

СУЩНОСТЬ ЧЕЛОВЕКА



Михаил ЩЕРБИНИН

доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии. Тюменский государственный университет. 625003, Российская Федерация, Тюмень, ул. Володарского, д. 6; e-mail: nandreeva.tsau@yandex.ru

ЭСТЕТИКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ В ГЕНЕЗИСЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ СУЩНОСТИ

В данной статье прослеживается эстетико-антропологическая линия антропогенеза. Автор совмещает онтологический и гносеологический аспекты исследования. В качестве предмета исследования, с одной стороны, представлен сам ход антропогенеза, зафиксировавший в истории развитие-становление феномена собственно человеческого, человеческой сущности под влиянием эстетических факторов. С другой стороны, термин «эстетическая антропология» характеризует развитие-становление возможностей самопознания человека и человечества посредством разнообразных форм эстетического опыта. Автор исходит из положения, что в отличие от всего видового природного биологического многообразия животного мира, находящего свою промежуточную завершённость в каждом отдельном видовом случае, процесс антропогенеза продолжает совершаться. Его инфинитизм, открытость в будущее в основном обеспечивается уже не только и не столько собственно природными факторами, сколько социальной и интеллектуальной активностью, воплощённой и запечатлённой в творческих достижениях. Феномен человека и его сущность продолжают находиться в ситуации крайне динамичного и противоречивого развития-становления, в ситуации отсутствия фактора неотвратимости конечного предела и его осознания. Автор приводит историко-философское обоснование эстетической антропологии, её философского масштаба и когнитивного назначения. Предполагается, исследуется и доказывается определяющее влияние и направленность эстети-

ческих факторов, главным образом искусства, на формирование и развитие-становление сущностных характеристик собственно человеческого способа бытия. В истории и современности искусство рассматривается как неустрашимый элемент процесса самопознания, демонстрирующий действие принципа «зеркальности самосознания» и выступающий именно тем зеркалом, в котором человек узнаёт и познаёт самого себя, свою Самость. Показано, как с помощью искусства, средствами которого происходит вылепливание, раскрашивание, озвучивание, выписывание, вырисовывание, выстраивание, олицетворение, фигуративность, вымышление, выдумывание, придумывание искомой гармонии человеческого бытия, пространственной и временной организации человеческой формы гармонии в целом, у человека более или менее удачно получается продолжать без остановок путь самосовершенствования, осуществляемого средствами самотворения.

Ключевые слова: обобщение, рационализация, зеркальность самосознания, архитектура, скульптура, живопись, театр, поэзия, литература, экранная культура

У маски ни души, ни званья нет, – есть тело.
И если маскою черты утаены,
То маску с чувств снимают смело.

(М.Ю. Лермонтов [5, с. 248])

Интелектуальное обобщение в его смыслообразующей функции имеет собственный генезис. Рациональная и обобщающая способность интеллекта развивается, наполняясь смыслогенетическим содержанием, вместе с развитием бытийственного обобщения, то есть с развитием человеческого общения в его многообразных, в том числе художественных, формах. На ступеньках интеллектуального прогресса, в соответствии с принципом единства исторического и логического, развитие форм интеллектуального обобщения образует этапы становления человеческой сущности. В то время как философское знание выполняет интеллектообразующую функцию в целом, эстетико-антропологический принцип заключает в себе потенциал рационального обобщения художественного «опыта общения» как межэтнического, межгосударственного и межрасового солидарного общения множества человеческих индивидуумов. В генезисе способности человеческого интеллекта к предельному обобщению разнородной информации играет особую роль рациональный синтез практики и теории, чувственных и мыслительных способностей, художественного и повседневного опыта.

Эстетическая антропология обосновывается нами как способ дополнения рационализации общественного бытия, общественного сознания, как познавательный метод и как ступени отечественного и западноевропейского философского мышления. Все известные исторически

возникающие категориальные оппозиции (материализма и идеализма, сущности и явления, конечного и бесконечного, смерти и бессмертия, формы и содержания, целесообразности и средств) выглядят организованными в согласии с эстетико-антропологическими составляющими смыслогенеза.

Поступательная история философского познания как история актуализации (и даже абсолютизации) парно-полярных философских категорий в своей основе имеет как осознанное, так и внерациональное общение и начинается с оппозиции общего и единичного. В парно-полярных, диалектических, связанных с законами развития и всеобщей связи категориях раскручивается историческая спираль интеллектуального обобщения самой разнообразной информации, практического и художественного опыта человечества как опыта общения. Это обобщение осуществляется средствами философского мышления и художественной практики. С каждым новым витком человеческий интеллект выходит на новый уровень философского синтеза, а человеческая мировоззренческая культура – на новый уровень своей рационализации.

