоне совершенно иной тип дискурса реализован в ранних работах С. Кьеркегора – его «Повторении», «Послесловии к философским крохам» и трактате «Страх и трепет». Заметим, кстати, что «Природа страха» и «Болезнь к смерти» выдержаны в пределах кантовского дискурса: здесь дано последовательное развитие суждения, ведущее к истине. Два последних трактата Кьеркегора отличает некоторая центростремительность: каждая следующая посылка представляет новый «виток» ранее данной мысли. Эти наблюдения неприменимы к ранним работам датского философа.

Ранее мы охарактеризовали «Страх и трепет» как философское эссе, уделив внимание художественным особенностям произведения [Козлов, 2014]. Безусловно, и наличие повествовательной инстанции – Иоханесса де Силенцио, и обратимость каждой следующей посылки, и отсутствие

---

<sup>1</sup> Майевтика, если буквализировать эту метафору, не дает плода: коммуникация в сократических диалогах обречена на неудачу. В этом контексте финальная гибель Сократа есть предельное подтверждение несостоявшейся коммуникации об истине.

обязательных для трактата причинно-следственных взаимосвязей, наконец, самая возможность вычленения художественного сюжета, не сводимого к фабуле, позволяют отнести это произведение к разряду художественного и идентифицировать дискурс Кьеркегора как эстетический. Заметим, что в дискурсивном пространстве «Страха и трепета» существует множество маркеров, направляющих читателя по определенной траектории интерпретации.

В самом начале Иоханнес совершает иллюкутивное самоубийство, признаваясь в своей некомпетентности в сфере философии. Так, по его признанию, он не понял существующей философской системы, что не только отменяет возможность построения альтернативной системы, но и ставит под вопрос системность мышления. Последующая критика концепции Гегеля и образующего в его системе *опосредования* выглядит тем более необоснованно, поскольку человек, не имеющий компетенций философа, не может давать квалифицированную оценку философским работам. В высшей степени спекулятивным выглядит и соотношение абсолютного героя, рыцаря веры Авраама и реального философа Гегеля; при этом ни основания для сравнения, ни выводы, сделанные в его результате, не могут казаться убедительными тем, кто знаком с классическим кантовским дискурсом. Даже композиционное строение произведения, подразумевающее наличие предисловия, вступления, похвальной речи Аврааму и второго вступления, демонстрирует в соотношении с последующими частями явную диспропорцию.

Эти изъяны текста, а следовательно, философского дискурса, нивелируются в том случае, если перевести рассматриваемый текст в иную сферу интерпретации, в частности – рассматривать его как художественный текст. Парадоксальность эстетического дискурса является его имманентным свойством, вследствие этого ошибка в философских рассуждениях обретает новую семиотическую значимость.

Так, в «Похвальной речи Аврааму» повествователь рассуждает о существующем соотношении между автором и героем, рассматривая творческий акт как частность акта творения. Далее можно увидеть, что восхождение на гору Мориа, данное в четырех разных оптиках, исследуется как фабула (впоследствии эта фабула разворачивается в воображении буржуа и проповеди священника, а также в «дешевом народном издании Авраама» [Кьеркегор, 2011, с. 39]) и как сюжет. В последнем случае этот сюжет становится равным всему тексту и выходит за пределы описывающего его дискурса, заявляя свою интенциональную значимость. Наконец, важную часть эссе Кьеркегора занимают рассуждения о соотношении этического и эстетического, что может быть рассмотрено как нарративный ключ, определяющий движение всего сюжетного механизма.

Истолкование данного текста, как кажется, определяет актуальность существующей проблемы. В поле классической культуры существует зна-

чительное число лиминальных текстов, пограничный характер которых определяется спектром интерпретаций. Классический дискурс кантовского типа (восходящий к аристотелевскому) воспринимается реципиентом как дискурс об истине, об абсолютном, фактическое отсутствие которого в бытии, не отменяет его фактичности, – точнее, доверия к нему. Иными словами, данный дискурс чаще всего является гарантом денотативности дефиниций; любая коннотация такого дискурса, трансформируется и воспринимается как часть образующего целого. Эстетический дискурс в его многообразии всегда хранит возможность многозначности, остро обозначая разрыв между коннотацией и денотатом. Для эстетического дискурса естественным становится язык парадоксов, иными словами, он должен быть воспринят как дискурс об относительном, релятивность такого дискурса имманентна его природе. В памяти культуры особо значимо присутствие таких текстов, именно их накопление должно было в конечном счете дать результирующий взрыв [Лотман, 1996], вызвавший к жизни философию Ницше и эстетику модерна<sup>2</sup>.

