

СБОРНИК
СТАТЕЙ

ФИЛОСОФИЯ И ФИЛОСОФЫ: ВЗГЛЯД МОЛОДЫХ



Минск
«Красико-принт»
1997

ББК 87
Ф51
УДК 1 (082)

**Сборник издан благодаря финансовой
поддержке Белорусского Фонда Сороса**

Под научной редакцией кандидата философских наук,
доцента **А. Б. Демидова**

Рецензент: кандидат философских наук, доцент,
зав. кафедрой философии и культурологии Республиканского
института высшей школы **Г. Я. Мнненков**

Ф51 Философия и философы: взгляд молодых: Сб. ст./ Под ред.
А.Б. Демидова. — Мн.: Изд. ООО "Красико-принт", 1997. —
144 с.

ISBN 985-6261-21-X.

Сборник содержит работы представителей молодого поколения белорусских философов — преподавателей, аспирантов, студентов — и отражает поиски ими своего лица и своего места в современных философских дискуссиях. Сборник подготовлен по результатам работы молодежной философской лаборатории, организованной в рамках программы "Обновление гуманитарного образования" Белорусского Фонда Сороса.

ББК 87

ISBN 985-6261-21-X

© Оригинал-макет.
ИООО "Красико-принт", 1997

Ольга Оришева

**ПРИГЛАШЕНИЕ В ЛАБИРИНТ
(ЧИТАЕМ ПРОЗУ Х. Л. БОРХЕСА)**

Предоставленная вниманию читателя работа задумывалась как своеобразный эксперимент над собственным сознанием, попытка на личном опыте проследить и объяснить то чувство ошеломленности, которое неизбежно возникает при чтении текстов Х. Л. Борхеса и одновременно (коль скоро Борхес считается классиком постмодернизма в литературе) — смоделировать в онтогенетическом срезе возможные вехи пути, который должно проделывать мышление, чтобы прийти к пониманию мира как текста (или текста как мира).

Итак, задаем ситуацию эксперимента: перед нами — “живой” текст, который еще надо как-то освоить, объяснить. И сразу же, как только наше сознание начинает работать в режиме интерпретации, мы неизбежно попадаем под власть одной противоречивой установки: чтобы понять, проникнуть в суть этого (именуемого текстом) Нечто, его необходимо в конечном счете упразднить в качестве сложноструктурированного целостного образования, сведя его к некоему простому смысловому основанию. Основанием такой редукции может выступать авторский замысел, для воплощения которого и было, собственно, создано то или иное произведение. Действительно, к кому следует обратиться в поисках вождя “трансцендентального означаемого”, как не к человеку, некогда испытывавшему муки творчества и бегавшему с рукописью по редакциям: он-то знал, что писал? Наш первый шаг опирается на предположение, что “трансцендентальное означаемое” текста совпадает с авторскими намерениями. Но, решив пойти по этому пути, мы сразу же попадем в тупик, так как

произведения Борхеса изобилуют негативными автореферациями (что-то вроде: “Я этого не писал, а если и писал, то это был не я”). Наиболее репрезентативным в этом отношении является не большое эссе, само название которого уже говорит о многом, “Борхес и я”. В нем инстанция самотождественного авторского “Я” оказывается едва ли не химерой, так как упорно не желает идентифицироваться с человеком, носящим имя Борхес, существование которого удостоверяется списками преподавателей университета и биографическим словарем. Тщетно пытаясь дистанцироваться от этого Борхеса-личины, “я” грустно заключает: “Я не знаю, кто из нас двоих пишет эту страницу” [1]. Примерно то же самое происходит и в других рассказах: присутствующая в них фигура автора-повествователя (не важно, именуется ли она Борхесом или, например, Ю. Цуном) почти сразу же опознается как конструкт, писательский прием, так как сам автор-повествователь, похоже, прилагает все усилия, чтобы в конечном счете убедить читателя в своей некомпетентности касательно описываемых им же событий и утвердить себя в праве громоздить одну мистификацию на другой. Избегая всякой ответственности за написанное, желая остаться автором лишь на бумаге, сам Борхес зачастую прячется в многослойных конвертах нарративных инстанций.

