

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА ФИЛОСОФСТВОВАНИЯ: ИСТОКИ, РАЗНОВИДНОСТИ, СПЕЦИФИКА

В. И. Авраменко

СШ № 27 города Бреста

На материале произведений С. Кьеркегора, А. Камю, Ж.-П. Сартра и Дж. Фаулза в статье рассматривается ряд проблем, связанных с понятием художественной формы философствования в литературе. Выявляются разновидности этой формы и ее истоки, анализируется синтетический характер философской прозы. В статье рассматриваются вопросы о месте в романах вышеуказанных авторов образности, художественности, с одной стороны, и философских идей, понятий и концепций, с другой.

Вопрос о специфике художественной формы философствования тесно связан с вопросом о специфике философского романа. Само это понятие открыли нам исследования в области жанров, но поскольку ученые дают различные интерпретации феномена, оно оказывается слишком неопределенным и потому не способным дать нам ясного представления о произведении. Сегодня философским романом часто называют те произведения, в которых уделено значительное место развитию философских идей, но таким образом под определение подходит практически любой достаточно значимый роман своего времени.

Определение «философский роман» едва подходит как наиболее общее определение для произведений А. Камю, С. Кьеркегора, Ф. Достоевского, Г. Гессе, Дж. Фаулза, Ж.-П. Сартра и многих других писателей и мыслителей. Все они наполняли свои произведения глубокими философскими идеями, но делали они это настолько своеобразно, что ставить эти имена в один ряд можно лишь для того, чтобы провести дальнейшую работу над прояснением сути феномена.

Стоит отметить, что есть исследования, которые продвинулись в этом направлении очень далеко. Рассмотрению советских философских художественных произведений посвятил свои исследования российский литературовед В. В. Агеносов. В своей диссертации ученый раскрывает суть нескольких толкований феномена философского произведения. Он приводит пример *оценочной* трактовки, «когда всякое глубокое, значимое произведение именуется так» [1], *мировоззренческой* – учитываются в первую очередь «взгляды писателя, его связь с той или иной философской школой, доктриной, наличие собственной философской теории» [Там же], и *эстетической*, что предполагает в произведении «общечеловеческое, субстанциальное Начало, воплощенное в особой структуре, характеризующейся сближением и взаимопроникновением интеллектуально-логического и образно-конкретного повествования» [Там же]. Далее автор добавляет, что «лишь последний, эстетический уровень может служить критерием для отнесения произведения

к особой ветви художественной литературы» и что «только в случае, когда Мысль, философская идея писателя обретает адекватную повышенно-обобщенную форму, мы можем говорить о метажанре философской литературы» [1].

Несколько жанрообразующих признаков философского романа выделяет белорусский литературовед Н. Л. Сержант. Исследователь приходит к выводу, что на тематическом уровне в философском произведении решается ряд гносеологических, онтологических или этических проблем, а сам сюжет представляет собой развитие мысли [2]. Ученая отмечает, что философский роман отличается также особым типом героя (персонаж является рупором философских идей автора), особым типом художественного мышления (повествование в таком произведении стремится к предельному обобщению и выходит на субстанциональный уровень) и особенностями идейно-художественной структуры (в основе произведения лежит философская идея, развитие которой и испытание проходит посредством особого построения сюжета) [Там же].

Такая кропотливая работа ученых над выявлением жанрообразующих признаков вносит определенную ясность в данный вопрос. Возможно, жанровые исследования в этой области и не смогут привести нас к чему-то более определенному, но это значит, что термин «философский роман» оказывается по-прежнему не очень удобным для использования. Вместе с тем тесная связь философии и некоторых художественных произведений остается фактом, требующим дальнейшего объяснения.

Возникает вопрос: как еще можно изучать подобное явление? Дело в том, что некоторые романы, которые относят к философским, имеют две стороны своей формы – художественную и научную. И как бы мы ни пытались осмыслить философскую, чисто научную сторону в рамках сугубо жанровых исследований, специфика целой группы произведений окажется темной и неопределенной. Поскольку философский роман – явление не только литературное, но и философское, очевидно, что необходимо воспользоваться несколькими ракурсами для исследования самого феномена.

Таким образом, мы видим, что синтетический характер исследуемого материала требует особого подхода к его изучению. Именно поэтому во главу угла мы ставим *форму философствования*, отталкиваясь, таким образом, от *научной стороны произведения*, от *места философии* в нем, что позволит нам выявить *отношения*, в которых находятся философская составляющая с другими составляющими произведения. Эти отношения, как мы полагаем, в совокупности с другими факторами будут определять *разновидность философствования* в произведении с философским содержанием. Такой подход, возможно, внесет долю ясности в понимание феномена философской художественной литературы. Материал исследования представляют собой произведения С. Кьеркегора, А. Камю, Ж.-П. Сартра и Дж. Фаулза.

