

ФИЛОСОФИЧЕСКИЕ ГОРИЗОНТЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

© Е. В. Синцов

**Синцов
Евгений Васильевич**
доктор философских наук,
кандидат филологических
наук, профессор
заведующий кафедрой
русского и татарского языков
Казанский государственный
энергетический университет

В статье предложена концепция-гипотеза, призванная объяснить неожиданный расцвет художественных качеств русской литературы XIX века. Высказано и развито предположение, что одним из основных истоков такого внешне индетерминированного взлета литературы этой эпохи оказалась ее включенность в «философские горизонты» русской культуры. Русская литература обеспечила условия для устойчивого и весьма продуктивного взаимодействия двух почти не связанных друг с другом течений русской философской мысли, генетически восходящих к древнерусской и западноевропейской традициям.

Тем самым она не только выполнила важнейшую культурно-историческую задачу по формированию нового сознания русского человека, разнородно сблизив духовно-мистические и реально-жизненные основы существования, но и решала собственные задачи самодвижения, наращивания мощного художественно-творческого потенциала. Опираясь на верхний и нижний горизонты философствования, ища возможности для их «схождения» в смысловых пространствах произведений, писатели сформировали особую «двухслойную» предметность, авторские установки (разнонаправленные интенции), двухуровневый диалог с читателем, решение жанровых проблем и т. д.

Ключевые слова: самодвижение, имманентные источники, художественность, философские горизонты, предмет русской литературы, интенции.

Одна из самых больших загадок русской литературы XIX века — необычайный расцвет ее художественных качеств. Загадочна не сама художественность. Она очевидна и в опыте восприятия, и в опыте литературоведческого анализа, и в опыте «испытания временем», и в интенсивном влиянии художественных открытий

русских писателей на мировой художественный процесс XIX—XX вв. Научному сознанию остается в этом плане лишь констатировать важнейшие признаки художественности в русской литературе XIX века:

1. сложнейшую полифонию смыслов, основанную на вероятностном принципе их выстраивания: разнородном, изменчивом, но сохраняющем при этом устойчивые опорные доминанты;

2. блестящее владение всем «набором» выразительных средств, накопленных литературой ранее и создаваемых русскими писателями в процессе собственного творчества;

3. новаторские открытия в области жанровых взаимодействий, что позволяло формировать множественные горизонты целого литературного произведения: держать в динамичном единстве разнородную архитектуру смысло-выразительных средств;

4. формирование на основе вышеперечисленного сложнейшей системы диалогических отношений, включающей горизонты прошлого, настоящего и будущего, читателя, критика, ученого и преемников по творческому цеху;

5. возникновение почти невероятной для любой художественной культуры ситуации генерирования чрезвычайно многочисленной плеяды творческих личностей, оцениваемых уже их современниками как гении и крупные таланты (сравнение русской литературы с французской в статье Белинского о последователях Гоголя).

Но констатация всех этих явных признаков расцвета русской литературы XIX века оставляет без ответа главный вопрос: в чем причины такого невероятного акма художественных качеств этой литературы.

На этот вопрос почти невозможно ответить с историко-генетических позиций, поскольку литературе XIX века предшествовали две совершенно разнородные тенденции в русской культуре: *древнерусская традиция*, ориентированная на синкретичность и анонимность, коллективные и канонические формы художественного мышления; и *западноевропейские влияния*, в свете которых русская литература XVIII—начала XIX веков выглядит хоть и прилежной (ускоренное развитие), но все же всего лишь «ученицей» (классицизм, просветительство, сентиментализм, романтизм — не собственно русские открытия в литературе и культуре). На этом историческом фоне появление пушкинского гения нельзя объяснить ни синтезом этих двух традиций, ни интеграцией достижений западноевропейских влияний в русской литературе (слишком недостаточен их художественный уровень в русской литературе, о чем, в частности, писал еще Белинский в ранних своих статьях).

Невозможно объяснить художественный расцвет русской литературы XIX века и с культурно-исторической точки зрения. Россия в это время не переживала ни особого экономического, ни политического расцвета. Она явно отставала от крупных европейских держав в области научных открытий, образования. Ее буквально раздирало множество конфликтов. В этом контексте русская литература развивалась скорее вопреки общему состоянию культуры, чем как часть ее общих тенденций.

