

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ ИСТИНА И ЯЗЫК ФИЛОСОФСКИХ ТЕКСТОВ

У статті розглядається питання співвідношення образності і наукоємності текстів.

Ключові слова: *науковий текст, художній текст.*

В статье рассматривается вопрос соотношения образности и наукоёмкости текстов.

Ключевые слова: *научный текст, художественный текст.*

The paper examines the relationship between imagery and knowledge-based contents of the texts.

Key words: *scientific texts, literary texts.*

*Чем абстрактнее истина, которую ты
хочешь преподать, тем сильнее ты
должен обольстить её еще и чувства
Ницше Ф.*

Кто пишет образно: поэт или ученый? Что за странный вопрос, скажет читатель, все пишут образно, поэт, конечно, пишет более художественно. Это же известно всем.

Но не будем спешить с выводами. Заглянуть в черепную коробку, чтобы судить, у кого в голове больше образов – у поэта или ученого – пока не представляется возможным, и поэтому мы выберем несколько иной путь выяснения сути вопроса. Для большей ясности изменим постановку вопроса: «Кто должен писать образно: поэт или ученый?» В такой постановке он приобретает несколько иную направленность. Теперь нет необходимости угадывать и предполагать, кто и что думал и мог думать, а достаточно проанализировать тексты их работ.

Среди пишущих ученых нередки сетования на «жесткость» редакторов, которые выкинули из текста «самые интересные» (заметьте, не «самые истинные», не «самые содержательные» и даже не «самые нужные») места. Теперь, сетует автор, текст стал без красок, без жизни. Что страшного или плохого, недоумевает пострадавший, если высказался образно? Древние мудрецы всю свою науку в стихах излагали. И здорово получалось.

Редакторам, конечно, нет времени разбираться, что к чему. У них и так всегда «завал». Работы по горло. Передохнуть некогда. И они отбиваются от авторов-ученых, любителей образности, привычным набором защитных штампов: «Нечего засорять текст! Да и Вы же не Платон и не Лукреций Кар, не Ломоносов и не Гете!» И если, приняв последние слова за шутку, автор начинает настаивать на сохранении в тексте «интересных мест», то редактор, забыв поэзию (видимо, еще не было такого инцидента, чтобы служебно-

административные инструкции и отношения оформлялись в политическую форму), сразу переходят на житейскую прозу: «Не нравится, пишите жалобу! Или сядьте на мое место!» Но так как редакторы все без исключения люди культурные, то, чтобы смягчить ненароком вырвавшуюся резкость, они примирительно добавляют: «Но до чего странный народ: стараешься, чтобы сделать для них же лучше, а они нет, недовольны! Текст без ваших «художеств» стал намного проще, понятнее, научнее, яснее, короче, точнее и, если хотите, красивее! Да! Да! Красивее!».

И посрамленный автор умолкает. Но молча слушать – это не означает еще согласиться. Молчать – не значит не думать иначе. Тому пример знаменитое: «Народ молчит».

Надо излагать без «художеств» и без эмоций! Просто, ясно, научным языком. Без прикрас и всяких словесных вывертов. Чтобы не надо было через слова пробираться к мыслям.

Вот одна точка зрения, в своих благих намерениях не вызывающая никаких возражений. Но, как утверждают знающие люди, такими намерениями дорога в ад вымощена. Намерение и исполнение, и тем более, намерение и полученный результат – совсем не одно и то же.

Если текст получается тяжеловесным, неоправданно растянутым, то, вероятно, слова сами по себе не несут за это ответственности. Их вины в том нет. Слова все одинаковы. При их помощи можно написать «я вас любил безмолвно, безнадежно, то робостью, то ревностью томим» (во сколько слов!) или совсем коротенькое «с сим, Доброжелатель». В разных руках (и головах) одни и те же слова могут выразить самые тончайшие волнения души, а могут и ничего не выразить.

У одного простые слова превращаются в Мировую Скорбь и Высшее Счастье, у другого Высшие Категории – в словесный хлам.

Роль автора очевидна. Но очевидность – не синоним той простоты, которая хуже глупости. Выяснение всей глубины сложности этой роли может стать материалом отдельной статьи, мы же остановим своё внимание на другой стороне вопроса. А именно на том, как материал (содержание) текста определяет объём и форму изложения.

Истина, о том различные тексты пишут по-разному, всем давно известна. Письмо любимой не пишут тем языком, которым полчаса назад писали отчёт о служебной командировке. Даже если слова и там и там (возьмём крайний случай) одни и те же, то письмо все равно отличается от текста отчёта как небо от земли. Автор и слова те же – а тексты разные. И все потому, что содержание в них разное. Материал определяет и жанр, и форму, и объём текста. Отчёт каждый старается дописать до последней точки и побыстрее сдать, а в письме можно и неофициальные детали этой командировки посмаковать и осветить, причем не обязательно в приемлемом для руководства свете.