Итак, поиск автора оказался неудачным. И потому, признав за текстом относительную автономность (и ориентируясь на разработки Гартусской семиотической школы [2], [3]), сформулируем новую установку-гипотезу, которая будет подвергаться проверке непосредственно в процессе анализа. Прежде всего, прием во внимание, что истолковать тот или иной рассказ Борхеса, апеллируя к некоей внешней инстанции, сложно ввиду очевидной негомогенности текста: сосредоточившись на конкретном произведении, мы сталкиваемся с феноменом, который, используя выражение У. Эко, можно обозначить как применение “фигуры умолчания” [4]. В тексте имеются определенные лакуны, пустоты, вызывающие психологическое ощущение недосказанности и требующие конструктивного восполнения. Эти умолчания могут содержать ссылку на фрагменты других рассказов этого автора, которые (фрагменты) могут быть закавычены и представлены в качестве самостоятельных знаков. Таким образом, совокупность рассказов Борхеса перестает быть только совокупностью и оказывается своего рода знаковой системой, элементы которой на-

ходятся в отношениях взаимной дополнителности. Итак, отдельные произведения данного автора не самодостаточны, но пронизаны скрытой системой отсылок друг к другу; они, что называется, “перекликаются”, вступают в диалог. Обнаружив логику этих отсылок, можно было бы подняться над собственно сюжетным, фабульным измерением текста и выйти на некий метауровень, уровень метатекста.

Учитывая вышесказанное, сосредоточимся на особенностях структуры рассказа “Поиски Аверроэса” (причем выбор — в достаточной мере произволен и объясняется скорее наглядностью данного рассказа для иллюстрации вышеобозначенных структурных особенностей текста Борхеса). Прежде всего в нем легко вычлняются два основных смысловых блока, которые условно можно обозначить Р и Q, где Р представляет собой собственно рассказ об Аверроэсе, а Q — авторский комментарий к нему. Хронологически Q следует за Р, т. е. [Р, Q], но если учитывать логическую взаимосвязь, то наша упрощенная схема выглядит иначе: [Q(P)], то есть комментарий как бы “обнимает” собою повествовательный блок так, что образуется структура “текст в тексте”, позволяющая весьма специфически организовывать читательское восприятие. Продемонстрируем, как это происходит. С первых предложений (Р) задается определенный автоматизм, и читатель сразу понимает, что перед ним описание одного дня Абу-ль-Валида Мухаммеда ибн Ахмета ибн Мухаммеда ибн Рушида (то бишь арабского перипатетика Аверроэса). Поражает разве что культурная и историческая эрудиция автора, обилие тонких деталей, причем — особого рода, так как эти детали явно рассчитаны на специалиста и по сути мало что проясняют. Они скорее выполняют функцию вешек, намеков, ориентируясь на которые читатель должен мобилизовать свои познания и особенно фантазию и активно воссоздавать атмосферу мусульманской Андалусии XI века. Но это не стопорит процесс чтения, а делает реальность, создаваемую движением текста (плюс читательскими усилиями) более осязаемой. Читатель всерьез начинает сочувствовать герою, изначально обреченному на неудачу, так как не имея представления о театре, тот пытается понять, что такое комедия и трагедия. Но в определенный момент повествование (Р) обрывается, Аверроэс исчезает (причем буквально), и далее следует переход, который по неожиданности можно сопоставить с “изломом” внутри набоковского “Соглядатая”. В последующем ком-

ментарии автор признается примерно в следующем: “Вся эта скрупулезно выстроенная реконструкция (при твоём, читатель, активном участии), не более чем фантазм. Я, как и Аверроэс, изначально обречен на неудачу, пытаюсь восстановить события, опираясь лишь на скудные сведения немногочисленных источников”. Происходит своего рода самодесакрализация текста: он обнажает свою структуру, иронизирует над собственными средствами достижения иллюзии достоверности. На долю же читателя приходится ощущение ошеломленности, которое возникает в результате агрессивных действий объекта его внимания. Происходит это примерно по следующей схеме: читательское сознание движется и ориентируется в пространстве текста, “прикрепляя” к различным фрагментам реальности свои наименования, когда наименование и именуемое, означаемое и означающее расслаиваются (происходит раз-переотождествление Борхеса, Аверроэса и самого читающего), рассыпается и вся система ориентиров. Чтобы как-то преодолеть чувство дискомфорта, читателю необходимо отказаться от первоначального, не оправдавшего себя кода расшифровки (рассказ как историческое повествование) и отыскать новый. К тому же ему необходимо устранить чувство собственной несамотождественности, возникающее под впечатлением этого маскарада, перемены лиц.