Вызывают сомнения и попытки связать расцвет русской литературы с исканиями обществом путей «общественного прогресса», их наиболее гуманных вариантов. Да, русская литература XIX века искала ответы на «вечные» и «проклятые» вопросы, но уже сама формулировка подобных вопросов (кто виноват? что делать?) писателями средней руки, активное смещение этих проблем в сферу публицистически ориентированной критики заставляет задуматься о степени влияния «проклятых вопросов» на художественные искания гениальных и талантливых писателей XIX века. Литературный процесс наталкивает на вывод, что как раз размышление об этих «остро стоящих проблемах русского общества» скорее негативно влияло на художественные качества русской литературы. Достаточно напомнить в этой связи о «натуральной школе» в ее преобладающей «физиологической» направленности и воспитательной ориентированности на читателя («гувернер общества»), а также о резком понижении художественного горизонта произведений таких гениев, как Толстой и Достоевский, когда они пытаются «обличить», «развенчать», «учить» и т. п., то есть решают социально-этические проблемы, влияющие на «прогресс» («Крейцерова соната», «Бесы» и т. п.). Достаточно очевидно, что художественные качества литературных произведений связаны с прогрессизмом и воспитанием общества скорее «обратно-пропорционально», чем «прямо-», о чем со всей очевидностью свидетельствует опыт русской литературы XX века...

Наконец, не в полной мере можно объяснить расцвет русской литературы XIX века, рассматривая ее как некую «культурную отдушину» для реализации духовно-творческих потенциалов лучших представителей общества, его разных сословий и «прослоек»: дворян, разночинцев, интеллигенции. В этом случае опять остается не проясненным вопрос: почему именно в художественной форме должен был реализоваться их гений. Что в таком случае стимулировало именно литературно-художественную форму самовыражения? Врожденные качества русского народа (ментальный склад)? Формировавшийся литературный язык? Влияние художественных открытий Пушкина, его «примера»?

Все перечисленные выше причины возможного расцвета русской литературы XIX века лежат в горизонте культурно-исторических факторов и могут рассматриваться как «условия», носящие внешний характер по отношению к литературному процессу. Может быть, именно поэтому их объясняющий потенциал так невысок.

В противовес такого рода объяснениям можно выдвинуть гипотезу, что причины неожиданного художественного акме русской литературы XIX века лежат в другом горизонте: **имманентных для литературного процесса закономерностях**, в активизации неких внутренних источников развития литературы, которые обусловили ее самодвижение и поэтому относительную независимость от культурно-исторических условий существования. Видимо, какие-то процессы в самодвижении литературы и привели к качественному «скачку», который проявился в неожиданном и стремительном расцвете художественности и ее чрезвычайно долгим (около ста лет!) культивировании русской литературой.

Предлагаемые далее размышления являются одной из попыток объяснить причины такого во многом загадочного расцвета русской литературы XIX века. Данная попытка носит пока довольно умозрительный характер, поскольку в рамках статьи невозможно представить требуемый в этом случае обширнейший доказательный материал. Но умозрительно-спекулятивный «налет», неизбежный при изложении масштабных концепций-гипотез, может быть сглажен, если учесть, что подготовкой к предлагаемой идее были проведенные ранее исследования философско-эстетического и литературоведческого характера. В первую очередь, это теория самодвижения художественных процессов в искусстве, основанная на идеях управляемого хаоса (Синцов, Е. В. Рождение художественной целостности. Казань, 1995). Еще один слой наблюдений и выводов, легший в основу выдвигаемой гипотезы, был связан с исследованием в творчестве А. С. Пушкина процессов хаотизации жанровых образований, приведших к формированию потенциального присутствия в его творчестве равно возможных «проектов» романа, тяготеющего к философско-«экзистенциальной» проблематике (Синцов, Е. В. В поисках ненаписанного романа: горизонт возможностей обновления жанров в творчестве А. С. Пушкина. Казань, 2006). Третий план проведенных исследований, подтолкнувших к выдвиганию предлагаемой концепции, был сформирован интересом к проблеме художественного философствования в русской литературе XIX века (Синцов, Е. В. Художественное философствование в русской литературе XIX века. Казань, XIX98). А непосредственным стимулом к написанию этой статьи стало знакомство с «Историей русской философии» С. А. Лишаева, которая особенно отчетливо позволила мне осознать очевидную скудость и вторичность философско-теоретической мысли в России XIX века в сравнении с гениальными философско-художественными концепциями русских писателей. Предлагаемая далее концепция-гипотеза интегрирует все вышеперечисленные аспекты моих научных изысканий в эстетике и литературоведении и находит частичное подтверждение в проанализированных там произведениях.

