

Николай ИСМУКОВ

ФИЛОСОФИЯ И ПОЭЗИЯ: ПРОБЛЕМА ЛИДЕРСТВА

Исмуков Николай Аверкиевич - доктор философских наук, профессор. Автор многих поэтических сборников. Лауреат Государственной премии, заслуженный деятель искусств Чувашской Республики.

Ничто так не близко к мифологии, как искусство, но ни в какой другой области человеческого знания нет столько мудрости, сколько в философии. Миф занимает как бы промежуточное положение между природой и искусством, но чем дальше искусство от мифологии, тем оно ближе к философии. Если теоретическое освоение мифов дает философию, то их художественная обработка дает искусство: богатейший набор образов и символов искусство черпает в основном из области мифов.

Итак, в историческом плане искусство следует за мифологией, но предшествует философии, однако оно не стоит особняком между ними. Искусство и по своему функциональному назначению, и по своему предметному содержанию определенной стороной входит в пограничные зоны и мифологии, и философии. В смысле функциональности искусство, следуя традициям мифологии, осваивает мир, выражает и формирует духовный климат общества. В то же время оно вырабатывает иные формы, методы, приемы и способы постижения мира и бытия, чем мифология, одновременно развивая и эстетическую сторону мышления. Искусство, занимая посредническое положение между мифологией и философией, сосредотачивает в себе сплав мифолого-интуитивного и философско-рационального, благодаря чему в массовом сознании находит больше пространства, нежели мифология и философия. Наличие в структуре искусства чувственного начала и компонентов эстетического ставит его в выигрышное положение перед философией, но философия имеет перед ним преимущество в том отношении, что она освобождает мысль от всего менее значимого, утяжеляющего мысль, тем самым приближая и раскладывая ее параллельно к оси сущего, закона реального мира.

Что больше в искусстве: от чувственного или от абстрактного, от мифологии или философии? Исторически в начале пути, естественно, в нем больше было чувственного, мифологического. Но в современном искусстве со всей очевидностью наблюдается тяготение его к философии, однако и оно, если желает сохранить жизнеспособность, не должно оттолкнуть свое основание, трамплин, откуда оно начинает свой полет. Интуиция, воображение, фантазия, свободно перешедшие из мифологии в искусство, вызывают из-под сознания образы и заставляют работать мысль. А мысль уже в состоянии оформить целостную теоретическую картину мира. Однако эти образы непременно должны вписаться в гармонию мира, хотя необязательно адекватироваться с ней. Искусство, таким образом, в своем онтологическом содержании есть не до-философское, а пред-философское состояние. Оно, если механически не следовать традиционному представлению о нем как о независимой от философии сфере деятельности, представляет собой четко неустраиваемую, «неочищенную» сторону строгой философии, а философия - узкоспецифическую, направленную в сторону общего, сущего сферу искусства. И потому, видимо, в эпоху чрезвычайно интенсивного развития искусства наблюдается и небывалый по своей высоте взлет философской мысли. Их синхронный всплеск мы обнаруживаем, например, в античной греческой культуре, в итальянском Ренессансе, в искусстве и общественной мысли Франции XVIII века. Единовременность развития искусства и философии ярко представлены также произведениями немецких философов-поэтов Гегеля, Шлегеля, Гете, Шиллера и др. Здесь уместно упоминание и того факта, что великие художники слова всегда были незаурядными философами.

Искусство, как и философия, все шире и шире раздвигает границы своего владения и стремится охватить мир в его целостности. Эту целостность оно желает достигнуть, отображая мир отдельными фрагментами, в соответствии с существующими видами и жанрами, но которое ему никогда не удастся достичь. Как бы оправдывая свое гносеологическое, но не эстетическое, назначение, оно старается показать в единичном отдельное, в частях - целое в художественных образах, типах. Попытка выразить, выдать всю информацию целостности в частях говорит о состоятельности искусства. А философия, в отличие от искусства, пронизывает все сферы человеческого интереса и познания, охватывает мир сразу и целиком и постигает при помощи предельно широких понятий его сущность самого высокого порядка.

Искусство, хотя и исторически предшествует философии, но обладает способностью опережать ее в плане создания и применения новых способов духовного освоения мира. Во-первых, оно не так жестко детерминировано природой объекта, его единственной сущностью, как философия. В соответствии с этим оно может подойти к нему с совершенно неожиданной стороны и высветить притаенные незнакомые грани. Сущность вещей, куда стремится философия, ограничивает, регламентирует подходы к себе, в то время как пути к явлениям, с чем больше всего связано искусство, разнообразны и раскованы. Оно непринципиально и в выборе символов. Во-вторых, искусство охватывает предмет не только абстрактно, рационально, но в большей степени эмоционально, непосредственно. Интуиция, как высшая ступень развития эмоционального, играет важнейшую роль в познании мира и угадывании, определении прекрасного. Ко многим научным открытиям люди пришли интуитивно, через интуитивно схваченный образ.

С позиций сказанного, мы не можем согласиться с мнением некоторых авторов, сводящих роль искусства как к простому распространителю философских идей, а не производителя. Отметим, что к такой интерпретации соотношения философии и искусства придерживался и М.М. Бахтин. По его мнению, писатель активен лишь в оформлении образами уже философски истолкованной и этически оцененной действительности.