Предельная концентрация мыслительной и волевой энергии, осуществляемая методами эстетической антропологии, позволяет человечеству зафиксировать закономерную ступень интеллектуального генезиса и проявить её в онтологическом аспекте. Данное единство логического и исторического имеет богатую вариативность, однако набор специфических аргументов позволяет обнаружить и подтвердить очередность ступеней в филогенетическом развертывании человеческой сущности.

Взаимозависимость общения и обобщения возникает в дофилософской стадии интеллектуального обобщения; единство этих аспектов человеческой деятельности имеет более длительную историю, чем сама философская мысль. Например, в ранние эпохи таким средством являлась *архитектура*. Возникнув задолго до появления философии и явившись средством вневербального синтеза, архитектура обобщила накапливаемый опыт человеческого общения [9, с. 6].

Архитектура

История искусства позволяет обнаружить крайне масштабное и продуктивное воздействие эстетической сферы специфически человеческой жизнедеятельности на все иные стороны человеческого бытия. Влияние эстетических ценностей в антропогенезе на формирование, постоянное изменение и становление человеческой сущности и человеческого самопознания просматривается на протяжении уже более 35 тысяч лет. Это вполне сопоставимо с историческими рамками существования самого *homo sapiens*. Такое влияние оказалось повсеместным и принципиально неустранимым. Уходящие в глубокие первобытные горизонты истории

эпос, культура песни, танца и маски, музыкальный ритм, скульптурное изображение идолов, тотемных предков, защитников родоплеменной организации, десятки тысяч лет уже были естественно-исторической формой проявления и реализации человеческой духовности у всех народов, достигших сравнительно высокой ступени своего развития. Однако это была весьма дробная и противоречивая масса самых разнородных (буквально «разно-родных») культурных и собственно антропологических событий. Будучи глубоко этнически дифференцированной, эстетическая часть всякой самобытной культуры имела антропологически ограниченные объёмы и распространение.

По мере выстраивания истории «собственно человеческого» влияние эстетических ценностей, по всей видимости, только нарастало. По мере кумуляции, преемственности и отбора эта часть приобретала всё более грандиозные очертания. При этом формирование именно смыслообразующей силы различных видов искусства в общих чертах соответствовало прогрессивной «лестнице» их попеременного лидерства. На Древнем Востоке так же, как в Древней Греции, в Древнем Риме, а затем с достаточно большим перерывом в открытой Колумбом Америке позиции архитектуры в качестве неоспоримого лидера были непоколебимы в течение тысячелетий. Примером могут служить гигантские архитектурные сооружения древности. Буквально «собираТЕЛЬный» характер таковых был призван выразить и укрепить дух человеческого прогресса, человеческой жизнеспособности в целом. Г.В.Ф. Гегель вполне обоснованно считал древнюю архитектуру родоначальницей поочерёдного победного шествия важнейших видов искусства. Архитектура древнего мира в качестве доминирующего вида искусства среди всех других, уже имеющихся к тому времени, помогала интеллекту преодолеть, разрушить тесные ограничения привычного «фамильного» мышления и безостановочной в своих повторениях орнаментики родоплеменного общества. Она узаконивала совершенно новые формы симметрии, ритма, пропорции и порядка как формы упорядочивания не только физического пространства, но и организации пространства *социального*. Технологически, операционально и инструментарно архитектура соединила во времени и пространстве (в физическом, астрофизическом и социальном смыслах) многочисленные человеческие массы, ещё большей частью совершенно безграмотные, в сложном, но уже согласованном разнообразии всевозможных операций и целей, навыков и новаций, должного и сущего, идеального и материального.

Эзотерический и экзотерический уровни смысла, присутствующие в создании поминальных храмов, башен, других достаточно сложных для того времени архитектурных ансамблей, далеко не исчерпали всего «колодца» смыслов. Было, конечно же, ещё и одновременно со строительством объекта конструирование и развитие субъектом строительства самого себя в своей социальной, психической и интеллектуальной

сфере. И здесь преодоление фактора «животности» в человеке оказалось довольно мучительным для самопознания в целом. На сфинкса как на символ «настоящего смысла египетского духа» со всей определённой указывал уже Г.В.Ф. Гегель [3, с. 71]. Выбираясь из своего животного состояния, человек не может в этом стремлении к самосознанию постичь себя сугубо мыслительно, а вынужден, как пишет Г.В.Ф. Гегель, «созерцать» себя лишь в родственном материале, «осознавать себя лишь в том, что чуждо некоей, самосознательной духовности» [3, с. 71].

