

Татаринова Л.Н.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ:

**ФИЛОСОФСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ
(ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ)**

**Учебное пособие
для слушателей магистратуры второго курса**

**Санкт-Петербург
2016**

УДК 141.32

ББК 83.3(0)5.87

DOI 10.15643/ruslibart-2016.1

Рецензенты:

Рягузова Л.Н. – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики Кубанского государственного университета.

Тхорик В.И. – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой английской филологии Кубанского государственного университета.

T23 Татаринова, Л.Н.

Экзистенциализм: философский и художественный текст (формы взаимодействия) : учеб. пособие / Л.Н. Татаринова. – СПб. : Изд-во Социально-гуманитарное знание, 2016. – 142 с.

ISBN 978-5-9904243-8-8

Данное учебное пособие адресовано слушателям магистратуры второго курса кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения Кубанского государственного университета. Экзистенциализм представлен здесь в двух аспектах: как философия и как художественная литература. Для анализа выбраны малоисследованные зарубежные писатели (в основном религиозной ориентации) - те, которые не входят в программы основных студенческих курсов по философии и литературе (мыслители - Серен Кьеркегор, Мигель де Унамуно, Габриэль Марсель, Пауль Тиллих; романисты - Симона де Бовуар, Норман Мейлер, Уильям Стайрон и др.). Издание содержит элементы хрестоматии (тексты притч Франца Кафки).

ISBN 978-5-9904243-8-8

Рекомендовано к изданию кафедрой зарубежной литературы и сравнительного культуроведения Кубанского государственного университета.

© Татаринова Л.Н., 2016

© ООО "Издательство "Социально-гуманитарное знание", 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. Серен Кьеркегор и западная художественная литература XX века	6
§1. Актуальность Кьеркегора для XX века	6
§2. Кьеркегор и Фолкнер	9
§3. Кьеркегор и Томас Манн	17
Глава 2. Мигель де Унамуно: философ и писатель	33
§1. "О трагическом чувстве жизни", "Агония христианства"	33
§2. Романы Унамуно	41
§3. Новое понимание святости в повести Унамуно "Святой Мануэль Добрый, мученик" (1931)	45
Глава 3. Католический экзистенциализм Габриэля Марселя	50
§1. Основные философские работы	52
§2. Книга "Ты не умрешь" – квинтэссенция философии Габриэля Марселя	53
§3. Пьесы Габриэля Марселя в контексте европейской драмы рубежа 19 – 20 века	55
Глава 4. Притчи Кафки как форма экзистенциального философствования	64
Глава 5. Симона де Бовуар – мыслитель и художник	81
§1. Философские работы Симоны де Бовуар	82
§2. Романы и повести	90
§3. Симона де Бовуар и Лев Толстой о смерти	96
Глава 6. "Шпиль" Голдинга в контексте экзистенциализма Сартра и Камю	99
§1. Категории "сущности" и "существования" в романе "Шпиль"	99
§2. "Шпиль" Голдинга и драма Сартра "Дьявол и Господь Бог"	104
§3. "Шпиль" Голдинга и роман Камю "Чума"	107
Глава 7. Пауль Тиллих и художественный экзистенциализм XX века	111
§1. "Мужество быть"	111
§2. "Мужество быть" и художественный экзистенциализм середины XX века	116
§3. "Теология культуры" (1959)	119
§4. "Динамика веры" (1957)	121
§5. "Кайрос" (1948)	121
Глава 8. Специфика экзистенциализма в США	125
§1. "Белый негр" ("The White Negro") – манифест американского экзистенциализма	125
§2. Норман Мейлер "Нагие и мертвые" ("The Naked and the Dead") (1948)	130
§3. Уильям Стайрон (1925 – 2006)	136
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	140

ВВЕДЕНИЕ

Данное учебное пособие написано для слушателей магистратуры при кафедре зарубежной литературы и сравнительного культуроведения Кубанского государственного университета.

Задача – показать взаимодействие философии экзистенциализма и европейской художественной литературы XX века с экзистенциалистской направленностью. Формы этого взаимодействия различны. В некоторых случаях мы говорим о влиянии экзистенциализма на некоторых авторов или сходстве идей (Кьеркегор и Фолкнер, Кьеркегор и Томас Манн); в других – сопоставляем философские трактаты и художественные произведения одного и того же автора (Мигель де Унамуно, Габриэль Марсель, Альбер Камю, Симона де Бовуар, Норман Мейлер); в третьих – рассматриваем художественные произведения как форму философствования (Кафка, Голдинг, Стайрон), в четвертых – знакомимся с экзистенциалистским пониманием культуры (Пауль Тиллих, Альбер Камю).

Философия экзистенциализма стала ведущим направлением в XX веке. На наш взгляд, это связано с кризисом христианства в Европе и необходимостью ответа на те вопросы, которые ставит религия (прежде всего вопрос о смысле жизни). Экзистенциализм является попыткой возвращения к истокам культуры – к богословию.

В нашем пособии сделан акцент на религиозном западном экзистенциализме, который изучен гораздо слабее, чем атеистический, и который, практически, отсутствует в основных университетских учебных курсах по истории философии (не говоря уже о курсах истории литературы). Отсюда выбор объектов изучения – Мигель де Унамуно, Габриэль Марсель, Серен Кьеркегор, Пауль Тиллих. Показаны две ветви западной экзистенциалистской мысли – католическая (Мигель де Унамуно, Габриэль Марсель) и протестантская (Кьеркегор, Пауль Тиллих). Это дает возможность сопоставления и двух парадигм европейской культуры: испанской и французской – и немецкой. Ввиду большой изученности, а также учитывая то, что эти темы входили в программу обязательного обучения студентов, в нашем исследовании нет специальных глав, посвященных творчеству французских экзистенциалистов Сартра и Камю, хотя и Сартр, и Камю являются контекстом данного исследования.

Особо выделен американский экзистенциализм, представленный в данном издании двумя именами – Нормана Мейлера и Уильяма Стайрона. Здесь будет показана специфика экзистенциалистской художественной мысли в США.

В некоторых случаях мы обращаемся к русской классической литературе. Сходство сюжетов повести "Очень легкая смерть" Симоны де Бовуар и "Смерти Ивана Ильича" Льва Николаевича Толстого позволяют сравнивать русский и французский экзистенциализм в их понимании смерти. Лев Толстой и Федор

Достоевский – самые значимые русские имена для западноевропейского интеллектуала XX века. В то же время между ними огромная пропасть. Сопоставление конкретных произведений помогает понять это отчетливее.

Ключевые концепты и философии и литературы XX века – абсурд и смерть – по-разному представлены в публицистике и художественных произведениях. В то же время есть и много общего. Выяснению этих моментов и посвящено настоящее издание. Одна и та же мысль (или сходные мысли) подчас совершенно по-разному звучат в разных видах культуры – философии и фикшн.

В книге восемь глав: они предлагают наиболее крупные имена европейских и американских мыслителей XX века, изложивших свои идеи в форме публицистики или художественной литературы.

И последнее – уточним основные термины, которые часто употребляются при анализе разных авторов.

"Художественный экзистенциализм" – те, художественные произведения, в которых звучат идеи экзистенциализма; присутствует особое умонастроение, характерное для этой школы.

"Экзистенциал" – экзистенциалистские концепты в философских произведениях.

"Экзистема" – (по аналогии с "мифологема") символы, образы и мотивы в художественном экзистенциализме.

"Католический экзистенциализм" – работы, написанные в рамках католицизма, хотя не всегда ортодоксального (это произведения Мигеля де Унамундо и Габриэля Марселя).

"Протестантский католицизм" – философские сочинения, созданные в протестантской парадигме (Кьеркегор, Тиллих).

"Экзистенциальная драма" – имеются в виду не только пьесы авторов-экзистенциалистов, а шире – понимания экзистенциалистами человеческого существования как драмы бытия, заканчивающегося смертью.

ГЛАВА 1

Серен Кьеркегор и западная художественная литература XX века

§1. Актуальность Кьеркегора для XX века

Основателем экзистенциализма считается датский философ XIX века Серен Кьеркегор (1813 – 1855). Вопросы, рассматриваемые мыслителем в его работах, не новы (ирония, вера, этика, эстетика, страх и др.), но их решение и сам стиль размышлений Кьеркегора очень сильно отличают его от предшественников.

Кьеркегор, безусловно, принадлежит к линии философии иррационализма. Недаром он постоянно критикует Гегеля, Сен-Симона, Грунтвига. В Предисловии к работе "Страх и трепет" Кьеркегор просит не называть его "философом" и неоднократно повторяет, что он не строит никаких систем – "Создатель данного произведения никоим образом не является философом, он не понял настоящей философской системы, он не знает, есть ли тут какая-нибудь система и завершена ли она; для его слабой головы уже достаточно самой этой мысли..." [7, с. 16]. "Создатель этого произведения, – пишет далее Кьеркегор, – никоим образом не является философом, он является ... неким свободным творцом, который не создает никакой системы и *не обещает* никакой системы, не подписывается ни под одной системой и не предписывает ничего никакой системе. Он пишет, поскольку для него это роскошь..." [7, с. 17].

Действительно, работы Кьеркегора не научны в традиционном смысле слова: здесь нет никаких классификаций, доказательств, строгой логики, четкой структуры. Но зато они эмоционально заряжены. В них кипит энергия вопрошания, сомнения, восторга, утверждения и т.д. Это и есть дух экзистенциальной философии – пытка мыслью, переживание предельных состояний. Недаром Ф.М. Достоевский считал, что "великая мысль – это всегда великое чувство".

Философия Кьеркегора и по своему содержанию (а не только по форме) близка богословию – достаточно сказать, например, что главной добродетелью Кьеркегор считает добродетель веры. Вторая ключевая мысль его сочинений состоит в том, что религия не сводится к этике. Третья – концепция демонизма в культуре (особенно музыке).

Одной из важнейших ранних работ Кьеркегора является трактат "**Страх и трепет**" (1843). Название взято из 54 Псалма Давида, в котором описаны чувства человека, находящегося в состоянии крайней опасности и печали – "Сердце мое смятется во мне, и боязнь смерти нападе на мя: *Страх и трепет* приде на мя, и покры мя тьма". В этой ситуации остается только надежда на Бога. Здесь страх представлен как духовное бытие, и с таким же значением оно рассматривается у Кьеркегора.

Подзаголовок трактата звучит очень причудливо: Диалектическая лирика Иоханнеса де Силенцио. Кьеркегор любил выступать под псевдонимами. Но почему "диалектическая лирика"? Лирика – потому что автор *воспевает* Авраама, диалектика заключается в стремлении увидеть две стороны проблемы, в обнажении парадоксов мысли.

На примере ветхозаветного сюжета жертвоприношения Авраама поставлена проблема соотношения этики и религии. С этической точки зрения требование убить сына не выдерживает никакой критики, значит должно быть что-то еще. Кьеркегор сознательно обостряет проблему. Текст насыщен риторическими вопросами: "Он не оказался широк душой, но кто из-за этого перестал его любить?" [7, с. 33]; "Но действительно ли каждый из моих современников способен на то, чтобы осуществить это движение веры?" [7, с. 35]; "А что же сделал Авраам?" [7, с. 36] и т.д.

В "Похвальной речи Аврааму" (это начало трактата) Кьеркегор видит величие Авраама в его непоколебимой способности полагаться на Бога – "Никто не будет забыт из тех, кто был велик в этом мире; но каждый был велик здесь своим особым образом, и каждый – относительно величины того, что он *любил*. Ибо тот, кто любил самого себя, стал велик через себя, и тот, кто любил других людей, стал велик через свою преданность, но тот, кто любил Бога, стал самым великим из всех. Все они останутся в памяти, но каждый будет велик относительно своего *ожидания*. Один стал велик через ожидание возможного, другой – через ожидание вечного, но тот, кто ожидал невозможного, стал самым великим из всех" [7, с. 23].

Веру Авраама Кьеркегор излагает языком парадокса – "он был велик мощью, чья сила состояла в бессилии, велик в мудрости, чья тайна заключалась в глупости, велик в той надежде, что выглядела как безумие, велик в той любви, что является ненавистью к себе самому" [7, с. 23]. Тем самым автор подчеркивает противоположность разума земного и небесного. "В мире духа все по-иному". Нужно отметить, что антиномии очень характерны и для текстов Евангелий и для христианской литературы в целом (Об этом подробно писал П. Флоренский в книге "Столп и утверждение истины").

Выступая против либерального протестантизма, Кьеркегор подчеркивает таинственность, непостижимость небесного мира – "Божья любовь для меня, как в прямом, так и в переносном смысле, всегда есть что-то совершенно несоизмеримое со всякой наличной действительностью" [7, с. 35]. Авраам Кьеркегора "верит силой абсурда" (отметим, что здесь появляется ключевое понятие позднейшего экзистенциализма – *абсурд*); диалектика веры, по Кьеркегору, самая тонкая и удивительная из всех. "Движение веры должно постоянно осуществляться силой абсурда". Кьеркегор называет Авраама "рыцарем веры", подчеркивая мужество в служении. Парадокс веры заключается в том, что через самоотречение человек получает все. "Вера это как раз такой

парадокс, согласно которому единичный индивид в качестве единичного стоит выше всеобщего" [7, с. 54]. Авраам обретает Исаака силой абсурда.

Важной частью работы является сопоставление античного трагического героя и ветхозаветного Авраама. По Кьеркегору, это различие огромно. Трагический герой находится "внутри этического", Авраам же перешагивает через него, потому что вера – это чудо. Трагического героя понять можно, Авраама – нет. Кьеркегор неоднократно повторяет, что он не может понять Авраама, а может только восхищаться им. "Настоящий трагический герой приносит в жертву себя и все свое ради всеобщего; его действие, всякое движение в нем принадлежит всеобщему, он открыт, явлен, и в этой явленности он – любимое дитя этики. Все это не подходит Аврааму, он ничего не делает ради всеобщего, и он сокрыт.

Стало быть, теперь мы стоим перед парадоксом. Либо единичный индивид в качестве единичного может стоять в абсолютном отношении к абсолюту, и тогда этическое – это не высшее, либо Авраам погиб, он не является ни трагическим, ни эстетическим героем" [7, с. 103]. По классификации Кьеркегора он является религиозным героем.

Вывод Кьеркегора – "вера – это высшая страсть в человеке".

Итак, по Кьеркегору величие человека состоит в его способности верить *вопреки* очевидности и разуму. Этим датский философ удивительно созвучен XX веку с его мировыми войнами и революциями, которые бросили вызов здравому смыслу: действительно, верить в Бога в двадцатом столетии можно было только "силой абсурда".

Однако, как показала П.П. Гайденко в своей монографии "Трагедия эстетизма. О мирозерцании Киркегора" [4], "уже сам факт, что вера Авраама квалифицируется им как абсурдная, свидетельствует о том, что сам он не внутри ее, а вне, что он рассуждает с точки зрения того самого разума, для которого логика веры – это парадокс" [4, с. 207]. Кьеркегор остается раздвоенным, он хотел бы верить – и не может. Экзистенциальной истиной Кьеркегора становится – ирония.

Кьеркегор близок XX веку именно своими сомнениями, сочетающимися со страстной жадью веры. Отсюда две особенности стиля Кьеркегора (казалось бы, абсолютно противоположные) – *пафос* и *ирония*. Собственно из этих двух составляющих и возник экзистенциализм как таковой. Поэтому неудивительно, что многие писатели, даже не читая Кьеркегора, оказывались по духу очень близки ему. Далее мы рассмотрим только двух из них – Фолкнера и Томаса Манна. Один представляет литературу США, другой – немецкую. Оба они – мировые имена, лауреаты Нобелевской премии, классики литературы XX века. Все трое – Кьеркегор, Фолкнер, Манн – шли независимо друг от друга сходными путями, удивительно точно выражая свое время (Кьеркегор – опережая). В случае с Томасом Манном можно еще говорить и о прямых контактных связях (Томаса Манна и Кьеркегора).

§2. Кьеркегор и Фолкнер

Идеи Кьеркегора и сам пафос его мысли мы находим в литературе XX века. На наш взгляд, наиболее близок в этом датскому мыслителю американский классик Уильям Фолкнер. Герои Фолкнера взывают к Богу из своего отчаяния (Квентин Компсон, Минк Сноупс, Джо Кристмас и др.); действуют на пределе своих возможностей (герои "Осквернителя праха", "Реквиема по монахине"); испытывают страх и трепет перед таинственным миром природы ("Медведь", "Старики", "Дельта Осень").

Так же, как и Кьеркегор, Фолкнер весьма скептически отзываясь о тех, кто живет лишь земным, кто стремится к успеху и накоплению, кто потерял способность удивляться, страдать и взывать к Богу всем своим существом.

Если Кьеркегор в качестве критерия оценки современности, обращается к личности Авраама, то Фолкнер для этой цели выбирает также библейского героя из Книги Бытия – Моисея. Мы имеем в виду сборник рассказов "Сойди, Моисей" (1942). И хотя рассказы (их всего семь – "Было", "Камин и очаг", "Черный арлекин", "Старики", "Медведь", "Дельта Осень", "Сойди, Моисей!") повествуют не о ветхозаветном времени, а о жизни в южных штатах США в XIX веке, они содержат в себе некие аналогии с древностью, а точнее, с вечностью. Моисей как герой не появляется в сюжете, в рассказах мы узнаем о жизни чернокожих в период рабства и после Гражданской войны. В последнем рассказе, который носит название такое же, как и весь цикл, только поется песня о Моисее и о Бенджамине, которого продали в рабство фараону в Египет. Здесь, конечно же, имеется в виду угнетенный народ – американские цветные.

Однако фигура Моисея, пророка и вождя иудеев, выведшего их из египетского плена, высится на периферии и является важным подтекстом всей книги. Схождение Моисея с горы было связано с получением заповедей, но народ иудейский вел себя недостойно: вместо того, чтобы молиться, люди отлили золотого тельца и стали ему поклоняться. У Фолкнера постоянно встречается противопоставление природного и буржуазного начала, тельцу поклоняются нувориши, вроде Флема Сноупса, а также многие "простые" люди, средние американцы, те, кто предпочитает выгоду вместо служения. Так, в повести "Медведь" последняя сцена рисует охотника Буна Хоггенбека, который забрался на дерево, чтобы стрелять в белок, а, услышав чьи-то шаги, стал кричать: "Катись отсюда! Не тронь ни единой! Они – мои! Все – мои!" [19, с. 383]. Инстинкт собственности для Фолкнера самый низкий и пошлый.

Таким образом, как Авраам у Кьеркегора, так и Моисей у Фолкнера служит неким масштабом изображения человеческой личности, проверкой на способность чувствовать "страх и трепет".

Фолкнер, как и Кьеркегор, как истинный представитель западной культуры ценит Личность. Название "Сойди, Моисей!" можно понимать и как тоску по

крупной, но *благородной* фигуре (вспомним, что Кьеркегор называет Авраама "рыцарем веры", а у Фолкнера рыцарское начало представлено Гэвином Стивенсом, героем многих произведений). Ведь книга Фолкнера писалась в 40-е годы, когда Европа гордилась своими злодеями – Гитлером, Муссолини, Франком. Им, новым "гениям", Фолкнер противопоставляет человека веры (кстати, именно в эти годы Томас Манн пишет своего "Иосифа и его братьев", задача которого была, по словам автора, "вырвать миф из рук фашизма").

Главного героя повести Фолкнера "Медведь" зовут Айзек (т.е. Исаак) – как сына Авраама, которого тот должен был принести в жертву. У Фолкнера Айзек сам приносит себя в жертву, отказавшись от фермы (эта земля впитала грехи его предков: прежде всего отношения с чернокожими) и уйдя в лес навсегда. А результатом этого решения могли быть уроки его наставника Сэма Фазерса (его можно рассматривать как аналог Авраама), которого он называет духовным отцом; он учил мальчика благоговению перед Лесом и соблюдению его законов. Похожа на жертву и смерть Сэма Фазерса, который очень странно умирает вместе с Медведем без всяких видимых причин.

Итак, мы видим некоторое внутреннее родство двух произведений – "Страха и трепета" Кьеркегора и "Медведя" Фолкнера.

*Концепт СТРАХ в философии Кьеркегора
и художественном творчестве У. Фолкнера*

Задача данного раздела главы показать взаимосвязь философии экзистенциализма и художественной литературы на примере двух авторов – датского философа XIX века Серена Кьеркегора и американского писателя XX века Уильяма Фолкнера. Для этого мы берем только одну проблему – понятие Страха и только по одному произведению у каждого автора – "Понятие страха" Кьеркегора и повесть "Медведь" Фолкнера.

Существует множество разных концепций страха. Рассмотрим некоторые из них для того, чтобы показать оригинальность подхода датского философа.

В философской энциклопедии "страх" определяется как один из основных видов человеческого отношения к миру. Изучение страха играет важную роль в психологии, философии, теологии. Религия, отмечает П.А. Флоренский, есть, прежде всего, страх Божий, и кто хочет проникнуть в святилище религии, должен научиться страшиться. "Господи, всели в мя корень благих, страх твой, в сердце мое" (Иоанн Златоуст). В религии ничего не вырастает без этого корня. Бог – великий и страшный для всех и во всем, любая религия пронизана этим неизъяснимым страхом Божьим. Страх начало премудрости, или истинная премудрость, ведущая к жизни. Страх, по мнению Флоренского, близок к изумлению, которое философы считают началом философии. Чтобы познавать, надо коснуться предмета познания, и признаком этого прикосновения служит

потрясение души. Страх вырывает из повседневной жизни и открывает нечто совершенно новое. А новое всегда страшно, поскольку выступает в таинственном, необычном виде. "Перед первичными феноменами, если они являются нашим чувствам обнаженными, мы испытываем особого рода жуткое чувство, доходящее до страха" (И.В. Гёте). Источник страха не в необычности и непонятности нового, а в ощущении трансцендентности являющегося. Как пишет Павел Флоренский: "Нездешнее открылось, и текучим, шатким, зыблущимся почувствовался мир: бывающее померкло перед истинно-сущим. А с бывающим померкло и само наше бытие: мы сами оказались дрожащим пламенем среди ветреных пространств, – на границе ничто, еле-еле несущими. Но тогда-то мы нашли и свою вековечную опору – в Сущем от века. Последнее уничтожение наше и есть величайшее возвеличение. Страх Божий двудействен... Это – окно в нашей действительности, откуда видятся миры иные. Это – брешь земного существования, откуда устремляются питающие и укрепляющие его струи из иного мира".

Страх – важнейшее понятие экзистенциальной философии. И именно Кьеркегор впервые предлагает понятие *страха* как явления позитивного. Концепт *страх* является центральным и в философии М. Хайдеггера, для которого он открывает последнюю возможность экзистенции – смерть. Страх выталкивает человека за пределы сущего к Ничто. Это трансцендирование есть условие восприятия сущего в целом, условие постижения бытия. Не будь наше существо заранее выдвинуто в Ничто, мы не могли бы встать в отношение ни к сущему в целом, ни к самим себе. Без выдвинутости в ничего, без мужественного заглядывания в Ничто в состоянии страха нет возможности вопрошать сверх сущего, за его пределы, нет возможности повернуться лицом к бытию.