В связи с этим, говоря о границе дискурсов, кажется целесообразным использовать понятие *изотопии*. Экстраполируя теоретические данные из экспериментальной физики, П. Рикёр пишет: «Что происходит в случае с двусмысленным или многосмысленным дискурсом? То, что изотопия дискурса не обеспечивается контекстом; последний, вместо того чтобы отфильтровать серию изотопных семем, позволяет разворачиваться нескольким семантическим сериям, принадлежащим не соответствующим друг другу изотопиям» [2008, с. 132]. По всей видимости, это явление можно связать с термином М. М. Бахтина *полифония* [2002].

Действительно, неоднократно отмеченное сходство между трактатами С. Кьеркегора и романами Ф. Достоевского может быть объяснено изотопическими свойствами эстетических систем философа и писателя. Приведем хрестоматийно известные слова М. М. Бахтина о творчестве Достоевского: «...создается впечатление, что дело идет не об одном авторе-художнике, писавшем романы и повести, а о целом ряде философских выступлений нескольких авторов-мыслителей – Раскольникова, Мышкина, Ставрогина, Ивана Карамазова, Великого инквизитора и других. Для литературно-критической мысли творчество Достоевского распалось на ряд самостоятельных и противоречащих друг другу философских построений, защищаемых его героями. Среди них далеко не на первом месте фигурируют и философские воззрения самого автора» [Бахтин, 2002, с. 9]. Заметим, что слова Бахтина в некотором смысле могут быть отнесены и к про-

---

<sup>2</sup> Знаменательно, что даже в русле единого направления – экзистенциализма – развивались две разные дискурсивные традиции: категориальная, связанная с работами М. Хайдеггера и К. Ясперса, и эстетическая, связанная с произведениями А. Камю и Ж.-П. Сартра. Возможно, специфика данных дискурсов объясняется национальной философской традицией.

изведениям С. Кьеркегора. Вместо целостного, идеологически монолитного философского творчества читатель знакомится с фрагментами, взятыми по отдельности и свидетельствующими о себе как части, лишенные связи с целым. Иными словами, метод Кьеркегора и Достоевского заключается в иррационализации тех феноменов, которые нашли упорядоченность в слове и в моделируемой классической немецкой философией картине мира. Преодоление этой картины мира было, на наш взгляд, важнейшей задачей, стоящей перед эстетикой XIX века<sup>3</sup>.

Датский мыслитель, как и русский писатель, действительно, смогли через образ преодолеть денотативность слова, показать бездну, отделяющую явление от его номинации. Тем не менее и в том, и в другом случае способом такого преодоления стал художественный творческий акт. В этом акте большую роль играет инстанция героя, такого как Авраам или Товия в «Страхе и трепете», или целой галереи героев, как в романах Достоевского. Как пишет Ю. С. Степанов, «мир типизируется прежде всего не в форме предикатов и даже не в форме событий “в чистом виде”, а в форме индивидов; событие, если оно типизируется и приобретает обобщенную форму, приурочивается к какому-либо лицу» [1983, с. 19]. Эта приуроченность события как его безоговорочная принадлежность субъекту высказывания часто делает невозможной демаркацию дискурсов или определенных тематических регистров. Эстетическая доминанта, в которую инкорпорирован философский дискурс, отчасти нивелирует последний, открыто демонстрируя его релятивность. Теория Раскольникова, в большей степени связанная с публицистикой и исканиями позитивизма, как и концепция сверхчеловека Кириллова или прозрение Дмитрия Карамазова, находясь в ткани художественного текста, воспринимаются в своей относительности. Ее преодоление и возведение в абсолют, равно как и искусственная попытка экстенционализации знака, представляет насилие над текстом.

Ссылаясь на черновики и рукописи «Преступления и наказания», Бахтин в то же время подчеркивал «монолитную монологичность» художественного мира Толстого. «В черновиках Достоевского, – писал мыслитель, – полифоническая природа его творчества и принципиальная незавершенность его диалогов раскрываются в сырой и обнаженной форме. Вообще творческий процесс у Достоевского, как он отразился в его черновиках, резко отличен от творческого процесса других писателей (например, Л. Толстого)» [Бахтин, 2002, с. 50]. Кажется знаменательным упоми-

---

<sup>3</sup> В случае с Достоевским обостренность этой борьбы определялась доминантой позитивизма в литературе и литературной критике 60-х годов, с чем категорически не мог согласиться русский писатель.