Итак, мы переходим от вопроса «что есть философский роман в отличие от других романов?» к вопросу «что есть художественная форма философствования в отличие от других ее форм?». На эту тему у философов есть свои суждения, которые во многом зависят от того, что понимается под собственно философией. В данном вопросе отталкиваться мы будем от того факта, что философия, какой бы множественностью определений она не характеризовалась (Н. А. Бердяев сравнивал философию с искусством, М. Хайдеггер определял ее как вопрошание, Б. Рассел считал философию «Ничьей Землей между религией и наукой»), относится все же именно к научному виду деятельности и, соответственно, обладает всеми признаками этой деятельности. Вместе с тем философия как наука обладает своей спецификой, и для нашего исследования важно то, что от других видов научной деятельности ее отличают *формы*, с помощью которых передается добытое знание, полученная истина.

Традиционно философское знание передавали с помощью *диалога* («Диалоги» Платона, «Или-Или» С. Кьеркегора) или *афоризма* (такую форму активно использовали А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, Л. Витгенштейн). Что касается диалогового способа философствования, то схема «постановка вопроса, критическое осмысление ситуации, дискуссия и поиск ответа» являлась удобной формой, позволяющей убедительно доказывать те или иные истины. Таким способом изложения своих мыслей пользовались не только философы древности, диалог использовали и в Средневековье, и в Новое время, прибегают к такой форме и в современном философствовании.

Распространенным способом художественно окрашенного изложения философских идей являлось и эссе. В этом жанре особенно четко видна сила убеждения *выразительности* слова, а не только логики, основного средства философии.

Сегодня совершенно очевидно, что подвергать сомнению адекватность такого способа изложения философского знания, равно как адекватность его изложения с помощью афоризма и диалога бессмысленно. Однако в истории философии известен период, когда она начала нуждаться в «онаучивании», в укреплении своих позиций как строгой науки. Философские работы стали представлять собой зачастую совершенно нечитабельный (даже для хорошо образованного человека) материал, что можно считать в какой-то степени защитной реакцией философов в желании отстоять за философией право называться строгой наукой.

Итак, мы можем выделить две основные формы философствования – наукообразную и художественную. Вместе с тем мы видим, что философия традиционно тяготеет именно к художественному способу изложения знаний. Эта художественная форма может быть воплощена в афоризме, эссе, стихотворении и т.д. Наиболее же универсальным способом художественного философствования нам представляется романное и драматическое творчество мыслителей, на примере которого можно выявить характерные черты этой формы, тем самым определяя ее специфику.

Среди исследований самих философов взаимосвязи художественной литературы и философии можно выделить исследование российского ученого Г. Н. Мехеда, где определенная художественная литература трактуется как философский метод. Понимание ученого философии как «динамического проблемного ядра рациональности» [3], как метанауки, ценность которой и отличие от других наук состоит в способности хранить и задавать «вечные» неразрешимые вопросы, определяет отношение ученого к философским художественным произведениям: «в полной мере к философской художественной литературе могут быть отнесены произведения тех авторов, кто, так или иначе, воплощал в своих произведениях определенные философские проблемы, у кого весь нарратив был подчинен постановке определенного философского *вопроса*» [Там же]. Ценность философской художественной литературы ученый видит в способности ставить перед читателем философские вопросы, проводить эксперимент, пытаться ответить на поставленные вопросы (но необязательно ответить). Художественная литература у Мехеда является методом для философии тогда, когда «ориентирована не на производство некоего «готового» знания как законченного продукта, а на поиск и исследование», когда не пытается «навязать некий законченный концепт», но стремится «разбудить в читателе самостоятельное мышление и воображение» [Там же]. Так отвергаются в этом отношении произведения Руссо, Вольтера, Чернышевского и др., то есть тех философов, которые подчиняли структуру своих художественных произведений какой либо философской идее и посредством художественного творчества пытались ее популяризовать. В качестве же примера художественной литературы как философского метода ученый приводит творчество Ф. М. Достоевского. Художественно-эстетическое осмысление философских проблем в творчестве писателя противопоставляется попыткам чисто научного постижения «вечных» вопросов. Произведения Достоевского, где философские идеи развиваются средствами художественными, исследователь видит как воплощение *особой формы философствования*. В конце концов, сам язык художественной литературы, обладающий богатством всевозможных стилистических приемов, способствует постижению тех истин, которые недоступны науке. Если следовать логике автора, то именно этот тип философской художественной литературы является действительно новой формой изложения философии.