* * *

Исходным посылом, позволяющим дать одно из возможных объяснений неожиданного расцвета художественности русской литературы XIX века, стало **наблюдение постоянной связи высочайшего художественного уровня произведений с их тяготением к глобальным смысловым обобщениям, близким к философским**. Так, «Евгений Онегин» ставит проблему отношений человеческой личности, ее индивидуальных качеств, и быта. Это формирует макроконцепцию «изменчивой неизменности» человеческой души в потоке быта. «Повести Белкина» содержат в потенциальном движении своих смыслов художественное размышление о творящих способностях жизни; а цикл «маленьких трагедий» – творящих способностях смерти. Гоголевский «Ревизор» создан с целью проникнуть в тайну человеческой души, разорвав покров кажимости. Сходную цель преследуют его «Петербургские повести» (тайна души маленького человека). А «Мертвые души» являют тайну живой национальной души в образе Руси-тройки. М. Ю. Лермонтов исследует противостояние природных и духовных начал человеческой души в поэме «Мцыри», а в «Герое нашего времени» выводит образ Печорина в

мистико-философские горизонты судьбы и противостояния ей человеческой воли, искания личностного смысла существования. Творчество Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского не рассматривается вне их философских размышлений о самосовершенствовании и самопожертвовании как способах обретения человеком подлинного смысла жизни. Шедевры А. П. Чехова, при всей их видимой простоте, обращены к таким вечным загадкам, как жизнь («Степь»), влекущая красота смерти («Ионыч»), вечность и сиюминутность («Три сестры»), смена человеческих поколений («Вишневый сад»)...

Даже такой самый общий абрис русской литературы наталкивает на мысль о том, что художественное и философское (не философское в строго научном понимании!) гибко связаны в ней, не существуют друг без друга.

Размышления о способах художественного философствования в русской литературе XIX века позволяют сделать вывод, что таких основных способов было два и они дополняли друг друга именно в связи с явлением художественности.

Верхний горизонт смысла «философического плана» возникал как стремление писателей ограничить разрастание спонтанно порождаемых смысловых рядов. Переживая в актах творчества ощущения, что «самопроизводство» смыслов может происходить почти бесконечно, писатель искал способы как-то «замкнуть» эти разрастания, перейдя на некие метасмысловые уровни, уже не собственно художественные, существующие на границах литературного произведения и иных форм культуры. Очень часто такими замыкающими метасмысловыми образованиями становились смысловые «конструкты» философского характера, которые выполняли не только ограничительную функцию, но и направляли хаосогенные разрастания смысловых полей в некое единое русло, формируя тем самым единую «философическую проекцию» литературного произведения.

Достаточно наглядным примером такого спонтанного перехода в философско-мистический план могут служить «Мертвые души». Показывая множественные индивидуально-психологические реакции персонажей на аферу Чичикова с покупкой «несуществующих душ», «собирая» эти живые отклики вокруг образа Чичикова (уподоблен шкатулке), мотивом скитания по дорогам жизни, духом предприимчивости и погони за мечтой (домик, деньги, жена) Гоголь вдруг неожиданно создает в финале стремительное перерастание бега чичиковской брички в бег-полет Руси-тройки. В смысловых потоках поэмы она символизирует живую русскую душу в ее двойственно-противоречивых ипостасях: прагматической и духовно-возвышенной.

Подобного типа философско-художественные концепты, ограничивающие и направляющие смысловые разрастания, любил формировать Чехов, особенно в своих драматических произведениях. У Пушкина такой слой «замыкающих смыслов» нередко ассоциировался с образами смерти, их вмешательством в течение жизни.

Но, помимо такого «верхнего горизонта» философствования, русские писатели активно разрабатывали иной принцип художественного осмысления жизненных ситуаций. Этот *тип обобщений, построенных на единично-случайных наблюдениях*, чреватых «проектами целого», можно описать,

используя категорию «ризомы» («корневище»). Понятие, введенное в эстетику Ж. Делезом и Ф. Гваттари для описания единично-случайных связей в культуре постмодернистского толка, как нельзя лучше подходит для определения того типа смысловых «разрастаний» в литературных произведениях и других эпох, «разрастаний», что возникают случайно и спонтанно, на основе образов, мотивов, интонаций, вдруг приковавших к себе внимание писателя.

Вспомним опять «Мертвые души»: размышления автора-повествователя о картине, которую видит Чичиков в трактире; образы двух мужиков, рассуждающих о колесе; вставную новеллу о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче... Вспомним «случайные детали» в произведениях Л. Толстого и А. Чехова, на особую смысловую нагруженность которых обращали внимание литературоведы... Вспомним «лирические отступления» в «Евгении Онегине», возникающие то по поводу девичьего альбома, то воспоминаний о женской ножке, то первого снега...