Текст является средством закрепления знания. Результат отражения человеком объективного мира обязательно текстуализи-

руется в словесной (письменной или устной) или мысленной форме. В таком виде знание объективируется и сохраняется.

Но роль текста только этим не ограничивается. Он имеет ещё одну функцию: является средством передачи этого знания. Через текст информация входит в мир человеческих отношений, передается от одного человека другому (слушателям, читателям, зрителям). Именно в этой функции текста особое значение приобретает такая его характеристика, как понятность.

Понятность можно определить по-разному. Например, как меру сохранения инвариантности текста в приемнике по отношению к начальному тексту в передатчике. Или как гомологичность начального состояния текста конечному. Или как форму (способ) связи автора и слушателя.

Понятность – это способ связи индивидов и одновременно характеристика «искажаемости» текста в процессе обмена информацией, в процессе общения. «Искажаемость» возникает, как мы уже говорили, и по «вине» авторов, и в зависимости от содержания (материала) текста. Наше внимание будет уделено второму случаю.

Жизненность и ценность произведений искусства в том, что они «прочитываются» каждым человеком по-своему, в соответствии с собственной судьбой и жизненными проблемами. Текст автора «корректируется» читателями, слушателями, зрителями в соответствии с собственными потребностями, желаниями, культурным уровнем, знаниями, чертами характера, миро- и непониманием. Считается, чем больше «вплетается» текст в непосредственный жизненный мир субъекта, тем сильнее он написан. Именно в таком субъективном восприятии проявляется достоинство художественного творчества.

Почему вопросы, волновавшие А.А. Чацкого, актуальны и сегодня? В Москве уже давно нет и в помине ни Фамусова, ни Скалозуба, ни Молчалина, ни Софьи, ни Лизы, ни любимого ею Петрушки-буфетчика – буфеты есть, но нет ни слуг, ни господ, и, тем не менее, «Горе от ума» воздействует на зрителя, словно рассказ идет о нем самом, о его жизни, о его буднях.

Трудно представить себе ценность «Войны и мира», если бы эпопея воспринималась всеми людьми так же однозначно и спокойно, как, допустим, факт, что дважды два будет четыре. Такая понятливость убила бы величие произведения, лишила бы его статуса художественности, превратила бы в словесный сор. Такова природа художественного текста.

В научном же тексте дела обстоят совсем иначе. Здесь мы наблюдаем диагонально противоположное требование – максимально исключить возможность субъективной интерпретации позиции автора. То, что для искусства благо, для научной коммуникации – наисильнейшее зло. Наличие в научном изложении того момента, что составляет достоинство художественного произведения: литературы, живописи, музыки, скульптуры, архитектуры и т.д., оборачивается для него величайшим недостатком. Мысль автора должна быть понята и воспринята однозначно всеми, независимо от их индивидуальных различий и особенностей: от уровня профессиональной подготовки,

культуры, темперамента, желаний, симпатий, слабостей и т.д. Изложение должно полностью элиминировать возможность различного толкования точки зрения автора независимо от того, когда, в какой обстановке и кем она интерпретируется. С позицией автора можно согласиться или не согласиться, можно принять её или отвергнуть, можно изучать или только прочесть, но для всех и во всех случаях она должна пониматься однозначно. И при этом должна сохраняться инвариантность не только содержания, но и формы.

Из сказанного нами выше может создаться впечатление, что различие между научными и художественными текстами в том, что первого рода произведения рассчитаны на эмоции, на чувства человека, а вторые направлены на разум. Различие в адресатах, мол, и предполагает различие текстов, но это не так. Совсем не так. Адресат везде один, и к тому же, един в своей чувственности и разумности – это человек. Человек не может что-либо понимать, минуя свои чувства, и не может чувствовать иначе, как только существо мыслящее. Чувствование человека всегда разумно, а разум всегда связан с чувствами. Например, чтобы понять третий закон Ньютона ($F = -F$), необходим целый ряд чувственных компонентов: нужен источник, из которого можно было бы получить информацию. Сам источник дается человеку чувствительно: книга как вещь тактильно ощущаемая, лектор как видимый объект и т.д. Сам процесс получения информации тоже связан с органами чувств: зрением, слухом... При этом имеет значение яркость света, громкость речи и т.д. И только где-то уже в конце всей этой цепи чувствований появляется понимание.