В психологическом аспекте *страх* – это препятствие на пути реализации личности, которая в наше время живет в постоянном состоянии страха перед начальством, перед угрозой безработицы, перед насилием, войн. Социально детерминированная этика, считал Н.А. Бердяев, всегда есть этика страха. "Социальная обыденность создает этику страха, перерождая ужас, вызванный трансцендентной бездной, в повседневную заботу и терроризируя человека будущими карами. Но она создает и другой образ, в котором нет уже страха и который ниже страха – пошлость... Пошлость есть окончательное водворение на низинной плоскости, когда уже нет не только тоски по горнему миру и священного ужаса перед трансцендентным, но нет уже и страха" (Н.А. Бердяев) [17].

У Сартра метафизический, экзистенциальный страх (*angoisse*) истолковывается как страх перед самим собой, перед своей возможностью и свободой. Ранний психоанализ, также различая рациональный страх перед внешней опасностью и глубинный, иррациональный страх; трактовал последний как результат неактуализированных жизненных стремлений, подавления невоплощённых

желаний. В современном неопрейдизме страх становится как бы всеобщим иррациональным состоянием, связанным с иррациональным характером современного общества, и главным источником невроза.

Ряд теорий происхождения религии, восходящих к античности (Демокрит, Лукреций, в новое время – Юм, Гольбах, Фейербах и др.), рассматривают чувство страха как причину возникновения религиозных представлений и верований [18].

Толковый словарь живого великорусского языка В. Даля определяет страх как страсть, боязнь, робость, сильное опасенье, тревожное состояние души от испуга, от грозящего или воображаемого бедствия...

Энциклопедический словарь медицинских терминов предлагает следующие объяснения – ФОБИЯ (phobia; греч. phobos страх, боязнь; син. страх навязчивый) – навязчивое состояние в виде непреодолимой боязни некоторых предметов, движений, действий, поступков, ситуаций; содержанием Фобии может быть любое явление обыденной жизни.

Базисная конструкция понятия "страх" является предметом анализа в социологии. Страх есть обозначение состояния в ситуациях, в которых предсказания не работают. Возникновение страха характерно для ситуаций появления нового.

Но ситуация появления нового может привести к различным последствиям. Например, у человека может возникнуть любопытство, желание "ринуться в неизвестное". Поэтому должна присутствовать еще одна компонента – угроза. Но для появления угрозы должно наличествовать ее ожидание. Если же ожидания угрозы нет, то тогда ничего не страшно. Когда у человека есть ожидание угрозы, то он будет бояться даже собственной тени. И наоборот, если человек будет думать, что ему ничего не угрожает, то даже если что-нибудь случится, то человеку страшно от этого не станет. Можно отметить, что угроза практически всегда задана внешне.

Отметим, что люди боятся не угрозы. Страх появляется не только вследствие наличия угрозы – для него нужно наличие остальных компонентов, неразрывно связанных со страхом. В этом плане угроза лишь необходима для появления данного состояния, но она не является ее определяющей причиной. Так, можно отметить, что в состоянии "страха перед властью" боятся именно власти, а не внешней угрозы.

Страх часто возникает перед величественным, перед тем, с чем не можешь справиться. Конструкции, которые в коммуникации обозначают наличие угрозы, непреодолимости и недоступности, собственно и фиксируют состояние страха. Таким образом, это прямым образом ориентирующее понятие.

Страх есть способ фиксации состояний. Этот способ приобретает людьми через культуру и различного рода социальные взаимодействия. Он необходим для того, чтобы люди могли говорить о своих состояниях с другими. (Ведь вну-

тренние состояния других людей определить сложно, да и разобраться в них является проблемой, а в коммуникации их достаточно просто обозначить).

Итак, состояние страха связано с тем, что человек не знает, чем ситуация закончится. Но это может вызывать и интерес, и любопытство, и азарт. Страх возникает, когда человек теряет регулярность и при этом у него имеется ожидание угрозы. Это отчасти обусловлено как раз именно тем, что человек, попадая в состояние страха, не может выстроить действий, которые бы восстановили эту регулярность.

Таковы подходы современной науки, которая пытается рационально объяснить нерациональное. Иначе это делает Кьеркегор. Работа Кьеркегора "Понятие страха" была написана в 1844 году под псевдонимом Вигилия Хауфниенсия. Слово "вигилия" означает ночное бдение; вспомним, что главы в знаменитом "Золотом горшке" Гофмана называются вигилиями, и в них происходят различные чудеса, мистические события, связанные с демоническим началом. Работа Кьеркегора "Понятие страха" оперирует религиозными категориями, в том числе и понятием "демонического" (в главе четвертой раздел "Страх перед добром" (демоническое).

В начале работы автор повторяет свою любимую мысль (она звучала в "Страхе и трепете") о необходимости различать этику и догматику. Центральная идея всего сочинения заключается в связи понятий "Страх" и "Первородный грех". Первородный грех Кьеркегор рассматривает как настоящее, как греховность (а не как то, что произошло в прошлом однократно). "Через первый грех грех вошел в мир" [8, с. 134]. Это был качественный прыжок, внезапное. Нельзя рассматривать это событие как миф, считает Кьеркегор (а именно такой подход и стал распространяться в XIX веке). Грех вошел в мир, и так возникла сексуальность. Эти понятия, по Кьеркегору, неразделимы. "Стало быть, греховность – это не чувственность, но без греха нет никакой сексуальности, а без сексуальности нет истории". По Кьеркегору, грехопадение – это таинственное, мистическое событие. "Стремиться объяснить приход в мир греха логически – это глупость" [8, с. 150]. Грех привел с собой страх, но грех привел с собой и смерть. Поэтому будет уместным связать понятие "страха" с понятием "смерти". И хотя Кьеркегор прямо этого не делает, его *страх* – страх экзистенциальный, есть страх смерти, базирующийся как в сознательном, так и в бессознательном человека.

Грех есть утрата невинности. А невинность, по Кьеркегору, это неведение. "Невинность – это неведение. Она никоим образом не является чистым бытием непосредственного, но она *есть* неведение" [8, с. 140]. Однако определение невинности как *просто* неведения можно и оспорить. Тогда значит в самой невинности нет никакой добродетели? А бывает ли невинность иная? – Связанная с выбором человека? Какова была невинность Иисуса? Уж она – то точно не была связана с неведением. Как можно классифицировать невинность непорочной

Девы Марии? Вся философия Кьеркегора носит провокационный характер, она сознательно предусматривает подобные вопросы.

Важно и то, что Кьеркегор связывает понятие страха с понятием дух. "В невинности человек не определен как дух, но определен душевно, в непосредственном единстве со своей природностью. Дух в людях грезит..." [8, с. 143].

До грехопадения человек не различал добра и зла, "в этом состоянии царствует мир и покой...", однако, бессознательно, человек уже как бы предчувствует страх, который Кьеркегор называет "Ничто" (также одно из ключевых понятий экзистенциализма. Знаменитый трактат Сартра носит название "Бытие и Ничто"). "Действительность духа постоянно проявляется как форма, которая заманивает свою возможность и тотчас же ускользает, как только та готова за это уцепиться, – это ничто, которое может лишь страшиться" [8, с. 144].

Страх связывается Кьеркегором также с понятием *свобода*, что и понятно, ведь духовное также сопрягается со свободой. "Страх можно сравнивать с головокружением. Тот, чей взгляд случайно упадет в зияющую бездну, почувствует головокружение. В чем же причина этого? Она столько же заложена в его взоре, как и в самой пропасти, – ведь он мог бы и не посмотреть вниз. Точно так же страх – это головокружение свободы, которое возникает, когда дух стремиться полагать синтез, а свобода заглядывает вниз, в свою собственную возможность, хватаясь за конечное, чтобы удержаться на краю. В этом головокружении свобода рушится" [8, с. 160].

Очень важным является то, что Кьеркегор различает понятия "страх" и "боязнь" – "Почти никогда не случается, что понятие страха рассматривалось в психологии, а потому мне приходится обратить внимание на то, что *оно совершенно отлично от боязни и подобных понятий, которые вступают в отношения с чем-то определенным*: в противоположность этому страх является *действительностью свободы* как возможность для возможности. У животного невозможно обнаружить страх именно потому, что оно в своей природности не определено как дух" (курсив наш – Л.Т.) [8, с. 144]. Таким образом, страх как дух не связан ни с чем определенным, и его можно назвать "страхом Божьим". "То, что страх становится явным, – пишет Кьеркегор, – краеугольный камень всего. Человек есть синтез душевного и телесного. Однако такой синтез немислим, если эти два начала не соединяются в чем-то третьем. Это третье есть дух" [8, с. 145].

Интересно и то, что психологически Кьеркегор определяет трусость как гордость. "Гордость начинается благодаря активности, а трусость – благодаря пассивности, в остальном же обе они представляют собой одно и то же; ибо в трусости заложено все-таки достаточно активности, чтобы сохранять бодрствующий страх перед добром. Гордость – это в основе своей трусость: ибо она достаточно труслива, чтобы не желать понимать, что поистине является гордостью" [8, с. 233].

В третьей главе Кьеркегор развивает свою концепцию времени, которая очень похожа на фолкнеровскую, поэтому остановимся на этом подробнее. Человек, по Кьеркегору, является синтезом временного и вечного. Само время нельзя рассматривать как бесконечную последовательность: "Если бы можно было, – пишет Кьеркегор, – найти во всей бесконечной последовательности времени некую точку опоры, то есть, настоящее, которое стало бы разделительной точкой, тогда такое подразделение было бы совершенно правильным. Однако именно потому, что каждый момент, равно как и сумма моментов, есть опять-таки процесс (то есть нечто преходящее), ни один момент не будет настоящим, а значит и во времени нет ни настоящего, ни прошедшего, ни будущего" [8, с. 181 – 182]. Эта концепция перекликается с философией времени Святого Августина Аврелия ("Исповедь") и предвосхищает теорию времени Анри Бергсона ("Материя и память"). "Настоящее" приложимо, по Кьеркегору, только к понятию "вечности" – "вечное – это настоящее" "Настоящее – это вечное, или, точнее, вечное – это настоящее, а настоящее есть исполненное" [8, с. 182]. Кьеркегор любит повторения, это особенность его стиля.

Вместо того чтобы постигать вечное, человек учится только тому, как изгонять вечное в погоне за мгновением. Человек испытывает страх перед вечностью и бежит от нее.

Кьеркегор различает два вида страха – страх перед злом и страх перед добром. Первое приводит к раскаянию и является нормальным, второе – Кьеркегор называет "демоническим". Демоническое – это несвобода, которая хотела бы отгородиться от всего, демоническое – это закрытое. Демоническое – это внезапное, а также бессодержательное и скучное. (Мысль о том, что демоническое – это скучное, очень близка Уильяму Фолкнеру. Вспомним его Флема Сноупса из трилогии "Деревушка", "Город", "Особняк" или Перси Гримма из "Света в августе", или Лупоглазого из "Святылища". Эти злодеи напоминают марионеток, в них нет ничего человеческого). "Потому, чем определеннее развита в человеке совесть, тем более он широк, даже если в остальном он закрывает себя от всего мира" [8, с. 223].

Окончательный вывод Кьеркегора звучит так: страх можно преодолеть с помощью веры.

Теперь обратимся к повести Фолкнера "Медведь", где, на наш взгляд, реализовались в художественной форме мысли Кьеркегора, хотя, скорее всего, Фолкнер излагал их не под непосредственным влиянием датского философа, а независимо от него.

В этом гениальном произведении рассказывается о простых вещах – охоте на большого зверя, однако повесть, безусловно, является притчей. Старый Айзек вспоминает свою юность и охоту на легендарного медведя Бена. Сэм учит его нескольким важным правилам; одно из них – "Бойся. Без этого нельзя. Но не трусь. Лесной зверь тебя не тронет, пока у него есть куда отступить или пока он

не учаял, что ты трусишь. А труса медведям и оленям надлежит опасаться так же, как и храброму человеку надлежит опасаться труса" [19, с. 340]. (В тексте оригинала два разных глагола – "Be scared... But don't be afraid").

Таким образом, как и Кьеркегор, Фолкнер различает понятия "страха" и "трусости". Трусость связана с конкретными причинами, а страх – метафизичен. Фраза у Фолкнера построена так, что Сэм как бы призывает (повелительное наклонение – Бойся!) бояться, а трусить – нет. Такой страх означает религиозное чувство благоговения перед Высшим Началом, сознание своей незначительности перед природой. Поэтому, когда Айзек входит в чащу, он оставляет ружье, палку, компас и часы на ветках – он должен войти "чистым". "Он постоял минуту – ребенок, чужой здесь. Затерянный в зеленом реющем сумраке дебрей без примет. Затем покорился до конца" [19, с. 341]. Все эти действия демонстрируют обретение смирения (ведь и у Кьеркегора трусость означает гордость, а значит, страх – смирение).

Второе обстоятельство, сближающее позиции Кьеркегора и Фолкнера, заключается в сопряжении страха с первородным грехом и сексуальностью.

Айзек вспоминает свои чувства, которые он испытывал еще мальчиком, и теперь он понимает, что это значило – "Ибо теперь он знал, чем несло от попрятавшихся собак и что омедняло слюну, он познал страх – так при виде женщины, много любившей и любимой многими, или даже только при виде ее спальни в подростке, в юноше пробуждается знание о любви и страсти, об извечном опыте и наследстве, во владение которым его еще не ввели" [19, с. 338]. Когда Айзек вспоминает свои отношения с молодой женой, которую он потом оставит ради Леса, у него возникает образ пронесшийся молнии – одно мгновение, прекрасное, но тщетное. "И только лес был его женой и любовницей", – к такому выводу приходит он много десятилетий спустя.

"Медведь" по своему стилю напоминает поэму в прозе – "... лето, и осень, и снег, и влажная набухшая соками весна в их предначертанном чередовании, незапамятные и вечно живые фазы бытия леса – леса, который сделал, или почти уже сделал, его человеком; лес вспоил и вскормил старого Сэма Фазерса... придет пора, он женится, и они с женой в свой краткий черед познают короткое и призрачное счастье (и назвать ли его счастьем, раз оно по природе своей так неживуче), и память о нем унесут, быть может, и туда, где плоть уже не внемлет плоти, ведь память-то живуча, – но все же лес будет ему единственной женой и любовницей" [19, с. 380].

В последней сцене на могиле Бена, Льва и Сэма Айзек видит змею – "издревле проклятую, гибельную" (ветхозаветный символ первородного греха). Причем, при виде ее на героя нахлынул и "остро ударил знакомый *страх*, идущий с тех времен, когда его, Айзека Маккаслина, на свете не было, – древний *страх*, но не *испуг*, не *трусость*" [19, с. 381]. Опять видим сопоставление, а,

вернее, противопоставление страха и трусости, где страх связан с мистическим и вечным началом.

Третий момент в сходстве мировосприятия Кьеркегора и Фолкнера – концепция времени. Охота на Бена остается у Фолкнера в плоскости вечности. Бен назван бессмертным. "Они вернут ему лапу, непременно вернут – и снова бросят вызов, и долгой будет охота, но ни сердца рвущегося, ни тела израненного".

Эта охота навсегда останется в памяти людей. И она будет повторяться в жизни их потомков, потому что законы жизни, установленные Богом, одни на все времена.

Поэтому Фолкнер, как и Кьеркегор, мог бы сказать: настоящее – это вечное, и только вечное является в полной мере настоящим.

В то же время есть нечто весьма существенное, что отличает художественный мир Фолкнера от мира Кьеркегора: Фолкнер, несмотря на свою критику буржуазной Америки, *позитивен*, он утверждает гуманистические ценности, он *верит* в них. Он верит в благородство, мужество, любовь, дружбу. Кьеркегор больше *говорит* о необходимости веры. Он утверждает эту необходимость от противного. Преобладающим стилем, атмосферой, пафосом становится **ирония**. П.П. Гайденко называет Кьеркегора "Сократом XX века". "Его позиция – всеотрицающая" [4].

Вероятно, с этим можно поспорить. На наш взгляд, следовало бы говорить о парадоксальном *сочетании* у Кьеркегора *пафоса и иронии*.

Что касается Уильяма Фолкнера, то у него, на наш взгляд, явно преобладает пафос, а вместо иронии мы находим *юмор* (вещи весьма различные).

§3. Кьеркегор и Томас Манн

С Кьеркегором Томас Манн познакомился во время работы над романом "Доктор Фаустус". Об этом немецкий классик пишет в своей статье "История "Доктора Фаустуса" (роман одного романа) (1947). "Я стал успешно заниматься Кьеркегором, прежде чем – как это ни странно – решился прочитать его самого" [11, с. 25]. Как будто Томасу Манну было страшно погружаться в работы датского мыслителя. Сначала Томасу Манну понравилось описание юмора у Кьеркегора – "Юморист непременно сопоставляет понятие о Боге с чем-то другим и выводит отсюда некое противоречие, но сам не имеет никакого, проникнутого религиозной страстью отношения к Богу; ради такой подтасовки он превращается сам в шутника и глубокомысленного пустомелю, но сам не имеет никакого отношения к Богу" [11, с. 32]. Томас Манн не объясняет, *почему* это размышление ему понравилось. Из него видно, что Кьеркегор к юмору относится с предубеждением, а религиозная страсть является для него главным критерием оценки человека. Все это не очень созвучно Манну, но, возможно, это высказывание как раз и привлекло его своей смелостью и неожиданностью.

И еще одно признание – "Тогда под рукой у меня оказалась книга Кьеркегора "Либо – либо" (в других переводах "Или – Или"), и я читал ее с великим вниманием. "Сумасшедшая любовь к Моцарту "Дон – Жуану". Чувственность, открытая христианством наряду с духом. Музыка как демоническая сфера, "чувственная гениальность"... [11, с. 36]. Так отмечает Томас Манн основные мотивы книги Кьеркегора. Но ведь именно эту книгу читает Леверкюн в двадцать пятой главе романа "Доктор Фаустус" накануне встречи с сатаной. И далее Томас Манн признается: *"Чрезвычайно примечательна родственность моего романа кьеркегоровскому миру идей, совершенно неведомому мне доселе. Например, разговор на "Сионской горе" о христианском браке – да и многое другое – создает впечатление знакомства с Кьеркегором"* (Курсив наш – Л.Т.) [11, с. 38].

Таким образом, сам автор "Доктора Фаустуса" признается, что это было не влияние, а типологическое сходство. Идеи Кьеркегора уже витали в воздухе европейской культуры. Томас Манн считает Кьеркегора представителем иррационализма, к которому принадлежал также Фридрих Ницше (а ведь роман "Доктор Фаустус" Манн называл "романом о Ницше"). В статье "Философия Ницше в свете нашего опыта", написанной в те же годы, что и роман "Доктор Фаустус" (1947), Манн пишет: "Ницше сделал свое одиночество предметом эстетического преувеличения, а между тем в действительности он, при всем своем чисто немецком своеобразии, принадлежал тому широкому умственному движению на Западе, которое дало нам Кьеркегора"... и в котором воплотилось исторически неизбежное возмущение духа против рационализма, безраздельно господствующего в XVIII и в XIX веках" (Правда, Манн почему-то забывает о романтизме, который в конце XVIII века также восстал против духа рационализма, причем, особенно в Германии – Новалис, Шеллинг, Гофман, Клейст и другие).

Теперь, прежде чем перейти к сопоставлению текста романа "Доктор Фаустус" с работами Кьеркегора, обратимся к изложению основных положений его ранней работы "Или – Или" (1843). Она названа "фрагментом из жизни" – весьма характерное для Кьеркегора обозначение – ведь для экзистенциалиста жизнь гораздо более важное понятие, чем, например, книга.

Как отмечает Наталья Исаева в предисловии к русскому переводу: "Он (Кьеркегор) был в числе тех мыслителей (наряду, скажем, с Шопенгауэром, а затем и Ницше), кто осуществил великий слом, – кто перенес центр метафизического интереса с неких абстрактных "систем" или натурфилософских спекуляций ближе к "смысложизненным" вопросам" [6, с. 10]. А П.П. Гайденко считает, что основное отличие Кьеркегора от предшествующих философов в том, что "истина, по Кьеркегору, – не то, что ты знаешь; а то, – что ты есть" (курсив наш. Л.Т.). Впрочем, это справедливо для всего экзистенциализма в целом. "Истину нельзя знать, в ней можно быть или не быть". По Кьеркегору, истина не

может быть общезначимой, она может быть только личной. Поэтому Кьеркегор называл себя не философом, а "частным мыслителем". П.П. Гайденко объясняет это тем, что Кьеркегор живет уже в эпоху массовой культуры, которая угрожает индивидуальности, в эпоху общих, безличных истин. Работы Кьеркегора П.П. Гайденко называет не философскими диалогами, а "экзистенциальной драмой", где в качестве действующих лиц выступают не только персонажи, но и отдельные произведения. Каждая идея у Кьеркегора выступает как личность. Этот метод можно назвать "косвенным" (по мнению П.П. Гайденко).

Трактат "Или – Или" исследователи называют истоком всего творчества Кьеркегора. Главная в нем – тема любви. Как, почти все сочинения Кьеркегора, он написан под псевдонимом – в данном случае – Виктора Эремита. Псевдонимность отмечается многими исследователями Кьеркегора как его своеобразная черта. К тому же этот Виктор Эремита даже не автор, а только издатель данного сочинения. В Предисловии к книге издатель сообщает, что нашел рукопись в секретере. Здесь мы можем отметить использование философом Кьеркегором различных форм художественности, так как приемы "нахождения рукописи" или передоверенная кем-то возможность что-то опубликовать – прием именно художественной литературы, совершенно не характерный для философии, даже средневековой, где авторство часто скрывалось.

Характерен и диалектический метод преподнесения материала – с двух разных точек зрения, ибо первая часть написана от имени эстетика, а вторая – этика. Принцип противоречия очень важен для автора, написавшего незадолго магистерскую диссертацию о романтической иронии. Именно в трактате "Или – Или" Кьеркегор предлагает свою классификацию человеческих типов – эстетик, этик и религиозный человек. Их же можно рассматривать и как три стадии развития личности. Эти три стадии – эстетическая, этическая и религиозная, как считают некоторые исследователи, соответствуют христианской триаде – тело, душа и дух.

Имя издателя Виктор Эремита переводится как "отшельник – победитель", и тем выдает свою близость к самому Кьеркегору, который был и тем и другим.