В процессуально-динамическом аспекте творчества роль таких «проектов целого» проанализировал Ж.-П. Сартр в «Этюде о Бодлере». В синергетическом аспекте такого рода ризомные образования можно рассматривать как отдаленные подобию фракталов, то есть спонтанно формирующиеся в хаосе «образы порядка», о которых писал И. Пригожин и его последователи. Такие спонтанно возникающие в смысловой «плоти» произведения «образы целого» тоже нередко тяготеют к обобщениям философского характера. Л. Толстой, например, сформировал на их основе концепцию «учительства жизни», ее неявных ответов на насущнейшие проблемы, решаемые персонажами (небо Аустерлица над князем Андреем, созерцания дуба, размышления Левина о вере и смысле жизни, прерываемые то видом ползущей букашки, то ударами хлыста и движением стада...).

Роль таких *микрофилософических образований ризомного типа* состоит, очевидно, в том, чтобы сформировать **нижний горизонт** движения смыслов. В отличие от верхнего — концептуально-философского, который как бы объемлет смысловой поток извне и отчасти останавливает его «разбегание» (из более широких слоев культуры), — нижний горизонт развития философскоподобных смыслов сообщает художественной целостности внутреннюю изменчивость, динамичность, спонтанные перестроения и разноразнообразие протекания.

В результате верхний и нижний горизонты философствования органично дополняют друг друга, удерживая в «поле напряжения» спонтанный смысловой поток. Верхнее задает ему некую макроцелостность — единство глобального плана. Нижнее поле «разрыхляет» однонаправленность смысловых потоков, генерирует и обнажает скрытые в нем возможности к спонтанному перестроению. Тем самым художественность произведения (в смысловом плане) существует как двуединое явление: как общее стремление к поискам ответов на самые сложные и «проклятые вопросы», а складывается это «генерализующее устремление» из непосредственного наблюдения жизни, ее «подсказок», того конкретного материала, который избрал писатель для наблюдения и пытается осмыслить в каждом отдельном факте, ситуации, образе, интонациях... Очевидно, таков универсальный механизм

формирования того «полифонического пространства» смыслов, что является важным признаком художественности и влияет на все другие ее признаки, перечисленные в начале статьи.

Но присутствие двух горизонтов философствования в русской литературе не только способствовало формированию ее художественных качеств. Благодаря этим горизонтам в процессы «художественного приращения» оказались вовлечены широкие культурные контексты, причем довольно разнородные, связанные как с древнерусской культурой, так и с Россией, обновленной реформами Петра. Русская литература, формируя множественное и разнородное смысловое пространство в двух горизонтах философствования, в выполнении этой сугубо внутренней цели косвенно оказалась вовлечена в широкие культурные процессы поисков синтеза двух основных течений в русской философии. В «Истории русской философии» С. А. Липшаева отчетливо разделяются мистико-религиозное течение, генетически связанное с мировидением древнерусской культуры, и секулярное, ориентированное на западноевропейскую культурную традицию (по преимуществу немецкую). В XIX веке, как констатирует автор «Истории...», эти два направления существовали почти обособленно и давали, в сравнении со своими предшественниками, довольно незначительный прирост нового знания (модификации идей Шеллинга, Гегеля, Фейербаха). Передко «вариации на темы» немецкой философии были связаны с интересами политико-идеологических течений в России.

Данная ситуация в развитии философской мысли имела несомненные переключки со способами философствования в русской литературе. Концептуально-целостные смысловые образования, замыкающие разрастания собственно художественных смыслов, нередко приобретали в ней мистические или природно-бытийные оттенки: смерть, провидение, судьба, таинственная власть природы, смена человеческих поколений, неумолимое течение времени и т. п. И напротив, ризомно-смысловые разрастания соотносились с изменчивостью и случайностью реальных жизненных ситуаций. Но за этим сходством скрыто и весьма существенное отличие ситуации философствования в русской литературе.

Если две основные тенденции развития философии базировались на совершенно разных методологических и культурных традициях и поэтому почти не приобретали «точек пересечения», то в русской литературе того времени оба горизонта философствования оказались вовлечены в единый процесс формирования художественного качества литературных произведений. Они обрели некое поле несобственно-философских смыслов, которое позволило им взаимодействовать, втягивая в этот процесс совершенно разнородные традиции миропонимания и мироотношения в русской культуре. Первая, восходящая к древнерусскому сознанию, породила видение человека, его поступков, мироустройства в целом как результат божественного провидения, его вмешательства в исторический процесс. Поддерживаемая религиозным сознанием русского общества XIX века, богословскими элементами в системе образования, охранительными тенденциями в идеологии, эта доминанта была одной из важнейших составляющих культуры. Она давала о себе знать даже через позицию отвержения с позиций материализма, атеизма и разума.

Устойчивости этой константы противопоставлена другая линия философской мысли, чрезвычайно подвижная, изменчивая, с разнородными «генетическими воздействиями», такими как просветительство, материализм, утопизм, антропологизм и др. Как уже было отмечено, эта линия приобрела множественные преломления в контекстах идеологических, политических, социальных, моральных, эстетических...