В искусстве ситуация аналогичная, только стрелка вектора, связывающего разум и чувства, направлена в обратную (противоположную) сторону. Для того, чтобы получить чувственное наслаждение от произведений искусства, надо быть разумным существом – человеком. В животном мире искусства нет. Эмоциональный эффект, допустим, от картины Саврасова «Грачи прилетели» возможен лишь при наличии понимания того, что изображено на полотне. Художественное произведение оказывает эстетическое воздействие только в том случае, если на него смотрят глазами разума. Только разумный слух и разумное зрение дадут волнующую картину чувств от «Кармен-сюиты» и «Бурлаки на Волге». Следовательно, предполагаемое деление «художественному тексту – чувства, а научному – разум» неоправданно и неверно.

И в искусстве есть позиция автора, определенная и четко направленная. С этим никто не спорит и никто против этого не возражает. Суть дела в том, что автор художественного текста сознательно ставит перед собой задачу – передать свою мысль адресату (читателю, слушателю, зрителю) через эмоциональную бурю последнего. Акцент в тексте делается именно на такой передаче информации, хотя конечная цель – донести до читателя позицию автора. Искусство есть способ познания (В.Б. Белинский).

Искусство тоже служит каналом передачи знаний. Если бы оно было лишь источником эмоционального возбуждения, то потеряло бы

общественную значимость. Как это происходит, например, со многими модными течениями искусства на Западе.

Задача искусства вызвать максимальную эмоцию адресата, причем такую, на какую способен именно данный индивид, и через эту крайнюю субъективность передать свою мысль, чтобы в этой эмоциональной буре развеялись, оседали и прорастали идеи автора, идеи корреспондента. Подчеркнутое внимание к способу передачи, а не к конечному результату, определяет и выбор адресата. Корреспонденция художественного текста составляется с учетом индивидуальных особенностей каждого человека. Автор рассчитывает именно на полиморфизм форм понимания своих мыслей, на многообразие форм восприятия и трактовки. Текст искусства ориентирован на всех и на каждого в отдельности, индивидуально. Художник одним словом дает понятие, которое обволакивается эмоциями и воображением самого читателя. Поэтому цена слова в искусстве очень высока. Необходимо найти то единственное слово, которое «запустит» в голове человека весь аппарат урагана чувств. Художественный текст ориентирован как раз, вопреки ходячему здравому смыслу, более на разум, чем на чувства. Художественный текст через общее во всех людях доводит до их чувственного многообразия идею произведения. Художественная мысль через голову индивида погружается в его эмоциональные сугробы, чтобы восстать в единстве чувственного и когнитивного как выстраданная мысль самого индивида. Так мысль автора превращается в мысль читателя. Автор дает сухой скелет мысли, которую каждый читатель, слушатель, зритель разукрашивает по-своему. В этом и кроется секрет демократичности искусства как вида познания, в отличие от науки.

Утверждается, что история философии – это всегда история и всегда теория. В этом искусство, видимо, приближается к философии. Искусство (настоящее искусство, а не всякого рода эрзацы) тоже не превращается в прошлое, оно всегда актуально и злободневно.

В научном изложении такая полифония понимания исключается, она недопустима.

– Во! О чем я и толкую! – воскликнет несправедливо нами забытый наш любезнейший редактор. – О чем я и говорю: долой «художества» из научного текста!

И, как это всегда свойственно торопливым мыслям, будет не прав. Ибо он допускает, что научный язык настолько формализован (чего так упорно пытались достичь неопозитивисты), что связка «слово – мысль – предмет» всегда однозначна.

Диалектика желаний и поступков в том, что желаемого иногда приходится достигать через средства, которые на первый взгляд кажутся неприемлемыми, противоречащими результату, противоположными желаемому.

Научный текст ориентирован в способе передачи знаний не на индивидуальные особенности каждого человека, как это было в художественной корреспонденции, а на общую для всех людей

способность – понимать. Но это конечная ориентация, к которой приходится «продираться» через противоположность функционального – через чувственные джунгли. Научный текст должен быть написан так, чтобы учитывался этот первичный барьер из чащобы чувствований, чтобы, проходя через эти дебри, текст не терял своей точности и инвариантности, чтобы «шумовой» эффект не исковеркал передаваемой информации. Как этого можно достигнуть? Только тем, что текст должен быть написан максимально образно. Клин клином вышибают. Есть здесь один момент, который обычно вносит путаницу в понимание дела. Пройдя через первичную чувственность, информация становится фактом сознания. Но этот факт сознания не существует как некая «чистая» мысль, облачается в образную форму. Т.е. появляется вторичная образность. Как правило, первичную образность, играющую самостоятельную и отличную от вторичной роль, игнорируют и не замечают, что и порождает иллюзию передачи мысли, минуя ее.