После предисловия следует Диапсалмата (переводится как "плач о человеке"), которая отправляет читателя к Псалмам Давида и где даны размышления Поэта. "Жизнь стала для меня горьким питьем, но я должен пить ее как лекарство: медленно, каплю за каплей" [6, с. 49]. Мы ничего не знаем, "один Господь знает, для чего Он меня предназначил и чего Он от меня хотел" [6, с. 50]. "Над самым моим внутренним существом нависла тоска..." "Жизнь так пуста и бессмысленна!". Таковы мотивы этой части трактата. Отметим сразу, что они родственны мотивам произведения Левверкюна в романе "Доктор Фаустус" – "Плач доктора Фауста". Кьеркегор дал волю своему лиризму, который прячется подчас за его иронией.

Далее идет "Экстатическая лекция", в которой представлена точка зрения эстетика, который говорит, что желает только одного – "чтобы смех был всегда со мною".

Глава, которую читает герой Томаса Манна, у Кьеркегора называется "Непосредственные стадии эротического, или музыкально-эротическое несущественное введение" (написано для влюбленных). Эта часть написана от лица эстетика и посвящена опере Моцарта "Дон Жуан", в которую Иоханнес (рассказчик этого раздела) безумно влюблен. Дон Жуан становится у Кьеркегора – символом эстетизма, но не просто Дон Жуан, а Дон Жуан – герой Моцарта. "Бессмертный Моцарт! Ты, кому я обязан всем, кому я обязан утратой разума, изумлением, заставившим вздрогнуть мою душу, страхом, пронзившим все мое внутреннее существо..." (с. 75). Любопытно и неслучайно, что у иррационалиста Кьеркегора "утрата разума" оценивается как положительный момент.

Иоханнес считает "Дон Жуана" лучшим произведением Моцарта. В нем воплотились его представления о классике, отличительным признаком которой является единство формы и содержания. Непосредственно-эротическое тождественно музыкально-эротическому, – считает рассказчик, а с ним, очевидно, и Кьеркегор. Вообще, по Кьеркегору, чувственность полагается в христианстве "как то, что должно быть преодолено. Чувственность в христианстве духовно определяется" [6, с. 88]. Это понятно. Но Кьеркегор не был бы самим собой, если бы он не противоречил себе, если бы сам не запутывал свои мысли, превращая их в противоположные суждения. Так, далее он пишет: "Чувственно-эротическое в индивидуе – это от христианства" –?! Одно дело сказать, что "чувственность отрицается христианством", а другое – что она – от христианства.

Рассказчик считает, что "гениальность в своей непосредственности может быть выражена только в музыке. Музыка – истинно христианское искусство" (так ли? А как же ницшеанское дионисийское?). "Музыку христианство исключает из себя (?), тем самым ее полагая". И, наконец, совсем уже странный и неожиданный вывод – "Иными словами, музыка – это нечто демоническое" [6, с. 90]. "Когда именно зародилась сама идея, воплощенная в "Дон Жуане", точно неизвестно; известно только, что она принадлежит христианству" [6, с. 115]. Спорные идеи Кьеркегором подаются как безусловные.

Кьеркегор считает Дон Жуана воплощением силы природы, соблазнителем, демоническим началом, а не человеком. Вот как об этом пишет Патрис Боллон в статье "Дон Жуан: истинная горесть любви": "Между тем, для Кьеркегора, который пространно комментирует оперу Моцарта, Дон Жуан в сущности не является человеком, личностью, а лишь воплощением мужской силы, неутомимого вождения плоти, наиболее полным выражением одержимости желанием жить" [2]. "Эта чистая, грубая, стихийная сила, – продолжает Боллон, – рожденная по ту сторону Добра и Зла, может быть передана лишь самым

непосредственным и одновременно самым абстрактным из всех искусств – музыкой". Дон Жуан – музыкален. Он – сама музыка.

Кьеркегор называет три стадии эстетического, иллюстрируя их героями произведений Моцарта. Первая – неопределенное томление (Паж в "Фигаро"); вторая – переключение с объекта на объект (Папагено из "Волшебной флейты"); третья – Дон Жуан, который представляет собой единство двух предыдущих. На первой стадии желание определяется как Мечта, на второй – как ищущее, и на третьей – как желающее.

Следующий параграф этой части трактата называется "Отражение античного трагического мотива в современном трагическом". Главное отличие, по Кьеркегору, состоит в том, что в античном мире преобладает объективность, отсюда хор и эпичность (действие важно само по себе); а в современном – субъективность. "В античной трагедии печаль глубже, а боль меньше; в современной – боли больше, а печали меньше" [6, с. 180]. Боль связана с субъективным началом – с чувством вины.

На что нужно обратить особое внимание, так это *сопоставление Дон Жуана с Фаустом*, которое проходит через весь трактат Кьеркегора, и которое нам поможет раскрыть нашу основную проблему – Томас Манн и Кьеркегор.

О близости архетипов Фауста и Дон Жуана пишут многие. Так, К. Зенкин в работе "Музыка в истории слова о Дон – Жуане" говорит: "По сути дела, Моцарт музыкой своей оперы стихийно, бессознательно прикасается к фаустовской проблеме... Об этом пронизательно размышлял Кьеркегор: "Душевная любовь – это существование во времени; чувственная – исчезновение во времени ("остановись мгновение"), но медиум, в котором это исчезновение происходит, есть именно музыка". *Дон Жуан, как и Фауст, хочет остановить мгновение*" [5].

Очевидно, это сближение образов Дон Жуана и Фауста было воспринято и Томасом Манном, поэтому-то Леверкюн и читает у Кьеркегора о моцартовом Дон Жуане. Песочные часы, которые поставлены сатаной для Леверкюна, не позволяют остановить мгновение.

А вот что пишет по этому поводу Патрик Боллон: "Уже не раз отмечалось, сколь многое связывает в западной мифологии миф о Дон Жуане с мифом о Фаусте – роковая роль трагического, поистине демонического любопытства, действительно, сближает их. Но Кьеркегор делает своего героя в Любви больше, чем Фаустом, – это, скорее, Денди, "теоретик" любовной эстетики, сумевший окружить ее подлинным поэтическим культом".

Дон Жуана и Фауста, по мнению Кьеркегора, связывает любовная линия. Здесь сразу отметим, что Леверкюн читает Кьеркегора незадолго перед тем, когда черт объявит, что "любовь тебе запрещена". Но только в Дон Жуане любовь – непосредственное, а в Фаусте – опосредованное. А вот что пишет по этому поводу Наталия Исаева – "Дон Жуан – эстетическая стадия. Вторая

фигура, выражающая эстетическую стадию, – это Фауст, только наслаждение ищется здесь уже не в чувственном, эстетическом, но в сфере знания" [6, с. 17].

У Кьеркегора и Дон Жуан, и Фауст – демоничны, но каждый по-своему. И это можно проследить на их отношениях с женщинами. "Фауст ищет в женщине не столько удовольствия, сколько умственного развлечения" [6, с. 240]. "Его усомнившаяся душа не находит ничего, в чем она могла бы успокоиться, – и вот теперь он цепляется за любовь, отнюдь не потому что верит в любовь, но просто потому что в ней есть некий момент настоящего времени, в котором он на мгновение может обрести покой" [6, с. 240]. (Вспомним, что у Гете Фауст хочет остановить мгновение).

П.П. Гайденко считает, что "Дон Жуан и Фауст (у Кьеркегора) – две стадии демонического эстетизма". Идея Дон Жуана невысказана внутри языческой культуры, – считает Кьеркегор, – она связана с христианством. Фауст, по Кьеркегору, стал продолжением Дон Жуана. "Оба, и Дон Жуан, и Фауст, по убеждению Кьеркегора, – пишет П.П. Гайденко, – представляют собой глубочайшее выражение духа культуры, рожденной религией христианства" [4, с. 163]. В период христианства чувственность приобретает характер демонический и определяется как соблазн. Дон Жуан олицетворяет непосредственность (адекватная форма выражения идеи Дон Жуана – музыка), Фауст – это рефлексированный Дон Жуан. Чувственность Фауста – немзыкальна (может быть, отсюда и вытекает необходимость для героя Манна договора с дьяволом?). У Кьеркегора Фауст – демоническая фигура, так как он выбирает зло сознательно (у Томаса Манна – то же). По Гайденко, "Дон Жуан, как и Фауст – выражение определенного типа экзистенции".

В "Дневнике соблазителя" (последний раздел первой части, он представляет собой художественное произведение в эпистолярной форме) рассказывается история любви Иоханнеса к Корделии, и еще раз подчеркивается, что жизнь эстетика неотделима от любви к женщине. "Женщина всегда была и остается для меня неисчерпаемым материалом для размышления, вечным источником внимательных наблюдений. Человек, который не ощущает никакого влечения к такому исследованию, может, по моему мнению, быть в мире кем угодно, одно только ясно, – он не эстетик [6, с. 455]. "Великолепная, божественная сторона эстетики состоит в том, что она вступает в отношение с прекрасным как таковым; она, по сути своей, имеет дело только с прекрасной литературой и с прекрасным полом" [6, с. 455].

"Женщина – это бытие для другого". Афоризм звучит весьма двусмысленно. На этом первая часть заканчивается, и вопрос в том, насколько здесь реализовалась авторская позиция, и в чем она состоит. По логике Кьеркегора следует предположить, что здесь должна быть критика эстетического, так как автор считает эту стадию самой незрелой, самой несовершенной, но ... как тогда понять нескрываемое восхищение Моцартом и его "демонической" музыкой,

нашедшей выражение в образе Дон Жуана? Может быть, права П.П. Гайденок, которая считает, что и сам Кьеркегор был во многом эстетом?

Вторая часть написана с точки зрения этического человека. Это Судья Вильгельм, который вступает в спор с Иоханнесом. Здесь доказывается эстетическая значимость брака (наверное, потому, что речь Судьи обращена к эстетике). "Эстетическое в браке – это бескорыстное". В браке есть своя красота – доказывает Вильгельм. "И вся красота, заложенная в языческой эротике, сохраняет свою важность и для христианства, – коль скоро она сочетается с браком" (с. 480). Брак спасает любовь от голой чувственности, которая есть моментальное. Т.е. брак – это возможность выхода в вечность (не потому ли Леверкюн у Томаса Манна хочет спастись через брак с Мари Годо? И не потому ли сатана ему брак запрещает, как это было запрещено и Фаусту из Народных средневековых легенд?). "Брак принадлежит христианству" – вот лейтмотив этой части. Брак есть преобразование любви.

Чин венчания говорит о соединении единичного и всеобщего через брак. Верность в супружестве – обретение Вечности. Супружеская любовь божественна, потому что она повседневна.

Но в этой части речь идет не только об оправдании брака и о важности этического, но и более общих философских проблемах, в частности, важнейшей для экзистенциализма проблеме выбора. По-существу, здесь объясняется смысл названия дилеммы Или – Или (Aut – Aut). "Введение одного единственного *aut* отнюдь не проясняет дело, – то, о чем идет здесь речь, слишком значительно, чтобы можно было удовлетвориться одной лишь его частью... в этих словах заложена возможность привести в движение ужаснейшие противоречия" [6, с. 632]. Они означают необходимость выбора.

Эстетик не выбирает, он плывет по течению, он носит различные маски. Но когда-нибудь их все равно придется снять. Так человек может утратить себя, он распадается как личность. *Личность утверждает себя в выборе*. Мгновение выбора в высшей степени серьезно. "Еще до того, как человек выбирает, личность его уже заинтересована в выборе, и когда человек отодвигает от себя выбор, его личность выбирает бессознательно, или же выбирают темные силы, таящиеся в ней" [6, с. 639].

Таким образом, у Кьеркегора выбор – сложная ситуация, не исключительно рациональная, но во многом – иррациональная (а ведь именно эта мысль звучит и у Томаса Манна – двадцать пятая глава "Доктора Фаустуса").

Итак, по Кьеркегору, выбор совершается *волей, а не разумом*. (В этом Кьеркегор близок Шопенгауэру и Ницше). Главный выбор человека, по Кьеркегору, это выбор между Добром и Злом. Эстетик выбирает Зло, этик – Добро. Эстетическое начало – безразличие. Примером эстетического человека у Кьеркегора является Нерон. Сущность Нерона – уныние. Каждый эстетик пребывает в отчаянии (хотя может об этом и не знать). Но у Кьеркегора, (в от-

личие от церковного христианского учения) отчаяние – не грех, а возможность перейти на более высокую ступень – к вере.

Последний раздел называется "Ультиматум". Основная мысль заключается в том, что "перед Богом мы всегда неправы". И это сознание (если оно есть) нас возвышает. Переход на религиозную стадию требует предельного усилия.

Совершенно справедливо замечает П.П. Гайденко, что у Кьеркегора "каждая идея выступает как личность. В этом смысле киркегоровское "Или – Или" – философский роман, роман идей". Но ведь то же самое мы можем сказать и о "Докторе Фаустусе" Томаса Манна.

Итак, трактат "Или – Или" – это книга о выборе между эстетической позицией и этической и о необходимости перехода на высшую ступень – религиозную. Но позиция автора достаточно сложна. Сложность заключается в иронии Кьеркегора и двойственности его подходов (так, в частности, мы видим явное сочувствие к эстетической платформе при словесном ее отрицании). Трудно согласиться с его оценкой сократовской иронии как полностью негативистской; с демоническим в христианстве и многим другим.

Центральная тема "Или – Или" – это тема любви. Это особенно важно здесь подчеркнуть, так как Адриан у Томаса Манна читает Кьеркегора накануне своей встречи с чертом и выдвигаемого им запрета на любовь.

Кьеркегор и роман Томаса Манна "Доктор Фаустус"

К началу написания романа Томас Манн закончил свою эпопею "Иосиф и его братья", написал статью "Закон" (о заповедях), перечитывал в этот период Пятикнижие Моисея, познакомился с книгой Зигмунда Фрейда "Человек, по имени Моисей". Отсюда видно, что в середине 40-х годов (т.е. в период Второй Мировой войны) Манн находится в кругу библейских образов и тем, поэтому сюжет договора с дьяволом отнюдь не случаен.

В романе "Доктор Фаустус" двойная перспектива: книга пишется (рассказчиком Цейтбломом) во время Второй Мировой войны, а время основного действия – начало XX века. Исход войны еще неизвестен, и Томас Манн, говоря об этом, пользуется "терминологией" Кьеркегора – "так или иначе" – намек на название работы "Или – Или".

А вообще, замысел о Фаусте, как признается Томас Манн в статье "История "Доктора Фаустуса", возник у него 40 лет назад, а значит Манн, как и Гете, который писал своего "Фауста" около 60 лет. В этой публикации Томас Манн называет роман своей "тайной исповедью" (!). Он признается в любви к главному герою – Адриану ЛEVERКЮНУ – Фаусту XX века. Причем, заявляет, что был "влюблен в его холодность", "в отсутствие у него души" (!?) (Как и рассказчик Серенус Цейтблом). При этом автор сообщает, что его герой собирательный (отсюда отсутствие описаний его внешности).

Таким образом, при всей трагичности истории, при всей критике модернизма и отступлений от нравственности и сознания опасности пути Леверкюна, мы видим симпатию Манна к демоническому как гениальному, таинственно-романтическому. Но ведь то же самое находим и у Кьеркегора. На словах одно, а в подтексте несколько иное – более сложное, запутанное, ироническое; странное сочетание восхищения и страха, отрицания и утверждения одновременно.

Кьеркегор вполне мог быть (вместе с Ницше) одним из прототипов главного героя. Имя Кьеркегора (в отличие от имени Ницше, которое ни разу не упоминается, хотя сам автор назвал "Доктора Фаустуса" "романом о Ницше") неоднократно фигурирует в тексте произведения. Так в 14 главе, где описаны споры студентов богословского факультета в Галле, где учится Адриан, есть такие слова (их говорит один из участников диалога Дейчлин): "Религиозность, пожалуй, это сама юность, отвага и глубина жизни отдельного человека, воля и способность к действию, естественность и демоническое начало бытия, и *Кьеркегор вновь довел это до нашего сознания, заставил нас всем существом это почувствовать и усвоить*" [10, с. 155] (Курсив наш – Л.Т.).

Таким образом, имя Кьеркегора связывается с возрождением веры и религии. Однако далее уже устами Адриана Леверкюна (своего любимого героя) Томас Манн предлагает и критику некоторых идей Кьеркегора, в частности его отрицания роли церкви – "Я не могу сочувствовать кьеркегоровскому отделению церкви от религии. В церкви, даже при нынешнем ее состоянии... я усматриваю единственный оплот порядка, институцию, объективно дисциплинирующую, способную удерживать в должном русле нашу религиозную жизнь. Без церкви она впала бы в субъективно-индивидуалистическое одичание, растворилась бы в непроглядном хаосе, превратилась бы в мир фантастических ужасов, в бескрайнее море демоники" [10, с. 156]. Томас Манн упрекает Кьеркегора в субъективизме, опасность которого, действительно, таилась в его философии.

Второе прямое упоминание имени Кьеркегора мы находим в 25 главе, где Леверкюн в темной комнате читает работу Кьеркегора "Или – Или" раздел о Моцарте и его опере "Дон Жуан". Здесь предстоит герою сделать выбор между эстетическим и этическим, между Добром и Злом. Эстетизм же у Томаса Манна близок варварству. Мы уже отмечали, что Кьеркегор сближает образы Дон Жуана и Фауста как две стадии демонического эстетизма. В романе Томаса Манна эта мысль получает художественное решение: в романе есть не только Фауст (Леверкюн), но и Дон Жуан (друг Леверкюна талантливый скрипач Рудольф Швердтфегер). Леверкюн поддается чарам синих глаз молодого артиста (в статье "История "Доктора Фаустуса" Томас Манн пишет об "эротическом мотиве синих и черных глаз"). А об отношениях двух друзей Манн пишет следующее: "...отношение Адриана к Руди Швердтфегеру – совращение одиночества непоколебимой доверчивостью, где гомосексуальность играет этакую бесовскую роль" [10, с. 36]. Демонизм Руди – стихийный, непосредственный (он – эсте-

тик), демонизм Левверкюна – тоже эстетический, но рассудочно-отвлеченный. Цейтблом говорит о Рудольфе следующее: "...мне лично эта натура, каждое ее проявление виделись в свете какого-то абсолютно наивного, инфантильного демонизма, весело игравшего иногда, на мой взгляд, в его очень красивых синих глазах" [10, с. 450]. И еще – "Бедняга Руди! Недолго был триумф твоего ребяческого демонизма! Он попал в сферу действия другого демонического начала, более глубокого, более рокового, которое молниеносно расправилось с твоим, сломило его, растоптало, обратило в прах" [10, с. 539].

Демонизм Рудольфа и Левверкюна – это демонизм Дон Жуана и Фауста. Как и Кьеркегор, Томас Манн показывает, что в самой стихии музыки скрывается демоническое начало. Альфред Шюц в статье "Моцарт и философы" [16] считает, что у Кьеркегора "Моцарт используется как символ эротической жизни". У Томаса Манна классическую музыку представляет Бетховен (и в меньшей степени Бах), но и имя Моцарта упоминается в лекциях Кречмара как образ абсолютной гармонии – "ясность диспозиции, прекрасное распределение инструментальных групп, остроумное варьирование четко проводимой мелодической линии" [10, с. 81]. То есть, казалось бы, это – чисто духовное начало. Вместе с тем Кречмар тут же настаивает на стихийности музыки вообще и ее связи с первобытным заклинанием. Вместе с Кречмаром молодой Левверкюн поедет в Веймар и другие города, чтобы слушать оперы Моцарта – "Волшебная флейта", "Фигаро". Но Левверкюн в своем творческом развитии будет двигаться от мелодии к диссонансам. Он уйдет и от Моцарта и от Бетховена (Симфоническая кантата "Плач доктора Фаустуса" – антипод девятой симфонии Бетховена, заканчивающейся "Одой к Радости" на слова Шиллера).

Заставляет вспомнить о Кьеркегоре и прием *двусмысленности и иронии*, о которых постоянно пишут почти все исследователи датского философа. Левверкюн считает, что "в музыке двусмысленность возведена в систему" [10, с. 64]. Ирония связана с неопределенностью суждений, относительностью окончательных решений. И это тоже созвучно стилистике кьеркегоровских сочинений. Жар и холод одновременно присутствуют в сочинениях Адриана, как неоднократно отмечает Цейтблом. С одной стороны страстность, с другой – расчет; музыка и математика, хаос и порядок. У Кьеркегора, как мы отмечали выше, это сочетания иронии и пафоса (веры и сомнения).

Двусмысленность нашла отражение не только в стиле, но и в биографиях литературного героя и его прототипов, особенно в отношениях с женщинами. Левверкюн посылает своего друга Руди сделать предложение Мари Годо. Здесь, как правило, вспоминают похожее сватовство Фридриха Ницше, но ведь и у Кьеркегора была похожая история. Правда, он не перекладывал миссию предложения руки на кого-либо, но странное расторжение помолвки с Региной Ольсен в 1843 году до сих пор так и не разгаданная тайна. Нечто подобное происходило и в жизни Франца Кафки. И вряд ли это можно объяснить про-

стой нерешительностью или комплексом неполноценности. Здесь есть нечто метафизическое, присущее экзистенциализму – отказ от окончательности; сомнение, возведенное в принцип. А, может быть, и своеобразный идеализм: мысль о том, что брак разрушит романтизм отношений.

Сближает Томаса Манна с Кьеркегором и еще один важный момент – *мотив повторений*. "Повторения" (1843) – так называется одна из книг Кьеркегора, которая была написана в одно время с трактатом "Или – Или". Именно в это время Кьеркегор разрывает свои отношения с невестой, и больше уже никогда не женится. Возможно даже, книга была попыткой повторить, т.е. вернуться в прошлое. Повторения понимаются Кьеркегором так: "Чтобы по-настоящему овладеть благом, надо сначала его потерять, а потом обрести". Но к моменту окончания текста Кьеркегор узнает о новом замужестве Регины, и повторения в этом смысле не получается. Работа имеет подзаголовок – "Опыт экспериментальной психологии Константина Констанция". Константин Констанций – рассказчик, которому некий молодой человек доверяет свою любовную историю. Любопытно, что философ Кьеркегор упорно называет себя психологом (так было и в "Страхе и трепете"). Возможно, таким путем отмежевываясь от традиционной классической философии. На самом деле, "Повторение" больше похоже на эпистолярный роман: молодой человек пишет письма Константину (причем, не сообщая свой адрес и не ожидая ответа), где он рассказывает свою историю несчастной любви, своей разлуки с девушкой. Однако под маской любовного сюжета скрыто нечто иное – размышление о **категории повторения**. Именно так обозначает ее автор (категория) – тем самым продолжая предлагать новые философские категории (раньше это был – *страх и абсурд* в трактате "Страх и трепет"). "Повторение – новая категория, – заявляет Констанций, – которую еще предстоит ввести... Без категорий воспоминания или повторения вся жизнь распадается, превращается в пустую, бессодержательную игрушку" [9, с. 31]. Рассказчик далее сообщает, что "повторение всегда трансцендентно" [9, с. 75].