нение о Толстом, данное в скобках и впоследствии неразвернутое в высказывание<sup>4</sup>.

Такая точка зрения возможна, если рассматривать произведения Толстого вне динамики образующих сюжет редакций, как результат единой направленной авторской воли. Тем не менее, изучение ранних редакций «Войны и мира» позволяет убедиться в том, что большинство суждений и высказываний об истории и войне, изначально принадлежало героям романа (например, Тушину, Тимохину или Белкину), т. е., словами Бахтина, было явлено «...в сыром и обнаженном виде» [Бахтин, 2002, с. 50]. Толстой использует характерную для «Севастопольских рассказов» технику: война здесь становится неразумным событием через *reductio ad absurdum*, а ее осмысление, точнее, осмысление ее неразумности, составляет внутреннее интеллигибельное событие.

Аргументы Тушина, приведенные в споре с Болконским, действуют, как и диалоги Сократа: не называя истину, они указывают на возможность ее внерассудочного постижения. Изначальный замысел произведения позволяет укоренить такое мнение в точке зрения героя. Заметим кстати, что в первых редакциях в качестве нарративного маркера выступает статья Гердера «Человек в образе божества». Толстой детально разрабатывает эпизод чтения и полемики вокруг данной статьи, последовательно избирая на роль читателя Болконского, Тушина или Тимохина и далее отвергая этот замысел. Сознательное включение в текст романа произведения монологического типа выполняет важную художественную функцию: далее Толстой показывает, насколько относительными становятся суждения Гердера перед ужасающим таинством войны. « – Вот бы Гердера теперь с нами послать, – крикнул он, – коли он знает, что там будет... Никто не знает! Судьба – индейка!» [Толстой, 1949, с. 462], – этими словами бравого офицера Белкина буквально перебивается монологический идеализм статьи немецкого романтика.

Эволюция творческого замысла, приведшая от «выдумки, романа» [Там же, с. 149] к «той форме, в которой *оно* выразилось»<sup>5</sup> [Толстой, 1955,

<sup>4</sup> Такая оценка Бахтиным произведений Толстого объясняется полемической направленностью «Проблем поэтики Достоевского» и несогласием мыслителя с методом В. Б. Шкловского. Здесь кажется уместным вспомнить суждение В. П. Руднева: «Неслучайно нужен был особый психотический филолог, который бы представил Достоевского именно таким, каким он был потребен XX веку, – М. М. Бахтин. Полифонизм, диалог, карнавализация – вся эта буря аффектов, которая разыгрывается в психотическом сознании. Поэтому Достоевский и Толстой так же были противоположны друг другу, как Шкловский – Бахтину» [Руднев, 1999, с. 61].

<sup>5</sup> См. в автохарактеристике Толстого: «Начиная от Мертвых Душ Гоголя и до Мертвого Дома Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего

с. 7], подразумевает тектонические сдвиги в нарративе произведения. Кажется неслучайным, что на протяжении работы над романом Толстой постоянно меняет местами аналитические фрагменты, комбинируя и рекомбинируя их в художественном целом. Как известно, в финальной редакции демаркация между рассматриваемыми дискурсами определяется с наибольшей резкостью: авторские рассуждения о философии истории, представляющие переход от гуманизма Руссо к фатализму кантовского типа (что предвосхищает пессимизм А. Шопенгауэра), инкорпорированы в общий текст произведения. Обычно эти рассуждения занимают отдельные главы, при этом граница главы, являясь своеобразным шифтером, чаще всего маркирует переключение дискурса.

В финальной редакции роман «Война и мир», обретший окончательное имя, оказывается как бы рассеченным на две части: событийно значимую, связанную с судьбами героев и историческим процессом, и событийно незначимую, посвященную аналитике исторического процесса. В первом случае события могут рассматриваться как фабула и сюжет, во втором, интенциональном, – исключительно как сюжет<sup>6</sup>. Таким образом, Толстой сознательно отказывается от модели дискурса Платона (дискурса об относительном), производя демаркацию двух повествовательных пространств.