Русской литературе XIX века удалось стянуть эти две разнонаправленные тенденции в своих горизонтах художественного философствования: верхнем, устойчиво-целостном, и нижнем, изменчиво-ризомном. В результате русская литература обрела в культуре России уникальную роль: стала «полем исканий» возможных интеграций мистико-религиозного мировидения и поиска новых вариантов мироустройства, опирающихся на человека прежде всего, его разум, чувство справедливости, честь, способность любить, самосовершенствоваться и т. п. С этой ролью, очевидно, связано столь мощное доминирование литературы в русской культуре XIX века. Она (литература) влияла на сознание русских людей в значительно большей степени, чем все другие искусства, науки и даже политические учения. В ней искали ответа на проклятые вопросы русской жизни. Носители новых идей проходили испытание (нигилизм Базарова, лишний человек на rendez-vous и т. п.), решались исторические («Война и мир») и философско-экзистенциальные проблемы...

Очевидно, благодаря именно такой особой культурной миссии, позволявшей стягивать два разнонаправленных горизонта мировидения, русская литература стала особой формой философствования в культуре — **художественной философией**. Новизна и оригинальность ее концепций, на мой взгляд, намного превосходят идеи русских мыслителей, философов, богословов, литературных критиков, публицистов.

Для того, чтобы осуществить подобного рода «миссию», понадобилось создание целого ряда условий для стяжения двух планов философствования в границах литературно-художественного процесса. Важнейшим из таких условий должен был стать особый строй сознания и мышления русских писателей XIX века. Именно в «пространстве» творческой личности должны были обрести свои преломления столь разнонаправленные горизонты мировидения, сформировавшиеся к XIX веку в России.

Пока достаточно умозрительно можно предположить, что мистико-религиозная доминанта, связанная с невероятно длительным развитием древнерусской культуры, к XIX веку оказалась вытесненной в слой коллективного бессознательного. Она определяла некие фундаментальные, архетипные структуры личности русского человека, формирующие его отношение к жизни как к Присутствию (тайному, незримому, но очевидному) высших духовных ценностей: души человека, Бога, одухотворенных сил природы (Пушкин, Гоголь, Тургенев), смерти (Пушкин, Тургенев, Чехов), судьбы (Лермонтов) и т. п.

Резким контрастом (иногда диссонирующим, иногда дополняющим) к такой доминанте коллективного бессознательного выглядели установки рационалистического плана, ориентирующие на понимание человека как социального существа, находящегося в системе множественных зависимостей

от общества: быта, норм морали, религиозных ограничений и т. п. Отсюда тенденции к типизации персонажей, «детерминистски ориентированная» концепция «маленького человека», генетически связанная с Просвещением и сентиментализмом установка на воспитание гуманных чувств и «дум высокое стремленье» у читателя (литература как «гувернер общества», ее «тенденциозность»). С этой направленностью сознания оказалось связано и своеобразное переживание русскими писателями своей миссии служения обществу, отстаивание его «исконных основ» или «прогрессивистских настроений», стремление найти гуманные принципы организации общественного устройства...

Два намеченных пласта духовно-мыслительной активности русского писателя, связанных с культурными контекстами, неизбежно должны были породить *два разнонаправленных потока интенций* в восприятии *предмета литературы*, повлиять на формирование тематических слоев. Писателей привлекали явления, существующие, по преимуществу, в двух смысловых измерениях: духовно-мистическом и реально-бытийном. Такая двойственная сущность предмета изначально сообщала ему «проблемность», то есть противоречивость, что порождало искание возможностей преодоления противоречий. Важнейшим объектом «художественного исследования» русской литературы стал человек в таких тематических вариантах, как «лишний человек», «маленький человек», женский характер (горячее сердце, луч света в темном царстве, незнакомка), детский взгляд на мир. Лишний человек, генетически связанный с романтизмом, преодолевал связи с бытом, обычными людьми, чтобы заглянуть в тайну своей души, постичь свое высокое предназначение, обрести подлинный смысл существования. Например, нигилизм Базарова Тургенев испытывает двумя природными началами: любовью и смертью. Скитающийся по дорогам жизни Печорин находит подлинный смысл существования в единоборстве с судьбой. Доктора Старцева, как и героя из тургеневских «Призраков», манит красота и величие смерти. А Егорушку из «Степи» влекут прекрасные «острова жизни»... Маленький человек, погруженный в быт и почти сросшийся с ним, вдруг являл в ситуациях испытаний величие библейских персонажей (Самсон Вырин) или нес разрушительную стихию в своей душе (угроза Евгения Петру из «Медного всадника» страшнее натиска Невы, разбойничий дух призрака Акакия Акакиевича и т. п.).