Распространение уже известных философских идей - это одна из функций, но не главная функция искусства в гносеологическом плане. В этом мы можем убедиться, ознакомившись с произведениями Ясперса, Сартра, Достоевского, где художественными средствами выявлены совершенно новые, неизведанные до сих пор параметры мирового и социального пространства, где не чувствуется никакого «лидерства» со стороны философии. Об этом же говорят получившие в последние годы широкое распространение такие формы искусства, как социальная фантастика и философская эссеистика. Современное искусство характеризуется занятостью поисками сущего в каждом кусочке мира, его жанры и виды питают философию, как ручейки безбрежное море. О нерасторжимости философии и искусства можно привести множество примеров, среди которых особо выделяются «О всеобщности вещей» Бернара Сильвестра (XII век) и «Зодиак жизни», автором которого является Пьер-Анжело Мандзолли. В «Зодиаке жизни» затрагиваются главнейшие проблемы ренессансной философской мысли, и по широте тематического охвата он занимает второе место после поэм Лукреция. «Зодиак жизни» есть образец не только обобщения ранее известного философского знания в художественных образах, но и подача новых мировоззренческих подходов к природе вещей и эпохе. Это произведение указало историческое назначение истинного художника в «захватывающих образах творить философию». Причем художественно-образное освоение действительности имеет одно важное преимущество перед теоретическим познанием: оно в состоянии передать подсознательное, рационально не всегда выразимое отношение человека к миру. Искусство - это то же самое постижение мира, то же самое стремление к восхождению к существенно-общему, что и философия, но не путем отвлечения от единичного к безлично-всеобщему, а путем погружения в индивидуальное сознание.

Какой из основных жанров искусства ближе к философии: гармония звука, цвета или слова? Этот вопрос следует рассматривать в плане того, какой из названных жанров способен наиболее полно явить сущее, делать его слышимым, видимым и понятным, а также найти подход, по которому можно было бы «срезать», отделить от

искусства его философскую «верхушку». К такому критерию можно отнести несколько принципов:

- 1) познавательная направленность искусства;
- 2) творческое обогащение философского, мировоззренческого сознания людей;
- 3) степень художественной обобщенности современного понимания природы, сущности человека, смысла жизни и эпохи, способствующая формированию всеобъемлющего научного мировоззрения.

На наш взгляд, в музыке, по сравнению с живописью и поэзией, больше чувственного, эмоционального, и потому она ближе к первобытному, к мифологии. Она в большей части рождает образы прошлого, нежели будущего и возможного, выраженного в надежде. Музыка больше и ближе связана с мифологией и потому, что у нее больше свободы в конструировании новых вольных аспектов видения мира, она допускает больше вольностей в выборе подходов к комбинированию звуков, в ее видении больше простора для полета фантазии. Музыка может оказаться дальше от объекта, но ближе к творцу или воспроизводящему. Из всех жанров искусства она в высшей степени субъективна, ибо не стеснена, не детерминирована особенностями объекта в силу того, что она не имеет конкретных аналогов в действительности. Композитор настолько свободен в отборе звуков из хаоса, что ему остается лишь талантливо расположить их в канву гармонии. Он вкладывает в музыку родовую память, наполняет ее чувством, опытом всего рода, этноса, переживает звуки по-своему, субъективно-этносно, и потому в ней рельефно, углубленно проявляются национально-специфические моменты, образующиеся в особом расположении гармонирующих звуков. В идеале музыка должна обходиться без слов, она не должна быть утяжелена ими, ибо никакие слова с полной идентичностью и по содержанию, и по форме не ложатся на гармонию звуков. Музыка способна выразить душу без посторонней помощи, как живопись обходится своими ресурсами, не прибегая к словесному объяснению.

В музыкальном жанре искусства, как видим, указанные выше принципы работают с крайне недостаточной нагрузкой.

Живопись ближе к реальности: цвет разборчив к соседству, он броско выдает дисгармонию, но не может представить больше комбинаций, чем на самом деле есть вариаций цветов в действительности. В живописи мышление в образах причинно обусловлено жестче, чем в музыке, но более свободно, чем в поэзии. Есть ли в живописи возможность осуществления трех требований философичности в искусстве? Попытаемся ответить на этот вопрос не общими рассуждениями, а анализом конкретного произведения одного из известных живописцев России проф. Н.В. Овчинникова «Здравствуй, Земля». На полотне – 3-й в истории освоения человечеством космического пространства космонавт А. Николаев после приземления. Побывавший только что в неведомом для человека космосе, герой стоит во весь рост среди ковелей – растений, олицетворяющих древность Земли на фоне бело-голубого неба, где прочерчена сверху вниз белая полоса, как бы соединяющая Небо с Землей. Но связь Космоса с Землей усматривается скорее всего через богатырский рост самого космонавта: неразрывное единство сложноорганизованного материального мира сосредоточено в человеке. Для более выразительного показа связи Космоса и человека художник ввел в станковую по форме картину портрет, что, в свою очередь, говорит о меньшей надуманности произведения, о близости тематики к реалиям жизни.

Смысл Вселенной – человек. Это совершенно иной подход пространственных перспектив человечества выведен художником под непосредственным влиянием традиционно национального мнения чуваш о мире.