Итак, что же такое **повторение** в понимании Кьеркегора? На этот вопрос ответить не так-то просто, потому что Кьеркегор не дает никаких определений, а подчас, как всегда, противоречит себе (например, в начале он говорит, что повторение – это сама жизнь, а чуть позже, что повторений вообще никаких не может быть). Поэтому значение "потерять, чтобы обрести" является далеко не единственным.

Рассмотрение этого вопроса осуществляется в контексте древнегреческой философии (концепция знания как припоминания), а также ветхозаветной Книги Иова. Греки считали, что жизнь есть повторение, "тот же, кто не понимает, что вся жизнь – повторение и что в этом ее красота, тот сам себя осудил, загубил и не заслуживает лучшей участи" [9, с. 9].

Иов же у Кьеркегора предстает как экзистенциальный герой, бросающий в Небо свои риторические религиозные вопросы: "Где я? Что такое мир? Что

означает само это слово? Кто обманом вовлек меня сюда и бросил на произвол судьбы? Кто я? Как я пришел в мир? Откуда взялась во мне заинтересованность в этом крупном предприятии, именуемом действительностью? Каков мой интерес? Разве участие это не в воле каждого? А если я обязан участвовать, то где председатель? К кому же мне обратиться с жалобой?" [9, с. 89]. В письмах молодой человек признается: "каждое слово Иова питает, прикрывает, врачует мою измученную душу" [9, с. 94]. В связи с Иовом вводится еще одна категория – *испытание*. Иов выдержал испытание бедностью, болезнью, смертью детей, ворчливостью жены, недоверием друзей. "Иов был благословен от Бога, и все было возмещено ему *вдвойне*. Это и называется *повторением*" [9, с. 102] (Курсив авторский). Иов олицетворяет повторение в значении – "потерять, чтобы обрести". Повторение (т.е. возмещение) наступило для Иова тогда, когда исчезла надежда, когда по человеческому разумению должна прийти гибель. Но спасение у Кьеркегора приходит *силой абсурда (т.е. силой веры)*.

Таким образом, из философской категория повторения переходит в ряд религиозных. Можно сказать, что повторения, по Кьеркегору, это еще и аналогии – все отзывается во всем – это законы мира. Человек смотрится во всеобщее, и – парадоксально – там находит свою индивидуальность.

В романе "Доктор Фаустус" повторения встречаются в нескольких смыслах. Первое – похожие события в жизни героев, парные персонажи и события, случающиеся в разное время. Дом родителей Адриана описан очень подробно. Но почти точно так же выглядит усадьба матушки Швейгештиль (бывший монастырь), в которой Леверкюн проводит свои последние годы, где он лежит больной, беспомощный и где он умирает. Посреди двора тоже стоит большое дерево, окруженное скамейками (только не липа, как в отчем доме, а вяз). Эльза Швейгештиль удивительно похожа на мать Леверкюна – она такая же добрая и спокойная, точно так же звучит ее голос. Служанка Вальпургия с пышной грудью и вечно вымазанными навозом ногами как бы повторяет скотницу Ханну из детства Адриана, приобщившую его к музыке (она пела народные песни). Дочь Швейгештилей чем-то напоминает сестру Адриана Урсель. Происходит некое *возвращение* в прошлое. (О повторении как о возвращении говорит и Кьеркегор). Все возвращается на круги своя, человек в конце жизни возвращается к своим истокам.

Опыты отца Адриана – папаши Леверкюна – также найдут своеобразное продолжение. Стеклокрылые бабочки (они очень красивы, но ядовиты) явят себя через несколько лет в лице гетеры Эсмеральды, которая заразит молодого композитора смертельной болезнью. Морозные узоры, которые он выращивает на окне, – почти символ адриановской будущей музыки, причудливой и пронизанной холодом. Причем, папаша Леверкюн ставит здесь философский вопрос о повторениях – эти узоры повторяли или предваряли исходные фор-

мы? – спрашивает он. Здесь повторение выполняет функцию пророчества и предвидения.

После окончания гимназии Леверкюн уезжает к своему дяде-музыканту, хозяину магазина музыкальных инструментов. Дядя одинок, и бесконечно привязан к своему племяннику. Но эта история повторится в конце жизни Леверкюна, только теперь он будет дядей, влюбленным в ангелоподобного Непомука, своего юного племянника. Имя Непомук означает "эхо": мальчик отзовется эхом молодости Адриана Леверкюна. Эхо станет музыкальным приемом в кантате "Плач Доктора Фаустуса", в которой видны черты стилизации искусства 17 столетия (Монтеверди); тогда "музыка была до манерности пристрастна к отголоску, к эхо: эхо, голос природы, отвечающий на звук человеческого голоса, и разоблачение его как природного звука – это и есть жалоба, плач. Сокрушенное "ах, да!" природы над человеком и искупительное возвешение о его одиночестве... В последнем и величайшем творении Леверкюна эхо – этот любимый прием эпохи барокко – часто с несказанной тоской применяется композитором" [10, с. 627].

Эхом или зеркальным отражением друг друга выглядят и сестры Кларисса и Инесса Роде, в доме которых некоторое время живет Леверкюн. Обе заканчивают свою жизнь трагически – одна становится преступницей, другая – самоубийцей. И причиной этого исхода являются любовные истории. Повторяют друг друга и истории двух врачей, которые лечили Адриана от сифилиса: они оба исчезают при загадочных обстоятельствах. В связи с этим можно говорить о приеме парных персонажей.

Второй тип повторений – это сходство исторических событий, происходящих в разное время, но как бы дублирующих друг друга. Прежде всего, Томас Манн отмечает сходство эпох – средневековья и XX века в Германии. Кайзерсасерн (город детства Цейтблома и Леверкюна) сохранил средневековую атмосферу: в нем много старинных церквей и заброшенных зданий. Средневековая атмосфера царит и на богословском факультете в Галле, где учится Адриан: два педагога Кумпф и Шлепфус делают акцент на проблемах демонологии. Колдовство, сжигание книг, разгул стихийных сил, характерные для позднего средневековья, повторяются в период фашизма. История Гейнца и Барбель (вставная новелла из 15 века) повторится в истории Непомука: Леверкюн заявит, что он погубил племянника своим взглядом, т.е. сглазил. Рассуждая об этом, Серенус замечает, что архаический пласт сохраняется как в отдельных личностях, так и в народе. Кроме того, два временных плана повествования – начало XX века (расцвет карьеры Леверкюна и время основных событий) – и 40-е годы – время написания Серенусом его заметок, истории жизни его друга, перекликаются друг с другом.

Третье – это повторения как принцип искусства, как музыкальный прием, который очень активно обсуждается то Кречмаром, то самим Леверкюном. Архаическое начало возвращается и в музыку – об этом неустанно говорит

Кречмар в своих лекциях – где оно соединяется с варварским, стихийным, дионисийским. Манн отмечает одну особенность Кречмара – страсть "сравнивать, открывать соотношения, проследивать влияния, обнажать путанные сцепления, образующие культуру" [10, с. 101]. Но, кстати, то же самое можно сказать и о самом Томасе Мане, у которого постоянно присутствует переключка литературных образов, исторических и культурных эпох, эстетических стилей.

Своеобразным повторением, переименованием, цитированием является метод пародирования в музыке Левверкюна. Подробно описывается его музыкальное произведение "Чудеса вселенной" – виртуозная космическая музыка, в которой звучит люциферовская насмешка над творением.

Адриан часто использует вариации одной и той же мелодии или музыкальной фразы. В кантате о Фаусте это – грандиозные вариации плача, противопоставленные ликованию финала Девятой симфонии Бетховена. Об этой технике рассуждал сам Левверкюн в своих беседах с Цейтбломом: "Он указал мне тогда на магический квадрат музыкального стиля или техники, создающей предельное разнообразие звуковых комбинаций из одного и того же неизменного материала, так что не остается ничего нематематического, ничего, что не было бы вариацией того же самого. Этот стиль, эта техника, утверждал он, не допускает ни единого звука, который не выполнял бы функции мотива в конструктивном целом, – так что ни одной свободной ноты более не существует" [10, с. 628].

Итак, сходство Кьеркегора и Томаса Манна в решении темы повторений заключается в философском понимании этого явления: мир полон аналогий, и в то же время в нем нет ничего абсолютно похожего. Человек постигает себя, заглядывая в универсальное и определяя свое отношение к нему. Приобретение осуществляется через потерю.

Революционное новаторство Серена Кьеркегора заключалось в обращении человеческой мысли к своему истоку – религии. Кьеркегор был услышан не сразу. Но зато столетие спустя (после написания основных работ Кьеркегора) он стал законодателем философского дискурса. Кьеркегор оказался глубоко созвучен духу XX века: духу сомнения и вопрошания, агностицизма и духовного голода. На него откликнулась и западноевропейская культура, что мы и пытались показать в этой части работы на примере двух авторов с мировыми именами – Уильяма Фолкнера и Томаса Манна. Кьеркегора, Томаса Манна и Фолкнера роднят экзистенциальные вопросы: смысл творчества и человеческой жизни, важность свободы и восприятие смерти. Сближает их и еще один философский тезис – *все лучшее утверждается вопреки*.

Экзистенциалы Кьеркегора – страх, отчаяние, грех, вина, смерть, болезнь к смерти.

Экзистемы Фолкнера – страх, лес, медведь, охота, встреча, наставник, время, вечность.

Экзистемы Манна – музыка, эхо, повторения, договор, диалог, любовь.

Литература:

1. *Баринов Д.Н.* Эволюция представлений о страхе и тревоге в истории философии // "Философия и культура", 2011, № 3.
2. *Боллон, Патрис* Дон – Жуан: истинная горестъ любви // "Иностранная литература", 1993, № 10.
3. *Гагарин А.С.* Экзистенциалы человеческого бытия: одиночество, смерть, страх. От античности до Нового времени. Екатеринбург: Издательство Уральского университета. 2001. 372 с.
4. *Гайденоко П.П.* Трагедия эстетизма. О мирозерцании Серена Киркегора. – М.: 1997. Республика. 207 с. [Электронный ресурс.] tlf. Narod.ru (Дата обращения: 14. 04. 2016).
5. *Зенкин К.* Музыка в истории слова о Дон – Жуане. [Электронный ресурс]. <http://www.21israel-music.com> (Дата обращения: 23. 05. 2016).
6. *Киркегор С.* Или – Или. С –П.: Издательство Русской Гуманитарной Христианской Академии. Амфора. 2011.
7. *Кьеркегор С.* Страх и трепет // Кьеркегор С. Страх и трепет. – М.: "Республика", 1993.
8. *Кьеркегор С.* Понятие страха // Кьеркегор С. Страх и трепет. – М.: "Республика", 1993.
9. *Кьеркегор С.* Повторение. – М.: Лабиринт, 1997.
10. *Манн Т.* Доктор Фаустус // Манн Т. Собр. соч. в 10 т. – М.: Государственное издательство "Художественная литература", 1961 Т. 5.
11. *Манн Т.* История "Доктора Фаустуса". Роман о романе // Манн Т. Собр. соч. в 10 т. Т. 9.
12. *Манн Т.* Философия Ницше в свете нашего опыта // Манн Т. Собр. соч. в 10 т. Т. 10.
13. Мир Кьеркегора. Русские и датские интерпретации творчества С. Кьеркегора. – М.: AdMarginem, 1994.
14. *Татаринова Л.Н.* Фолкнер (Религиозно-философские аспекты творчества). Учебное пособие. – Краснодар.: 2004.
15. *Чеснокова А.В.* Концепт метафизического страха (Angst) в немецкой философии // Молодой ученый – 2012. – № 8 – С. 160 – 165.
16. *Шюц, Альфред.* Моцарт и философы // Вестник Европы, 2002, № 4. [Электронный ресурс]. <http://magazines.russ.ru/vestnik/2002> (Дата обращения: 23. 05. 2016).
17. Философия: Энциклопедический словарь. – М.: Гардарики. Под ред. А.А. Ивина. 2004.
18. Философский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия. Под ред. Л.Ф. Ильичева, П.Н. Федосеева, С.М. Ковалева. 1991.

19. *Фолкнер У.* Медведь // Фолкнер У. Сарторис. Медведь. Осквернитель праха. Серия "Мастера современной прозы". – М.: Прогресс. 1974.
20. *Фолкнер У.* Собр. соч. в 6 томах. – М.: Художественная литература, 1985.
21. *Faulkner W.* Go down, Moses. Penguin Books, 1989.
22. The Portable Faulkner. Introduction by Malkolm Cowly – N.Y.: 1946.

ГЛАВА 2

Мигель де Унамуно: философ и писатель

Испанский мыслитель, поэт и прозаик Мигель де Унамуно родился в 1864 году в Бильбао, столице страны басков, чем он чрезвычайно гордился и что он постоянно подчеркивал: ведь его соотечественником – великим баском – был основатель Ордена иезуитов Игнатий Лойола. Унамуно получил традиционное католическое воспитание, и в юности мечтал стать священником. Однако этим мечтам не суждено было сбыться. В 1880 году он уехал в Мадрид и поступил в университет на факультет философии и гуманитарных наук. Здесь он увлекается модными тогда учениями позитивизма и социализма (Спенсером, Бакуниным, Лассалем). В 1884 году Унамуно защищает диссертацию "О проблемах происхождения и предыстории басков" и возвращается в Бильбао, где преподает латынь. Затем он перебирается в Саламанку, где получает кафедру древнегреческого языка, а затем становится ректором этого старейшего в Европе университета. Унамуно стал участником движения "поколения 98 года" – так называли себя представители интеллигенции, ратовавшей за возрождение Испании, к которым принадлежали также А. Ганивет, Антонио Мачадо и др. 1898 год – это дата поражения Испании в испано-американской войне и потери последних испанских колоний, что переживалось как национальная катастрофа.

Примерно в это же время (1897 год) случилась и личная трагедия, заставившая Унамуно вновь обратиться к вере – смерть его маленького сына от менингита. Отсюда рождается "трагическое чувство жизни".

В 30 – е годы в результате государственного переворота в Испании установилась диктатура генерала Примо де Ривера. Унамуно открыто выразил свой протест, в результате чего он был смещен с поста ректора и отправлен в ссылку на Канарские острова. Буря общественного возмущения была такова, что Унамуно было предложено вернуться, но он не согласился и уехал во Францию. Вернулся на родину он только в 1931 году после падения диктатуры и был восстановлен на посту ректора Саламанки. Затем к власти в Испании приходят франкисты; сначала Унамуно, не разобравшись в ситуации, поддерживает их, но затем разочаровывается.

Унамуно умер затворником 31 декабря 1936 года.

§1. "О трагическом чувстве жизни", "Агония христианства"

Мигель де Унамуно – глубоко своеобразный мыслитель – и по стилю, и по содержанию своего учения. Многие философы-экзистенциалисты в качестве отправной точки обращались к историческим или мифологическим персонажам (Авраам и Моцарт у Кьеркегора, Сизиф и Достоевский у Камю), но никому не приходило в голову сделать абсолютным центром своей философии литератур-

ного героя, это мы видим у Мигеля де Унамуно. Дон Кихот Сервантеса стал для Унамуно национальной философией, его вторым "я" и главнейшим аргументом в пользу веры. Еще в эссе "Рыцарь печального образа" (1896) Унамуно говорил о том, что Дон Кихот это самый подлинный и глубокий символ испанской души. Сразу же после поражения Испании в испано-американской войне Унамуно опубликовал статью "Смерть Дон Кихоту", где писал о том, что Испания должна выздороветь от безумных мечтаний о своем превосходстве, как выздоровел в конце романа Сервантеса Дон Кихот снова став Алонсо Киханой – добрым и здравомыслящим христианином. Однако в 1906 году в эссе "Путь ко гробу Дон Кихота" Унамуно мечтает возродить безумного рыцаря Дон Кихота, освободив его от власти современных интерпретаторов-буквоедов. Для этого была написана книга "Жизнь Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу Сааведра, объясненная и комментированная Мигелем де Унамуно" (1905).

Имя Дон Кихота встречается буквально во всех дальнейших сочинениях Унамуно до самой его кончины – как в публицистических, так и художественных. Для Унамуно Дон Кихот не менее реален, чем его автор – Сервантес. Он реален, так как показывает нам, как нужно жить, чтобы заслужить бессмертие, тогда как жизнь многих людей-обывателей напоминает скорее сон (категория *сна* в дальнейшем будет ключевой в творчестве Унамуно).

Унамуно придумывает новый термин – *кихотизм*, который означает нравственность, которая выше закона, она основана на вере и свободе, это нравственность – религиозная. "Безумие Дон Кихота состоит в том, что святой идеал, которому он служит, всецело не от мира сего, его безусловная вера в этот идеал и делает его врагом мира и сумасшедшим в глазах мира сего. Здесь речь идет о трагедии, извечный смысл которой коренится в трагедии Креста", – пишет Е.В. Гараджа в предисловии к русскому изданию произведений Унамуно [2, с. 15].

Важно отметить и то, что Дон Кихот был для Унамуно аргументом не только в споре со своими оппонентами, но и с самим собой. Как отмечает Е.В. Гараджа: "В душе Унамуно боролись интеллеktуал, человек культуры, и христианин, человек, страстно жаждущий жизни в Духе и Свободе". В его душе боролись Ренессанс и Средневековье, Реформа и католицизм, анархизм и этатизм, либерализм и консерватизм" [2, с. 17].

Образ Дон Кихота встречается в произведениях Унамуно, когда скептицизм встречается с отчаянием чувства, здравый смысл с жаждой веры вопреки всему.

Работа "О трагическом чувстве жизни у людей и народов" была написана в 1913 году. Она состоит из 11 разделов и заключения. В первой главе "Человек из плоти и крови" Унамуно дает свое понимание философии, во многом близкое Кьеркегору. По его мнению, объектом философии должны стать не идеи и теории, а "конкретный человек из плоти и крови". Личная биография философов является наиважнейшим фактором их учений, причем под биографией Унамуно имеет в виду не только факты, но "духовную страсть автора". Унамуно

убежден в том, что философия гораздо ближе к поэзии, чем к науке. Сущность человека Унамуну определяет как "страстное желание никогда не умирать". Человек мыслит не одним мозгом, но всем телом, "кровью, костями и косным мозгом, сердцем, легкими, утробой, всей своей жизнью" [9, с. 37]. Здесь очень отчетливо обнаруживается экзистенциальный характер мысли Унамуну.

Некоторые положения заставляют вспомнить о работах Альбера Камю, знаменитого французского экзистенциалиста. Например, в следующем афоризме – "Не достаточно мыслить, необходимо еще и чувствовать нашу судьбу" [9, с. 38]. Или еще ближе – в представлении смерти человека как метафорическом образе чумы – "Мало лечить чуму, надо еще уметь оплакивать ее. Да, надо уметь оплакивать ее! Может быть, это и есть высшая мудрость!" [9, с. 39]. Вот это и называет Унамуну "трагическим чувством жизни".

Во второй главе "Исходный пункт" Унамуну выдвигает мысль о том, что в основе всякого познания лежит жажда личного бессмертия. Здесь ведется полемика с рационалистами. Унамуну доказывает вероятность существования идеального мира – "Кто возьмется доказать, что не существует мира невидимого и неосязаемого, воспринимаемого нашим внутренним чувством, которое служит инстинкту увековечивания", – спрашивает он [9, с. 47]. Мы философствуем не только разумом, но и волей и душой, и всем своим существом. "Почему я хочу знать, откуда я пришел и куда иду, откуда и куда движется все, что меня окружает, и что все это значит? Потому что я не хочу умереть полностью и окончательно, и хочу знать наверняка, умру я или нет. А если не умру, то что со мною будет? Если же умру, то все бессмысленно" [9, с. 53].

Таким образом, по Унамуну, человеческое познание имеет иррациональную основу.

Третья глава носит еще более яркое и красноречивое название – "Голод по бессмертию". Она построена по всем законам классической риторики (ведь Унамуну не только знал греческую культуру, но и преподавал ее – в подлиннике читал Платона, Аристотеля и других древних авторов). Здесь много риторических вопросов, повторов с восклицательными знаками, красивых, ярких оборотов речи. Но... это не просто красноречие, это очень эмоциональный, искренний, личный текст – "Быть, быть всегда, быть без конца, жажда бытия, жажда еще большего бытия! Голод по Богу! Жажда любви, увековечивающей и вечной! Быть всегда! Быть Богом!" [9, с. 58].

Эта личная заинтересованность – пожалуй, лучшее, что есть в творчестве Унамуну, да и в экзистенциализме в целом. Ведь даже Сартр (наиболее холодный из экзистенциалистов) определял свою философию как "осознание и переживание абсурда". Если бы не было этого *переживания*, то не было бы и никакого новшества, был бы скептицизм или даже цинизм.

"Вечность! Вечность! Вот чего мы страстно желаем, – восклицает Унамуну, – жажда вечности это и есть то, что у людей зовется любовью; и если ты лю-

бишь другого человека, то это значит, что ты хочешь обрести в нем вечность. Что не вечно, то и не действительно" [9, 58]. Доводы рационалистов ни в чем не убеждают, считает Унамуно, потому что не ими питается сердце. "Я не хочу умирать, нет, я не хочу умирать и не хочу хотеть этого; я хочу жить всегда, всегда, всегда, и жить, оставаясь самим собой, тем самым жалким я, которое и есть я сам и которое я чувствую существующим здесь и теперь, потому-то меня и мучает проблема долговечности моей души, моей собственной личной души" [9, с. 63].

Этот текст очень мало похож на классические философские сочинения. Он, действительно, больше напоминает поэзию или какие-нибудь шаманские заклинания. Только испив до конца душевную боль, считает Унамуно, можно "почувствовать вкус меда". "Тоска ведет нас к утешению". П.П. Гайденок отмечала, что произведения Кьеркегора по жанру напоминают не трактаты, а экзистенциалистскую драму. Это очень верное замечание, и его можно в полной мере отнести и к испанскому экзистенциалисту Мигелю де Унамуно.

В 4 разделе "Сущность католицизма" Унамуно показывает, как проблема голода по бессмертию решается в католицизме. По его мнению, христианство имеет истоки в иудаизме и эллинизме, именно потому, что они ставили проблему смерти. Таинство Евхаристии есть таинство, дарующее бессмертие. Однако, считает Унамуно, создав догматику, католическая церковь рационализировала христианство. Она создала схоластическую теологию. "Схоластика, этот величественный и прекрасный собор, построенный с учетом многовековых достижений храмовой архитектуры, но из необожженных кирпичей, мало-помалу пришла к так называемому естественному богословию, которое было не чем иным, как кастрированным христианством" [9, с. 89].