Такое понимание феномена «философии в романе» представляется более ясным и четким, нежели жанровые исследования в этой области. Более того, для самой философии оказывается существенной не совсем та структура философского романа, которую определили литературоведы. Подобный ракурс исследования феномена в литературоведении может внести ясность в вопрос о философской художественной литературе. Вместе с тем, похоже, что исследование Мехеда выделяет только одну разновидность художественной формы философствования. Однако это, возможно, самая распространенная разновидность, к которой гипотетически можно

было бы отнести достаточно большое количество философских произведений главным образом тех писателей, которые не являются профессиональными философами. Могут ли в этом списке Достоевского дополнить Джон Фаулз, Герман Гессе, Антуан де Сент-Экзюпери, Джеймс Джойс, Михаил Булгаков и многие другие – предстоит выяснять исследованиям.

Мы же, на примере романа Фаулза «Волхв», попытаемся дать несколько иную интерпретацию философствования «не философа». Крайне многогранный, исследующий и затрагивающий множество проблем экзистенции человека, «Волхв» развивает главным образом одну существенную и гениальную мысль – если невозможно познать ни один вечный вопрос об устройстве мира, встающий перед нами, и невозможно постичь глубинный смысл человеческого существования, не имеет никакого значения, *что* именно проживает человек, важно лишь то, *как* он это проживает и *как* он пытается постичь то непознаваемое, что всегда обрекает его на поражение в борьбе разума и превосходящей его реальности. Эта философская идея, осмысленная на почве близкого Фаулзу французского экзистенциализма, развивается в романе средствами исключительно художественными настолько последовательно, четко и ясно, что необходимость в каких-либо еще средствах отпадает сама собой.

В «Волхве» сюжет выстроен таким образом, что читатель до самой последней страницы не может собрать для себя ответ на вопрос, поставленный еще в начале романа, но, в то же время, автор создает все условия, чтобы вызвать соответствующий отклик. Театр Кончиса, за кулисы которого пытается попасть Николас, – это модель непознаваемого мира. По сути, Фаулз проводит философский мысленный эксперимент и выходит на субстанциональный уровень: Николас – это познающий человек вообще, театр Кончиса – реальность вообще.

Маг водит вокруг пальца не только Николаса, но и читателя, который максимально вовлекается в процесс познания Николасом той реальности, которую создает для него его маг. Это сам Фаулз виртуозно играет с сознанием читателя и вовлекает его в игру, и у него не остается выбора, он открывает то, что открывает главный герой книги.

Особенность этой разновидности философствования мы видим главным образом не в том, что в основе романа лежит философский вопрос, но в том, что философский ответ на него достигается без участия самой философии. В книге над сюжетом не будет довлеть какая-либо определенная философская теория, не будет указывать героям, что следует говорить, а что нет. Автор философствует будто без философии. Посредством развития сюжета необходимо донести определенную идею, но герои произведения – не марионетки в руках творца-демиурга.

Авторов таких произведений (в первую очередь писателей и уже потом философов) нельзя упрекнуть в пренебрежении художественной составляющей своих творений. Их работа – это, как и должно быть, работа художника, и философские проблемы здесь решаются не философией в чистом виде, но

скорее игрой с философскими концепциями. Из этого следует существенная характеристика таких романов – множественность интерпретации. Автор не навязывает свое видение, концовка романа может быть открытой: неизвестно, что произошло с Николасом и Алисон в парке дальше, а что делать с новым знанием – остается решать читателю.

Совсем иначе развивается философия в художественных произведениях, несвободных от заданных определенной концепцией условий. Философствование писателя, в первую очередь художника, свободно и открыто для различных интерпретаций, философствование же философа в художественном произведении определяется характером той системы, в которую это произведение встроено. Так «Посторонний» и «Чума» Альбера Камю тесно связаны с его философскими эссе «Миф о Сизифе» и «Бунтующий человек», пьеса «Затворники Альтоны» Сартра отражает некоторые идеи «Критики диалектического разума», а «Дневник соблазнителя» Сёрена Кьеркегора и вовсе является полноценной и неотъемлемой частью его трактата «Или-Или».