Чтобы в этом убедиться, достаточно обратиться к главам третьего тома романа, в которых происходит переход от событийного нарратива к историко-философским рассуждениям. Заметим, что I глава 1-й части третьего тома, данная в отвлечении от фабулы произведения, представляет развернутое монологическое высказывание о роли личности в истории («Царь – есть раб истории» [Толстой, 1940а, с. 6], «...великие люди суть ярлыки, дающие наименование событию» [Там же, с. 7]) и о телеологичности события («...ничто не причина. Всё это только совпадение тех условий, при которых совершается всякое жизненное, органическое, стихийное событие» [Там же]). Следующее затем во второй главе описание Наполеона на берегу Немана может быть рассмотрено двояко: и как иллюстрация вышеприведенных тезисов, и как независимый художественный образ, энергия которого не сводима к интеллектуальному поиску предельных оснований.

---

из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести» [Толстой, 1955, с. 7].

<sup>6</sup> Методический опыт автора настоящей статьи показывает, что при пересказе «Войны и мира» студентами и школьниками, как правило (в 95 % случаев), элиминируются аналитические главы. На наш взгляд, это свидетельствует о наличии бытующего в пределах соответствующего дискурса так называемого философского сюжета, являющего соединение концептов, нейтрализующих возможности фабульного пересказа.

Далее, в I главе 3-й части третьего тома, отталкиваясь от знаменитых апорий Зенона, Толстой формулирует концепцию «дифференциала истории». В этой главе, или, скорее, параграфе своего романа, он противопоставляет континуальность исторического процесса дискретности, обусловленной возможностями человеческого разума. «Только допустив бесконечно малую величину и восходящую от нее прогрессию до одной десятой и взяв сумму этой геометрической прогрессии, мы достигаем решения вопроса» [Толстой, 1940а, с. 266], – после такого обращения к «новой отрасли математики» кажется неизбежным перестроение всей поэтики романа. Однако в следующей главе вместо аналитических вычислений с использованием математического аппарата развивается художественная цепь событий, а поиски героев до конца романа остаются в высшей степени иррациональными, опровергая принцип рационального исчисления. Иными словами, два исходных дискурса, сталкиваются у Толстого в своей изотопии, в результате чего, наряду с эксплицируемым сюжетом, но не сливаясь с ним, в нарративе Толстого развивается историсофская аналитика. Очевидно, что в компетенции интерпретатора связывать данные аналитические главы с происходящим в жизни героев (Безухова, Болконского, Наполеона, Кутузова и пр.), однако, как отмечалось выше, энергия этих художественных образов носит качественно иную природу, что объясняется также механизмом целеполагания<sup>7</sup>.

Телеология дискурсов будет принципиально разной: в то время как философский дискурс «Войны и мира» есть аристотелевская претензия на постижение мира или кантовская попытка именованья феномена, эстетический дискурс, наоборот, утверждая границы художественного, в то же время показывает относительность и умозрительность полученных выводов. С этим, на наш взгляд, связана и раздвоенность эпилога (можно сравнить с двойным вступлением у Кьеркегора<sup>8</sup>). После замолкающего диалогического дискурса следует философский дискурс, подразумевающий сумму вычислений автора: «...необходимо отказаться от несуществующей свободы и признать неоощуаемую нами зависимость» [Толстой, 1940б, с. 341]. Несмотря на императивность последнего предложения, завершаю-

---

<sup>7</sup> Если сравнивать повествование Толстого с нарративами Стендаля или Гюго, становится очевидным, что в произведениях французских романистов описание военных действий неразрывно связано с судьбой персонажа. Так, Ватерлоо в «Пармской обители» есть очередной, хотя и важный виток в судьбе Фабрицио, и он существует в романном целом в своей обусловленности судьбой персонажа. Аналогичным образом часть «Отверженных», посвященная Ватерлоо, приводит читателя к частному событию – встрече Тенардьё и Мариуса. Значимое отличие аналитики Толстого заключается в ее непринадлежности к фабуле романа.

<sup>8</sup> Заметим, что трактат С. Кьеркегора «Страх и трепет» завершается рассуждениями о парадоксе элеатов и, в частности, вопросом о дискретности и континуальности сознания.

шего каноническую версию романа, можно утверждать, что эта модальность снимается художественным целым романа, а также его фабульной завершенностью, совпадающей с финалом описания жизненного пути героев<sup>9</sup>.