Продолжением этой мысли стала 5 глава "Рациональное разложение". Название говорит само за себя. Здесь Унамуно выступает с критикой различных материалистических теорий – от древнеримского мыслителя Лукреция до современных позитивистов. "Во всем должна быть ясность, а истина в том, что то, что мы называем материализмом, означает для нас не что иное, как доктрину, которая отрицает бессмертие индивидуальной души, сохранение личного сознания после смерти" [9, с. 93]. "Ужасная штука интеллект. Он стремится к стабилизации памяти, а тем самым – к смерти". "Высший триумф разума, – считает Унамуно, – способности аналитической, а значит разрушительной и разлагающей, это постановка под сомнение его собственной действительности" [9, с. 114].

И в конце главы повторяется мысль о том, что скептицизм разума и отчаяние чувства, встретившись, могут породить надежду и утешение.

Далее это положение уточняется в следующей главе – "На дне бездны". Если совсем кратко, то суть этой части сводится к следующему – "дно бездны" – это место, где достигает предельного накала конфликт разума и чувства, веры и

сомнения; и именно из этого противостояния рождается надежда – "... на дне бездны встречаются лицом к лицу отчаяние чувств и воли и скептицизм разума и обнимаются, словно братья. Именно это объятие, объятие трагическое, то есть глубоко любовное, и будет тем, из чего забудет ключом родник жизни, жизни неподдельной и могучей" [9, с. 115].

Далее Унамуну проявляет себя как последователь Шопенгауэра в том, что волю он ставит выше интеллекта. С этим он связывает и проблему веры, заявляя, что "верить это значит, прежде всего, *хотеть верить*".

Унамуну предлагает такую категорию, как *религиозное отчаяние*. Оно, по мнению испанского мыслителя, быстрее может продвинуть человека по пути спасения, чем послушание или смирение. Нужно заметить, что это не единственное расхождение Унамуну с церковным христианским учением, которое сомнение и отчаяние считает искушением, а иногда и грехом.

7 глава называется "Любовь, боль, сострадание и личность". Все эти обозначенные понятия очень тесно и неразрывно взаимосвязаны. Причем, ключевым словом у автора является *страдание*. Без страдания нет любви, нет личности, нет сострадания. И эпиграфом к этой главе взяты слова о страдании, но не случайно это не цитаты из Библии или богословской литературы, а стихи Байрона из его мистерии "Каин". Вот как они звучат: "Каин: ...я хочу изведать Бессмертие заранее. Люцифер: Ты изведал. Каин: когда и как? Люцифер: Страдая". Страдания приравниваются к бессмертию, но это говорит не Бог, а Люцифер! К теме Каина мы еще обратимся чуть позже, когда речь будет идти о романе Унамуну "Авель Санчес", но сейчас уже можно заметить, что страдание понимается Унамуну не в евангельском, а, скорее, в декадентском значении. "Любовь – сестра, дочь и в то же время мать смерти, – пишет Унамуну, – которая ей приходится сестрою, матерью и дочерью" [9, с. 139]. "И потому в глубинах любви таится бездна вечного отчаяния". Это очень странное для христианина утверждение – разве любовь не побеждает смерть, не противостоит смерти?

В 8 главе – "От бога к богу" непосредственно поставлена проблема веры. Основная мысль этой части заключается в том, что, по мнению автора, к Богу нас приводит не разум, а чувство – глубочайшая потребность существования Добрай Силы, которая находится вне нас и которая превосходит нас. "К Богу живому, к Богу человеческому, ведет не разум, а дорога любви и страдания. Тогда как разум скорее отделяет нас от Него. Невозможно сначала познать Его, а потом полюбить; начинать надо с любви, прежде чем познавать, надо полюбить, пожелать Его, почувствовать голод по Богу. Познание Бога является результатом любви к Богу, и познание это почти ничего общего не имеет с рациональным познанием" [9, с. 167].

9 глава "Вера, надежда и милосердие" начинается с вопроса – "что такое вера?". Унамуну по-своему отвечает на него: "... верить в Бога – это значит прежде всего хотеть, чтобы Он был, страстно желать существования Бога" [9, 182].

Унамуну неоднократно повторяет, что вера связана с личностным началом, персонификацией. Мы верим не в идею, а в личность.

Вера – это творческая способность человека. Наша мысль от конкретного восходит ко всеобщему: сначала любовь к вещам, людям, а потом – к Богу (здесь Унамуну повторяет мысли древнегреческого философа Платона). Вера и надежда неразрывным образом связаны, – считает Унамуну, так как мы верим в невидимое, т.е. надеемся, что оно существует. "Верить в то, чего мы не видели, значит верить в то, что мы увидим. Таким образом, вера, я повторяю, есть вера в надежду; мы верим в то, на что надеемся" [9, с. 194].

Еще одна ключевая мысль Унамуну в этой книге заключается в том, что любовь связана со страданием, поэтому она является одновременно и состраданием. Любовь есть "трагическое утешение". И высшая красота – это красота трагедии. "Любовь порождает страдание, а страдание порождает любовь, любовь – это милосердие и сострадание, а любовь без милосердия – это уже не любовь. Наконец, любовь – это смиренное отчаяние" [9, с. 199]. Здесь слышатся шопенгауэровские нотки, звучит экзистенциалистская тема отчаяния.

Автор высказывает также ряд мыслей абсолютно еретических, так, например, о том, что "бог – узник преходящей материи".

10 глава называется "Религия, мифология загробной жизни и апокатастасис". В ней рассматривается проблема бессмертия души. Вера в Бога и вера в бессмертие души неотделимы друг от друга. Именно от нашего страстного желания никогда не умирать, по мнению Унамуну, и рождается наша вера. Но в вечности мы хотели бы продолжать ту самую жизнь, которую ведем на земле. Мы желаем телесного счастья. Дух и материя борются друг с другом. Все ли спасутся? Унамуну считает, что спасутся лишь те, кто *хочет* спастись – "лишь тот станет вечным, кто живет охваченный ужасным голодом по вечности и увечиванию. Тот, кто жаждет никогда не умирать, верит, что никогда не умрет в духе, потому что достоин бессмертия, или вернее только тот жаждет личной вечности, кто уже несет ее в своей душе. Вечность обретает тот, кто не перестает со страстью желать своего бессмертия, со страстью побеждающей всякий разум, но не тот, кто достоин вечности, и не достоин потому, что не желает ее. И нет никакой несправедливости в том, что ему не будет дано то, чего он не желает, ибо просите и дастся вам. Наверное, каждому дается по желанию его. И быть может грех против Духа Святого, грех, которому, согласно Евангелию, нет прощения, это не что иное, как нежелание Бога, нежелание обрести вечность" [9, с. 233].

Эмоциональная окраска высказываний Унамуну связана с католицизмом, со страстностью его святых, в то же время мы здесь видим и элементы полемики с западным христианством, так как автор считает важнейшим условием спасения не личные заслуги, не добрые дела, не соблюдение заповедей, а личный порыв к спасению.

В 11 главе "Практическая проблема" речь идет о конкретных шагах человека, предпринятых для достижения вечности. Рецепт очень простой: даже не будучи уверенным в бессмертии, надо жить так, как если бы это было несомненно. Надо сражаться со своей судьбой, даже без надежды на победу – по-донкихотски. "И не только сражаться с нею, страстно желая иррационального, но и действовать так, чтобы стать незаменимыми, запечатлеть в душах других людей свой образ и символ; влиять на своих ближних так, чтобы, отдавая им себя, завоевать их сердца, чтобы увековечить себя везде, где это только возможно" [9, с. 250].

Каждый должен заниматься этим на своем месте, в той должности, которую он занимает, придавая ей высокий религиозный смысл. Унамуно высоко ценит Мартина Лютера, основателя протестантизма, за утверждение религиозного значения личного мирского призвания, гражданской профессии, которая наряду с монашеством является одной из форм служения Богу. Проблему личного призвания Унамуно считает важнейшей социальной задачей, которая отнюдь не сводится к распределению материальных благ. "Каждый человек должен делать свое дело, устремив взоры к Богу, с любовью к Богу, иными словами, с любовью к нашей вечности, – вот что значит превратить наш труд в религиозное творчество" [9, с. 257]. И даже если труд кажется тебе наказанием, делай его с любовью, носи свой крест, крест своего личного мирского призвания.

Эти строчки, на наш взгляд, относятся к лучшим страницам его сочинений: в них звучит вдохновение поэта, пламенная вера христианина, однако тут же в конце этой главы читаем очень странные рассуждения, которые являются, по-существу, оправданием Каина, которого Унамуно называет "предводителем воинств", заявляя, что, если бы он не убил своего брата Авеля, то скорее всего принял бы смерть от его руки (?!). (Мы вернемся к этому, когда будем говорить о романах Унамуно).

Справедливой и очень глубокой является мысль Унамуно о том, что христианство в европейских странах является некой подземной рекой, поэтому многие люди, даже не осознавая своих корней, нередко мыслят и поступают в духе Евангелия.

Заключение "Дон Кихот в современной европейской трагикомедии" рассматривает национальные особенности трагического чувства жизни; и для Унамуно выразителем испанского духа, конечно же, является герой Сервантеса. Унамуно даже не боится называть его – "Господь наш Дон Кихот". Дон Кихот, по мысли автора, сражался не за идеи, а за Дух. Этот герой является выражением внутренней трагедии – борьбы между миром и Богом. Мир представлен разумом науки, а религия – это безумие веры, это убежденность в мире невидимом. Именно из отчаяния рождается героическая надежда, – не устают повторять Унамуно (и эту мысль мы найдем у многих экзистенциалистов, прежде всего, и наиболее ярко – у Альбера Камю).

Какова новая миссия современного Дон Кихота? – "Вопить в пустыне"!, – считает Унамуно. Очевидно, и свою философию он тоже воспринимал чем-то вроде этого гласа (Кстати, эпиграфом к Заключению автор поставил слова из Книги Пророка Исаи – "Глас вопиющего в пустыне!" (Исаия XI, 3).

В качестве возражения автору "Трагического чувства жизни" можно было бы заметить, что разум и чувство не всегда так фатально противостоят друг другу, они могут и взаимодействовать, дополнять друг друга. Разум человека дан ему Богом, и известно выражение о том, что "если Бог хочет наказать человека, то он лишает его разума".

"Агония христианства" (1925)

Сразу же нужно пояснить, какой смысл Унамуно вкладывает в понятие "агония". "Агония" означает "борьба". Агонизирует тот, кто живет в борении, кто вступает в борьбу с самой жизнью. И со смертью тоже".

С этой точки зрения Унамуно интерпретирует Евангелие: Христос пришел принести меч, а не мир. Автор акцентирует внимание на тех эпизодах, где сам Бог находится в борении (Гефсиманский Сад). Он предлагает такое понятие, как "агонистический стиль" – это стиль Евангелия, прием парадоксов и антиномий. Послания Святого Павла, по мнению Унамуно, также являются примером агонистического стиля: в них нет диалога, а есть борьба, полемика.

Душа христианина, потрясенная агонией Бога, постигает любовь, ибо любовь есть соединение воедино, форма метаэротики. Вера – пассивное, женское начало – умение отдать себя.

Примером агонизирующей веры Унамуно считает веру Паскаля, которой посвящена отдельная глава (восьмая). "Духовная жизнь Паскаля, – пишет Унамуно, – предстает перед нами как трагедия, трагедия, которую можно было бы выразить словами Евангелия: "Верую, Господи! Помоги моему неверию!" (Марк, IX, 24). Очевидно, что это не есть собственно вера, а скорее лишь желание верить" [10, с. 360]. Эти слова Унамуно цитирует неоднократно во многих своих работах, очевидно, относя их к самому себе.

В девятой главе Унамуно рассказывает историю одного католического священника – отца Гиацинта – который ушел из церкви, чтобы осуществлять социальное служение. Унамуно считает его трагическим персонажем, при этом явно восхищаясь им.

Итак, в этой работе четко прозвучала любимая мысль Мигеля де Унамуно о важности и чуть ли не необходимости *сомнения* у современного человека, так как именно сомнение и даже отчаяние могут скорее привести к вере, чем откровение, чудо, размышление, влияние, пример или что-то другое. Можно сказать, что Унамуно абсолютизирует это состояние человека, выдвигая его как центральную категорию своей философии.

§2. Романы Унамуно

"Туман" (1914)

Теперь мы обратимся к художественному творчеству испанского мыслителя, чтобы изучить формы взаимодействия экзистенциалистской мысли и экзистенциалистской эстетики.

Роман "Туман" – одно из ранних произведений. Его герой Аугусто Перес, одинокий богатый молодой человек, влюбляется в девушку, собирается жениться, но она его обманывает и уезжает с другим. Таким образом, сюжет романа выглядит как крайне банальный и вторичный. Но...дело не в сюжете. Автор делает все для того, чтобы мы не поверили в реальность истории, не поддались ощущению реальности происходящего. Историю Аугусто предваряет Пролог, Постпролог, История "Тумана", а завершает Эпилог. Основной текст обрамлен целой серией дополнительных разъяснительных (а на самом деле запутывающих) материалов. В них обсуждаются культуроведческие и литературоведческие проблемы – жанра, героя, соотношения автора и персонажа, автора и героя, автора и рассказчика и т.д.

В Прологе один из героев "Тумана" Виктор Готи (это друг Аугусто) сообщает суть своих споров с автором – Унамуно. Он говорит, что Унамуно "терзает навязчивая, почти маниакальная идея – если его душа, равно как души всех прочих людей и даже тварей на земле, не наделена бессмертием, причем, бессмертием в том смысле, как понимали его простодушные католики средних веков, тогда пропади все пропадом и не стоит надрываться" [11].

Здесь мы видим прямую связь с философскими работами Унамуно, где постоянно обсуждается именно этот вопрос.

В Постпрологе появляется сам Унамуно и как бы продолжает эти беседы. Свои книги он называет "порождением туманных сновидений" (в философских работах Унамуно часто затрагивается тема сна, утверждается, что жизнь – это "сон Бога"). Здесь же обсуждается причины смерти Аугусто – он покончил с собой? Или его убил автор?

В разделе История "Тумана", которую никак не назовешь художественным текстом, Унамуно сообщает информацию о различных публикациях романа и его переводах на иностранные языки. Свой текст Унамуно не считает романом в его традиционном понимании и предлагает новый термин "руман" (к этому он еще неоднократно вернется в самом повествовании). Так же как применительно к рассказам Унамуно предлагает вместо "новеллы" – "нивола", тем самым подчеркивая экспериментальный характер своего художественного творчества.

Вот одно из типичных рассуждений о жанре и не только – "Должно остаться Слово, которое было в начале и будет в конце, ветер и дарованная нам духовная сила собирать туманы и сгущать их в образы. Аугусто Перес пригрозил

нам всем, кто был и есть мною, всем нам, кто составляет сон Бога – или лучше сказать, сон Его Слова, – что нам, мол, суждено умереть. Да, умирает плоть пространственная, но не плоть сна, не плоть сознания. И потому говорю вам, читатели моего "Тумана", видящие во сне моего Аугусто Переса и его мир, – это не туман. Это и есть *руман*, легенда, история, это и есть жизнь вечная" [11].

Это рассуждение приоткрывает смысл названия – "туман": это некие аморфные ментальные формы, из которых вырастают образы. Причем, Унамуну уподобляет творчество писателя, создающего своих персонажей, творчеству Бога, создавшего человеческий род. Сознание не может исчезнуть – так доказывается тревожащая Унамуну проблема бессмертия души.

В тумане бредет в начале основного повествования молодой Аугусто, он не знает, что ему делать и куда идти. Про протагониста сказано, что он "был в этой жизни не путником, а гулящим". Таким образом, туман является и реальной вещью и символом в романе. Аугусто идет за какой-то девушкой и приходит к дверям ее дома, здесь он знакомится с привратницей и пытается у нее все разузнать о незнакомке (она оказывается учительницей музыки и зовут ее Эухения Доминго). Аугусто следует законам жанра и придумывает себе любовь (он постоянно это обсуждает). Персонажу не хватает реальности, а роману убедительности.

Далее Аугусто знакомится с тетей Эухении (приносит ей клетку с канарейкой, которая выпала из окна) и узнает, что у девушки есть жених Маурисио, о котором все отзываюся крайне негативно: он лентяй и лжец. Аугусто вступает в борьбу за невесту, но при этом постоянно спрашивает себя, зачем он это делает и действительно ли он ее любит.

Гораздо более прозрачные отношения у него складываются со щенком Орфеем, которого он привел домой с улицы. Перед ним он произносит длинные философские монологи. Вот один из них: "Скажи, Орфей, разве есть необходимость в Боге, в мире, в чем бы то ни было? Почему что-то должно существовать?.. Откуда взялась Эухения? Она мое создание, или я ее создание? Или же мы создали взаимно друг друга?.. Судьба наша ткется и распускается одновременно. И иногда до нас доносятся дуновения, запахи и даже таинственные шумы из другого мира... Посмотри Орфей, вот рама, вот основа, смотри, как снует челнок туда и обратно, как играют нити, но скажи мне, на какой стержень наматывается ткань нашего существования? Где этот стержень?" [11]. Это почти те же самые вопросы, которые задает Унамуну в своих философских работах.

Эухения пробуждает у Аугусто любовь к другим женщинам, он как бы начинает постигать саму природу любви, но в то же время неуверенность не покидает его ни на шаг.

Параллельно идет линия друга Аугусто – Виктора Готи, того самого, который был автором Пролога. Готи рассказывает о своих семейных отношениях: они с женой страстно хотели ребенка, но его не было, и вот через двадцать лет жена

забеременела, и супруги пришли в ужас. Ребенок родился, ужас прошел. Эта история, на наш взгляд, иллюстрирует мысль Унамуну, что человек – игрушка в руках Высших Сил.

Тем временем сюжет близится к развязке – Аугусто делает предложение Эухении, и она его принимает, но накануне свадьбы она сбегает с бездарным Маурисио, которого сама же презирает.

В одном из последних диалогов Виктора и Аугусто звучит мысль о том, что "все – комедия". "Но где же тогда реальное?", – спрашивает Аугусто. На что Виктор Готи отвечает: "Кто тебе сказал, что комедия не бывает реальной?...все едино и тождественно: надо все путать, путать, Аугусто, надо путать. А кто не путает, запутывается сам" [11]. Это уже какая-то апология тумана!

В последних главах в повествование вторгается сам автор – Мигель де Унамуну. Он беседует со своими героями и читателем. Эти слова выделены курсивом – *"Пока Аугусто и Виктор вели свой руманный разговор, я, автор этого романа, который ты, читатель, держишь сейчас в руках, загадочно усмехался, видя, как персонажи моего румана выступают в мою защиту, оправдывают меня и мои собственные приемы. Я говорил себе: "Бедняги совсем не понимают, что лишь пытаются оправдать то, что я с ними делаю! Когда человек ищет себе оправдание, он на самом деле оправдывает только Бога. А я – бог для этих несчастных руманных человечков"* [11].

Здесь опять звучат явные аналогии между миром искусства и реальностью: человек создает произведения искусства, а Бог создает человека и его среду. А законы едины.

В тридцать первой главе происходит разговор автора с его главным героем, суть которого в том, что Унамуну приговаривает своего Аугусто к смерти, а персонаж не хочет умирать, причем, так же страстно не хочет, как об этом писал Унамуну в своем "Трагическом чувстве жизни" (ситуация очень похожая на сюжет рассказа Франца Кафка "Приговор").

Герой хочет оставить за собой право выбора, поэтому он согласен даже на самоубийство, чтобы быть свободным, но Унамуну заявляет, что он не может этого сделать: "чтобы покончить с собой, надо быть живым, а ты придуман мною", – говорит он. На это Аугусто говорит ему: "А может быть это я вас придумал?" Далее герой заявляет, что он хочет жить и быть самим собой ("выйти из тумана – и жить!). Он падает на колени, умоляет автора. Но Унамуну тверд в своем решении – и герой, действительно, умирает. При этом автор заявляет: "Тот, кто выдумывает – выдуман сам! И он тоже умрет!" [11].

Обсуждается вопрос о воскресении, но Унамуну приходит к выводу, что это невозможно.

В "Надгробном слове", которое играет роль Эпилога, сообщается, что Аугусто растворился в тумане. Огромный монолог произносит пес Орфей, в конце которого он тоже умирает.

Последние слова "Тумана" звучат так: "И опять Аугусто Перес растворился в черном облаке. И, проснувшись, я спросил себя: "Кто вносит порядок, логику и связь, то есть организует все это?" [11].

Не случайно роман заканчивается вопросом. Такова поэтика творчества Унамуну в целом. Что же касается его художественных произведений, то они явно носят постмодернистский характер.

"Авель Санчес" (1917)

Основа романа – ветхозаветная история об Авеле и Каине. Унамуну рассказывает историю современной жизни двух братьев, но аналогии с библейскими персонажами совершенно прозрачны, что отражено, в том числе, и в именах.

В начале повествования сообщается, что найдена рукопись некоей исповеди известного врача Хоакина Монегро. Предметом анализа становятся отношения двух друзей – Авеля Санчеса и Хоакина Монегро. Авель – художник, Хоакин – врач. Они друзья детства. Хоакин влюблен в красавицу Елену, которая не отвечает ему взаимностью. Портрет Елены пишет Авель, после чего он делает ей предложение, и она его принимает. Начинается история зависти Хоакина к Авелю.

В центре также история картины "Каин". Ее пишет Авель на сюжет одноименной мистерии Джорджа Байрона. Картина выставляется в галерее и имеет огромный успех, но еще больший успех получает речь Хоакина по поводу этого полотна, где он восхваляет искусство художника, который так глубоко понял страдания Каина.

Хоакин женится на кроткой и любящей Антонии, и у них рождается дочь Хокаината, в то время как у Авеля и Елены появляется сын Авелин. Молодые люди впоследствии женятся, и у них также рождается ребенок. Это – внук Авеля и Хоакина. Казалось бы, они теперь должны еще больше сблизиться, но мальчик явно отдает предпочтение деду-художнику. Зависть вновь возрождается в душе врача. Однажды в порыве гнева Хоакин берет Авеля за горло – и он неожиданно умирает. Через год умирает и Хоакин. Но до этого он успевает написать свою Исповедь. В ней он признается, что был обречен на ненависть с самого своего рождения. В его душе был ад. Он борется со своим демоном, но безуспешно. Мы понимаем, что это – проблема неверия (та проблема, которая находится постоянно в центре внимания Унамуну). Хоакин делает неожиданное заявление: "И с того дня благодаря безбожному Байрону я обрел веру" [12]. Он начинает ходить в церковь, но, любопытно, что эти действия не одобряет его антагонист праведный Авель, который считает, что в церкви нуждаются только люди посредственные. И все-таки ничто не помогает Хоакину справиться со страстями. Страсть зависти превращается в мученичество. Хоакин – страдалец, и по мысли автора должен вызывать наше сочувствие. Он более яркий,

незаурядный герой, и можно сказать, что тема Авеля и Каина решена в романе Унамуно не в библейском, а скорее в байроновском духе.