Это состояние общей дезориентации можно обозначить как “смерть” читателя, наступающую вследствие агрессивных действий текста. Слово “смерть” в данном случае обозначает феномен, связанный с закономерностями процесса инициации, подробный анализ которого можно найти в книге Н. В. Абаева о чань-буддизме [5]. В этой работе абсурдное, эпатирующее поведение “просветленных” рассматривается как особая педагогическая стратегия, рассчитанная на неопфита: необходимо максимально хаотизировать реальность вокруг него, доказывая, что черное — это белое, а верх — это низ, чтобы в определенный момент, когда хаотизация достигает своего апогея, а ученик близок к умопомешательству, “вытолкнуть” его на принципиально новый уровень мировосприятия (по схеме хаос→космос). В нашем случае в качестве такого учителя выступает сам текст, который невольно начинает восприниматься как живое и подвижное образование: он активно воздействует на сознание читателя, преобразует его и, в свою очередь, сам трансформируется под влиянием интерпретаторского усилия. Момент экспансии играет существенную

роль, так как, предъявляя права на наше сознание, текст претендует на полное замещение собой внетекстовой реальности. По словам Лотмана, "...созданная писателем окказиональная структура модели навязывается читателю уже как язык его сознания. Окказионализм заменяется универсальностью." [3]

Данное суждение Лотмана можно применить также и к живописному произведению как особому тексту. Как это можно проделать, посмотрим на примере творчества Винсента Ван Гога. Анализируя составляющие его техники (цвет, пропорции, степень заполненности холста и т. д.) и сопоставляя особенности письма с тем эффектом, который они дают в совокупности, мы наталкиваемся на парадокс. С одной стороны — неестественность палитры, полный отказ от ориентации на локальный цвет, произвольность пропорций, не встречающаяся нигде в природе так называемая "барочная линия". С другой стороны, удивительная реалистичность изображения. Ван Гог, который в своих письмах постоянно говорит о важности погружения в натуру, точного ее отображения, в частности, о том, что буковую рошу "нужно изобразить так, чтобы она источала аромат" [6], кажется вполне последовательным. Его роша действительно "источает аромат", а сеятель ("Сеятель", 1888) действительно сеет. Пример Ван Гога особенно ярко демонстрирует, что достижение эффекта достоверности может сочетаться с отказом от установки на копирование реальности (такой, какой она представляется в обыденном видении). Характер зависимости полотна (текста) от объекта, натуры оказывается весьма условным. Создается впечатление, что произведение подчиняется только некоему самопровозглашенному договору о выборе средств изображения и их согласования (гармонизации). Вольное обращение с параметрами и акценты говорят не о степени искажения, а о способе мыслить, полагать объект ("...наш брат мыслит и работает цветом, старики голландцы — светотенью и валером" [6]). наличие определенной тенденциозности в выборе средств обуславливает одно важное свойство произведения, о котором говорит Ю. М. Лотман в "Структуре художественного текста" [3], способность концентрировать огромное количество информации на сравнительно небольшой площади" (скажем, полотна). Так, например, извивающаяся "барочная" линия на картинах Ван Гога задает особый универсум — изменчивый, нечеловеченный, где нет Бога, гарантирующего изначальную соотнесенность мира и человека. "Окказиональность

заменяется универсальностью”, а фигура художника начинает отождествляться с образом демиурга, создающего символические миры, в которых мы, сами того не ведая, живем и действуем.

Движение мысли, в процессе которого существование внетекстовой реальности оказывается все более проблематичным, а реальность текста (в самом широком смысле) все более оплотняется, можно смоделировать, акцентируя некоторые аспекты концепции сознания у Маркса, которого во многом благодаря работам Мамардашвили [7], [8] принято считать одной из центральных фигур в неклассической парадигме философствования. “Неклассичность” Маркса заключается в отказе от принципа “доверия к вещам”, который являлся одной из фундаментальных предпосылок мыслителей типа Декарта. Маркс фактически разрушает абстракцию абсолютного субъекта как носителя “чистого сознания” (некой естественной способности, позволяющей воспринимать и познавать факты объективной реальности в их сущностном измерении), так как сам факт осознания реальности как объективной, т. е. противопоставленной моему индивидуальному “я” оказывается результатом процессов, происходящих на уровнях принципиально неподотчетных сознанию. Возникновение оппозиции “я” — “чуждая предметность”, сигнализирующей, что в человеке сформировалось измерение сознания, возможно лишь благодаря предшествующей работе по “поглощению” каждым “вновь прибывшим” индивидом присущих той или иной культуре предметных форм. Используя выражение Мамардашвили, можно сказать, что мы понимаем сделанным, а не сделанное. Продукты человеческой культуры следует квалифицировать не как “...отображающие или описывающие, а в своем пространстве производящие собственные эффекты, которые являются не описательными и изобразительными, а конструктивными по отношению к нашим возможностям чувствовать, мыслить, понимать...” [8]. Для нас важно подчеркнуть ту мысль, что мир дан нам уже в качестве идеализированного, т. е. всегда воспринимается сквозь призму уже готовых проекций и объективаций, которые необходимо усвоить индивиду, чтобы встреча его сознания и мира вообще состоялась. Если развить эту мысль до логического предела, то окажется, что мы изначально (благодаря самому факту обладания сознанием) лишены доступа к некой “истинной реальности”, с которой мы могли бы соотнести наши образы и представления.