Скульптура

В раннегосударственном обществе Древней Индии и Древнего Египта сначала барельефные и сразу же следом горельефные изображения людей и животных выглядят прямо-таки выдвигающимися, словно «выходящими» из стен, фронтонов и фризов храмовых сооружений. Как поступательное освобождение из земного, подземного или каменного плена выглядит это движение скульптурного образа человека и животных от его пещерного и только слабо намеченного варианта к его внутрихрамовому, потом внехрамовому, а затем и вообще к внеархитектурному в целом состоянию. Горельефному изображению человека пришлось трансформироваться в терпеливые, смиренные фигуры кариатид и атлантов. Физическая сила последних смиренно терпела новую власть, власть неба и, следовательно, власть небожителей. Затем на этом фоне изображённого рабства скульпторами осуществляется таинственная, полная сакрального смысла, процедура внутрихрамового создания величественной фигуры бога или богини, стоящих уже в совершенно свободной позе и имеющих вполне человеческий облик. Но это уже в Древней Греции. В Древнем Египте внутри храмов ещё рождались быкоподобные божества.

В Древней Греции и Древнем Риме старый и новый лидеры – архитектура и скульптура – ещё очень долго соперничали и соседствовали, противоречиво представляя и отстаивая символическую и собственно образную стадии взросления как самого искусства, так и европейского человека. Раскрытая скульптурой любовь к образу соединилась с символическим глубокомыслием, вернее будет сказать, с глубокомыслием символа. Стихия подсознания, стихия только символов или только красоты (чувственной) ещё захлёстывали даже «чистые» математические абстракции. Красота же стала мерилем многих далеко не эстетических явлений, а символы – предметом и средством многочисленных мистификаций. Распространённые мистерии порою захлёстывали общество, угрожая государственным формам состоявшейся социальности сокрушительным чувственно-эмоциональным взрывом. В этих условиях именно философское «отрезвление» общества назревало как умерение индивидуальных страстей и перегруженности сферы, так сказать, общественного подсознания.

Согласно мифу, боги создали человека себе подобным. История искусства свидетельствует о другом – люди изваяли богов по своему подобию. В этой инверсии на самом деле скрыт глубокий смысл. Люди средствами искусства объективировали и одновременно идеализировали в образе таких богов, в их гармоническом телесном совершенстве важнейшие достижения, ценности и образцы на своём пути к гармонии человеческого мира, и прежде всего гармонии социума. Вывозимые и выставляемые из храмов для общения с человеческими массами скульптурные изображения богов воздействовали на сознание людей, находящихся в экстатическом состоянии духа, возможно, способом образного запечатления.

Останавливаясь на ограниченности, проявившейся в античном скульптурном способе построения греками *телесной* образности для красоты, гармонии и смысла, мы должны сказать, что канонизация собственно греческого профиля, его классический статус вряд ли соответствовали принципу универсальности, какому-то общечеловеческому стандарту, эстетическим ценностям всего совершенно *разноликого* человечества. Поэтому со временем при переходе исторической миссии по поддержанию смыслообразующих функций искусства от этноса к этносу классический статус древнегреческой скульптуры пошатнётся. Это поможет в дальнейшем утверждению лидерских позиций живописи, способной более гибко выразить и изобразить общечеловеческое и собственно человеческое в его этнически многоликом и более демократическом разнообразии. Однако исторически эта этническая ограниченность всеобщего, собственно человеческого являлась закономерной и оправданной. Закономерным выглядит тогда и «перенесение», вывоз достижений древнегреческой скульптуры в Древний Рим. «Напитанная» десятками, если не сотнями, тысяч статуй, в большинстве случаев талантливо скопированных с греческих оригиналов, римская культура вбирала в себя особый дух стойкости, мудрости и силы, так необходимых для построения жизнестойкого прогрессирующего социума. Так на этом пути происходило накапливание эстетических средств не только самого антропогенеза, но и эстетических средств и форм самопознания.

Живопись

Живопись эпохи Возрождения подготовила сознание зрителей к принятию разнообразия единого, дополняя и поправляя скульптуру, которая в своих античных завоеваниях была призвана конструировать единоеобразие различного. Таким способом достигалась возможность постижения сущности *индивидуального*, а не только сущности абсолютной, аллегорически изложенной, абстрактной, совершенно оторванной от феноменального многообразия (*много-образия*) человеческого мира.