Во всех приведенных выше случаях, связанных с разнонаправленными контекстами творчества С. Кьеркегора, Ф. Достоевского и Л. Толстого (отчасти и М. Бахтина), мы наблюдаем общее явление, связанное с нарушением привычных для классической философии дискурсивных границ или, наоборот, их пересечением. Можно констатировать, что в любой дискурсивной формации образуются атипичные тексты, своей логикой и архитектурикой, опровергающие канонические требования жанра, языка, дискурса. Так, «Страх и трепет» С. Кьеркегора, как и романы Ф. Достоевского, показывает проницаемость, умозрительность границ между отдельными дискурсами, возводя в парадокс интенциональную возможность обретения истины. Восстановление дискурсивных границ в поздних редакциях «Войны и мира», на наш взгляд, также симптоматично: Толстой намеренно отказывается от возможностей полифонической формы в пользу монологического дискурса аристотелевского типа. Возможность отчетливого разграничения дискурсов позволила Толстому утвердить не только вероятностные интенциональные миры, но и проверить основания определяющего экстенционального мира.

В то же время кажется знаменательным, что Кьеркегор сохранил посмертную репутацию философа, а не писателя-экспериментатора (и, добавим, провокатора), а Толстой и Достоевский при многочисленных попытках не смогли создать сколько-нибудь значимых философских произведений, затмивших славу их художественных текстов. Более того, даже в эдиционной практике произведения Кьеркегора вне зависимости от их жанровой принадлежности традиционно представлены в серии философской литературы. Аналогично в России не было прецедента издания романов Ф. Достоевского или Л. Толстого, подготовленного группой профессиональных философов, равно не было случаев и издания романов в серии философских книг и трактатов. Однако очевидно, что практически любой случай нарушения дискурсивной границы, открывая новые возможности интерпретации, обостряет потребность в новом, всестороннем комментарии.

В заключение отметим, что самое явление границы философского и эстетического дискурсов не только свидетельствует о безграничных итера-

---

<sup>9</sup> В пользу особой позиции, выработанной Толстым, говорят и его рассуждения о сходствах и различиях *историка* и *художника*: «Историк обязан иногда, пригибая истину, подводить все действия исторического лица под одну идею, которую он вложил в это лицо. Художник, напротив, в самой одиночности этой идеи видит несообразность с своей задачей и старается только понять и показать не известного деятеля, а человека» [Толстой, 1955, с. 10].

ционных возможностях художественного текста, но и ставит вопрос о пределах его интерпретации<sup>10</sup>. Дальнейшие рассуждения в этой сфере могут дать ценный материал не только в аспекте имманентного анализа рассмотренных дискурсов и зон их кристаллизации – текстов, но и в аспекте изучения рецепции, а также культурной репутации гениев эстетических и философских эпох Нового и Новейшего времени.

### Список литературы

- Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
- Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Русские словари, 1996. Т. 5: Работы 1940–1960 гг. С. 159–206.
- Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Русские словари, 2002. Т. 6. 800 с.
- Вальгер С. А., Федорова Н. Н.* Применение алгоритма адаптации расчетной сетки к решению уравнений Эйлера // Вычислительные технологии. 2012. Т. 17, № 3. С. 24–33.
- Козлов А. Е.* Парадоксализация дискурса в философском эссе С. Кьеркегора «Страх и трепет» // Вестн. Том. гос. ун-та. 2014. № 388. С. 76–80.
- Кьеркегор С.* Страх и трепет: диалектическая лирика Иоханнеса де Силенцио / Пер. с дат. Н. Исаевой, С. Исаева. М.: Академический проект, 2011. 153 с.
- Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. М.: Языки русской культуры, 1996.
- Новое в зарубежной лингвистике. М., 1986. Вып. 17: Теория речевых актов.
- Рикёр П.* Конфликт интерпретаций / Пер. с фр. И. С. Вдовиной. М.: Академический проект, 2008. 695 с.
- Руднев В. П.* Поэтика деперсонализации (Л. Н. Толстой и В. Б. Шкловский) // Логос. 1999. № 11 (12). С. 55–63.
- Степанов Ю. С.* В мире семиотики // Семиотика. М.: Радуга, 1983.
- Толстой Л. Н.* Война и мир. Том третий // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1940а. Т. 11. 466 с.
- Толстой Л. Н.* Война и мир. Том четвертый // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1940б. Т. 12. 426 с.

<sup>10</sup> Кажется возможным утверждать, что затрагиваемый вопрос о соотношении философского и эстетического дискурсов восходит к более глобальному вопросу соотношения онтологии и теории познания. В этом отношении изучение лиминальных возможностей подобных текстов, если уместна подобная экстраполяция, предполагает построение некоторой адаптивной сетки, определяющей конечный спектр интерпретаций [Вальгер, Федорова, 2012].