Н.В. Овчинников – один из первых художников, который поставил проблему человека до космического масштаба и сумел передать внутреннее, психологическое состояние человека, побывавшего в неведомости безжизненного пространства. Неведомое, неизвестное до сего времени человечеству чувство охватывает космонавта по возвращении на родную землю, и эта «незнакомость» душевного состояния по каким-то энергетическим каналам постепенно переходит в зрителя, повышает его познавательный интерес, расширяет мировоззренческое поле. Возможности творчес-

кого обогащения человеческих знаний посредством живописи весьма велики, остается лишь приложить к ней мастерство художника, при помощи которого возможно запечатлеть на холсте даже «глубокий обморок сирени» (Пастернак).

Картина «Здравствуй, Земля» ценна еще и тем, что художник взглянул на вселенские проблемы сквозь национальную призму; используя излюбленное народом определенное цветовосприятие, ритмику, он вывел этнический тип современного героя через показ неторопливости движения космонавта, статичности его позы, удачно передал национальный характер чуваша.

Из всех строительных материалов творчества слово является наипростейшим и потому в своих бесчисленных комбинациях обладающим самыми большими возможностями логического и образного выражения действительности. Словесное искусство, в отличие от живописи и музыки, является, по словам Гегеля, тем самым особенным искусством, в котором одновременно начинает разлагаться само искусство и в котором оно обретает для философского познания точку перехода... к прозе научного мышления. Здесь мы позволим себе не полностью согласиться с Гегелем. Не всякое словесное искусство является точкой перехода к прозе научного мышления, исключение из этой области составляет поэзия. Поэзия есть как раз тот кристаллизованный синтез переживания и мышления, их нерасторжимое единое, которое, просачиваясь в философию, сохраняет себя, не разлагается в ней, ибо, кроме того, она в своей истинной форме включает и гармонию звуков, и гармонию цветов.

Сохранить тайну в качестве тайны и в то же время явить ее миру - вот задача произведения искусства. Иными словами, задача любого вида искусства заключается в том, чтобы не до конца открыть тайну, не оставить ее голой на ветру людских взоров и лишить привлекательности, если художник даже знает эту тайну. Лишить тайну таинственности - это задача философии. Философия, как мышление о понятиях, постигнув эту тайну, уже не нуждается в том искусстве, которое вручило ей ключи от тайника. Ей нужна вся тайна, без остатка, и она ее видит полностью с высоты абстрактного мышления. Великий теоретик философии искусства Гегель представил искусство как свершение истины. В искусстве, по его мнению, наличествует тот самый «свет разума, дух, который, развиваясь, обретает свою чистую форму - форму мысли - и поэтому не нуждается больше в той, менее совершенной и менее адекватной форме, какой было искусство». Однако этот процесс восхождения к философии не мог произойти без искусства: оно было единственным участком культуры, откуда философия совершила плавный переход в лоно чистого мышления. «Искусство есть даже единственный орган, - утверждает Гегель, - посредством которого абстрактное, в себе неясное, из природных и духовных элементов беспорядочно сплетенное может стремиться поднять до сознания».

Художник при создании своего произведения идет от мысли к чувствам, а реципиент - от чувства к мысли. Поскольку произведение искусства есть единство чувственного и рационального, то никогда с помощью только рациональных средств невозможно совершенно адекватно передать его содержание, будь оно музыкального, изобразительного или поэтического творения. Многие из эмоционально-чувственного содержания словесно невыразимо. Более выгодное положение в этом плане занимает поэзия. Она в большей степени искусство, нежели музыка и живопись. Преимущество поэтической формы искусства заключается в том, что она способна выразить и музыку, и живопись, и все другие виды искусства игрой слов, комбинацией их интонаций, сравнительной идентичностью выражения содержания бытия. По глубокому убеждению Хайдеггера, только поэзия способна подобрать слова, соответствующие бытию.

Поэзия «делает все чувственное исключительно выражением духа», - пишет Гегель, и поэтому она ближе всех других жанров искусства приближена к философии. А для этого она каждый раз должна совершить прорыв из области чувственного в сферу запредельного, неизведанного духовного, иначе она теряет свою суть и назначение. Поэзия - одна из прекрасных сестер искусства наряду с живописью и музыкой (Гоголь). Она есть истинное выражение творчества и присутствует во всех без исключения сферах жизнедеятельности. В человечестве с самого начала его истории заложена пружина поступательного движения - творчества; без создания все новых и

новых материальных и духовных ценностей нет и не может быть продвижения к совершенству. Миф есть творчество, но творчество, направленное в своей основе не столько на внутренний мир человека, сколько на внешний. Понятие творчества со временем ограничило свою область применения, оставаясь в правах главным образом в литературе и искусстве, а также в науке. Словосочетания типа «поэзия труда» и т.д. стали применяться лишь в смысле вдохновения, а не факта подлинного творчества. Далее этимология поэзии постепенно сузилась до определенного вида искусства, где сконцентрировалась она в наивысшей степени как творчество.