Потерянные уже было в античной скульптуре, человеческие глаза обретают средствами портретной живописи силу и значение нового притягательного центра в целостном художественном образе. Именно портретное лицезрение (*лице-зрение*), а не чувственно-наглядное созерцание тела, телесной гармонии в скульптуре стало теперь новым, доминирующим средством самопознания, доходящего до самопознания духовных глубин человеческой сущности. Поэтому историю индивидуализации человеческого духа проще увидеть в истории искусства, в способах и этапах изображения собственно человеческого лица и именно человеческих глаз.

Первыми почувствовали это волшебство лицезрения, как ни странно, не сами живописцы, а поэты. Словно готовя человеческий интеллект к осознанию самого феномена встречи естественного глаза с глазом изображённым, к осознанию реакции индивидуального духа, первейшие поэты эпохи увлечены именно великолепием женских глаз, буквально очарованы, околдованы взглядом. Тема живительной и трагичной встречи взглядов, обмена взглядами, встречи глаз тесно общающихся индивидуумов не покидает ренессансной поэзии довольно долго. Она постоянна и для Петрарки, и для Данте, и для Шекспира.

Мы можем констатировать, что лицезрение как мастерство представителей искусства обеспечивало в эпоху Возрождения специфику нового мироощущения и удивительно бурный рост самосознания. Самым «живым» в изображении человека этого времени, действительно, выглядят глаза. Потухший взгляд означает смерть, конец жизни. Безграничной кажется выразительность человеческих глаз, человеческого взгляда. В сравнении с архитектурой и скульптурой живопись становится поистине «живо-писью» ещё и потому, что стремится зримо изобразить «живое» как максимально динамичное, изменчивое, длящееся, непрерывно возникающее, изобразить его многогранность, искромётность, его неповторимое разнообразие, психологическую пластичность, прижизненную смену состояний индивидуального тела и соответствующего ему духа, изобразить жизнь самой души, наконец. На смену «окаменевшим» в скульптурных изображениях человеческого тела образам достоинства, силы, ловкости, гнева, боли, радости, грусти или печали, на смену этим почти кричащим и избыточно очевидным демонстрациям сверхчеловеческой, божественной красоты вместе с новой живописью приходит другая волна жизнеутверждения как доказательство жизненной стремительности и переменчивости, текучести и плавности человеческого бытия, а также его многокрасочности, парадоксальности и многолюдности. Так разнообразится теперь представление об общем в людях и для людей, о всеобщем для них. С точки зрения Г. Зиммеля, характеризующего историческое значение фигуры Микеланджело, это уже «не антропоморфное раздувание собственного жребия до мирового

фатума, но гениальное метафизическое чувствование мировой сущности... из которой вытекает и получает своё объяснение и индивидуальная сущность» [4, с. 181].

Театр

Однако со временем в найденном посредством живописи способе измерения качественных характеристик человеческого бытия и человеческой сущности проявились свои ограничения. Осознав свою способность к лицеизмерению (*лице-измерению*) бытия, человек очень скоро увлёкся *лицемерием* вообще, придавая лицу требуемое по случаю выражение. При этом оказалось, что даже глаза при определённом навыке тоже могут лгать. А ведь считалось, что именно глаза есть зеркало души. Итак, в направлении *театра* как нового, исторически наиболее подготовленного лидера среди видов искусства творческую энергию художественных натур ориентировали две силы. Во-первых, это было *лицемерие*, требовавшее действия, динамики, психологической разрядки и становящееся актерским *лицедейством*, а во-вторых, такой силой стал поиск смысла в движении сталкивающихся *характеров*, множественных индивидуальных стремлений, страстей, интересов и целей, чувств и мыслей. Статика и безмолвие произведений изобразительного искусства, долго копившие энергию чувств и мыслей, ждали динамической разрядки и в самопознании, которой искусство было готово придать, конечно же, только *игровую* форму. Для этого созданные искусством человеческие образы должны были начать двигаться, говорить, чувствовать, общаться, враждовать, дружить, любить, творить добро и зло.

Индивидуализированной духовной сущности бытия был противопоставлен и буквально «показан» мир явления сущности совсем иного плана. Всё это, благодаря искусству, приобрело форму демонстративной народной комедии, словно уже была прочувствована опасность рождающейся идеализации всего человеческого как *только* человеческого.