А наш редактор думает несколько иначе: по его мнению, пусть человек сначала поймет, а уже потом переживает, как ему вздумается. Это абстрактная позиция, и абстрактность ее в том, что она игнорирует историческую сторону процесса познания. Логически познание идет именно так, как это представляется нашему любезнейшему редактору: от бытия к сущности и от сущности к понятию. Но в генетическом плане бытие дается чувствам человека, проходит этапы ощущения, восприятия, представления, прежде чем доходит до уровня рационального, т.е. до понятий, суждений и умозаключений. Наш редактор не учел момента неразрывности логического и исторического. Объективно обе стороны всегда находятся в единстве.

Ну а такое абстрагирование от одной из сторон познавательного процесса приводит к иллюзорному убеждению, что научный текст можно написать таким языком, который дает возможность, минуя чувственный этап, сразу стать достоянием разума. Вот и слышат авторы о том, чтобы писали «без эмоций и художеств, просто, ясно и научным языком». В такой позиции подспудно допускается мысль о возможности передачи знаний от мозга к мозгу, от ума к уму непосредственно, перескакивая этапы чувственной перекодировки, не замечая за логикой ситуацию логики, что логическое переплетается с историческим.

Для того, чтобы добиться максимально однозначного понимания текста всеми слушателями, зрителями и читателями (настоящими и будущими), мысли следует не просто излагать, записывать в слове, как этого требует редактор, а обрисовывать. Нарисовать мысль так, чтобы она светилась и обнаруживалась целиком и полностью; нарисовать так полно и всесторонне, чтобы было трудно ее не понять, что-либо добавить или что-то из нее убавить. Мысль должна просматриваться как хорошая картина, где, читая слова, видят мысль, а не буквы, где за образами ясно обозначена понятность текста. Аналогично тому, как на полотне

художника мы видим прекрасную натуру, а не сумму красок. Средства описания мысли должны быть также незаметны, как и краски на полотне. Мысль должна быть количественно так богато нагружена образами, чтобы количество перешло в качество, и мысль начала восприниматься чисто когнитивно, чтобы за образами начала светиться одна – единственная мысль, та самая, которую и хотел передать автор. Образы, с помощью которых мысль переносится от передатчика к приемнику, должны достигнуть такого количественного уровня насыщения, чтобы потеряли качество образов, чтобы потеряли свое значение в качестве образов и стали прозрачными, невидимыми носителями мысли. Материал носителя мысли – образ – должен потерять свое самостоятельное значение, природа образа, его материал не должен влиять на знание, которое эти образы переносят от одного источника к другому. Этого можно достигнуть только, так «нагрузив» мысль этими образами, чтобы ум перестал их «замечать». Если корреспондент не снабдил свою мысль достаточным количеством образов, то адресат обязательно дополнит пробел от себя, т.е. получится эффект художественного текста. А это уже чревато потерей однозначности передаваемой информации. Это уклон к художественному тексту.

Вот где, наш любезный редактор, появляются «эмоции» и «художества», а совсем не там, где автор употребил «художественный оборот речи». Не полнота образами обуславливает домыслы и коверкание содержания корреспонденции, а неполнота ими. Если мысль имеет полный комплект образов, любой адресат, в соответствии со своей профессиональной классностью, уровнем культуры, силой воображения и т.д. сможет «продраться» к мысли автора и получить эту мысль такой, какой она представлялась автору. Все богатства, вся силища, мощь и гибкость родного (и не только родного) языка могут и должны быть использованы, чтобы создать такие условия адресату (читателю, слушателю и зрителю).

Другой вопрос – количество слов, необходимых для создания этой полноты образов. Это уже то, что называется мастерством автора. Чеховское «краткость – сестра таланта» в этом смысле аксиома.

Мысль должна быть нарисована так, чтобы воспринималась как картина: целиком и полностью, сразу. Чтобы удивленный читатель, как в свое время Максим Горький, рассматривал лист текста на свет, пытаясь понять, как это удалось автору.

Попытки же обозначить мысль просто, кратко, одним–двумя словами, пусть даже взятыми из категориального аппарата науки, если они не создают полноты образов, приведут к тому, что мысль эта будет восприниматься образно, субъективно, полиморфично, т.е. каждым человеком по-своему. Такая мысль всколыхнет в адресате образы, но на их почве не даст ростков новой мысли, перенесенной от автора текста. Т.е. свою вторую функцию такой научный текст не выполнит. И благое намерение автора писать «по-научному» упадет булыжником на знаменитой мостовой.