Еще один проблемно-тематический слой русской литературы — коллективная душа. Явленная в гоголевском «Ревизоре», она получила уточненно-глубокое исследование в произведениях Достоевского (особенно в «Преступлении и наказании»), а затем Чехова («Чайка», «Дядя Ваня»). Основа проблемного поля этой темы — существование в коллективной душе двух «полюсов», символически запечатленных у Достоевского, например, в образах церкви и трактира (сон Раскольникова).

Столь же «полярно-едино» видится русским писателям национальная душа (Русь-тройка у Гоголя, Каратаев и Щербатый у Толстого, Кирибеевич и Калашников у Лермонтова).

Находясь в поле этих двух горизонтов философствования, эти проблемно-тематические пласты русской литературы XIX века обретают бес-

численные смысловые оттенки, варианты, включаются в десятки ценностных систем. Именно такое «смысловое нюансирование», как представляется, и позволяет формировать ситуации встреч-«пересечений» двух столь различных горизонтов. Они обретают возможности почти превращаться друг в друга: маленький человек может обрести черты величия (Самсон, засыдавший на пороге гостиной, как библейский герой, убивающий льва — родительский эгоизм), а лишний человек может быть развенчан в своих идеалах (комичный Чацкий); смерть может надеть «личины» жизни (в «маленьких трагедиях»), а национальная душа явиться в своих гранях в Чичикове, Манилове, Копейкине, Плюшкине...

Двойственный строй предметно-тематического слоя русской литературы XIX века, явившийся следствием разнонаправленных потоков интенций, побуждал писателей относиться к художественному произведению как к поиску разнообразных возможностей сближения и даже примирения как «контрастов жизни», так и переживаемого внутреннего конфликта. Отсюда и возникла, очевидно, такая острая личная заинтересованность писателя в решении той проблемы, что он «поднимал в своем творчестве». Ведь относительное сближение смысловых слоев, порожденных предметом, обещало и относительное разрешение внутренних творческих конфликтов между строем коллективного бессознательного и рационально-личными установками писателя.

Чтобы решать эту двуединую задачу, нужно было создать произведение особой структуры: способное держать разнонаправленные потоки смыслов и обеспечивать условия для их разновозможного схождения-пересечения. Такая структура должна была обладать противодополняющими признаками: 1) обладать логической стройностью, гармоничностью и устойчивостью связей, что позволяло бы с наибольшей полнотой и внятностью отразить рациональные установки творчества; 2) быть способной передавать смутные, неясные «озарения», «прозрения», предчувствия, экстазы, позволяющие писателю запечатлевать интуиции таинственного Присутствия духовного начала, проступающего сквозь «материю жизни»; 3) создавать условия для переходов-схождений этих столь различных смысловых потоков.

Результатом исканий в этом направлении стало создание произведения, где наряду с отчетливо выраженными и структурированными смыслами, ориентированными на осознанное восприятие читателя, существовал иного качества смысловой слой: изменчивый, становящийся, проективно-возможный, хаосоподобный. В художественно-эстетических категориях его можно определить как «невыразимое», то есть принципиально «несказуемое», не могущее быть выраженным словом или другими художественными средствами, существующее как некая проекция смысла, сам процесс его рождения-определения. Его можно поэтому лишь угадать, прозреть благодаря интуиции и воображению читателя. В категориях древнегреческой философии эти два противодополняющих образования можно определить в категориях «эйдос» и «меон», то есть структурно определенное, устойчивое, стремящееся к завершению и неизменности и изменчивое, становящееся, бесструктурное. В понятиях синергетики эти категории соотносимы с порядком и хаосом, а в общенаучных категориях — с определенностью и неопределенностью.

Текст литературного произведения строился таким образом, чтобы создать условия для множества встреч этих двух смысловых потоков – максимально выражаемых в словесно-образной ткани и текущих неким образом «вокруг» и «за» текстом, дающих знать о своем присутствии в разрывах и зияниях, «несостыковках» текста, рождающих тем самым отсылы к угадываемым мета- и гипертекстовым структурам (возможным, потенциальным). Тем самым текст со следами иных текстовых проекций был призван выстроить зыбкую и разнородную границу встреч невыраженного слоя смыслов с выраженными. А процесс создания такого произведения позволял, следовательно, сблизить два интенциональных потока творческой активности, обеспечив их относительное взаимодействие.