В новых условиях в отличие от театральной жизни в Древней Греции и Древнем Риме возникает ситуация, которую отмечал тот же Г.В.Ф. Гегель. Актёр, по его оценке, теперь «вступает в художественное произведение во всей своей индивидуальности, со своим обликом, лицом, голосом, получая задачу слиться с характером, который он представляет на сцене» [3, с. 568]. Истины метафизики, как сказал О. Уайльд, есть «истины масок» [7, с. 344]. Так или иначе, сценический театр постепенно становился областью проблемного поля современной ему жизни и мысли, где осознаётся глубокая противоречивость человеческого мира, открывается и обыгрывается сама парадоксальность бытия материи и бытия духа. В сценических действиях и страстях исторически новый зритель, наконец, узнаёт самого себя в своем вполне «житейском» обли-

чье, привыкает видеть и слышать самого себя именно со стороны, как бы ставя себя на место другого. По характеристике Х.Г. Гадамера, в ходе сценического представления «экстатической самозабвенности зрителя соответствует его временное тождество с самим собой» [2, с. 174]. Видимо, расшифровывая это положение, Х.Г. Гадамер тут же ещё раз подчёркивает: «Именно то, что он, будучи зрителем, как бы отказывается от самого себя, теряет себя, и сообщает ему смысловую тождественность... То, что вырывает зрителя из всего окружающего, одновременно возвращает ему всю полноту бытия» [2, с. 174]. Для активизации своих действий человеку и человечеству понадобилось «покрывало иллюзии», создаваемой театральным лицедейством. Скорее всего, именно так можно было заставить неподвижную Сущность действовать, заставить её как-то проявить себя.

Музыка

Занимая вслед за живописью место в череде доминирующих видов искусства, в истории человеческого самотворения, самосовершенствования и самопознания театр осуществил переход от изображения к *выражению*. На этом пути он подготовил место новому лидеру – музыке. При этом на первых порах музыка не просто потеснила театр, она его на некоторое время даже смела со сцены, заполнив всё сценическое пространство оркестром. Пришло время великой инструментальной музыки, где от предшествующих форм лицезрения, лицемерия, лицеизмерения мира и лицедействия не осталось и следа. В музыкальных сочинениях есть что-то исповедальное, они есть само искреннее признание автора, доходящее подчас до степени саморазоблачения, перед лицом самой Правды и Вечности. *Переживания* композитора, будучи даже глубоко интимными и максимально индивидуализированными, становятся крайне содержательными в социальном отношении, поднимаясь одновременно до уровня мироощущения, до целостности мировосприятия. С другой стороны, в этом же процессе переживания энергия этнического, национального масштаба, содержания и смысла получает своё чувственное и мыслительное индивидуальное воплощение. Переживание музыки становится, тем самым, важным способом психического переноса ранее отчуждённого материала во внутренний мир личности, когда, казалось бы, совершенно чужое переживается и затем понимается как своё, социальное – как личное. Далёкое – как близкое, прошлое – как настоящее, а настоящее – как будущее. Своеобразному чувственному и мыслительному восстановлению в настоящем и будущем, следовательно, подлежат архетипическое и этническое прошлое. Само время собирается в точке максимального переживания вне ощущения длительности. В сжатых до точки такого переживания (*переживания!*) пространстве и времени

общее и единичное, социальное и индивидуальное, часть и целое, случайное и необходимое, возможное и действительное, цель и средства размещаются теперь уже без всякого антагонизма и без внутреннего протеста. В состоянии крайнего напряжения эмоций, чувств и мыслей, наконец, смыкаются даже конечное и бесконечное, когда, кажется, уже не страшна и сама смерть.

По всей видимости, мы убеждаемся в том, что именно социальная и познавательная энергия музыкального переживания, открывшегося миру и человеку XIX столетия со всей своей мощью, побудила немецкую философию в лице Вильгельма Дильтея признать особый когнитивный статус у переживания в целом. Ведь только потому представляется и осмысливается нами мир, как полагал В. Дильтей, поскольку он переживается или даже становится непосредственным нашим переживанием. Именно от переживания, согласно В. Дильтею, через *выражение* человечество оказывается способным подойти к *пониманию* последнего основания самой жизни.

Музыка, несомненно, позволила европейской культуре накопить тот мощный набор глубоко индивидуализированных внутренних переживаний, которые теперь искали выхода вовне. Такое «овнешнение» пережитых чувств и мыслей происходило наиболее простым и удобным для развитого, достаточно автономного индивидуума способом, т.е. посредством слов, наполненных ритмом, мелодией, новой гармонией чувств и мыслей. Ритм и рифма «укрепляли» поэтическое слово в состоянии некоторой надприродной и надобъектной самодостаточности. Творческий напор поэта был уже практически неостановим никакой инертностью тяжеловесного «строительного» материала. Мысль свободно находила свою реализацию в иной, более легковесной, податливой и пластичной субстанции, т.е. в уже обогащённом бесконечными оттенками и интонацией *слове*. Горячая чувственность поэта направляла мысль на поиск образа и слова, на поиск словесного образа, заставляя индивидуума жить *представлением*, среди представленных в мысли с помощью слова фигур, красок и идеалов. Насыщая поэзию ритмом и гармонией, музыка становилась, по выражению Г.-Г. Гадамера, «смысловой мелодией стиха».