Диалектика художественного и научного текста не в том, что один пишется «художествами» и вывертами, а другой сухим, точным языком категорий, а в том, что одним и тем же средством – языком (письменным или устным) – достигаются различные результаты. В одной из своих функций художественный текст (искусство) направлен на совершенствование и развитие в человеке исторической стороны познавательного процесса, ориентирован на внесение разума в чувствование, а научный текст в этой своей функции решает задачу совершенствования в человеке логического аспекта процесса познания, выяснений того, как через богатство чувственного можно прийти к его противоположности – к рассудочному, к понятийному. Научный текст учит думать в чувствах, а художественный – умно чувствовать.

Не количество слов, а количество образов – вот суть текста. Богатство образов, достигнутое меньшим количеством слов, занимающих минимальное время и пространство, – вот признак совершенства мастера.

Но не все так просто на этом свете. Суть и форма. Например, поэзия не стремится со всех сторон обрисовать предметы, явления и события сюжета. Каждому шагу, строчке отводится ограниченное количество времени, места, слов, определенное логикой фабулы, темы и жанра. Ценность точного слова здесь максимальная. Больше, чем в научном тексте. В науке не запрещается одно и то же пересказать в трех, в четырех и т.д. вариантах, ибо смысл останется инвариантным. А в поэзии этого невозможно сделать. Дело в том, что поэзия ищет слово, которое могло бы стать детонатором эмоционального взрыва читателя. Достаточно одного слова автора, чтобы цепная реакция взорвала эмоциональный мир адресата (реципиента). И эта вспышка осветит мысль автора, спрятанную в том одном – единственном, точном, ясном слове. Такое совмещение, чтобы слово было и динамитом, и несло мысль автора, и вызывает те муки творчества, которым щеголяют и от которого мучаются всадники (так и хочется сказать «наездники») Пегаса.

Так построены все художественные тексты. Поэтому каждый по-своему слушает музыку Моцарта к Гершвина, читает Петрарку и Пастернака, видит мир Рафаэля и Левитана, переживает Достоевского и Мопассана, понимает Булгакова и Рабле.

А попробуйте, чтобы так обращались с Ньютоном и Циолковским, Фарадеем и Эйнштейном. Не получится! Научный текст позволяет описывать одно и то же сколько угодно долго, пока автор не решит, что он настолько обогатил свою мысль образами, что авторов научных открытий перестали замечать и воспринимать и что его мысль дойдет теперь до адресата именно такой, какой он хотел, чтобы она дошла. Такая привилегия неограниченности объема окупаются коммуникативной точностью информации.

Из всего сказанного выше видно, что без эмоций не может быть понимания. Любой текст окрашен в краски чувств. И чем краски ярче и богаче, тем лучше. Только за научным текстом в таком случае

остается долг перед словами – передать не субъективные образы, а объективные знания (а не подобие их) с сохранением полной инвариантности начальному тексту.

И еще два маленьких замечания. Естественно, сам по себе текст, даже написанный гениальным во всех отношениях автором, не образует в мозгу реципиента (читателя, слушателя, зрителя) новых знаний. Все, что мы рассказали, имеет только вспомогательное знание. Главное в получении новых знаний – не наличие совершеннейшего текста, хотя это и имеет не последнее значение, а творческая активность самого адресата.

И последнее. Какой-то мудрец древности на вопрос своего ученика отвечал: «Я не настолько глуп, чтобы следовать своим советам!» Несмотря на некоторую грубоватую прямолинейность ответа, в нем есть интересная мысль, которая, как нам кажется, имеет некоторое основание быть примененной и к данному тексту...

Бесцветный язык рационального мышления, коим излагают философы свои труды, простодушно считая, что это и есть «научный стиль», на самом деле есть торопливый язык технических описаний, имеющих такое же отношение к философии, как лунный свет к росту телеграфных столбов.

Рационализм Кеплера и Декарта, которые критиковали Галилея за беллетризованность изложения, не может служить ни оправданием, ни обоснованием отказа от художественности научного стиля, тем более – философского. Для меня близок к идеалу философского стиля язык Платона или Лукреция Кара. Вряд ли их «стиль» сделал их работы менее философичными. Из современников мне импонирует язык Э.В. Ильенкова, М.А. Лифшица, в особенности Б.Ф. Поршнева, стиль которого отличается непревзойденным изяществом и мастерством выявления эмоционального заряда каждого слова, каждой фразы при изложении самого сухого предмета теоретического спора.

Еще Гегель писал о том, что философия мыслит понятиями, а не восприятиями (образами), навлекая на себя тем самым «дикие упреки» в непонятности. «Представления можно вообще рассматривать как метафоры – мыслей и понятий. Но, обладая представлениями, мы еще не знаем их значения для мышления, еще не знаем лежащих в их основании мыслей и понятий. И наоборот, не одно и то же – иметь мысли и понятия и знать, какие представления, созерцания, чувства соответствуют им. Отчасти именно с этим обстоятельством связано то, что называют непонятностью философии. Трудность состоит, с одной стороны, в неспособности, а эта неспособность есть, в сущности, только отсутствие привычки мыслить абстрактно, т.е. фиксировать чистые мысли и двигаться в них» [2, с. 87].