Если согласиться с такой точкой зрения, то даже самые оче-

видные вещи могут оказаться весьма проблематичными. Например, такое простое высказывание как “я достоверно знаю, что это дерево” будет трудно квалифицировать как знание о внешнем мире, т. к. данное утверждение нельзя ни доказать, ни опровергнуть. “Я вижу дерево” означает лишь то, что говорящий уже находится в определенном культурном пространстве и усвоил определенную “систему измерения”, где мир принято воспринимать упорядоченным посредством предметных форм типа “дерево”. Далее, если мы признаем невозможным выход за пределы этого культурного пространства и тем самым достижение некой первичной реальности, нам придется согласиться с условностью таких противопоставлений, как истина и ложь, иллюзия и правда. В частности — с условностью противопоставления художественного вымысла и объективного положения вещей, т. к. художественное произведение (например, картина), выявляя не только какие-то принципиально иные возможности нашего зрения, но и мировосприятия в целом, способно задавать новую систему координат видения реальности, а значит — в каком-то смысле и саму реальность. В конечном итоге мы можем представить мир, в котором мы живем и действуем, как результат функционирования и циркулирования в определенной культуре определенных текстов.

Самое время сделать акцент на том, что первоначальный объект нашего внимания (борхесовский текст), который собственно и инициировал вышеизложенные размышления, фактически воплощает все основные особенности поэтики постмодерна. (Хотя, конечно, любая таксономия достаточно условна, и тем более весьма топорным средством классификации является дихотомия, думается, что противопоставление постмодернистских и так называемых “классических” текстов не вызовет особых возражений.) В качестве одной из основных особенностей произведений постмодернистской литературы можно выделить некоторую двойственность текста: с одной стороны, произведение представляет собой попытку осуществить акт творчества, с другой — попытку рефлексии над этим актом, т. е. своего рода рефлексии текста над собственной природой. Именно с моментом двойственности связан феномен самодесакрализации: произведение конструирует свой особый смысловой универсум, но одновременно с этим обнажает сами способы построения этой действительности, и таким образом помимо фабульного измерения возникает измере-

ние концептуальное. Примечательно, что оно задается без помощи внешних по отношению к тексту построений, а как бы вплавлено в саму ткань произведения и актуализируется посредством особенностей структуры. И если изложенные выше размышления могут быть представлены как попытка артикуляции концептуальной подоплеки борхесовского текста (с привлечением субъективного читательского опыта), то в принципе можно “заставить говорить” сам текст. Учитывая отмеченный момент синкретичности, концептуальную подоплеку текста можно выявить, включив в действие язык самого произведения, т. е. язык художественных образов. Речь идет о том самом метатексте, который выстраивается в виде “ковра цитат”, где фрагменты разных рассказов вырваны из своего непосредственного сюжетного контекста и соотнесены друг с другом с точки зрения метатемы. К сожалению, малый объем работы не позволяет оперировать большими цитатами, поэтому результат конструирования метатекста мы можем представить лишь вкратце.