Писатели в своих романах совсем не обязательно создают собственную философскую концепцию, им достаточно просто хорошо ее *рассказать* (Герман Гессе в «Степном волке» опирался на психоанализ Карла Юнга, Фаулза вдохновляли идеи Камю и Сартра), профессиональные же философы развивают в собственных романах, пьесах и т.д. *свои* теории, авторами которых являются непосредственно *они сами*. Философия в таких произведениях берет верх над художественной частью в том смысле, что полностью подчиняет себе структуру произведения, его сюжет, композицию, язык и т.д. Однако это совсем не означает низкого художественного качества творений философов. Советская критика совершенно несправедливо обвиняла Сартра и Камю в пренебрежении к стилю, языку своих произведений, слабой проработке характеров и т.д. Доказать обратное несложно. Язык этих произведений точен и понятен – такой должна быть философия; герои, характеры, образы соответствуют возложенным на них задачам – передать идею, показать ее в жизни.

С другой стороны, произведению, которое подчиняется законам философской теории, необязательно быть «строгим» и обладать лаконичным стилем. Повесть «Дневник соблазнителя», удивительный эксперимент Кьеркегора, яркий тому пример. «Дневник соблазнителя» иллюстрируют сущность Дон Жуана (или эстетической стадии человеческого существования) в дневниковой форме богато украшенным языком, яркими образами и просто увлекательным сюжетом. *Но для чего?* Этот вопрос часто ставится в отношении художественного творчества философов.

Критика порой пренебрежительно говорит о том, что романы писались философами с целью популяризации своих идей. Однако это не совсем так. Или вернее, это не самая главная роль, которая была отведена этим романам. Дело в том, что художественное повествование помогает автору показывать свои идеи с другого ракурса, *объяснять образами то, что невозможно*

объяснить рассуждениями. Такие произведения не только иллюстрируют, но и дополняют философские идеи, изложенные авторами в других работах. *Они показывают еще одну сторону философской концепции.* Это хорошо видно на примере «Постороннего» Альбера Камю. Еще Сартр заметил, что «Посторонний» стремится вызвать *чувство* абсурда, тогда как «Миф о Сизифе» объясняет *что* такое абсурд.

Это говорит о философской несамостоятельности этих произведений. Повесть «Дневник соблазнителя», которая выходит иногда отдельной от всего трактата книгой, без знакомства с основным трудом будет читателем или совсем не понята, или понята не до конца и неправильно; пьесу «Затворники Альтоны» сложно воспринять адекватно, не зная проблем, которые занимали Сартра во время работы над «Критикой диалектического разума». При чтении или работе с подобными произведениями мы, таким образом, вынуждены знакомиться с основными философскими работами авторов.

Этот способ философствования в художественном произведении создает узкие рамки для его интерпретации. Если писатели оставляют больше свободы для трактовки ситуаций, характеров и идей, то философы стремятся ясно и точно выразить те или иные концепции. Художественный образ строго следует за своей идеей, она главенствует над всем остальным в образе и определяет его. Такие произведения являются проводниками, путеводителями для читателя на пути к определенной истине. Так художественная литература экзистенциалистов предлагает читателю метод открытия и постижения собственного существования. Читатель свободен в своем выборе: принимать или не принимать такой метод, но трактовать неправильно те или иные моменты книги чревато непониманием самого метода.

Среди экзистенциалистских художественных произведений мы можем выделить, главным образом, две разновидности: в соответствии с особенностями философствования автора. В первом, рассмотренном нами случае, философия произведения отражает или показывает определенную сторону сформированной концепции, во втором – идею двигает само художественное повествование. «Тошнота» Сартра – это не просто рассказ об экзистенции, открывающей самую себя, это метод, показывающий, как происходит это открытие, это готовая теория, которая развивается в романе без помощи дополнительных текстов. В этом отношении «Тошнота» является полноценным философским произведением, которое не нуждается в комментировании.

Рефлексия Антуана Рокантена раскрывает целый спектр вопросов о сознании, занимавших молодого Сартра в то время. Сартр постоянно ставит Рокантена в определенную ситуацию по отношению к собственной экзистенции; когда у читателя начинают возникать вопросы, философ тут же дает ему ответы. Так, последовательно, с методичностью настоящего ученого, он разворачивает перед нами свое философское мировоззрение.

Самостоятельно развивает философскую идею и пьеса французского мыслителя «Дьявол и Господь Бог». Гёц, протагонист пьесы, открывает для себя значение революции подобно тому, как Антуан Рокантен открывает для

себя собственное существование – посредством философской, экзистенциальной рефлексии. Именно этот прием – наделение своих героев диалектическим мышлением – позволяет Сартру полноценно развить философскую идею в художественном произведении, не прибегая к наукообразным формам.