Основная масса людей, не являющаяся профессиональными учеными или философами, мыслит не «чистыми понятиями», а представлениями, созерцаниями, чувственными образами. Потому одна из важнейших задач взявшегося за перо – изложить свое учение так, чтобы через восприятие-мышление читатель мог подняться до абстрактного мышления. Пусть философия мыслит понятиями, т.е.

остается в зоне абстрактного мышления, но это вовсе не означает, что понятия такого мышления нельзя изложить эмоционально, художественно, призвав на помощь чувственные образы. Философский труд должен или, по крайней мере, может быть близок к художественным произведениям, где через образность языка достигается движение мыслей в понятиях (выражается идея произведения).

Художественность философского текста отличается от художественности образов искусства тем, что философия не оперирует персонажами, взятыми во всей конкретности их единичных реалий. Художественность теоретической науки выражается в изяществе, пластике, в колоритности, в единстве ритма и аритмии, в использовании всех возможностей языка и речи, в неожиданности сочетаний понятий, конструкций предложений, в использовании синонимии, аналогий, в разнообразии терминов и т.д. Чем более художественен язык философского текста, тем больше он несет содержательной, лишь на первый взгляд не имеющей отношения к ходу основной мысли информации, которая, сопровождая главную мысль, дополнительно через представления, чувственные образы поясняет эту мысль, анализирует ее, популяризует, как бы поворачивая ее перед читателем разными сторонами¹

Художественность языка в этом случае играет роль учителя, своего рода «толкователя» того, о чем идет речь в процессе «мышления понятиями». Красиво высказанная мысль возбуждает интеллектуальные потребности, стимулирует их. Тот, кто пишет шершавым языком «научного стиля», просто-напросто не доделывает свою работу, оставляя «на потом» обучение своего читателя абстрактному мышлению. Гегель, как видно из вышеизложенного, предоставляет читателю самому учиться умению воспринимать философские тексты (это, мол, не дело философа). Он прав в том, что это не дело «чистого» ученого, мыслителя, задача которого – развивать свою науку через «мыслящее рассмотрение предметов». Но такая точка зрения не может считаться абсолютной, особенно если речь идет об ученом, который взялся за перо, чтобы изложить людям свою теорию (назовем его ученым-писателем). В этом случае он не имеет права полностью игнорировать возможность художественного изложения. Пишущий ученый вполне может быть и мастером слова, в определенном смысле художником. Дидро эту функцию знаний – просвещать – вводил даже в критерий их истинности [1, с. 190]. Знание, которое одновременно не обучает, неистинно. Сильно сказано, но мысль верна по сути. Герменевтическая истина – это не просто адекватное и полное понимание текста и выявление состояния души автора и эпистемологическая реконструкция характеристик той культурной

¹ Обратим сразу внимание на «герменевтику наоборот». «правильная» герменевтика помогает понять текст, упрощая художественные многозначности, недоговоренности, метафоры, намеки, секреты и тайны до однозначного понимания. В нашем варианте дело обстоит диаметрально иначе. Мы требуем однозначности понимания и толкования усложнить до такой степени образности и многозначности, чтобы ничего не осталось недосказанным и недопонятым.

эпохи, когда этот текст появился на свет. Герменевтическая истина – это дополнение истин, содержащихся в тексте, истинами читателя и эпохи, когда он живет и читает этот текст. Поэтому «герменевтика наоборот» должна вводить в текст такие элементы многозначности, метафоричности, таинственности, недоговоренности, чтобы завлекать читателя к диалогу, к дискуссии, к спору, в котором и рождается герменевтическая истина. Таким образом, философская герменевтика – это мастерство «заворачивания» текста в оболочку метафоричности, полноточности, дополняемости, незавершенности, используя все художественные ресурсы литературного и живого языка.

Художественность языка изложения, понятно, не может компенсировать жалкое состояние «мышления в понятиях» или полное отсутствие его оригинальности. Тут никакие «художества» не помогут. Инверсия этого суждения гласит, что глубокая мысль, хотя и может сгладить в некоторой степени художественные недочеты языка изложения, но в ущерб себе, за счет потерь, пусть не основных, а второстепенных, но все-таки важных для восприятия содержания. Итак, настоящий научный трактат играет роль не только транспортировки информации, но и обучения новому материалу, т.е. он должен быть не только излагающим, но и доказывающим (внушающим, убеждающим) путем дополнения автора культурными достижениями новой эпохи и новым поколением читателей. «Понимание и оправдание есть само по себе философское познание» [2, с. 94].