В литературе часто можно встретить употребление мифа и поэзии как однозначных. Разница между ними заключается в том, что, если в мифах выражению переносному придается вполне реальный смысл, а по А.Ф. Лосеву, например, «миф - это подлинная и максимально конкретная реальность», то в поэзии образу не приписывается реальность. А общее проявляется в их эмоциональной выраженности, способности персонифицировать, проецировать человеческие качества на предметы окружающего мира. В мифе и поэзии мир лишь живописуется, а не формализуется. К общему А.Ф. Лосев относит и то, что образы поэзии так же, как и образы мифа, не нуждаются ни в какой логической системе, науке, философии, и «поэтическое, и мифологическое бытие есть бытие непосредственное, невы выводное». Данное высказывание философа может быть верным лишь по отношению к мифу и отчасти к поэзии на ее начальной стадии. А современная поэзия все больше и больше нуждается в оригинальных выводах, «концовках» и афористических изречениях, в чем можно убедиться на примерах рубаи. Глубина творчества все более и более стала зависеть от уровня философской культуры этноса.

В философских, да и в литературно-критических работах нет однозначного определения поэзии. Трудность заключается в том, что, по словам Ф. Шлегеля, «дефиниция поэзии может определить то, чем поэзия должна быть, а не то, чем она была и есть в действительности». Однако должное выводится из возможного и потому нельзя ставить определение в строгие рамки пространства и времени. «Определений у поэзии столько, сколько будет читателей и слушателей», - пишет Жан-Поль. Это, видимо, связано с тем, что на стыке чувственного и рационального уровней сознания, где и рождается поэзия, объект воспринимается гораздо разнообразнее, чем на чисто понятийном уровне. Но и в поэзии, естественно, чувства, эмоции и волевой импульс должны быть выражены рассудочно, но не должны быть отданы рассудку до остатка. Поэзия - особое состояние души, божественное вдохновение (Платон), прекрасное подражание природе (Аристотель), искренность (Дидро) и т.д. Все эти высказывания мыслителей вполне правомерны, но она, поэзия, есть и то, и другое, и третье вместе взятые.

Ранее, рассматривая соотношение искусства и философии, в самых общих чертах нами уже были отмечены некоторые моменты их общности и различия. Каково их конкретное проявление в сфере одного из видов искусства, например, в поэзии - ответ на данный вопрос представляется весьма интересным.

Проблема соотношения поэзии и философии имеет древние истоки. Платон видел в отношениях между ними прежде всего противоречие, что они якобы «угрожают друг другу». В эпоху Ренессанса больше подчеркивали единство поэзии и философии, нежели их противоположность. Вопрос о философичности поэзии в ту пору нашел отражение в споре о том, является ли поэзия презентацией или репрезентацией. Данная проблема находит живейший отклик и у современных мыслителей. В статье «В каком смысле поэзия философична» американский философ Энтони Лабранш отмечает следующие черты сходства и различия между поэзией и философией: и поэзия, и философия выражают наше отношение к миру. Обе дисциплины используют множество определений: определения этимологии, описания, сравнения, контраста и т.п.; и та, и другая дисциплина направлены на определение конечной позиции с помощью парадокса или иронии; и поэзия, и философское описание отражают борьбу между прошлым и настоящим, выразимым и невыразимым; и в философии, и в поэзии сущность трудно уловить с первого взгляда; и поэзия, и философия содержат нечто «невысказанное», нечто скрытое за строкою текста. Поэзия и философия приглашают нас почувствовать те невыразимые области, доступ в которые ограничен: позна-

вая новую гармонию мира, мы достигаем более глубокой близости к нему. В этом заключается перспектива социального видения поэзии и философии: поэзия разделяет с философией оценку времени как мелодии, в которой перед нами раскрывается мир.

Что касается различия между поэзией и философией, то они сводятся к следующему. Философов можно назвать специальными поэтами, а поэтов, в свою очередь, специальными автобиографами. Традиционно философы пытаются исследовать правильность и ложность наших суждений. Поэты же пытаются представить, как мы живем с этой правильностью и ложностью, с нашим детским искаженным восприятием. Философия выдвигает предложения, призванные помочь нашему одинокому противостоянию миру. Поэзия разбивает эти предложения на отдельные детали. Что представляется ясным для поэзии, не является таковым для философии. Эти дисциплины представляют различные стили жизни.

Не со всеми позициями автора можно согласиться безоговорочно. Во многих из них поэзию можно заменить художественной прозой, живописью безущербно. В части определения сходства не принципиальны, а то и поверхностны. Например, когда речь идет о «невывраченных» сторонах поэзии и философии, больше напрашивается не экспликация сходства, а «различия в сходстве». Философия оставляет за строкою текста неподвластную в настоящее время разуму сущность второго, третьего и т.д. порядка, при помощи которых должна быть достигаема «более глубокая близость» к объекту. Поэзия также стремится к сущности. Она так же, как и философия, способствует конструированию миропонимания, представляет в живой форме то, что философия выражает абстрактно. Однако поэзия никогда полностью не открывает завесу таинственности, если она даже известна ей.

Философия по отношению к поэзии выступает как общее. Без единичного последнее лишь обездушивает, обескровливает природу, человека. Нет ни листьев, ни веток, ни даже самого дерева, а есть лишь движение сока, корни. Дальнейшее исследование проблемы, на наш взгляд, должно строиться в плане выявления философии в каждой отдельной сфере поэзии.