§3. Новое понимание святости в повести Унамуно "Святой Мануэль Добрый, мученик" (1931)

В европейской литературе XX века вновь (после нескольких столетий забвения) возрождается религиозное понятие "святость". Шарль Пеги пишет ряд мистерий о Жанне д'Арк, Поль Клодель в своих пьесах рисует образы средневековых трубадуров и рыцарей ("Принцесса Греза"), Томас Стерн Элиот создает трагедию о католическом святом Томасе Беккете ("Убийство в Соборе"). В России Александр Блок воспеваает подвиг рыцарей в драме "Роза и крест". Даже далекий от религии фабианский социалист Бернارد Шоу называет свою историческую драму о Столетней войне "Святая Иоанна". Правда, в его понимании святость – это верность народу и борьба за его права. Экзистенциалист и атеист Альбер Камю в романе "Чума" устами одного из своих героев (Тарру) задает вопрос: "Можно ли быть святым без Бога?" Автор положительно отвечает на этот вопрос: его "святые" – это стоики, которые действуют без "надежды на успех". Камю предлагает нам безрелигиозную этику, но важно подчеркнуть другое – даже в эпоху технократизма и научного прогресса человек не может обойтись без морального начала, без стремления к совершенству.

Повесть "Святой Мануэль..." дает нам возможность рассмотреть творчество Унамуно в контексте этой проблемы, поточнее выснить его позицию.

Это произведение включено в сборник рассказов, куда входят еще две новеллы – "История о донне Сандальо, игроке в шахматы" и "Бедный богатый человек, или Комическое чувство жизни". К ним Унамуно пишет, как всегда, Пролог, в котором сам многое объясняет, то есть выступает в роли критика. Автор сообщает, что во все эти три новеллы он вложил "свое трагическое чувство жизни", напоминая о названии своей известной философской работы и подчеркивая тем самым близость своего художественного творчества публицистике.

"Я попробовал рассказать о той повседневной тревоге, – пишет Унамуно в Прологе, – потаенной и мучительной, которая терзает дух плоти и дух крови мужчин и женщин, плоть и кровь которых духовны; так стоило ли отвлекаться на такое нехитрое дело, как описание внешних оболочек, недолговечных и говорящих что-то только глазу?" [13]. И далее – "...для новеллы или романа, романа в истинном смысле слова, для трагедии или комедии человеческих душ мало что значат не только физиономии, гардероб, жестикаляция, окружающие предметы, но также не очень много значит то, что можно бы назвать сюжетом" [13].

Эти высказывания, на наш взгляд, свидетельствуют о том, что Унамуно – прежде всего мыслитель, а не художник. Он и сам в этом признается весьма

откровенно – "я писал новеллы и романы всего лишь с целью вырядить в литературные одежды психологические, философские и метафизические изыскания. Что, в сущности, всегда и делали все романисты и новеллисты, достойные называться таковыми, а сознательно или бессознательно делали – несущественно. У всякого повествования есть свой трансцендентальный смысл, своя философия, сам по себе рассказ – ни для кого не самоцель, никто не рассказывает, только чтобы рассказать... *Ибо реальное без идеального не существует*" [13] (Курсив наш – Л.Т.).

Эти мысли очень близки по смыслу высказываниям Альбера Камю в трактате "Миф о Сизифе" – в главе "Философия и роман" Камю прямо говорит о том, что критерием оценки художественного произведения является наличие в нем философии.

Унамуно признается в близости всех трех произведений – у них одна первооснова: все три основных героя решают для себя вопрос – "являешься ли ты тем, кем являешься, и пребудешь ли впредь тем, кем являешься сейчас?". "Дон Мануэль Добрый стремится, готовясь к смерти, раствориться, а верней, спасти свою личность в той, которую составляют люди его селения; дон Сандальо свою неведомую личность утаивает, а что касается бедного человека Эметерио, тот хочет сберечь свою для себя, накопительски, а в итоге его использует в своих целях другая личность" [13]. Это почти иллюстрация к евангельскому – "кто хочет душу свою сберечь, тот ее потеряет, а кто отдаст за други своя, тот ее сбережет".

В конце предисловия Унамуно сообщает, что только дочитал свою любимую книгу – "Или – Или" Кьеркегора и дает из нее очень важную цитату, которая раскрывает позицию самого Унамуно – "...никому не высказать позитивной истины лучше, чем тому, кто во всем сомневается, но только сам он в эту истину не верит" [13]. Это, действительно, ключевое положение творчества Унамуно (и, может быть, даже всего экзистенциализма), однако оно явно противоречит христианскому учению о вере как о высшей добродетели. Кстати, Кьеркегор восхищается Авраамом, вера которого была безусловна.

Теперь обратимся непосредственно к повести "Святой Мануэль". В небольшой деревне появляется новый священник – Мануэль. Имя значащее: в Книге пророка Исаяи (гл. 7) имя Эммануэль значит "с нами Бог". Эпитет "добрый" напоминает о любимом герое Унамуно Дон Кихоте (Алонсо Кихано Добрый). Так же и другие имена в повести имеют особый смысл – Анхела (рассказчица всей истории) похожа на ангела своей чистотой; ее брат Ласаро – евангельский Лазарь, тем более что здесь речь идет о его духовном воскресении (возвращении к вере).

Анхела восхищается Мануэлем, она говорит о его необыкновенной любви к людям – простым жителям деревни, которых он поддерживает морально, особенно умирающих, заботясь о том, чтобы они ушли "довольные". В то же время

подчеркивается, что у святого есть какая-то тайна, как будто в этих заботах он спасается от самого себя. Его любимые евангельские слова вопль страдающего Христа "Боже, Боже! Для чего Ты меня оставил?" Кажется, что здесь есть что-то личное. Возвращается из Америки брат Анхелы Ласаро, у которого совсем нет веры. Но постепенно, под влиянием Мануэля Ласаро начинает ходить в церковь и даже причащаться. Именно Ласаро удается узнать тайну Мануэля. Она заключается в том, что Мануэль притворяется перед своими прихожанами, на самом деле его драма заключается в его сомнениях, которые он никак не может победить. В этом и состоит его мученичество, в этом же – и его святость (!)

Мануэль Добрый предстает как трагический персонаж – как Каин (в восприятии Унамуну) или Хоакин из романа "Авель Санчес". Размышляя об этом, Анхела говорит: "...я поняла, что невозмутимая жизнерадостность дона Мануэля была земной и преходящей формой бесконечной и вечной печали, которую с героической святостью он скрывал от людских ушей и глаз" [13]. Что касается народа, то он этого никогда не поймет, поэтому его надо снабдить иллюзией, чтобы легче было переносить трудности жизни.

Символично то, что дон Мануэль умирает с закрытыми глазами. Он не верит в бессмертие души и думает, что "мы все умрем полностью", – это говорит его ученик Ласаро. Последний заявляет, что он почерпнул у своего наставника "веру в довольство жизнью". Он сообщает Анхеле, что есть две категории людей: те, кто верит в вечную жизнь, и они становятся инквизиторами для своих ближних и презируют земное; и те, кто верит только в эту жизнь. Это неверие кажется Анхеле святостью, она называет это состояние "Отчаянием деятельным и смиренным". Сама Анхела, заканчивая свои записки, задает вопрос самой себе – "А сама я – верую?" "Разве я что-нибудь знаю? Разве во что-нибудь верю? Разве то, о чем я здесь рассказываю, было на самом деле и было так именно, как я рассказываю? Разве все это – нечто большее, нежели сон, привидевшийся тоже во сне?...Что это значит верить?" [13].

Святость и мученичество, по Унамуну, связаны не с подвигом служения Христу, а с борьбой с собственными сомнениями и неверием. Эти сомнения героизируются и получают почти религиозный статус.

Итак, сопоставляя философские и художественные сочинения Унамуну, можно сказать, что они представляют собой идейное единство. Унамуну – мыслитель одной темы – темы бессмертия и веры (неверия). Вместе с тем, эти две сферы не совсем тождественны. В своих философских трудах Унамуну, на наш взгляд, более глубок, талантлив и интересен: его экспрессивность, яркая эмоциональность, акцент на мотиве жажды веры делают его оригинальным мыслителем. В романах и повестях Унамуну более рационален и схематичен, его не интересует личность, его интересует лишь он сам и его метафизические вопросы. Здесь акцентировано сомнение и отчаяние, торжествует агностицизм. Некоторые произведения носят модернистский и постмодернистский характер

("Туман"). Надо сказать, что Унамуно написал их раньше Джойса, Вирджинии Вульф и тем более Умберто Эко. Тем не менее, сейчас они производят вторичное впечатление. Тогда как философские работы, в центре которых бессмертный образ Дон Кихота, оставляют ощущение серьезности и новизны; они актуальны проблемой поиска смысла и вечной жизни и окрашены глубоко личным отношением автора к поднимаемым вопросам.

Философские экзистенциалы – абсурд, трагедия, кихотизм, сомнение, смерть, бессмертие, отчаяние, агония, вера.

Экзистемы – туман, сон, дорога, пропасть, исповедь.

Литература:

1. *Гараджа Е.В.* Унамуно об "агонии" христианства // Историко-философский ежегодник. – М.: 1991.
2. *Гараджа Е.В.* Евангелие от Дон Кихота // Унамуно Мигель де. О трагическом чувстве жизни у людей и народов. Агония христианства. – М.: "Символ", 1997. С. 7 – 22.
3. *Воробьев С.* Унамуно // Философская энциклопедия. – М.: 1966.
4. *Зыкова А.Б.* Экзистенциализм в Испании // Современный экзистенциализм – М.: 1966.
5. *Малышев М.А.* Антиномия веры и разума в философии Мигеля де Унамуно // "Философские науки", 1986. № 3.
6. *Порайко А.Л.* Некоторые аспекты философской концепции Унамуно // Вопросы философии и методики преподавания германских и романских языков – Воронеж.: 1977.
7. *Силюнас В.Ю.* Человек играющий и человек бунтующий (проблемы творчества и культуры в произведениях Мигеля де Унамуно и Хосе Ортеги-и-Гассета) // Западное искусство XX века – М.: 1978.
8. *Тертерян И.А.* Испытание историей: очерки испанской литературы XX века. М.: 1973.
9. *Унамуно, Мигель де.* О трагическом чувстве жизни // Унамуно, Мигель де. О трагическом чувстве жизни у людей и народов. Агония христианства. – М.: "Символ", 1997.
10. *Унамуно, Мигель де.* Агония христианства // там же
11. *Унамуно, Мигель де.* Туман // [Электронный ресурс] [http:// modernlib.ru/books/unamuno](http://modernlib.ru/books/unamuno) (Дата обращения: 12. 06. 2016).
12. *Унамуно, Мигель де.* Авель Санчес // [Электронный ресурс] [http:// predanie.ru /lib/books/ 2135](http://predanie.ru/lib/books/2135) (Дата обращения: 20. 06. 2016).
13. *Унамуно, Мигель де.* Святой Мануэль Добрый, мученик и еще три истории // [Электронный ресурс][http:// lib.aldebaran.ru](http://lib.aldebaran.ru) (Дата обращения: 1. 07. 2016).

ГЛАВА 3

Католический экзистенциализм Габриэля Марселя

Габриэль Марсель (1889 – 1973) – крупнейший мыслитель XX века. Он родился в семье дипломата, очень образованного и умного человека, служившего в Скандинавии. Габриэль рано потерял мать. Может быть, отсюда постоянное внимание к проблеме смерти и ощущение трагизма жизни. Отец женился на сестре матери, семья матери и тети Марселя была протестантской, отец называл себя агностиком, но у Габриэля интерес к вопросам веры пробудился очень рано, хотя крещение в католической церкви он принимает только в сорок лет – в 1929 году. Интересно отметить, что именно тогда приняли католицизм еще два известных европейских писателя – Томас Стерн Элиот и Грэм Грин (это был период католического возрождения в Европе). Во время Первой мировой войны Габриэль Марсель служил в Красном Кресте, где в его обязанности входило сообщать о пропавших без вести их ближайшим родственникам. Опять встреча со смертью, пусть и опосредованная. И, наконец, смерть любимой жены в 1947 году, которая потрясла уже немолодого писателя и заставила еще раз задуматься о бренности жизни.

Философия Габриэля Марселя – мистическая, иррационалистическая и несистемная. Он не любил называть себя экзистенциалистом (хотя не он один, ведь экзистенциалистом открыто называл себя только Жан Поль Сартр).

Марсель, считая невозможным и неприемлемым научное обоснование религии, отвергает рациональные доказательства бытия Бога и утверждает, что Бог принадлежит особому миру «существования», недоступному для объективной науки. (Субъектно-объектные отношения вообще постоянно находятся в поле зрения экзистенциализма). Бог, по Марселю, существует, но не обладает объективной реальностью, не принадлежит миру «вещей»; он «непредставим», «неопределим», его нельзя мыслить: «мыслить веру – значит уже не верить». Таким образом, апология христианства Марселя резко отличается от традиционного в католицизме схоластического метода, идущего от Фомы Аквината и заставляет вспомнить о более ранних средневековых богословах, например, Дионисии Ареопагите с его апофатическим методом.

В отличие от «мира объективности» в сфере «существования» исчезает граница между субъектом и объектом. Духовное начало, трактуемое объективно, а не субъективно, и тем самым доступное логическому анализу и рациональному познанию, неприемлемо для Марселя.

Для философии Габриэля Марселя характерно противопоставление ДВУХ ПОНЯТИЙ – проблемы и таинства. Первое характеризует «мир объективности», второе – сферу «существования». «ПРОБЛЕМА, – гласит определение Марселя, – есть нечто встреченное и преграждающее мой путь. Она всецело передо мной».

В этом случае я рассматриваю нечто со стороны, подхожу к нему объективно, как к находящемуся вне и независимо от меня.

Проблема находится в сфере логического. ТАИНСТВО противопоставляется понятию "проблема". Таинство разделяет субъект и объект, "Я" – "не-Я". Оно включает, вовлекает меня самого, мое существование, сливает воедино "Я" и "не-Я", выводит за границы созерцательности, стирает грань между "вне меня" и "во мне". Тем самым оно преодолевает объективный, логический подход. Итак, в сфере "существования" мир перестает быть "проблемой" и становится "таинством".

В сфере "существования" у Марселя принципиальное место занимает "интерсубъективность". "Объективная реальность" уступает место "второму лицу". "Присутствие" становится одной из основных категорий. Причинная связь вместе с другими формами объективных взаимозависимостей теряет онтологическое значение. На их место приходят любовь, дружба, вера, верность, ответственность, уважение, послушание, взаимопонимание. "Быть – это быть любимым" – характерная для этой онтологии формула.

Онтология Марселя не является натуралистичной. Явления природы мало интересуют Марселя. Но коль скоро в ней заходит речь об отношении к природным вещам, оно устанавливается по образу и подобию интерсубъективной эмоциональности. Объективное познание природы не ведет, по Марселю, к истине. "Как может, – вопрошает он, – то, что мы называем реальность, или, если кому угодно природой, дать ответ человеку в его поисках истины?"

Удивление, восхищение, причастность – основные характеристики "бытия-в-мире". Именно здесь один из основных переходов от "антропологии" к теологии: явления природы как творения не ведут в царство "безличного", а служат для человека одним из источников восхищения их Творцом. Любовь к людям зиждется на любви к Богу и отношении к другим как "детям божьим"; братство людей – это братство во Христе.

Философия Марселя по сути теоцентрична. Мир в целом для Марселя – не более чем связующее звено коммуникации с его Творцом, как и другие "Ты", приобщающие "Я" к абсолютному "Ты". Важно понять различие категорий "быть" и "иметь", которые широко используются в философских построениях Марселя. "ИМЕТЬ" – это отношение к вещи, к объекту, к тому, что может быть отделено, отчуждено от меня, к чему я могу быть непричастным. "Быть тем или иным", напротив, неотделимо от меня. Категория "БЫТЬ" и связанная с ней идея воплощения раскрывают у Марселя проникновение в "таинства" бытия-в-мире.

Габриэль Марсель рассматривает обобщение и абстрагирование как величайшее философское зло. Он зовет отказаться от абстрактного мышления и повернуть к конкретному, единичному, индивидуальному – от "сущего" к отдельным существам во всем их своеобразии, со всеми их отличительными особенностями. НАУКА, по мнению экзистенциалистов, обладая механизмом

универсализации, всюду внедряет "дух абстракции", в котором все конкретное, "личностное" уничтожается, заменяется "безликим", "общезначимым".

"Никогда не следует забывать, – пишет Марсель, – что если превосходство науки состоит в том, что она для всех, то этому превосходству сопутствует тяжелое метафизическое возмездие; наука для всех только потому, что она ни для кого в отдельности". Марсель критикует "индустриальное общество", считая практическим эквивалентом "духа абстракции", практицизма, обезличивания человека. Габриэль Марсель рассматривает технический прогресс, коллективизм как возрастающую угрозу антииндивидуалистических сил, направленных к губительному растворению личности в обществе.

§1. Основные философские работы

Многие ключевые идеи Марселя изложены им в "*Метафизическом дневнике*" (1927), который представляет собой отдельные записи отмеченные конкретными датами. Первоначально он не предназначался для печати. В нем две части – первая писалась в 1913 – 1914 гг., вторая – с 1915 по 1923. Таким образом, водоразделом между ними стала Первая мировая война. Это нашло отражение и в стиле: вторая часть содержит в себе больше конкретного и экзистенциального.

В первой части Габриэль Марсель критикует философский скептицизм, который, по его мнению, является просто отказом от постановки проблемы истины. Истина не может быть постигнута разумом, она является чем-то глубоко личным, обретается в результате *встречи* с трансцендентным. "Иначе говоря, между Богом и мной должно быть отношение, подобное тому, что в любви возникает между возлюбленными" [4, с. 108]. "Любовь создает свой объект", – утверждает автор. "...только любовь является действительным познанием, и вполне правомерно сблизить любовь и адекватное знание". "Любовь адресована лишь тому, кто вечен, она возносит любимое существо над миром конечных и случайных вещей" [4, с. 117].

Акт веры, по Марселю, является актом преодоления самого себя и полагания себя в Боге. Чем-то похожим является искусство. Актом свободной воли является также молитва.

Марсель ставит вопрос о самой природе мышления и приходит к выводу, что само мышление является для нас тайной. "Разум существует только, если он воздействует на душу". Таким образом, душа и разум нерасторжимы.

Во второй части задаются следующие вопросы: что такое духовная жизнь? Что такое бессмертие? Что такое любовь, сочувствие, сострадание, диалог, познание? Т.е. все вопросы – сугубо отнологические.

Марсель избегает дидактизма и догматизма. Его жанр – это размышление вслух, диалектика. Так, думая о проблеме вечной жизни, автор после многих

гипотез и вопросов приходит к выводу, что "бессмертие существует лишь благодаря вере и для веры... что проблема бессмертия должна ставиться только в терминах личности". Она не может быть абстрактной. Глубоко личным, по Марселю, является и акт молитвы. "Молиться – значит выдвигать постулат, что существование других людей, полностью независимое от моего, зависит, несмотря ни на что, в некоторой степени от акта, в котором я это существование предполагаю, что этот акт способствует в каком-то отношении их существованию. В каком-то смысле он держится, между прочим, на уверенности – в самом простом психологическом смысле, – что мы все созданы из мыслей других людей" [4, с. 236]. Это типичный для философии Марселя пассаж – как по содержанию (субъективизм) так и по форме (длинные сложные предложения, непростые повороты мысли, напоминающие технику письма Марселя Пруста).

Смысл молитвы, по мнению философа, состоит в превращении "абсолютного Он в абсолютное Ты". А вот наука говорит о реальном только в третьем лице. Духовная жизнь является диалогом.

Марсель приходит к мысли о том, что любить какое-либо существо – это значит любить Бога, поэтому *любовь всегда есть Триада (Бог Троица)*.

"Метафизический дневник" написан как разговор с самим собой, как некий внутренний монолог. Неокончателность суждений, отсутствие определенных выводов, спорность некоторых положений являются особенностью этой работы.

§2. Книга "Ты не умрешь" – квинтэссенция философии Габриэля Марселя

Гораздо более простым сочинением является сборник высказываний Габриэля Марселя под названием "*Ты не умрешь*". Собственно такой книги он не писал: она была опубликована уже после смерти философа его невесткой госпожой Анной Марсель по неизданным рукописям и считается лучшим введением в его творчество. В первой главе "Размышление" приведены такие, на наш взгляд, важные самохарактеристики философа, которые многое помогают понять в его работах – "Я считаю, что всегда был философом порога, то есть философом, действующим в промежуточной, кстати, достаточно неудобной зоне между верующими и неверующими, чтобы, присоединяясь некоторым образом к верующим, к христианской вере, к католической религии, в то же время быть в состоянии вести диалог с не-верующими, находить у них понимание, быть может, даже помогать им" [6, с. 17]. (Отметим, что в этом Марсель продолжает традиции другого знаменитого француза – Блез Паскаля).

Марсель размышляет над важностью такой эмоции, как *восхищение*. "Вырвать нас прежде всего из нашей погруженности в самих себя – вот в чем, без сомнения, суть восхищения" [6, с. 21]. Восхищение – истинно религиозное чувство.

Глава "Тайна" излагает суть учения Марселя о таинстве (в противоположность проблеме). Таинство соединяет, а проблема разобщает. "Без тайны жизнь лишилась бы воздуха", – пишет Марсель.

Целая глава посвящена свету – "Свет, исполненный быть радости быть светом". Марсель употребляет эту метафору в евангельском смысле – как истину и любовь. "Свет – предельное выражение тождества истины и любви". "Мы должны распространять этот свет друг для друга, всегда отдавая себе ясный отчет, что наша роль прежде всего и, быть может, исключительно состоит в том, чтобы не ставить ему преград при его движении *сквозь нас*" [6, с. 39]. Мы не являемся источниками света, но мы можем быть его проводниками! Очень глубокая мысль. В художественной форме она звучит в "Божественной Комедии" Данте Алигьери.

"В основании абсолютного самопожертвования, – пишет Марсель, – обнаруживается не только *"Я умираю"*, но и *"Ты не умрешь"* [6, с. 41]. А ведь именно это нам явлено в распятии Спасителя.

В разделе "Встреча со Злом" Марсель с категорией Зла связывает категорию Тревоги (как истинный экзистенциалист, как Кьеркегор, как Сартр, как Кафка), переводя эту проблему в субъективную плоскость. Здесь также звучит его любимое положение о личностном характере любого метафизического вопроса – "На мой взгляд, то, что называют, несомненно неадекватно, проблемой Зла, может по-настоящему быть исследовано лишь при условии погружения в конкретную связь одного живого существа с другим" [6, с. 59].