Как с этой точки зрения обстоит дело с доказательностью в философских текстах? Сошлемся еще раз на Гегеля, который выделял два вида доказательства: рассудочное и разумное. Первая форма доказательства представляет собой цепь определений, где каждая последующая мысль зависит от предыдущей, начиная с некой «первичной клеточки», за которую берется некое положение (понятие), истинность которого определена предварительно. Кирпич к кирпичику выстраивается здание, где последний шаг, последнее определение и доказывает то, что и требовалось. Метафизическое (механистическое) мышление проступает из этого доказательства как расплывчатые пятна на промокательной бумаге.

Вторая форма доказательства отличается от первой. Здесь «то, что выступает как следствие, оказывается также и основанием, а то, что сначала представлялось основанием, низводится до уровня следствия. Это есть ход разумного доказательства» [Там же, с. 146-147]. Речь идет о хорошо известном методе восхождения от абстрактного к конкретному, классическим образцом которого является «Капитал» К. Маркса. Выбор способа доказательства может быть обусловлен различными причинами и обстоятельствами. И внутри теоретически построенного «разумного доказательства» могут содержаться фрагменты «рассудочных доказательств». Но на всех этапах, во всех эпизодах рекомендуется не забывать о требовании художественности (образности) языка изложения, с помощью чего уже в тексте закладываются основания перехода от понимания читаемого материала к его знанию в свете достижений новой

(последующей) эпохи. Герменевтическое мастерство автора и состоит в том, чтобы оставить ворота открытыми для новых истин, которые привнесут в текст новое время и новые люди.

Мы исходим из того представления, что понимание предшествует знанию, которое нельзя, как это иногда делается, отождествлять с умением повторять чужие слова. Повторять можно и не понимая. Понять – это значит «расшифровать» новый текст на языке тех синонимов, которые уже имеются в сознании познающего, так видоизменить и «растрясать» новое, чтобы оно уложилось в ячейки сознания слушателя (читателя). Эта процедура обязательна. И является вариантом «правильной герменевтики», т.е. расшифровкой и толкованием смыслов текста. Вот тут неоценимую услугу и оказывает художественность изложения, привнесенная «герменевтикой наоборот», художественность изложения, которая обволакивает новые сведения многообразием ассоциативно возникающих дополнительных образов, мозаичное разнообразие которых облегчает поиск, выбор, подбор подходящих синонимов из понятийно-терминологического запаса читателя. Художественность изложения облегчает понимание, ускоряет его, делает полнее и прочнее.

При этом требование художественности языка изложения нельзя отождествлять с популяризаторством. Это вещи разные. Во втором случае наблюдается понижение качества содержания «мышления в понятиях» – это как бы плата за доступность, ясность, простоту. В первом случае наоборот – художественность повышает качество теоретического материала не только по форме, но и по сути. Понимание – это еще не знание. Между ними лежит пропасть, мостом через которую служит труд. Без собственного труда читателя понимание материала никогда не станет знанием.

Есть люди, которые «все на ходу схватывают». Основная же масса людей такой способностью не обладает. Им приходится понимание превращать в знание с помощью труда: повторением, заучиванием, конспектированием, решением типовых задач и примеров, проговариванием, обсуждением, размышлением и т.д. Таким лишь образом новое знание, содержащееся в тексте, соединяется с наличным знанием, образуя новый пласт наращивания интеллектуальных потенциалов личности. И чем сильнее этот духовный потенциал, тем богаче арсенал художественных средств изложения «мыслей в понятиях». Художественная ценность и совершенство научного языка вполне совместимы с теоретической основательностью учения. «Пишите красиво!» – транспарант с таким лозунгом должен встречать каждого у входа в науку, а значит, и в философию. Искусство в тексте – обязательный компонент его научности. Искусство и наука, с позиции «герменевтики наоборот», в тексте должны быть неразрывны. Свое право на существование наряду с другими формами деятельности искусство доказало своей историей. Однако иногда ещё и сегодня встречаются люди, которые считают, что искусство есть нечто второстепенное, связанное лишь с досугом, беззаботным препровождением времени, чуть ли не

баловство, излишняя и никчемная роскошь. Искусство не является каким-то привеском, дополнением, «меньшим братом» производственной, политической и научной деятельности. Оно имеет свой предмет, свои законы, свои функции. Рассмотрим специфику той функции искусства, которая сближает его с наукой, – познавательную. Наука изучает действительность, отражая её в виде законов и категорий различных наук: физики, химии, биологии, философии и т.д.