Все произведения поэзии издавна делились на эпические, лирические и драматические. В такой последовательности ярко прослеживается процесс постепенного выделения поэзии из мифологии. Эпика – первый шаг очищения. В ней достаточно много аниматизма, но уже делается обратный ход в сторону личного. С появлением лирической поэзии ускоряется процесс разрушения синкретизма искусства и отпочковываются отдельные его виды. Но какая сфера поэзии может выдать больше философско-мировоззренческого? Ответ здесь должен быть строго избирательным. В эпике и трагедии больше пространства и, следовательно, и возможностей применения в нем различных стилевых приемов и подходов для выражения типичного в социальном, общего в природном, больше. Но вместе с тем вряд ли можно согласиться с мнением, по которому о философичности лирики можно говорить лишь с натяжкой по причине того, что, в отличие от эпики, здесь предметом не может являться «поступающее мышление», а только, так сказать, «поступающее переживание».

В лирике, действительно, мир моделируется в большей степени в пространственно-временных координатах «Я», однако «Я» и есть один из двух, наряду с объективным миром, предметов философии. А поступающее переживание направлено на познание чувственного, лирического «Я». Причем именно в лирике человек убеждается в существовании невербальной, чувственно представленной мысли, о которой так много стали говорить психологи. Поступающее переживание и поступающее мышление оказываются в лирике нерасторжимыми. Лирика является как раз той формой, которая дает философию существования «Я», его переживания, жизни, т.е. экзистенциальную философию.

Лирика – это фактически первое средство творческого самовыражения и самопознания «Я». В полемике с Т.С.Элиотом Ж.Маритен по этому поводу, например, восклицает: «В чем же тогда результат творчества, если не в самовыражении творящего!» Когда вещь охватывает эмоция, для поэта пробуждаются вместе и вещи, и его «Я» в некотором особом роде познания – темном, по сути своей невыговариваемом, которое может быть выражено только в произведении... В этой связи нужно сказать,

что поэзия, как и все другие виды искусства, одновременно служила для творца и формой познания, и средством удовлетворения его эстетических потребностей. Таковы почти все философские трактаты древнегреческих мыслителей, например, диалоги Платона, поэмы Парменида, Лукреция Кара и др. Эстетические и познавательные потребности в едином порыве дают прекрасные плоды. Однако Гегель, стоявший на Олимпе философии и высоко ценивший поэзию, понимал искусство в большей степени в теоретико-гносеологическом смысле. «Искусство, - писал он, - призвано раскрывать истину в чувственной форме». В этом высказывании Гегеля обращает на себя внимание то, что сущность вещей, выражаемая в истине, может быть получена и на чувственном уровне познания.

В дальнейших текстах мы еще вернемся к этой проблеме. Теперь же, возвращаясь к вопросу субъективности и объективности поэзии, приведем еще одну точку зрения, противоречащую взглядам Маритена. Это точка зрения Гегеля. «Субъект есть формальная сторона деятельности, - утверждает он, - а произведение искусства только в том случае является выражением бога, если в этом выражении не заключается никакого признака субъективной особенности, но содержание присущего ему духа воспринято во всей чистоте и порождено без примеси этой субъективной особенности и связанной с ней случайности». Итак, произведение искусства, по Гегелю, должно быть выражением абсолютной идеи, абсолютного духа, а абсолютная идея объективна, оно, произведение, следовательно, должно быть свободно от субъективности, т.е. самовыраженности. Самовыражение художника есть в высшей степени субъективность, и Гегель желает снять субъективную особенность с произведения, чтобы приблизиться к всевременному абсолюту. Художник в его глазах лишь мастер бога. Как видим, Гегель оттеснил роль субъекта творчества под тень величественного абсолюта. Следовательно, здесь снимается и национальная субъектность. А Маритен на первый план выдвигает субъективную активность творца, где должно проявляться личностное, этносное его своеобразие.

Каждый художник, самовыражаясь, выражает и эпоху, и мир, ибо он есть результат средоточения в одной точке Вселенной, результат наслоения дней и событий, из которых складывается эпоха. Чем глубже проникает он в бытие мира и пространство эпохи, тем свободнее его произведение от субъективности и связанной с ней случайности. Только при этих условиях художник становится современником всех времен. Творение есть выражение всеобщности через субъективное самовыражение «Я».

Человек посредством мифологии и поэзии уже определил предмет философии в самом широком его смысле: мир и человек. Мифология в своей основе обращена на внешний мир, на расстояние, а поэзия в лице лирики направлена на экзистенцию личности, на собственное «Я». На уровне драмы поэзия расширяет и углубляет социальную сторону своего бытия, здесь она освобождается от традиций культа и мифа. В драме уже не допускается свободный перенос причинно-следственных связей с одних явлений на другие.

Поэзию чаще всего связывают с возвышенным порывом Души, страстно-аффектным ее состоянием. Этот односторонний подход в свое время привел Платона к заблуждению: в «Государстве» он называет поэзию социально бесполезной. Поэзия, по его мнению, питает и усиливает неблагоприятные влечения и эмоции души, и потому поэту и художнику нет места в рационально устроенном мире. Поэзия, кроме ощущения себя в состоянии страсти (Шиллер), выражает и печально-согласительное, что находится во ведении трагедии. Через сострадание и страх поэзия очищает душу, - замечает Аристотель, справедливо считая трагедию вершиной поэзии. Именно через трагедию поэзия приобретает психотерапевтическую функцию. По образному выражению Жан-Поля, на уровне трагедии она подобна копьей Ахиллеса: залечивает рану, которую наносит.