Так же, как и Камю в романе "Чума", Марсель утверждает, что *основное Зло – Смерть*. Отсюда наличие отчаяния и искушения, которые философия не должна скрывать (а классическая философская мысль ничего об этом не говорит). Следует говорить о *тайне Зла (слово "таинство" является здесь ключевым)*. "Зло реально, – утверждает автор, – его реальность мы не можем отвергать, не нанося ущерба самому фундаменту существования.... И в то же время Зло не есть реальность, и мы должны приблизиться не к некоей достоверности, а к вере в возможность его преодоления, разумеется, не абстрактно примыкая к какой-то теории или теодицее, а *здесь и теперь*" [6, с. 65].

Марсель любит говорить парадоксами, но если просто, то его мысль сводится к тому, что Зло преодолевается верой (верой в Христа, в значение Распятия и Воскресения Спасителя).

В небольшой главе "Встреча – это призыв, призыв – это встреча" речь идет о личной встрече человеческой души с Богом, о желании ответить на Его призыв.

В последних двух разделах – "Я надеюсь на тебя ради нас" и "Моя смерть и я" говорится о надежде на бессмертие. Любить кого-то, по Марселю, это – утверждать его в вечности, это значит говорить ему: "Ты – не умрешь". "Надежда присуща существам безоружным", она – сама оружие. "Надежда – это порыв, это рывок. Она является не только протестом, диктуемым любовью, но и своего

рода зовом, страстным обращением к союзнику, который также есть любовь" [6, с. 76]. Стиль Габриэля Марселя – яркий, метафоричный, эмоциональный – еще раз подчеркивает, что экзистенциализм не научная система, а свободное и страстное размышление о предельных вещах. Надежда, по мнению Марселя, появляется там, где есть отчаяние. Она – "прокол во времени" (т.е. выход в вечность), утверждение невидимого (надежда на спасение и воскресение). А смерть можно рассматривать как трамплин в иную реальность.

Философия Габриэля Марселя – это попытка утвердить христианскую веру вопреки кажущемуся абсурду жизни.

§3. Пьесы Габриэля Марселя в контексте европейской драмы рубежа 19 – 20 века

Случайно ли то, что Габриэль Марсель, являясь известным философом, стал крупным драматургом своего времени? Вспомним высказывание П.П. Гайденко о Кьеркегоре, которое мы цитировали выше, – о том, что его философские работы, по-существу, являются *экзистенциальными драмами*. Как это верно! Драмы писали и такие крупнейшие экзистенциалисты, как Леонид Андреев, Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Ануй и др. Драматизм заложен в самом экзистенциализме – в тех метафизических вопросах, который задают его авторы, в их понимании существования человека в нашем земном мире, в мире, где есть смерть.

Сам Марсель отмечал, что его философия "является экзистенциальной в той самой мере, в какой она является театром, т.е. драматургической тканью" [5]. Ведущее место в драмах Марселя занимает диалог, а не сюжет.

Габриэлю Марселю принадлежит множество известных пьес (они ставились в Парижских театрах) – "Пылающий алтарь", "Завтрашняя жертва", "Жало", "Расколотый мир", "Человек праведный" и др. Жанр психологической драмы был обновлен Марселем включением в него религиозных вопросов. Как считает Г.М. Тавризян, "манера письма Марселя озадачивала не меньше, чем "жанр": в первую очередь, непривычная, аскетичная сухость языка, лаконичность диалогов, отсутствие каких бы то ни было стилистических прикрас, возможно, вообще – "стиля"; резкий, на каждом шагу, "обрыв" фразы: смысловой, логический, грамматический, – реплики как бы повисают в воздухе. Почти полное отсутствие монологов, быстрота подачи кратких жестких реплик, выразительные жесты. И при этом – "разностильная" речь персонажей: лексика интеллигенции – священников, фронтовиков, врачей; велеречивость парижского мещанства; грубое просторечье разбогатевших собственников, речевая изысканность музыкальных кругов, сленг. Следует отметить особо: авторских оценок действия и героев нет. Проблема автора – а если говорить словами Марселя, проблема *отсутствия автора* – была для него важнейшей как в связи с его крайне негативным отношением к очень распространенной во Франции *pi`ese `a th`ese*

("драме идей"), так и, безусловно, в связи с собственными склонностями. "В драме, – писал Марсель, – автор еще более, чем в романе, принуждается к *Aufzorderung*... Он должен буквально поставить себя на службу некоей правде – внутренней правде персонажей. Ему запрещено использовать их в целях, которые он может иметь сам как моралист или как политик" [10]. Главная черта писателя – слушать, замечал Марсель. "Пьесы мои, – утверждал он, – это, в сущности, протест против любых формул, в которые пытаются заключить жизнь. Любовь, которую я питаю к драматургии Чехова, связана с тем фактом, что жизнь там воссоздана во всей полноте, она никогда не бывает искажена авторским вмешательством. Но позднее Марсель напишет: "В настоящее время оно мне кажется неисчерпаемым – и тем самым радикально отличается от всех других произведений современной драматургии, которые не так уж трудно обозреть: я имею в виду как Брехта, так и Пиранделло и Ануя, если ограничиться именами этих трех писателей, чье значение не может быть оспорено".

Габриэль Марсель отвергает театр, играющий на непосредственной чувствительности, "на нервах": никакого эмоционального "нажима" на зрителя; Марсель считал это слишком грубым средством воздействия, несовместимым с подлинными художественными требованиями. Театр призван апеллировать единственно к "чувствительности разума": поэтому в мотивах поступков его персонажей – ничего "подсознательного": здесь он идет вразрез со всеобщей модой на фрейдизм. Еще в 1914 году, в связи с растущей популярностью теорий бессознательного, Марсель писал: "...В последние годы мы часто являемся свидетелями попыток использовать многие элементы трагического, связанные с подсознательной жизнью человека: этот туманный лиризм, зародившийся в символизме, не замедлил коснуться и театра, мы ему обязаны прекрасными произведениями. Однако здесь кроется большая опасность: быть может, лишь гений Шекспира или, в наши дни, Ибсена является источником света, мощным настолько, чтобы прояснить все, вплоть до этих тайников души. Мысль не столь могучая при попытках обрисовать этот смутный мир чревата впадением в произвол, в неопределенность, она готова довольствоваться бледными символами и сомнительными аналогиями... Конечно, нельзя, чтобы драма могла быть сконденсирована в одной-единственной, абстрактной формуле развития, которой бы исчерпывалось ее содержание; поэтические, лирические моменты, то есть темы, рассчитанные на индивидуальную разнообразную восприимчивость, могут и должны там присутствовать. Однако при этом нужно, чтобы они были подчинены некоему внешнему движению, являющемуся как бы объективной жизнью драмы. Я лично считаю, что драма должна быть ясно и четко выражена; трагический лиризм, который мне хотелось бы видеть, – это лиризм ясного сознания" [10]. Пьесы Марселя остаются философскими при всем их драматизме.

В театре Марселя, при всем трагизме тематики, скоплении бед и страданий, очевидной безысходности – никакой мелодрамы, "эффектных развязок",

сведения счетов с жизнью и т.д. (Еще одна черта драматургии Марселя – полное отсутствие патетики – могла служить основанием для сближения ее с "хроникой", с "фиксацией" происходящего.) Героев пьес Ибсена и Гауптмана, особенно высоко почитаемых Марселем драматургов, из замкнутого мира, где нечем дышать, зачастую выводит самоубийство. Для Марселя подобная развязка исключена. Поведение его персонажей – хотя обстановка накалена до предела – внешне сдержанно. Более того, какова бы ни была драма, переживаемая действующими лицами, – в итоге редко что-либо меняется. Героиня пьесы "Жало" (1936) Беатрис говорит: "Я часто замечала, что как раз самое ужасное в жизни никогда не приводит к драме. Худшее обычно ни во что не выливается; как улочки на окраинах большого города, теряющиеся где-то на пустырях..."; после пережитых потрясений, след которых останется навсегда, супружеская чета Лемуанов ("Человек праведный", 1922) продолжает свое педантичное, размеченное по часам существование; Морис Жордан ("Семья Жорданов"), страдающий, униженный пронизательностью осуждающего его сына, не соглашается ничего изменить в своем давно сложившемся "неправедном" быту. Никакими "прорывами" повседневности не завершаются и другие пьесы Марселя – "Замок на песке" (1913), "Квартет фа-диез" (1917), "Расколотый мир" (1932)... По словам самого автора, их итог – лишь дисгармоничный аккорд. Что в пьесах *действительно* происходит – так это изменения в душе человека под давлением тяжелых обстоятельств; новый, трезвый взгляд на самого себя; возможность увидеть все, столь привычное, в неожиданном свете; неразрешимость коллизий, возникших в человеческих отношениях (и здесь нам слышится столь знакомый чеховский мотив). В ответ на упрек, который Марселю доводилось слышать от руководителей театров по поводу того, что в его пьесах мало действия, он отвечал: "Изменение человека в ходе пьесы – это и есть действие в драме" [10]. Жизнь души для Марселя всегда была важнее всех внешних обстоятельств.

В пьесах Габриэля Марселя драма часто связана с тем, что жизнь семьи резко меняется в силу обстоятельств – самых типических: заболевание; известие, касающееся скорой кончины близкого человека (или провидение ее), мучительный страх за *другого* – именно они, по глубокому убеждению Марселя, в очень большой мере определяют наше бытие, однако в таком ракурсе жизнь редко становится объектом сценического воплощения.

Фундаментальные проблемы человеческого существования всегда были в центре внимания Габриэля Марселя и как философа, и как драматурга. Вместе с тем Марсель великолепно знал сцену, ее требования, ее законы. Он был – профессиональным театральным критиком: с 1922 года, оставив философскую кафедру, он становится театральным, затем – литературным обозревателем еженедельного журнала "L'Europe nouvelle"; позже, в течение двадцати лет, ведет театральную рубрику в "Les Nouvelles litt'eraires". Сцена, спектакли изо

дня в день – это для Марселя животрепещущая реальность, его биография, неотъемлемая часть его души.

Между тем при внимательном прочтении становится очевидно, что реализм Марселя не есть нечто однозначное, одномерное, тем более – "бытовое". На фоне сдержанности сценического рисунка мы видим сильные страсти: Алина в пьесе "Пылающий алтарь", Жанна в "Завтрашней жертве" (1919), Клод и Осмонда в "Человеке праведном" (1922), Эдит в неоконченной пьесе "Неизмеримое" (1919) – все это люди, наделенные сильной волей, и во всяком случае не способные и не намеревающиеся мириться с ситуацией, с участью, им, казалось бы, определенной. Причиной трагедии, которой они причастны, становится не слабость их, не ошибки и не неспособность противостоять обстоятельствам, а напротив, избыточность, *чрезмерность* реакции на горе, непомерность, переходящая в тиранию страдания. Очень часто мы сталкиваемся у Марселя – не с романтикой, но с одержимостью, одной всепоглощающей страстью [10].

Этим пьесы Марселя напоминают произведения представителей "новой драмы" рубежа 19 – 20 вв. – Ибсена, Стринберга, Метерлинка, Поля Клоделя.

Алина Фортье, главный персонаж пьесы "Пылающий алтарь", потеряв в войну сына, в слепом культе собственного страдания готова принести ему в жертву своих близких, подавляя их чрезмерной способностью страдать, своим фанатизмом – вплоть до ненависти к любым проявлениям живой жизни: горечь должна охватить и выжечь все вокруг. Трагично здесь не только событие и его горестное воздействие: трагизм в самой натуре Алины – эта ее решимость все подчинять своей воле, неспособность даже представить себе, что какое-то решение могло быть принято кем-то из близких не по ее настоянию или внушению – и, в итоге, самый тяжкий, по Марселю, грех – *нелюбовь к жизни*. Алина калечит жизнь Мирей, невесты не вернувшегося с войны сына, внушая благородной девушке, стремящейся быть достойной Алины, что теперь ее нравственный долг – выйти за немощного Андре, недалекого, не обладающего никакими достоинствами, – чтобы брак с бывшим фронтовиком, красивым, мужественным молодым человеком, сделавшим Мирей предложение, не сломил в душе Мирей образ Раймона: муж Мирей должен быть ничтожеством.

И если в конце пьесы Мирей, с тихим достоинством несущей свой крест и искренне заботящейся о хилом здоровье мужа, не чуждо какое-то грустное удовлетворение, которое дает ей ощущение собственного семейного очага – Алина и этого не может вынести: она слишком привыкла мыслить себя инициатором всех решений, во всем она видит – и не без основания – результат давления своей воли. Приехав проведать супружескую чету, она наносит Мирей последний удар, горячо каясь и утверждая, что Мирей несчастлива и что вина в этом целиком ее, Алины... Мирей взрывается: "Мама, скажи, ты вернулась сюда, чтобы окончательно все разрушить? Ты боишься, как бы тут не уцелело

еще чуть-чуть жизни?.. Чего ты добиваешься, каких признаний ты ждешь от меня?! О, твоё раскаяние так же терзает душу, как и твоя тирания!.. Я ненавижу тебя!" [10].

Алина очень искренна, но она не осознаёт своего коварства, не признаёт за собой эгоистического расчёта, губящего между тем чужие жизни. Упреки Октава Фортё, страдающего не меньше жены (его образ глубоко человечен, он чувствует себя ответственным и за других, всецело озабочен их судьбой), потрясают и возмущают её: оправдание своим действиям Алина видит в высокой и, как она полагает, общей для всех единственно мыслимой цели – самозабвенном служении памяти Раймона. В Алине безусловно есть то, что в дальнейшем становится одним из ключевых понятий экзистенциализма, в первую очередь философии Ж. П. Сартра – "mauvaise foi", попытка обмануть себя, попытка не видеть (подобную логику самосознания Сартр выразил в трактате "Бытие и ничто" в прекрасных словах: я ухажу, чтобы не знать, но я не могу не знать, что я ухажу). Алина в этом смысле – один из ярчайших образов в ряду предтеч носителей "mauvaise foi" – невольного лицемерия с собой – в экзистенциалистской литературе.

Жанна Фрамон ("Завтрашняя жертва"), в страстной любви к мужу, которого до сих пор на фронте счастливо миновала пуля и который ещё предстанет перед нами, в ходе краткой побывки, живой и невредимый, жизнелюбивый и "везучий", отчаянно смелый, крепкий душой и телом, – после нескольких месяцев войны оказывается во власти панической, парализовавшей её разум и волю боязни потерять его; страх превращается в абсолютную уверенность, что он не вернется с войны, в наваждение. Мучительно страдая, Жанна не может примириться с мыслью, что невыносимое, непосильное горе застигнет её врасплох: чтобы не быть раздавленной, уничтоженной, она постоянно готовит себя к этому внутренне, ибо – кто может знать, что горе сделает с нами; быть может, от нашей души и рассудка останутся клочья. В каком-то смысле Жанна тоже одержима жаждой абсолюта, иные критики отмечают в ней определенное сходство с героями – идеалистами в драмах Ибсена: В её мыслях Ноэль – это уже чистый, "выкристаллизовавшийся" навечно образ, он отодвигается куда-то вдалеке – словно на порог бессмертия, обретает все более идеальные черты, неуязвимые для времени. И неожиданный приезд мужа на десятидневную побывку вызывает в ней не столько радость, сколько смятение и отторжение. Его абсолютно "посюстороннее" поведение, здоровая чувственность, бодрость духа, грубоватый юмор вторгаются резким диссонансом в её замкнувшийся внутренний мир. (Ведь жизнь, по замечанию Марселя, "всегда шумна и как-то банальна".) Жанне, как и Алине, глубина и искренность переживаний дают, в её собственных глазах, право на исключительность, она запрещает касаться этой темы матери и сестре Ноэля; все это обрывает её связь с миром, единственным близким ей человеком остается брат Ноэля Антуан, переживший в свое время

тяжелое личное горе. Почувствовав изменившуюся атмосферу в семье, Ноэль – на фронте уже не раз счастливо избежавший, казалось, неминуемой гибели – с изумлением обнаруживает, что дома все "уже слишком свыклись" с мыслью о том, что с войны ему не вернуться, что он здесь, по сути, живой труп; он возвращается на фронт, и совершенно очевидно, что сила духа в нем сломлена, что он убит ближними...

Надо сказать, что эта пьеса, очень тонкая по своему психологическому рисунку, чрезвычайно экспрессивная, предельно сжатая и неожиданная во всем, осталась непонятой даже людьми, близкими Марселю по духу. Между тем ее можно считать одной из лучших вещей драматурга: душевный опыт на пределе человеческих сил, очерченный штрихами резкими и ломкими, невероятно высокое напряжение; все звенит, как натянутая струна (и, разумеется, трагически рвется). На коллоквиуме, посвященном философии и драматургии Габриэля Марселя в Серизи-ля-Саль, проходившем с 24 по 31 августа 1973 года при активном участии автора (через семь дней его не стало), об этой пьесе говорилось много; выступали известные театроведы и философы: среди них Жозеф Шеню – один из лучших знатоков и ценителей марселевского театра, выдающийся философ Поль Рикер, ученик и друг Марселя; общей оценкой было скорее недоумение; аргументами "против" служили утверждения типа "так не бывает". Подытоживая дискуссию по пьесе, Марсель устало сказал: "Она здесь столько обсуждалась, что стала мне совершенно чужой".

Пьеса была очевидно дорога Марселю. Неписанный закон гласит: не спешить навстречу трагедии, не опережать в мыслях возможную утрату близкого человека; надеяться и действовать во благо жизни, вопреки всему. "Любить – значит говорить другому: ты не умрешь, ты не можешь умереть", – утверждает, возражая Жанне, Антуан [10]. И повторяя слова самого автора, прозвучавшие в его эссе "Ты не умрешь".

"Человек праведный" (1922)

Тема "Человека праведного" – несколько иная. Эта вещь написана в те же двадцатые годы: но в ней речь не идет о недавней войне. Главный персонаж драмы, протестантский пастор *Клод Лемуан*, безукоризненно выполняющий свой долг проповедника, – внезапно, испытав тяжелое потрясение, полон решимости привести свое и чужое мнение о себе в соответствие с действительностью; и в поисках этой беспощадной, горькой, как он теперь считает, правды готов идти до конца, без малейшего снисхождения к себе. Тема этой пьесы – самообман и открытие правды о себе. Композиционное построение заставляет вспомнить об ибсеновском принципе "трупа в трюме": когда основное событие, составляющее тайну персонажей, произошло в далеком прошлом; и вот теперь видны его последствия, разрушающие даже не жизнь, а мировоззрение.

Жена Клода двадцать лет назад изменила ему с Мишелем Сандье (он назван здесь "человеком из прошлого"), и единственная дочь в семье Лемуан – это дочь Мишеля. Муж все простил. И этот благородный поступок, по мысли автора, и стал роковой ошибкой. В доме царит лицемерие, а Мишель, полюбивший Эдме, стал несчастным и пытался забыться с многочисленными другими женщинами, в результате чего заразился дурной болезнью. К середине действия он появляется совершенно больной и обреченный.

Но главное даже не это – не сами печальные события – а мотивы поступков действующих лиц, прежде всего, главного героя – Клода Лемуана. Способность простить свою жену высоко поднимает его в собственных глазах и помогает ему страстно проповедовать, но Эдме упрекает его в недостатке любви к ней; она говорит, что он не был для нее мужем, а лишь пастором и проповедником. Таким образом, название скрывает в себе иронию. Благородство поступков отравлено тщеславием и самолюбованием, которое активно поддерживает мать Клода.

Пьеса отличается тонким психологизмом, умением автора проникнуть глубоко в тайники души человека. В ней нет положительных и отрицательных героев, ведь Эдме тоже виновна: она не поверила в любовь Мишеля и предпочла более спокойные решения. Теперь ее дочь Осмонда, которая очень холодна по отношению к матери, как бы компенсирует ее "трусость", уходя из семьи в дом, где больная мать не может с полной отдачей заботиться о детях, чтобы помочь ей.

Загадкой для читателя и зрителя является также очень теплое отношение Осмонды к Клоду (даже тогда, когда она узнает о том, что он не ее родной отец) и ненависть к матери. Все персонажи неоднозначны, и у каждого своя правда.

Эта ситуация очень напоминает сюжетные повороты некоторых драм Ибсена ("Привидения", "Столпы общества", "Нора", "Когда мы, мертвые, пробуждаемся" и др.), где герои, совершая правильные с моральной точки зрения поступки, потом раскаиваются. Они строят (вольно или невольно) свои отношения на лжи. Так, фру Альвинг ("Привидения"), оказывается, предала любовь и сделала своего сына несчастным, оставшись с мужем; Нора, совершив жертвенный поступок, способствовала укреплению эгоизма Хельмера; а скульптор из пьесы "Когда мы, мертвые, пробуждаемся", оставшись верным своим идеальным представлениям об искусстве, предал жизнь и любовь конкретной женщины (Ирен).

Ибсен и Марсель в этом случае принимают очень рискованные с религиозной точки зрения и спорные решения. Получается, что исполнение заповедей не всегда нужно? Критикуя фарисейство, не выплескивают ли они из ванны вместе с водой ребенка? Получается, что добро наказуемо, что человек не способен творить его с чистым сердцем, что к этому всегда примешивается тщеславие, трусость и другие пороки, которые принимают форму добродетели. Но с другой

стороны, правы ли те, которые обвиняют в этом главных героев? Однозначного ответа на этот вопрос нет.

Итак, в своих драмах Габриэль Марсель больше психолог, чем философ. И он предпочитает заглядывать в самые темные уголки человеческой души. Как это ни парадоксально, в художественных произведениях французского экзистенциалиста нет того полета, воодушевления, энтузиазма, той веры в бессмертие и высокое назначение человека, которые звучат в его публицистике. Нет *восхищения* – самой значимой для французского философа эмоции. Здесь преобладает сухой стиль, полифония и множественность оценок. Философские работы полны поэтичности (отсюда метафоры, парадоксы, афоризмы), а в драмах больше аналитизма и скепсиса. Но ведь то же самое мы заметили и по поводу Мигеля де Унамуну! Есть ли тут какая-нибудь закономерность? Мы будем разбираться в этом на протяжении нашей работы.

На наш взгляд, Габриэля Марселя – художника можно считать продолжателем традиции классического французского аналитизма – прежде всего – Стендаля, а потом Пруста с их скупулезным исследованием человеческой психики особенно в области любовных и семейных отношений.

Философские экзистенциалы – быть, иметь, любовь, смерть, бессмертие, таинство, проблема, метафизическое бытие, сущность, существование.

Экзистемы – алтарь, жертва, измена, правда, служение.