Искусство же отражает мир не через систему понятий, а через систему художественных образов, понимаемых не столько умом, сколько, как говорят, сердцем, чувствами. Не случайно Ф. Энгельс писал, что из сочинений О. Бальзака он узнал об истории французского общества больше, «чем из книг всех специалистов-историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых» [3, с. 12]. А В.И. Ленин считал Л. Толстого «зеркалом русской революции». В картине Айвазовского «Девятый вал» познавательную ценность имеет изображение не разбушевавшейся морской стихии, а попавших в беду людей. Из этой картины человек узнает не о плавучих свойствах обломка мачты, а о силе духа, мужестве и любви к жизни, присущим или не присущим и ему, зрителю, самому. Потому что читатель ведет диалог и с художником, и с персонажами картины, проецируя происходящие на картине события на себя. В искусстве, так сказать, в «чистом виде» роль «герменевтики наоборот» видна наиболее ярко. Картина заставляет верить в стойкость человека, в торжество его воли и разума. Это гимн человеку, гордому и смелому, способному бросить вызов любой неразумной стихии, не только природной, но и социальной: глупости, подлости, шовинизму, расизму и т.д. Образы искусства не константны, изменчивы, а благодаря этому доступны самой широкой массе людей. «Пушкин и Байрон, – отмечает Г.И. Панкин, – написали разных Дон Жуанов, А. Баталов не повторил в роли Павла Власова Н. Баталова, а Э. Быстрицкая – Э. Цесарскую в роли Анисьи («Тихий Дон»). М. Плисецкая создала совершенно иной образ Одетты по сравнению с Г. Улановой. Чайковский и Прокофьев увидели различные грани в истории Ромео и Джульетты. А как непохожи воспоминания И. Эренбурга и К. Паустовского, хотя часто их внимание привлекают одно и то же время, одни события, люди» [4, с. 19]. И чем сильнее герменевтический талант художника, тем выразительнее, эффективнее, креативнее диалог с читателем, зрителем, слушателем. Музыкальное искусство, как ни одно другое, субъективно, индивидуально. Но музыке не чужды обобщения. Миниатюры «Музыкальный момент» Шуберта, «Юмореска» Дворжака, «На тройке» Чайковского не однообразные произведения, но сила этих произведений в соотнесенности со всеми людьми всех времен, в гуманистической устремленности. При всем многообразии личного восприятия, когда каждый слышит что-то свое сокровенное, интимное, настоящая музыка всегда человечна.

Такие оперные арии, как «Плач Ярославны» («Князь Игорь» Бородина), вероятно, трудно совместить с образом ворчливой, неуживчивой или легкомысленной и неверной жены, а «Песни Юродивого» («Борис Годунов» Мусоргского) – с образом «счастливого» в своем сытом довольстве и пошлости обывателя, мещанина. «Герменевтика наоборот» еще играет и роль, как видим, воспитательную и катарсическую.

Истины науки и истины искусства отражают разные стороны процесса познания, но объединяются в человеке в качестве герменевтических истин в единое целое. Научные истины – это знания, соответствующие действительности. Закон Ома – истинное знание, если оно соответствует действительности. Истины искусства – это соответствие реального идеальному, единичного – общему, несовершенного – эталону, в терминах Гегеля – «предмета – своему понятию». Личность, сформировавшаяся при конкретных обстоятельствах и соответствующая своей среде, тем ближе к «истинному человеку», чем больше он соответствует гуманистическому идеалу, закону человечности. Истинным человеком считают того, кто соответствует наиболее полно этому понятию. Высочайшая цель искусства и науки – формировать всё истинное в форме Гармонии и Красоты. Без «герменевтики наоборот» тут не обойтись. Здесь точнее было бы говорить о том, что каждый, приобщаясь к искусству и науке, формируя и развивая свои потребности в знаниях и художественной деятельности, становится истинным человеком. Другими словами – человеком, способным к герменевтическому творчеству. Истинное искусство порождает чувства, эмоции, переживания, превращающиеся тут же в мотивации, стимулы, желания к самосовершенствованию, в страсть быть умнее, добрее и красивее. В этом его сила и ценность.

Использованная литература

1. Дидро, Д. Соч. в 2-х т. / Дени Дидро – М., 1986. – Т.1. – С. 190.
2. Гегель, Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. – М., 1974. – Т.1. – С. 94.
3. Маркс, К. Об искусстве / Карл Маркс, Фридрих Энгельс. – М. - Т. 1 – 1957. – С. 12.
4. Панкин, Г.И. Музыка и эстетика / Г.И. Панкин. – М., 1969. – С. 19.

Статья поступила в редакцию 30.10.2012 г.