Поэзия есть квинтэссенция эпохи на ее чувственном уровне. Предвосхитить события, главным образом их трагическую сторону, и тем более, предсказать свою судьбу, поэт может в силу того, что он, концентрируя чувства в едином интуитивном поле, создает момент озарения и тем самым приближает к себе время из будущего, сольется с ним в один поток, а передоверять разуму затребованное чувствами, - значит уйти от себя, от изначального «Я», чего не может позволить себе истинный

поэт. Разум служит ему лишь для фиксирования мгновения наивысшего напряжения чувств. Но нельзя полагать, что поэт творит подсознательно. Его проникающая интуиция есть сплав тысячекратно проверенный человеческим опытом чувственного и рационального. И потому известное выражение, исходящее от Канта: «Ньютон все, что делал, сознавал, а Гомер - нет», – по отношению к поэзии не совсем справедливо. Другое дело с феноменом этнического: он сквозно проходит через все творчество, не принимая границы структурных уровней сознания.

Процесс поэзии как творчества, ее механизм, можно раскладывать на такую триаду. В начале пути поэт един с действительностью, как в мифе. Он - часть, но слитная, нивелированная, тождественная целому часть. Затем поэт противопоставляет себя всему внешнему, что не есть Я - природе, эпохе, обществу. Отвергая это внешнее, он находит в себе лишь их слепки, тени, оставленные под давлением тупой вещественности. Но это еще не образы, символы. Это скорее всего готовая грунтовка, иначе он стал бы похож лишь на покорного переписчика природы, эпохи. Для законченности образа, картины нужно нечто из мифологии, а именно - фантазия, легкий отлет от действительности, правдоподобный вымысел, иными словами, живое дыхание духа. Еще Аристотель советовал учиться у Гомера «грешить против истины ради истины», вызвать, если это оправдано, нужные эмоции чистейшим до нелепости воображением. Творец, приписывая объекту несуществующие у него качества, доводит его до живого состояния, но не до состояния законченного совершенства. А это уже акт наличного самовыражения, который и составляет важнейший момент искусства. Поэт, погружаясь таким образом в объект, ищет и находит себя в нем, а объект сбрасывает свои изидовы покровы. Он снова сливается с окружающей средой - с природой и эпохой до полной неразличенности, но не растворяясь в них до состояния безличностного. «Если предмет и Я существуем раздельно, истинной поэзии не достигнуть», - пишет знаменитый Босе. Однако результат всего этого процесса, синтеза, готовый уже образ не идентичен ни внешнему объекту, ни Я, хотя он и сотворен как самим субъектом, так и объектом. М. Хайдеггер в «Истоке художественного творчества» совершенно справедливо замечает, что «художник творит, поскольку впервые отворяет, раскрывает таким образом сущее в средоточии его бытия». Творец потому он и творец, что переступил рамки внешнего и внутреннего, общепринятого, и в результате возвышения единичного или, наоборот, выпячивания какой-либо стороны, признака предмета, явления, путем перестановки и комбинирования их создал некий третий мир: мир искусства, мир поэзии. Что больше в нем: от внешнего или от собственного Я? - для реципиента это совершенно безразлично. Произведение для него становится ценностным элементом культуры лишь в том случае и в той мере, в какой оно может служить ему выражением его собственного Я.

Чувства, которым больше всего руководствуется художник при создании своего произведения, вычленяет из целого часть и единичное почти неосознанно, ибо объект сам выдает рельефно выступающее свое свойство и задевает им обостренное чувство поэта. Французский поэт П.Валери, анализируя творчество Леонардо да Винчи, величие художника видел именно в его способности интуитивно воспроизводить лишь одно свойство предмета и через него дать полное представление обо всех его свойствах И, действительно, в умении видеть в единичном весь объем информации отдельного, есть своя прелесть. Используя до иллюзии близких к натуре эффектов освещения, А.Куинджи гениально репрезентировал березовую рощу в одноименном полотне «Березовая роща». А в стиле В.Маяковского мы наблюдаем разворачивание метафор до грандиозных образов. Отход от реальности путем укрупнения одной стороны действительности на самом деле есть использование одного из мифологических приемов.

Описанный нами опыт творчества показывает, что поэзия, опираясь на мифологию, постепенно отрывается от нее, но не в сторону неорганизованной абстрактности. Она в содержательном плане более приближена к действительности. Поэзия рождена для полета, но чувства, в отличие от мысли, устойчиво, непосредственно связаны с самой этой действительностью. Поэзия в своем наиве уже показала, как можно укрупнять или разукрупнять отдельные стороны, грани предметов и явлений, хотя и делается это неразборчиво, не различая постоянное от непостоянного, необхо-

димое от второстепенного, руководствуясь лишь требованиями субъективной, временной прихоти творца. Но первого опыта с него достаточно, а выявление наиболее общих идей, представлений, универсальных понятий и определений – дело философии.

Человеческое мышление в историческом плане, да и в каждом конкретном случае, как бы совершает путь гегелевской триады: от наивно-абстрактного, мифологического к искусству в его конкретной действительности, и от него к философской стройности мысли, т.е. к всеохватывающему конкретно-общему. Отмечая необходимость и достоинство каждого из этих этапов мышления, выделим особую роль искусства как связывающего звена мифологии с философией: одновременно отрицая какие-то стороны той и другой, оно не позволяет им разлетаться – ведь философия полностью не отрицает, не отбрасывает мифологию, на которой выросло искусство. Искусство занимает особое место и потому, что оно, стремясь к абстрактному, не отрывается и от чувственного. По той же причине в искусстве содержится больше специфического этнического, чем в мифологии и философии.