В «Тошноте» и в «Дьяволе» философствование развивается главным образом рассуждениями, а не движениями и трансформациями образов. В «Дьяволе» сюжет продвигают реплики-идеи, художественная составляющая полностью подчинена философии, но сами образы притягательны и мону-ментальны, подобно образам богов и героев в пьесах древних драматургов. Таким Гёца делают его слова – точные, как и должно быть в философии и логике, открывающие суровую истину.

Как мы видим, одни философские произведения доказывают и открывают те или иные истины с помощью заложенных в них философских концепций, схем, методов, тем самым используя средства науки, другие делают это не так явно, оперируя больше чисто художественными средствами. И те, и другие обладают специфическими свойствами как науки, так и искусства. Так, Жан-Поль Сартр и Сёрен Кьеркегор в своих произведениях доказывают определенные положения с помощью логических выводов, вместе с тем они одновременно показывают их достоверность посредством образов отнюдь не лишенных эмоциональности и уж тем более выразительности, что совершенно не свойственно традиционной философии.

Специфическим признаком художественной формы философствования является, таким образом, тесная взаимосвязь в этой форме средств науки и искусства. Разновидности художественного философствования определяются теми отношениями, в которые вступают между собой художественная и философская составляющие произведения. В одних случаях художественная составляющая преобладает над философской, что характерно для философствования писателей, в других, произведение представляет собой метод для решения определенных задач, а это значит, что художественная часть будет зависима от философской. Однако и зависимость может быть разного характера. Философское художественное произведение может или отражать определенные концепции и идеи, или развивать их самостоятельно.

Очевидно, что тот или иной способ развития философии в произведении будет определять всю его поэтику, а это значит, что при изучении этих произведений необходимо уделять большое внимание не только самой философии в них, но и тому, каким образом она в этих произведениях развивается. Полученные знания, таким образом, могут быть использованы на практике при изучении философских произведений со студентами.

Ограниченный материал исследования позволил рассмотреть лишь некоторые способы развития философии в романах и пьесах преимущественно экзистенциалистов. Проведенного исследования оказывается совершенно недостаточно для разработки цельной картины феномена. Исследование форм философии в художественных произведениях является, таким образом, актуальным направлением литературоведческой деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агеносов, В. В. Советский философский роман. Генезис. Проблематика и типология / В. В. Агеносов // Человек и наука [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/sovetskiy-filosofskiy-roman-genezis-problematika-i-tipologiya> – Дата доступа : 15.02.2017.
2. Сержант, Н. Л. Типология и жанровая дефиниция философского романа / Н. Л. Сержант [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://core.ac.uk/display/74327471>. – Дата доступа : 15.02.2017.
3. Мехед, Г. Н. Художественная литература как метод философии / Г. Н. Мехед // Электронные журналы издательства NOTA BENE [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.e-notabene.ru/fr/article_21483.html. – Дата доступа : 15.02.2017.

АВТОИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. БАРТА

И. В. Волков

Южный федеральный университет

Автоинтертекстуальность, которая обычно трактуется как связь того или иного текста с более ранними произведениями его автора, – малоизученное явление. В отечественном литературоведении масштабные теоретические исследования данного феномена пока отсутствуют. Но отдельные литературоведы мимоходом касались проблемы автоинтертекстуальности в связи с изучением поэтики конкретных писателей.

Так, Б. Эйхенбаум посвятил главу своей монографии повторяющимся элементам и мотивам в творчестве М. Ю. Лермонтова и использовал по отношению к ним термин «самоповторение» [1]. Ю. Левин [2], изучая словарь языка О. Мандельштама, оперирует понятиями «самозаимствование» и «автореминисценция». З. Г. Минц пишет об «автоцитате» у российских символистов и модернистов (преимущественно у А. Блока и А. Белого).

Касались данной проблемы и некоторые зарубежные исследователи творчества В. Набокова, в частности П. Тамми и М. Кутюрье. Их исследования тем более ценны, что посвящены творчеству автора, находящегося в одной с Дж. Бартом постмодернистской парадигме. П. Тамми в книге «Проблемы поэтики Набокова: нарратологический анализ» использует понятие «автоаллюзия» и считает это явление «исключительно повествовательным приемом» [3, р. 341]. В качестве автоаллюзийных элементов называются заимствование собственных персонажей, имен персонажей, повествовательных мотивов, цитирование писателем своих предыдущих текстов, неоднократное использование одних и тех же вымышленных географических наименований, терминов и т.д.