Поэзия

Ещё в XVIII веке Вольтер произнес удивительные слова: «Поэзия – музыка души». Однако только в XIX веке смыслообразующая функция лирической поэзии приобрела своё достаточно очевидное проявление в самопознании в целом. В это время О. Уайльд почти что наблюдает, что «жизнь и впрямь хаос... что её муки ничтожны, а героика недостойна, что дело Литературы из грубого материала непосредственного бытия

создавать иной мир, более чудный, нетленный и истинный, чем тот, что открывается обыденному зрению и побуждает обыденную душу искать в нём для себя совершенства» [7, с. 284].

В истории самопознания влияние лирической поэзии сказалось довольно эффективно, поскольку именно она позволила человечеству и человеку по-своему объективировать и опредметить его возросшую субъективную содержательность. В эпоху доминирования театра, собственно театральные представления, разыгрываемые перед зрителями представления были сугубо внешним для процедуры зрительского мышления фактором. Иначе говоря, это и были именно «представления». Перед зрительскими массами *ставились* разного рода действия, декорации, интриги, позы, идеи и т. д. Зато теперь, в поэтическом лирическом мире поэта, *представление* оказалось внутренним фактором уникального личного смыслопостроения. Тогда представление было элементом драматургического замысла, теперь, на наш взгляд, оно превратилось в важнейший элемент *вымысла*, оказавшись результатом и носителем образов, вымышленных испытывающим сильные личные переживания поэтом.

Принцип зеркальности самосознания, уже описанный нами на предыдущих этапах предпринятого исследования, вновь заявляет о себе с всё возрастающей силой. Соотношение объективного и субъективного, всечеловеческого и индивидуального в творчестве поэта А. Шопенгауэр рассматривает, обращаясь как раз к образу зеркала. По его мнению, «поэт схватывает идею человечества с какой-нибудь определённой подлежащей изображению стороны, и то, что в ней объективируется для него, есть сущность его собственного я» [8, с. 246]. В зеркале своего духа поэт показывает нам идею в её чистоте и ясности, и его изображение «правдиво до малейших деталей, как сама жизнь» [8, с. 246]. В отличие от историка или живописца именно поэт, как считал А. Шопенгауэр, «держит перед нами проясняющее зеркало, в котором всё существенное и важное является собранным воедино» [8, с. 248]. Вот и получается, что «поэт – зеркало человечества, и он доводит до сознания человечества то, что оно чувствует и делает» [8, с. 249].

Однако, так или иначе, но ещё в том же XIX веке, чутко реагируя на момент неадекватности поэтического образа требуемому содержанию современной понятийной мысли, новый разум делает своей избранницей художественную прозу. Она, по всей видимости, была призвана снять веками копившуюся противоречивость рационального и иррационального в бытии людей, искусства и науки, чувственной образности и абстрактного мышления и, возможно, разрешить разросшееся противоречие между некоей неопределённой сущностью человеческого бытия и реальностью индивидуального существования.

Литература

Ещё совсем недавно «музыкальная» попытка гармонизации такой важнейшей характеристики человеческого бытия, как время, стимулировала становление великой классической немецкой философии. Произошло это подобно тому, как давным-давно стараниями и средствами скульптурного искусства по гармонизации другой важнейшей характеристики человеческого бытия – пространства – греки и римляне способствовали возникновению и развитию непревзойдённой в своей чувственно-наглядной и наивной гениальности античной философии. У литературы в эру вымысла была иная миссия.

Правда, ещё лирическая поэзия занималась вымыслами, так сказать, для своего стола, для внутреннего потребления. Не будучи далеко оторвана от личных переживаний поэта, лирика была лишь их продолжением, интимная сторона такой поэзии оставалась закрытой для постороннего глаза, для всякого подглядывания, становясь новым способом существования настроения, внутренней мелодии, мотива. Вышедшие, «родившиеся» из чувства и мысли поэта образы ещё не были слишком отчуждены, хотя и начинали уже жить относительно самостоятельной жизнью. Поэзию этого времени можно было бы сравнить с заревом, рождаемым и поддерживаемым «пожаром» души самого поэта. Отводимые для этого «пожара» поэту 36–37 лет активной чувственности только подчёркивали прижизненный характер такого вымысла. Тем самым значительно ограничивалась адекватность читательского постижения подлинного смысла такого вымысла. Кроме всего прочего, для передачи подлинного смысла лирической поэзии серьёзным барьером стала невозможность адекватного художественного перевода с родного языка на все другие.