Поэт прежде всего выразитель душевного состояния своего народа, своей нации. Даже мировые проблемы проходят через призму его национального переживания, ибо чувства, вкусы, запросы и идеалы его почерпнуты из национального кладезя. Способы и тайны видения мира поэта также соответствуют его национальному восприятию. Знаток мировой культуры Кимура Седзибуро не без основания называет японцев «людьми зрения», а европейцев – «людьми голоса». Еще Гегель в «Философии духа» отмечал, что, если у итальянцев преобладает подвижность чувства, у французов в большей степени обнаруживается твердость духа и живость остроумия, то англичан можно было бы назвать народом интеллектуального созерцания. Они познают разумное не столько в форме всеобщего, сколько в форме единичного. Поэтому их поэты стоят гораздо выше их философов. Здесь не лишне привести слова самого Пушкина, который также был уверен, что «есть образ мыслей и чувствований, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу, его особенная физиономия более или менее отражается в зеркале жизни». Нужно подчеркнуть, что именно этот «образ мыслей и чувствований» позволяет сохранить этносу свое духовное лицо. «Чуваш видит и слышит душой», – заметил в свое время Н.И.Ашмарин, крупнейший знаток чувашской культуры. Лишь написанные душой, на пределе натянутости национальных чувств произведения достойны истории. Поэме «Таэр» Васyleя Митты и «Песням Тилли» Педэра Хузангая нет аналога в мировой литературе по силе напряжения эмоционального, по глубине выявления аффектного пласта национального.

Говоря о нерасторжимости поэзии с природой и эпохой, следует добавить, что художник слова вводит в свое произведение картины природы из национального окружения почти подсознательно, исходя из логики самого произведения, его текста, как, например, М.Шолохов в «Тихом Доне», или непосредственно использует фольклор своего народа. Примером последнего может служить творчество А.Твардовского. Классик чувашской поэзии К. Иванов еще в начале века широко использовал эти приемы для выражения характера и душевного состояния своих героев в поэме «Нарспи». Константин Иванов – редчайшее явление в истории мировой поэзии: 17-летний юноша на стыке мифологического и поэтического возраста создал непревзойденную энциклопедию жизни целого народа. Поэт почти не выделяет себя из окружающего мира, его незамутненный цивилизацией голос слышится ключевым журчаньем, детская игривость которого темнеет в непогоду и светлеет в ясный безоблачный день. Создается ощущение, будто характеры и настроения героев призваны вскрывать внутреннее состояние природы, а не наоборот. Поэт свободен от какой бы то ни было теории и идеологии, он совершенно не думает о целиности произведения, не ставит цель показать в нем ни национального, ни общечеловеческого. Он сам стихийная душа этой природы и сгусток духовности своего народа, до тонкости, до мифологической близости чувствует он все чувашское, которое его окружает, но полностью не сознавая даже этого. Более десяти раз переводили поэму «Нарспи» на русский язык, в их числе есть и переводы чувашских мастеров, но ни один не смог подойти близко к оригиналу потому, что никто из них не в состоянии был углубиться

в тайны мифологического сознания, до древних глубин национально-чувственного. Даже лучшие переводы русского поэта Б. Иринина и чувашского мастера П. Хузангая являются лишь попыткой найти аналогичные модели и парадигмы образности в русской словесности. Истинная поэзия непереводаема. Она невербализуема, иррациональный пласт в ней скрыт пластом чувственно-эмоционального и поэтому прорыв в инациональное в области истинной поэзии почти невозможен.

Современная поэзия, все более и более отдаляясь от мифологического, тяготеет к философии, вернее, стала выражать экзистенцию человека языком философии. Здесь нас должно интересовать два момента:

1. Не перестает ли быть философствующая поэзия поэзией, не находится ли она на пути превращения в экзистенциальную философию, выраженную в форме верлибра, белого стиха?

2. Остаются ли в такой поэзии признаки национального своеобразия или они исчезают вовсе, а поэт уже не принадлежит ни одному народу, ни одному времени?

В настоящее время тенденция к философствующей поэзии наиболее полно проявлена в произведениях новой волны авангардистов. В контексте поставленных нами вопросов кратко рассмотрим наиболее характерные стороны творчества одного из ярких его представителей - «поэта европейской и мировой известности» Г. Айги, чуваша по национальности, но в последние годы творившего на русском и французском языках.

Отношение к творчеству Айги со стороны читателей, творческой интеллигенции, как и следовало ожидать в таких случаях, или же резко отрицательное, или же, наоборот, дифирамбное. Восторженных отзывов, правда, недостаточно. При оценке его творчества последних лет и с той, и с другой стороны явно не хватает философского спокойствия и беспристрастного анализа. Однако славу или бесславие поэту делают лица близкого ему окружения.