Образ писательского универсума Борхеса вполне соответствует духу постмодернистского тезиса “мир как текст”: сфера действительного ограничивается пространством культуры, которое населяют не столько люди, исторические персонажи, сколько сами тексты. Так, например, в рассказе “Сад расходящихся тропок” убийство известного синолога оказывается зашифрованным посланием, а сама история зачастую ставится и разыгрывается как пьеса. В этом мире утрачивают смысл фундаментальные философские категории. Исчезает время, свернувшись, законсервировавшись в архетипах культуры, в пространстве которой одновременно сосуществуют все мыслимости, сюжетности, варианты развертывания истории, пути развития любой идеи. Поэтому на страницах произведений Борхеса Аверроэс может формулировать мысль еще не родившегося Юма (“Поиски Аверроэса”), Беркли — предшествовать Платону (Э. Т. Белл “Человек математический”), а Спиноза и Фрэнсис Брэдли — Пармениду (Вильгельм Капелли “Досократики”), Кафка может создавать своих предшественников. Расшатывается тысячелетний опыт полагания тождественного и иного (что, например, делает возможными самые нелепые таксономии наподобие классификации животных из рассказа “Аналитический язык Джона Уилкинса” или соотнесение учений Картезия и Лейбница как родственных (“Пьер Менар, автор Дон Кихота”)); под вопросом оказывается самотож-

дественность субъекта, всякая личность, прежде всего личность автора, целиком растворяется в интертекстуальности.

Движение текста Борхеса в основном подчиняется постмодернистской “логике”, но необходимо отметить то, что Борхес, предвосхищая возникновение постмодернизма как более или менее оформленного интеллектуального течения, в каком-то смысле преодолевает, “перерастает” его. Постмодернистское “Cross the Border — Close the Gap”, идея плюрализма культурных кодов, свободная игра со смыслами как “социальная утопия в сфере означающего” [9], весьма привлекательны, так как, с одной стороны, признание равноправия всех языков культуры предполагает преодоление всякого рода иерархичности, авторитаризма (будь то европоцентризм или прочие “измы”), с другой стороны, в соответствии с законами мира, понимаемого как текст, ничего не стоит представить хаотичную реальность в виде нестрашной языковой игры. Примечательно, что Борхес значительно смещает аксиологические акценты: его мир-текст скорее напоминает антиутопию, а самоценная игра со смыслами лишается своего эстетического блеска и предстает не как своеобразная ассимиляция хаоса, а скорее принятие его логики, результатом чего может стать утрата смысла как такового. Культура оказывается “вавилонской библиотекой”, лабиринтом-ризомой, и если мы воспримем игры а la Borges всерьез и воспользуемся его услугами в качестве гида, то нам после длительных скитаний придется смириться с фактом собственного бессмертия, которое едва ли желанно, так как подразумевает не что иное, как невозможность “выпасть из игры”, прекратить бесцельные блуждания в замкнутом пространстве лабиринта. Ибо признав, что мы — лишь результат усвоения текстов (в широком смысле), мы автоматически превращаемся в точку, куда из бесконечности пространства и времени стянуты все возможные направления развития творчества, варианты человеческого опыта... и уподобляемся герою рассказа “Бессмертный”, который говорит: “Смерть (или память о смерти)... делает жизнь ценной. Ощущая себя существами недолговечными, люди и ведут себя соответственно; каждое совершаемое деяние может оказаться последним. Все у смертных имеет ценность — невозвратимую и роковую. У Бессмертных же, напротив, всякий поступок (и всякая мысль) — лишь отголосок других, которые уже случались в далеке прошлого, или точное предвестие тех, что в будущем станут повторяться и повторяться

до упомощаения... нет критериев ни нравственных, ни рациональных, Гомер сочинил "Одиссею", но в бескрайних просторах времени, где бесчисленны и безграничны комбинации обстоятельств, не может быть, чтобы еще однажды не сочинили "Одиссею". Каждый человек здесь никто, и каждый бессмертный — сразу все люди на свете. Как Корнелий Агриппа: я — бог, я — герой, я — философ, я — демон, я — весь мир, на деле же это утомительный способ сказать, что меня как такового нет." [1]

Литература:

1. **Борхес Х. Л.** Сочинения в 3-х томах. Рига, 1994.
2. **Левин Ю. И.** Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х. Л. Борхеса // Труды по знаковым системам. Тарту, 1991.
3. **Лотман Ю. М.** Структура художественного текста. М., 1970.
4. **Эко У.** Записки на полях "Имени розы" / Имя розы. М., 1985.
5. **Абаев Н. В.** Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае. Новосибирск, 1989.
6. **Ван Гог В.** Письма. Л.-М., 1966.
7. **Мамардашвили М. К.** Анализ сознания в работах К. Маркса / Как я понимаю философию. М., 1990.
8. **Мамардашвили М. К.** Классический и неклассический идеалы рациональности. М., 1994.
9. **Барт Р.** Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.