И всё же автор и герой уже не были одним и тем же. Именно вымысел позволял автору дистанцироваться от своих героев, наделяя их самыми разнообразными качествами. В художественной прозе такая дистанция резко возрастает. Прозаику приходится несколько дистанцироваться даже от своей собственной юности и постараться прожить как можно дольше, чтобы успеть «перегореть» совсем иначе. Такая взрослость прозаика, пожалуй, больше породнила его с философами. Художественная проза прямо-таки взывает к множественному и вполне самостоятельному прочтению произведения, она тяготеет к максимально возможному тиражу, пренебрегая неминуемыми погрешностями всякого перевода с одного языка на другой. Широкий набор положительных и отрицательных героев, одновременно участвующих в головоломных хитросплетениях сюжета, затруднял процедуру авторского перевоплощения, постепенно отодвигая его от собственного детища. Теперь уже в это зеркало, в панорамное зеркало разворачивающейся литературной драмы чувств и мыслей, начинает смотреться современный человек, желающий по-

знать самого себя. Такое познание есть опять-таки узнавание себя, но узнавание себя в *других*, где зеркалом перестаёт быть собственно душа поэта. «Остывающие» с годами чувства, страсти у прозаика, скорее, оставляют его мысль подлинной хозяйкой положения. Такая мысль, в свою очередь, нуждаясь в чувственно-образном носителе, в чувственно-образном закреплении, всё больше опирается на типичное в образе, одновременно концептуализируя идею, смысл до едва ли не глобальных размеров. Соотношение «своё – чужое» здесь в ещё большей степени приобретает иную, нежели в лирической поэзии, конфигурацию, оно становится всё более и более гражданским, общественным. Величие художественной прозы только-только успело состояться, как сразу же для этого формирующегося «зеркала» история постаралась подобрать соответствующую раму. Этой рамой станет сначала кино, а затем и экранная культура в целом.

Экранное искусство

Резкое, скачкообразное увеличение скорости самой социальной динамики нашли себя в новизне изображения и выражения этих процессов и скоростей в искусстве. Ведь именно искусство продолжало оставаться тем самым «зеркалом», в котором человечество узнавало и познавало себя. Поэтому было бы совершенно естественно предположить, что возросшая динамика социальных процессов потребовала нового искусства, где в отличие от менее «динамичных» видов искусства как раз само движение, как и «самодвижение», станет наиболее важной характеристикой, средством или даже целью гармонизации социального бытия человека.

Оказалось, что сначала классический кинематограф, затем телеискусство, а потом и компьютер при наличии особых визуальных характеристик мышления позволяют человеку XX и XXI столетий *успевать* как за самим собой, так и за человечеством, обозревая, наблюдая, узнавая, самопознавая человеческое во всех его модификациях в зеркале нового искусства. В противном случае отображение просто-напросто не успевало бы за отображаемым, а человеку, в свою очередь, было бы уже не успеть за отображениями *самого себя*. Вполне естественным и логичным выглядит обращение искусства к фактору *социального движения* как ещё одной атрибутивной стороне поиска новой гармонии в существовании «нового» человека, современного человечества, его культуры, «человечности», человеческой формы бытия в целом, то есть человеческой сущности, которая концентрирует в себе сверхдинамичную феноменальность.

Многоступенчатая зеркальность самопознания, осуществляемая средствами киноискусства, вполне соответствует феноменологическим, герменевтическим и даже постструктуралистским подходам к оценке познавательных возможностей и пределов человеческой мысли, созна-

ния, интеллекта в целом. Постоянное же «подключение» к кинотворчеству всё новой зрительской аудитории дополняет картину сопричастности писателя, сценариста, режиссёра, оператора, актёра и зрителя в едином процессе уже «глобального» в своей перспективе самопознания человечества. Тогда-то и получается, что «сопоставить человека с бесконечной средой, сличить его с несчётным количеством людей, мимо него и вдали от него проходящих, соотнести человека со всем миром – вот смысл кинематографа» [6, с. 166]. На наш взгляд, среди кинорежиссёров именно Андрею Тарковскому как нельзя лучше удалось понять существо и суть глобальной зеркальной панорамности человеческого самопознания в целом.