Поэзия Айги неординарна не только в чувашской и российской литературе, но и во всей мировой литературе. В ней мысли закодированы настолько, что празднему читателю трудно уловить их смысл. Требуется в высшей степени напряжение ума и чувств, чтобы за словами-символами, иероглифами почувствовать нерационализированный смысл бытия. Кажется, что даже традиционная философия не пригодна для передачи этого для-себя-в-себе смысла: пусть читатель сам домыслит недосказанное, пусть остается место для свободной и тонкой вибрации единозначительности, объяснение лишило бы поэзию ее таинственности. И не только - ибо слова и понятия все равно не адекватны содержанию сфер человеческих чувствований.

Можно ли назвать поэзию Айги отсеченной от чувственно-эмоциональной сферы и замкнутой в пределах лишь круга мысленного, абстрактного? Как видим, глубинно-внутренние переживания не могут быть подняты просто и переданы стройно, воздушно-легко, они требуют соответствующих себе символов, разорванных кусков рисунка, иногда свинчато-тяжелых. Но разгадать материю в состоянии не умный читатель, а только тот, у которого перед другими единственное преимущество: крен в сторону психорефлексивного, но не сумасшествия и шизофрении. Именно наличие этих бездонно-глубинных чувств вызывает, не умекаясь в душе, раскаленную лаву мыслей, непривычную, неизведанную, но привлекающую к себе интерес. А разве истинная поэзия не продельывает тот же путь низвержения лавы, что и Везувий! - аморфное состояние чувств на уровне сознания оформляется на поверхности в художественные и логические образы. Но вулканы низвергаются всегда неожиданно, не вовремя, чем они и несут трагедию и... восхищение. Так и кажется, что поэзией Айги чуваш, веками преднамеренно умалчиваемый, хотя и запоздало, но и уверенно, мощно прорывается в мировое пространство мыслей.

Поэзия презентативна больше, чем философия. Она есть «первооткрыватель мира» (Хайдеггер). Но не является ли философичная поэзия Айги попыткой преодоления самой поэзии? Нужно полагать, что как бы философична ни была поэзия, она никогда не достигнет уровня концептуализации. Переход этой грани ведет к потере качества поэзии. Достоинство поэзии заключается в том, что она выражает возможные варианты природы и «поступающих» переживаний.

Потеряла ли поэзия Айги свой национальный колорит на пути возвышения к

высотам нестандартной, экзистенциальной философии? «Почему-то принято к национальной традиции относить только почвенно-фольклорную линию, - пишет Евгений Евтушенко в предисловии к книге Айги «Здесь», пытаясь подчеркнуть присутствие каким-то образом национального в творчестве своего коллеги. - Разве воздух Искусства не есть наша духовная почва? И в русской, и в чувашской поэзии естественное усвоение европейской культуры тоже уже давно стало национальной традицией». Понимание традиции как непрерывности, преемственности движения вполне приемлемо. Но речь идет о национальной традиции, а не вообще о традиции нации, народа. Национальную традицию в искусстве нужно понимать как приложение, развитие национально-самобытных моментов в нем, а не стремление европеизироваться, офранцузиваться, что, к сожалению, до однозначности проявилось в жизни и творчестве Г. Айги последних лет.

Краткий анализ творчества одного из авангардистских поэтов нашего времени наглядно показывает прогрессирующую тенденцию сближения искусства и философии, где не наблюдается лидерства ни с той, ни с другой стороны. Но этот же пример подчеркивает возможность перевода мысли с языка художественных образов на язык понятий, иными словами, не только поэзия, но и все современное искусство должно войти в предмет истории философии в качестве особого типа философского мышления.

Поэзия имеет особую, свою характеристику, некоторую абсолютную величину, константу, благодаря чему она сохраняет себя в том виде, в каком она есть и должна быть. Но это постоянство, верность самой себе, она выражает в каждый раз по-разному. По-разному она выражает свою суть и в национальном плане. Русской поэзии в целом присущ пафос оптимизма, и это определяет постановку рифмы на конец строчки. В монгольской поэзии, в большей степени заунывной и монотонной, рифмы выводятся на передний слог. А в чувашской национальной поэтике преобладает внутренняя (сплошная, сквозная) рифма, которая организует особую стройность, благозвучие стиха. Такая эвритмия вызывает неожиданно оригинальные мысли, высвечивает объект с совершенно иной, неожиданной, стороны, подсказывает возможные варианты природы. Например, словосочетание «тёнчен тённи сук» (у Вселенной нет волокового окна), изреченное еще в древности, открыло совершенно новое видение мира: наша Вселенная, оказывается, это замкнутое, внутренне зашнурованное пространство. Одно слово непременно вызывает, притягивает сообразное себе другое. Не значит ли это, что гармонирующиеся слова, связность мыслей изначально адекватны гармонии Вселенной? Вопрос «может ли язык быть образом мира, имеют ли язык и мир общую структуру - логическую форму» (Витгенштейн) остается загадкой. Можно согласиться с В.С. Степиным, который склонен думать и предполагать, что структура языка задает определенный образ мира, способ фрагментации и синтеза его объектов. А мысли выявляются и отлагаются прежде всего в языке. А как быть тогда (в случае позитивного ответа) с наличием полиязычности мира и они идентично не переводимы? Следует ли из этого, что в сознании человечества столько же миров, сколько этносов и языков? Остается, видимо, вернуть слова «домой», в мифологическое время. В этой операции большие возможности у герменевтики, которая предупреждает, что апелляция к этнологии слова и текста не заменяла собой доказательств в ходе выведения логических категорий.