Эти усилия, направленные на возможные «пересечения» двух столь различных установок творческой активности, неизбежно отражались и на предмете. Его «двугоризонтное» видение порождало попытки найти множественные варианты сближения и преодоления контрастов и противоречий. Одним из способов решения такой задачи, как уже ранее упоминалось, стало своеобразное смысловое нюансирование, то есть поиск у обоих горизонтов видения предмета множества оттенков значений. Такое нюансирование было призвано заполнить пространство между верхним и нижним горизонтами. Это был универсальный способ во множестве оттенков того и другого обнаружить их скрытое глубинное сходство и одновременно отличие. Другими словами, смысловое нюансирование, ориентированное на выявление сходства-различия смыслов, рождающихся в верхнем и нижнем горизонтах художественного философствования, может рассматриваться как специфический **аналог методу** в философии как науке. Благодаря обнаружению такого «метода», русская литература XIX века может рассматриваться как довольно оригинальная форма философствования в русской культуре. Именно этот специфический «художественный метод философствования» оказался порождающим началом художественного как множественного в одном, разнородного, включенного в общий поток, противоречивого в рамках единого и т. п.

Смысловое нюансирование в двух философских горизонтах могло способствовать «приросту художественного» еще при одном условии. Помимо предметно-тематических слоев, включенных сразу в оба горизонта, необходим был еще и поиск новых форм, позволяющих «держаться» богатейшие разрастания смыслов, призванных соединить, сблизить духовно-мистический и реально-бытовой планы осмысления предмета литературы. Из этой потребности, очевидно, и проистекают разнообразные эксперименты с жанрами в русской литературе XIX века. Именно жанр представляет собой тот «образ целого» литературного произведения, что синтезирует и предметно-тематический слой, и способы «выветвления» смыслов, что организует художественно-смысловое разнородное единство произведения и предполагаемые формы и условия «диалога» с читателем.

Русская литература к началу XIX века уже освоила довольно значительный жанровый «конклав» западноевропейской литературы, начиная с античных жанров (через их преломление в классицизме) и заканчивая романтическими поэмами и опытами романа. Но ни один из них в чистом

виде, каким он уже сформировался в литературной традиции, видимо, не подходил для новых целей русской литературы, целей, связанных с приращением художественности в горизонтах философствования.

Думается, основной причиной неудовлетворенности уже созданными и закрепившимися в литературе жанрами стало то обстоятельство, что они не были в достаточной мере рассчитаны на выстраивание границ-переходов между выражаемыми смыслами и невыразимым. Существовали группы жанров, ориентированные, по преимуществу, на ту или иную составляющую смысловых образований: жанры классицизма и Просвещения, к примеру, — на выражаемые смысловые ряды, жанры сентиментализма и особенно романтизма — на невыразимое. Но русской литературе нужны были какие-то доселе не существовавшие жанровые образования, которые совместили бы в себе возможности тех и других, обеспечив тем самым условия для взаимодействия выражаемого-невыразимого и сближение разнородных интенций художественного творчества, «пересечение» горизонтов видения предметно-тематической сферы, ее множественного нюансирования...

Этой потребностью литературы и объясняются, как нам кажется, те довольно активные эксперименты с жанрами, что начал А. С. Пушкин, а до него Г. Р. Державин, А. С. Грибоедов, Е. Баратынский... Пушкин построил свои искания на активизации межжанровых взаимодействий, притяжений-отталкиваний между уже существовавшими жанрами. Он добился их хаосоподобного «стяжения», используя для этого «пространства» поэмы («Евгений Онегин»), цикла повестей («Повести Белкина»), цикла драматических произведений («маленькие трагедии»), а позднее и объединяя в подобие цикла разнородные произведения на основе мотива «царения над стихией». Этот мотив позволял Пушкину в художественной форме рефлексировать власть или бессилие автора над стихийно творящими силами жизни, природы, смерти, любви («Дубровский», «Египетские ночи», «Медный всадник»). Стяжение-взаимодействие «низких» и «высоких» жанров («петербургской повести» и оды в «Медном всаднике», к примеру) создавало условия не только для держания обоих горизонтов философствования, но и приводило к их соединению в некоем третьем качестве. Таковым стало разнородное искание (то есть вариантное) проектов романа, отчетливо тяготеющего по масштабам проблематики и угадываемому размаху к *философскому*.

Это был роман особого типа: искомый и создаваемый как бы наново, с памятью жанра (от античных времен!), намеренно преданной Пушкиным забвению. В своих экспериментах он искал те возможные источники, что породили бы русский роман, аналогов которому не было в мировой литературе.