Толстой Л. Н. Война и мир. Черновые редакции и варианты // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1949. Т. 13. 873 с.

Толстой Л. Н. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 16. 514 с.

#### Article metadata

*Title:* On the question of the boundaries of philosophical and aesthetic discourses (S. Kierkegaard, F. Dostoevsky, Tolstoy)

*Author:* A. E. Kozlov

*Author's e-mail:* alexey-kozlof@rambler.ru

*Author affiliation:* Novosibirsk State Pedagogical University

*Abstract:* The article is devoted to comparison of different types of discourse (as aesthetic and philosophic types). In our mind, it's important problem of the theory of literature and history of philosophy (includes here theory of interpretation). On the one one hand, in the every-day communication we could find a words "philosophy of the text", "philosophy essays", on the other hand, in the system of genre of the New Time we could find too "philosophic novel" or "philosophic poem" and other. But, however, this designation and semantic often have a conditional character.

The paper investigates a polyvalent semantic of the aesthetic discourse on the material of the philosophic essays of Søren Aabye Kierkegaard and Fedor Dostoevsky novels. This "polyvalent-semantic" is compared with term "discourse isotopic" (by Paul Ricceur) and "polyphony" (by Mikhail Bakhtin). Created model is matched with plot and architectonic of the Leo Tolstoy "War and Peace" ("Vojna i mir"), there discourse borders are recreated. Experience of the discourse analysis presents regular connection between aesthetic as fictional and philosophic discourses, in the strict sense. In our opinion, it paves the different ways of interpretation of liminal texts and various types of academic commentaries.

*Key terms:* discourse, narrative, plot and story, Kierkegaard, Dostoevsky, Tolstoy.

*Reference literature (in transliteration):*

Barthes R. Izbrannye raboty. Semiotika. Pojetika / Per. s fr. G. K. Ko-sikova. M.: Progress, 1989. 616 s.

Bahtin M. M. Problema rechevyh zhanrov // Bahtin M. M. Sobr. soch.: V 7 t. M.: Russkie slovari, 1996. T. 5: Raboty 1940–1960 gg. S. 159–206.

Bahtin M. M. Problemy pojetiki Dostoevskogo // Bahtin M. M. Sobr. soch.: V 7 t. M.: Russkie slovari, 2002. T. 6. 800 с.

Val'ger S. A., Fedorova N. N. Primenenie algoritma adaptacii raschetnoj setki k resheniju uravnenij Jejlera // Vychislitel'nye tehnologii. 2012. T. 17, № 3. S. 24–33.

*Kozlov A. E.* Paradoksalizacija diskursa v filosofskom jesse S. K'er-kegora «Strah i trepet» // *Vestn. Tom. gos. un-ta.* 2014. № 388. С. 76–80.

*Kierkegaard S.* Strah i trepet: dialekticheskaja lirika Iohannesa de Silencio / Per. s dat. N. Isaevoj, S. Isaeva. M.: Akademicheskij proekt, 2011. 153 s.

*Lotman Ju. M.* Vnutri mysljashhijh mirov. M.: Jazyki russkoj kul'tury, 1996.

Novoe v zarubezhnoj lingvistike. M., 1986. Vyp. 17: Teorija rechevyh aktov.

*Ricœur P.* Konflikt interpretacij / Per. s fr. I. S. Vdovinoj. M.: Akademicheskij proekt, 2008. 695 s.

*Rudnev V. P.* Pojetika depersonalizacii (L. N. Tolstoj i V. B. Shklovskij) // *Logos.* 1999. № 11 (12). S. 55–63.

*Stepanov Ju. S.* V mire semiotiki // *Semiotika.* M.: Raduga, 1983.

*Tolstoj L. N.* Vojna i mir. Tom tretij // *Tolstoj L. N. Sobr. soch.:* V 90 t. M.: GIHL, 1940a. T. 11. 466 s.

*Tolstoj L. N.* Vojna i mir. Tom chetvertyj // *Tolstoj L. N. Sobr. soch.:* V 90 t. M.: GIHL, 1940b. T. 12. 426 s.

*Tolstoj L. N.* Vojna i mir. Chernovye redakcii i varianty // *Tolstoj L. N. Poln. sobr. soch.:* V 90 t. M.: GIHL, 1949. T. 13. 873 s.

*Tolstoj L. N.* Neskol'ko slov po povodu knigi «Vojna i mir» // *Tolstoj L. N. Poln. sobr. soch.:* V 90 t. M.: GIHL, 1955. T. 16. 514 s.