Такая *панорамность* обеспечивается повсеместным присутствием субъекта самопознания, представленного в природе и в мире в целом огромным числом различных народов и личностей. Посредническая миссия кинематографа в обнаруживающемся здесь «собираении» смыслов раскрывается как этап в становлении нового, по существу, уже глобального философского обобщения, возникающего, между прочим, в условиях недостатка реального экзистенциального общения громадного количества индивидуумов, составляющих современное человечество. В условиях бурного роста субъективного фактора, резкого увеличения роли сознания и самопознания в управлении всей человеческой жизнедеятельностью, усиления целеобразующей функции человеческого интеллекта с последующей обязательной детерминацией (поправкой) настоящего из будущего (т. е. в соответствии с этим, организуемым в наших целях будущим) экранная культура, похоже, стала уже принципиально значимой. Можно констатировать, что очевидная интернационализация современного смыслообразования в самопознании совпала с «веком кинематографа» в постлитературном социальном движении, социальном времени и социальном пространстве. Кинематограф смог значительно расширить пределы интернационализации философского смыслообразования.

В общечеловеческом масштабе эстетические характеристики для современных многочисленных этносов и индивидов в сфере телесности, темперамента, волеизъявления, воображения и т. п. становятся всё более абстрактными, тяготея в качестве некоего «общего знаменателя» к определённому мыслительному и мыслимому остатку. В то же время расширение «зон» смыслообразования за рамки самопознания того или иного глобально представительного народа (но всё же ещё очень определённого в социокультурном аспекте) оказалось своевременно поддержано техническим прогрессом. Возникло телевидение.

Для телевидения оказались продуктивными накопления не только собственно киноискусства, но и культуры театра и достижения литературы. Большое количество многосерийных телевизионных фильмов представляет собой более или менее успешную *экранизацию* литера-

турных произведений. Продлена некая внутренняя связь литературного вымысла с телевизионной особенностью его киновоплощения. Очень близким по своим возможностям вслед за кинематографом телевидение оказалось и к важнейшей задаче современного искусства гармонизировать человеческое бытие способом гармонизации субъективного духа в сфере собственно социального движения. Таким образом, специфика языка телеискусства усиливает воздействие и присутствие фактора движения в смыслообразовании самопознания в целом. Фактор движения в телевидении объединяет, «коммуницирует» людей в моменте их присутствия на определённой стадии смыслообразующего самопознания.

Применительно к телевидению и компьютерному творчеству можно, по-видимому, даже говорить о своеобразном развертывании зеркальных характеристик самопознания в целом. Такие «бытийственные» параметры самосознания, как социальное пространство, социальное время и социальное движение, приобрели в них дополнительную опору. Несомненно, что приобщение миллиардов людей (часто практически одновременное) к некоторому телевизионному действию обнаружило и осуществило онтологически информационное обобщение огромных человеческих масс, со-мыслие которых иным образом было бы невозможным. Здесь-то и возникает возможность с помощью рождённого в литературе вымысла и кинематографического *домысла* утвердить позиции ещё одной (иллюзорной, виртуальной и т. п.) реальности.

В качестве компенсации человечество получает прорыв в сферу «прямого» информационного воздействия на действительность, синхронизируется само движение человеческой мысли и больших объёмов человеческой жизнедеятельности. Синхронизация движения мыслей и чувств миллиардов людей в самопознании совершенно по-новому раскрывает предмет антропологии. В таком варианте экранной культуры густо замешаны многие противоречия современного и будущего смыслообразования. В скором времени история их обнажит. И всё же так или иначе выстраивается новая диалектика общего и единичного, социального и индивидуального в постоянном движении человека и человечества к наиболее успешным, перспективным и совместно «полнокровным» вариантам всей человеческой жизнедеятельности, диалектика постижения глубинных основ и важнейших целей человеческого бытия.

Список литературы

1. Андроникова М. Об искусстве портрета. М.: Искусство, 1975. 326 с.
2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1971. 621 с.

4. *Зиммель Г.* Микеланджело // Лики культуры: Альманах. Т. 1. М.: Юрист, 1995. С. 163–184.
5. *Лермонтов М.Ю.* Маскарад // *Лермонтов М.Ю.* Стихотворения. Поэмы. Маскарад. Герой нашего времени. М.: Художественная литература, 1985. 479 с.
6. *Тарковский Андрей.* Запечатленное время // *Тарковский Андрей.* Архивы. Документы, Воспоминания. М.: Подкова, 2002. С. 95–350.
7. *Уайльд Оскар.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 2. М.: Республика, 1993. 543 с.
8. *Шопенгауэр А.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Московский Клуб, 1992. 395 с.
9. *Щербинин М.Н.* Законы и категории диалектики на ступенях интеллектуального прогресса // Вестник Тюменского государственного университета. 1999. № 1. С. 3–16.
10. *Щербинин М.Н.* Искусство и философия в генезисе смыслообразования (Опыт эстетической антропологии). Тюмень: Изд-во Тюменского государственного университета, 2005. 312 с.