Первым гениальным творением в этом направлении стал роман в стихах «Евгений Онегин». Поэма, в «пространстве» которой получили возможность взаимодействовать почти все существовавшие в пушкинскую эпоху жанры, обрела «двусоставное» единство. Ее глобальную концептуальную целостность обеспечила философского плана проблема отношений человека и быта (бегства от него Онегина и погружение в быт Татьяны), изменения бытовых норм под влиянием человеческой души (выражено в символе-

ритме бега, принижающего весь «роман»). А нижний горизонт изменчивых и в то же время единых в своем духе смыслов был сформирован так называемыми «лирическими отступлениями». Они призваны были передать состояния души автора, утоляющего свое природное любопытство в «случайных» встречах с разнообразным культурно-бытовым слоем русской жизни («энциклопедия», как назвал «Евгения Онегина» Белинский). В результате Пушкину удалось соединить в «Евгении Онегине» оба горизонта философствования: и концептуально-целостный, и ризомного типа. Его попытка сформулировать это соединение и нашла, очевидно, свое преломление в таком немислимом по тем временам определении жанра — «роман в стихах»...

Дальнейшие эксперименты Пушкина с циклами (повестей, маленьких трагедий, разножанровых произведений) свидетельствуют об активных попытках использовать два типа связей, что всегда организуют цикл: внутренних связей каждого отдельного произведения и их стяжения некими едиными (сквозными) смысловыми конструктами. В результате все типы циклов приобретали у Пушкина двугоризонтное развитие смысловых образований философского звучания. В «Повестях Белкина» из комбинаций преднамеренности и случайности (в каждой повести) складывалось цельное «художественное исследование» творческих способностей жизни. В маленьких трагедиях из многочисленных попыток смерти явиться в мир живых формировался гиперсмысл об украденных смертью творческих способностях, расточаемых жизнью.

Пушкин в конце жизни осуществил почти немислимую, но очень успешную попытку синтеза всех своих экспериментов с ненаписанным романом философского толка — в «Капитанской дочке». Она стала своеобразным посланием потомкам по литературному цеху. И это послание было услышано и успешно развито. Лермонтов создал роман на основе цикла повестей. Гоголь и Толстой развили жанровые открытия романа в стихах. Один написал «поэму» «Мертвые души», сохранив в ней и признаки цикла (посещения помещиков, города, лирические отступления), и признаки авантюрного романа, и романа-путешествия, и замкнул все это пестро-стройное многообразие «эпической поэмой» о русском духе, соединив его с «энциклопедией» отдельных свойств этого духа... Другой положил в основу «Войны и мира» философскую проблему «Евгения Онегина» о связях человеческой души и быта, о вторжении в эти связи исторических испытаний («Капитанская дочка»), сопроводив все это подобием лирических отступлений — размышлениями о движущих силах истории, народного духа, роли личности... Чехов использовал гениальные находки маленьких трагедий, создав единый философско-прозаический подтекст всех своих крупных пьес («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»). Достоевский сформировал свои романские структуры на найденном Пушкиным симбиозе прозаического и драматического начал.

При этом ни один из гениальных преемников Пушкина не преступил главную заповедь его послания: не написал философского романа, не остановил тем самым его бесконечное складывание (процесс формирования вариантов). В результате русская литература получила уникальный процес-

суально-динамичный, пластичный в своих структурах жанр «ненаписанного романа», способного держать верхний и нижний горизонты философствования. Верхний порождал тяготение к глобальным концепциям философского плана. Нижний стимулировал циклоподобные структуры, обеспечивающие философствование ризомного типа.

Подводя итоги, можно высказать предположение, что одним из основных истоков неожиданного (внешне индетерминированного) расцвета русской литературы XIX века оказалась ее включенность в «философские горизонты» русской культуры. Связанные генетически с совершенно разными источниками (древнерусская и западноевропейская традиции), эти направления философской мысли развивались весьма обособленно друг от друга. И только русская литература обеспечила условия для их устойчивого и весьма продуктивного взаимодействия. Тем самым она выполнила важнейшую культурно-историческую задачу по формированию нового сознания русского человека, сознания, где оказались равновозможно сближены духовно-мистические и реально-жизненные основы существования.

Но, выполняя подобную «культурную миссию», русская литература решала и собственные задачи самодвижения, наращивания мощного художественно-творческого потенциала. Опираясь на верхний и нижний горизонты философствования, ища возможности для их «схождения» в смысловых пространствах произведений, писатели сформировали особую «двухслойную» предметность, авторские установки (разнонаправленные интенции), двухуровневый диалог с читателем, решение жанровых проблем и т. д. Сделано это было на пути внесения в литературный процесс мощных хаосогенных начал (роль Пушкина). Горизонты философствования создали в этом случае благоприятные условия для держания этой хаосогенной стихии и поисков различных возможностей управления ею.

Эта концепция-гипотеза позволяет не просто прочитать русскую литературу в «контекстах культуры», не просто выявить ее «философскую составляющую»... Она нацелена на выявление фундаментальных оснований ее самодвижения как специфической формы «сплавления» художественного и философского.