Литература:

1. *Быстров В.Ю.* Проблема мистического в философии Марселя // Марсель, Г. Метафизический дневник. – Санкт-Петербург: "Наука", 2005.
2. Марсель, Габриэль Оноре // Современная философская энциклопедия. [Электронный ресурс] <http://platonanet.org.ua/board> (Дата обращения: 14.06.2016).
3. *Марсель, Г.* Быть и иметь. – Новочеркасск: Сагуна, 1994.
4. *Марсель, Г.* Метафизический дневник. – Санкт-Петербург: "Наука", 2005.
5. *Марсель, Г.* Трагическая мудрость философии. Избранные работы. – М.: 1995.
6. *Марсель, Г.* Ты не умрешь. – Санкт-Петербург.: 2008.
7. *Марсель, Г.* Пьесы. – М.: 2002.
8. *Марсель, Г.* Опыт конкретной философии. – М.: 2004.
9. *Тавризян Г.М.* Габриэль Марсель // Философы двадцатого века. Книга первая. – М.: "Искусство XXI век", Академия наук, 2004.
10. *Тавризян Г.* Театр Габриэля Марселя [Электронный ресурс] <http://profilib.com/chtenie/6966> (Дата обращения: 14.06.2016).
11. *Ricoeur P.G.* Marcel et K.Jaspers. P., 1947;
12. *P.A. Schupp, L.F. Halm* (ed.). The Philosophy of G.Marcel. La Salle (Ill.), 1984
13. *Gabriel Marcel.* Colloque organisé par la Bibliothèque Nationale et l'Association "Presence de 11. GabrielMarcel". 28–30 Sept. 1988. P., 1989.

ГЛАВА 4

Притчи Кафки как форма экзистенциального философствования

Франц Кафка не писал философских трактатов, тем более не называл себя экзистенциалистом (тогда и понятия такого еще не было), но многие ученые называют его предтечей этого направления. Как пишет Е.В. Лескова, автор очень серьезной диссертации "Жанровая специфика притчи и параболы в творчестве Ф. Кафки и Ф.М. Достоевского: экзистенциальный аспект" (Калининград 2015), "Прочтение творчества Кафки в категориях экзистенциализма и его влияние на становление художественной "линии" этого направления не вызывает возражений в критике (Затонский, Кундера, Жеребин)" [12, с. 6].

Франц Кафка был одним из тех, кто создал *художественный экзистенциализм* (вместе с русскими писателями Достоевским и Леонидом Андреевым). Жанры, в которых он работал, – это жанры художественной литературы: роман, рассказ, новелла. Правда, у него это не беллетристика, не психологические, не лирические тексты. Давно отмечено, что почти все произведения Кафки являются *притчами*. А притча – это жанр религиозно-дидактический. В романе, даже интеллектуальном, происходит *развертывание мысли*, а в притче – ее *концентрация, свертывание*. Здесь минимум описательности, подробностей, нет изображения характеров и чувств, нет детерминизма. Притча – как род математического доказательства, это интеллектуальный жанр. Вот в этом и кроется своеобразие творчества Кафки, его отнесенность к экзистенциализму. Философия и образ, мысль и вымысел у него находятся в особом синтезе, что мы далее анализируем это на примере конкретных коротких притч. Но сначала несколько слов о романах, о творчестве Кафки в целом.

На наш взгляд, романы "Процесс" и "Замок" являются религиозными мистериями (о чем, собственно, писал еще Альбер Камю в своей знаменитой статье "Надежда и абсурд в творчестве Кафки") [10]. По Камю, Кафкой "возбужден процесс против всей вселенной", а роман "Замок" он называет романом о поиске спасения души. Да, это так. Но можно предположить и большее – мистериями эти романы можно назвать потому, что действие в них происходит в потустороннем мире, поэтому все так странно. Здесь человек – чужой (во всяком случае, в первое время). Душа проходит мытарства, где ее судят за дела и мысли. Но в отличие от средневековых апокрифов или более поздних ("Мытарства Феодоры", например) у Кафки *необычно представлен моральный аспект. У его героев нет ни поступков, ни проступков. Вот за это их и судят.* Они как ничтожные у Данте – "взгляни – и мимо", – говорит Вергилий Данте; их души не берет ни Ад, ни Рай. Да они не совершили грехов, но они не сделали и ничего хорошего. А, главное, *они не любили. В мире Кафки нет любви* (отношения с женщинами у Йозефа из "Процесса" очень странные – ни к чему не обязыва-

ющие, кратковременные интрижки). Кстати, это и личная проблема Кафки: мы знаем, как он мечтал о семье и как это фатально ему не удавалось; насколько сложны были его отношения с отцом.

В мире Кафки душа судится не за поступки и проступки, а *за состояние. За эгоизм, за недостаточное желание Истины* (Поселянин в притче "У врат Закона" сидел и ждал – ждал и Йозеф К. – и умер, как собака). Герои в притчах и рассказах часто животные, насекомые, причем, ползающие – жуки, кроты, мыши – те, кто на земле, кто близко к земле, кто не может от нее оторваться. *Землемер* – герой "Замка", но там, куда он попал, *не нужны землемеры. Замок высоко поднят над землей. Он над землей*. А герои Кафки именно на земле или даже под землей. Они не знают духовной жизни. Если это люди, то профессии их – клерки, коммивояжеры, кочегары, слуги, конюхи, прачки и т.д.

Габриэль Марсель разделял два понятия – проблема и таинство. Философ имеет дело с проблемой, а с таинствами – священник. Но мир художественной литературы занимается если не таинствами, то таинственным. На примере Кафки мы видим, как *художник превращает проблему в таинство*. Отсюда – и обращение к притче. Притча у Кафки лишается своего морального, а значит, рационального аспекта – и превращается в загадку, в иррациональное.

"Именно притчево-параболические формы оказались для писателей-экзистенциалистов наиболее адекватным способом художественного осмысления действительности", – пишет Е.В. Лескова [12, с. 5].

С.С. Аверинцев дает следующую характеристику жанру: "Притча, дидактико-аллегорический жанр литературы, в основных чертах близкий басне. В отличие от нее форма Притчи 1) возникает в некотором контексте, в связи с чем она 2) допускает отсутствие развитого сюжетного движения и может редуцироваться до простого сравнения, сохраняющего, однако, символическую наполненность; 3) с содержательной стороны отличается тяготением к глубинной "премудрости" религиозного или моралистического порядка. В своих модификациях Притча – универсальное явление ми-рового фольклора и литературного творчества. Однако для определенных культурных эпох, особенно тяготеющих к дидактике и аллегоризму, Притча была центральным жанром, эталоном для других жанров. В эти эпохи, когда культура читательского восприятия осмысляет любой рассказ как Притчу, господствует специфическая поэтика Притчи, исключаящая описательность "художественной прозы" античного или новоевропейского типа: природа и вещи упоминаются лишь по необходимости, действие происходит как бы без декораций, "в сукнах"; действующие лица Притчи, как правило, не имеют не только внешних черт, но и "характера" в смысле замкнутой комбинации душевных свойств: они предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора".

Итак, мы видим, как подчеркнута в определении Аверинцева моральная составляющая в притчах, а также экономность средств – никаких описаний и

психологизма. В притче нет так называемой "художественности", зато в ней есть философичность. Этим она и оказалась привлекательной для экзистенциализма.

Далее мы будем анализировать конкретные произведения Кафки с этой точки зрения и с точки зрения присутствия в них *художественных экзистенциалов*.

Сначала обратимся к эссе "О притчах" самого Франца Кафки, где он дает свое понимание этого жанра.

О Притчах

Многие сетуют на то, что слова мудрецов это каждый раз всего лишь притчи, но неприменимые в обыденной жизни, а у нас только она и есть. Когда мудрец говорит: Перейди туда, он не имеет в виду некоего перехода на другую сторону, каковой еще можно выполнить, если результат стоит того, нет, он имеет в виду какое-то мифическое там, которого мы не знаем, определить которое точнее и он не в силах и которое здесь нам, стало быть, ничем не может помочь. Все эти притчи только и означают, в сущности, что непостижимое непостижимо, а это мы и так знали. Бьемся мы каждодневно, однако, совсем над другим.

В ответ на это один сказал: Почему вы сопротивляетесь? Если бы вы следовали притчам, вы сами стали бы притчами и тем самым освободились бы от каждодневных усилий.

Другой сказал: Готов поспорить, что и это притча.

Первый сказал: Ты выиграл.

Второй сказал: Но, к сожалению, только в притче.

Первый сказал: Нет, в действительности; в притче ты выиграл.

Из чего видно, что для Кафки притча – абсолютно не реалистический жанр. И не поучающий. И проверить верность утверждений тоже нельзя. И тем не менее Кафка сам пишет притчи, и многие из них содержат если не поучение, то определенную мысль. На наш взгляд, программной является притча "Коршун".

Коршун

Это был коршун, он клевал ступни моих ног. Башмаки и чулки он уже прорвал и долбил теперь прямо по ступням. То и дело он ударял по ним клювом, потом беспокойно облетал вокруг меня несколько раз и продолжал свое занятие. Мимо проходил один господин, он немного понаблюдал за этой картиной испросил затем, почему я терплю коршуна. – Я ведь беззащитен, – сказал я, – он прилетел и начал меня клевать; я, конечно же, хотел отогнать его, пробовал даже задушить его, но у такого зверя много сил, к тому же он

хотел уже броситься мне в лицо, тогда я решил лучше отдать ему ступни своих ног. Теперь они уже почти все разорваны.

– И как только можно подвергать себя таким мукам, – сказал господин. – один выстрел – и с коршуном покончено.

– В самом деле? – спросил я. – И вы бы это сделали?

– С удовольствием, – сказал господин – Только схожу домой и возьму ружье. Вы можете подождать еще полчаса?

– Не знаю, – сказал я и весь застыл на время от боли; потом я сказал:

– В любом случае попытайтесь это сделать, пожалуйста.

– Хорошо, – сказал господин, – я потороплюсь.

Коршун во время нашего разговора тихо слушал и переводил взгляд то на меня, то на господина. Теперь я видел, что он все понял: он взлетел, запрокинулся весь далеко назад для пущего размаха и затем, точно копьейтатель, глубоко вонзил свой клюв мне в рот. Падая на спину, я с облегчением почувствовал, как он безвозвратно тонет в моей заполняющей все глубины и заливающей все берега крови.

В этой притче, на наш взгляд, звучит ключевая для экзистенциализма проблема свободы. Как и Сартр, и Камю, Кафка утверждает, что свобода – это мысль, это выбор. Однако у Кафки нет никаких доказательств этого тезиса, все предельно лаконично, свернуто, дано не в рассуждениях, а в ситуации, в образах, в иносказании. И так же, как во французском экзистенциализме, звучит мысль о том, что свобода – это протест; ее последствия могут быть трагичны, она не принесет ни счастья, ни успокоения. Но без нее нет личности.

Этой же проблеме посвящена и притча Кафки "Правда о Санчо Пансе"

Правда о Санчо Пансе

Занимая его в вечерние и ночные часы романами о рыцарях и разбойниках, Санчо Панса, хоть он никогда этим не хвастался, умудрился с годами настолько отвлечь от себя своего беса, которого он позднее назвал Дон Кихотом, что тот стал совершать один за другим безумнейшие поступки, каковые, однако, благодаря отсутствию облюбованного объекта – а им как раз и должен был стать Санчо Панса – никому не причиняли вреда. Человек свободный, Санчо Панса, по-видимому, из какого-то чувства ответственности хладнокровно сопровождал Дон Кихота в его странствиях, до конца его дней находя в этом увлекательное и полезное занятие.

Как понимать такие инверсии? Дон Кихот – символ благородства (в работах Унамуно это "испанский Христос", а у Достоевского тот, кем "мы можем оправдаться на Страшном Суде") называется "бесом"? Борис Сучков в Предисловии

к изданию 1965 года негативно оценивает такой образ Дон Кихота [5]. Вряд ли с этим можно согласиться. По нашему мнению, речь идет о том, что самые лучшие идеи не должны никому навязываться и они не должны превращаться в страсть, в фанатизм (т.е. в бесов). Но ведь Санчо все-таки идет за Дон Кихотом? Идет уже как свободный человек. Какую концепцию свободы предлагает нам Кафка? И насколько она соотносится с экзистенциализмом? С атеистическим экзистенциализмом Сартра и Камю никак, а вот с религиозным – да. Глубокая мысль Кафки состоит в том, *что свобода человека находится в теснейшей связи с идеализмом, с верой в Святое и Высшее начало*. Без этой веры нет настоящей свободы. Вспомним евангельское "Истина освободит вас" (а Истина – это Христос). Здесь Кафка очень близок христианскому пониманию свободы. Вообще, на наш взгляд идеализм Кафки (несмотря на акцентирование у Макса Брода религиозных моментов в творчестве Кафки) в целом в критике, в огромном кафковедении, не оценен по достоинству, даже просто не увиден. *Кафке нужна Любовь и Красота*. Он нигде прямо об этом не говорит, но он иногда проговаривается. Как, например, в "Превращении", где рассказано о том, что жук-Грегор уцепился за рамку картины, изображающей даму в боа. У Кафки мы встречаем нечто подобное романтической иронии: сознание собственного несовершенства в достижении Идеала. Но чтобы иметь такое ощущение, надо иметь и Идеалы, или хотя бы потребность в них.

Прогулка в горы

Я не знаю, – воскликнул я беззвучно, – я же не знаю. Раз никто не идет, так никто и не идет. Я никому не сделал зла, мне никто не сделал зла, но помочь мне никто не хочет. Никто, никто. Ну и подумаешь. Только вот никто не может мне, а то эти Никто-Никто были бы даже очень приятны. Я бы очень охотно – почему нет? – совершил прогулку в компании таких Никто-Никто. Разумеется, в горы, куда же еще? Сколько их, и все они прижимаются друг к другу, сколько рук, и все они переплелись, схватились вместе, сколько ног, и все они топчутся вплотную одна к другой. Само собой, все во фраках. Вот так мы и идем. Ветер пробирается всюду, где только между нами осталась щелочка. В горах дышится так свободно! Удивительно еще, что мы не поем.

В экзистенциализме очень большую роль играет проблема коммуникации, Сартр, полемицируя с теми, кто упрекал экзистенциалистов в акцентировании темы одиночества, говорил, что центральная проблема их учения – это "проблема двоих". Еще он говорил: "Ад – это другие". Кафка не идет столь далеко, но все-таки мотив одиночества у него звучит постоянно. В данном фрагменте использована ирония: в ироническом ключе решается все та же проблема свободы. По Кафке, в толпе не может быть свободы.

Платья

Когда я вижу на красивых девушках красивые платья, с пышными складками, рюшами и всяческой отделкой, мне часто приходит на ум, что платья не долго сохраняют свой вид: складки сомнутся и их уже не разгладить, отделка запылится и ее уже не очистить, и ни одна женщина не захочет изо дня в день с утра до вечера носить то же самое роскошное платье, ибо она побоялась показаться жалкой и смешной.

Однако я вижу красивых девушек с хрупкими изящными фигурками, с очаровательными личиками, гладкой кожей и пышными волосами, которые изо дня в день появляются в той же самой данной им от природы маске и, подперев то же самое личико теми же самыми ладонями, любят на свое отражение в зеркале.

Только иногда, когда они поздно вечером вернутся с бала и взглянут в зеркало, им вдруг покажется, что на них смотрит потрепанное, одутловатое, запыленное лицо, всеми уже виденное и перевиденное и порядком поизносившееся.

Мысль очень проста: человеку никуда не деться от самого себя. Здесь близость к жанру притчи более очевидна, чем во многих других подобных произведениях Кафки. Также подчеркнута несоответствие внешнего и внутреннего, сущности и существования. Важен также мотив зеркала (здесь со значением – "возвращение к реальности").

Деревья

Ибо мы как срубленные деревья зимой. Кажется, что они просто скатились на снег, слегка толкнуть – и можно сдвинуть их с места. Нет, сдвинуть их нельзя – они крепко примерзли к земле. Но, поди ж ты, и это только кажется.

Знаменательно начало. Это не начало, а продолжение – фрагмент, отрывок. Притчи Кафки – это как бы куски какого-то огромного полотна или фрески: их надо рассматривать на большом расстоянии, вблизи ничего не видно и не понятно. Отсутствует логика и детерминизм. Человек в образе замерзшего дерева – экзистенциальная метафора. Философская мысль об иллюзорности жизни – возможно, из романтизма. Общее ощущение – трагичность человеческого существования, невозможность познания истины.

Разоблаченный проходимец

Наконец-то, часам к десяти, мы с моим спутником – я был с ним едва знаком, но он и сегодня, будто невзначай, за мной увязался и добрых два часа таскал меня по улицам – подошли к господскому дому, куда я был приглашен провести вечер. – Ну вот, – сказал я, хлопнув в ладоши в знак того, что мне окончательно пора уходить. Я и до этого делал попытки с ним расстаться, но не такие решительные. Он меня ужасно утомил.

– Торопитесь наверх? – спросил он. Из рта у него послышался странный звук, будто лязгнули зубы.

– Да! Тороплюсь!

Я был зван в гости, о чем сразу же предупредил, и мне следовало давно уже быть наверху, где меня ждали, а не стоять у ворот, глядя куда-то вбок, мимо ушей моего случайного спутника. А тут мы еще замолчали, словно расположились здесь надолго. Нашему молчанию вторили обступившие нас дома и темнота на всем пространстве от крыш до самых звезд. И только шаги невидимых прохожих, чьи пути-дороги были мне безразличны, и ветер, прижимавшийся к противоположной стороне улицы, и граммофон, надрывавшийся за чьими-то запертыми окнами, распорядились этой тишиной, словно они от века и навек ее полновластные хозяева.

Мой провожатый покорился неизбежности и с улыбкой, говорившей о сожалении – как его, так и якобы моем, – вытянул руку вдоль каменной ограды и, закрыв глаза, прислонился к ней головой.

Но я не стал провожать его улыбку взглядом – внезапный стыд заставил меня отвернуться. Только по улыбке догадался я, что передо мной самый обыкновенный проходимец из тех, что обманывают простаков. А ведь я не первый месяц в городе, мне ли не знать эту братию! Я не раз наблюдал, как такой пройдоха вечерами показывается из-за угла, гостеприимно простирая руки, словно трактирщик; как он толчется у афишной тумбы, перед которой вы стали, будто играет в прятки, но уж непременно хоть одним глазком подглядывает за вами; как на перекрестках, где вы невольно теряетесь, он выскакивает точно из-под земли и ждет вас на самом краю тротуара. Уж я-то вижу их насквозь, ведь это были мои первые городские знакомые, встреченные в захудалых харчевнях, и это им я обязан первыми уроками той неуступчивости, которая, как я успел убедиться, присуща всему на земле, так что я уже ощущаю ее и в самом себе. Такой субъект станет против вас и не сдвинется с места, хоть вы давно от него ускользнули и некого больше обманывать. Он не сядет, не ляжет и не упадет наземь, а все будет пялиться на вас, стараясь обмануть и на расстоянии! И у всех у них одни и те же приемы: станут поперек дороги, стараясь отвлечь вас от вашей

цели, предлагая взамен для постоя собственную грудь; а когда вы наконец придете в ярость, бросятся к вам с распахнутыми объятиями.

И эти-то надоевшие фокусы я лишь сегодня распознал, до одури навозившись с тем субъектом. Я изо всех сил тер себе кончики пальцев, стараясь стряхнуть этот позор.

А субъект все стоял, прислонясь к стене, по-прежнему полагая себя пройдохой, и довольство собой румянило его щеки.

— Вы разгаданы! — крикнул я и даже легонько хлопнул его по плечу.

А потом взбежал по лестнице, и беспричинно преданные лица слуг в прихожей были для меня приятной неожиданностью. Я смотрел на одного, на другого, пока они снимали с меня пальто и обмахивали мне штiblеты. А потом вздохнул с облегчением и, выпрямившись во весь рост, вошел в гостиную.

Несмотря на счастливую концовку у читателя остается чувство тревожности. А кто был этот пройдоха? Или он только казался таковым? Но у Кафки мы никогда не выясним смысл происходящего. У этой притчи нет вывода, нет и морального поучения. Царит абсурд. С психологической точки зрения она интересна изображением чувства подозрительности, которым страдал сам автор. В произведениях Кафки часто спрятана его исповедь, его признания, тщательно скрывааемые.

Купец

Возможно, и есть такие, в которых я возбуждаю чувство жалости, но я этого не ощущаю. Моя небольшая торговая контора требует от меня столько забот, что голова трещит, а особых перспектив я не вижу, ведь дело-то у меня очень небольшое. Я уже заранее должен обо всем распорядиться, следить, чтобы приказчик ничего не забыл, предостеречь его от возможных ошибок и каждый сезон учитывать моды следующего, и не то, что будут носить в моем кругу, а то, что понравится далекому провинциальному покупателю.

Мои деньги в чужих руках; обстоятельства этих людей мне неизвестны; я не могу предвидеть, какая беда на них обрушится; как же я могу ее предотвратить? Что, если одних обуял дух расточительства и они кутят где-нибудь в ресторане, а другие не сегодня-завтра сбегут в Америку, а пока кутят вместе с ними?

Когда наконец вечером, после рабочего дня, я запираю свою контору и мне вдруг становится ясно, что в течение нескольких часов я не буду трудиться на пользу своего дела, требующего от меня непрерывных хлопот, вот тут-то ко мне возвращается, словно отхлынувшая обратно волна, остаток той

энергии, которой я зарядился с утра; меня распирает от этой ни на что не направленной энергии, она рвется наружу и увлекает меня за собой.

Однако я не могу воспользоваться таким настроением; все, что я могу сделать, – это пойти домой, потому что лицо и руки у меня грязные и потные, костюм в пятнах и пыли, на голове рабочая кепка, а на ногах башмаки, исцарапанные гвоздями от ящиков. Я несусь, как на волнах, прицеливаю пальцами то одной, то другой руки, глажу по головке встречающих детишек.

Но идти мне недалеко. Я уже дома, открываю дверцу лифта и вхожу в кабину. И вижу, что я вдруг совершенно один. Другие, которым приходится подниматься пешком, утомляются и не могут отдышаться, дожидаясь, пока им отворят дверь, у них есть повод для недовольства и раздражения, они входят в переднюю, вешают шляпу, идут по коридору мимо нескольких застекленных дверей к себе в комнату и только там оказываются одни.

А я уже сейчас в лифте один и смотрю, опершись на колени, в узенькое зеркало. Когда лифт начинает подниматься, я говорю:

"Успокойтесь, отойдите, куда вам хочется, под сень деревьев, за оконные портьеры, в зелень беседок!" Я говорю с озлоблением. А за матовыми стеклами кабины скользят вниз лестничные перила, словно течет быстрая река. "Летите прочь; пусть ваши крылья, которых я ни разу не видел, унесут вас в деревню или в Париж, если уж вас так тянет туда. Но посмотрите в окно, когда со всех трех улиц на площадь вливаются демонстрации, не уступая друг другу дороги, перепутываясь, а за их последними рядами уже снова возникает пустая площадь. Машите платками, возмущайтесь, умиляйтесь, славьте нарядную даму, проезжающую мимо. Перейдите по деревянному мостику через речушку, улыбнитесь купающимся детям, порадитесь громовому ура тысячи матросов на дальнем крейсере. Пойдите следом за незаметным прохожим и, затачив в подворотню, ограбьте его, а потом, засунув руки в карманы, поглядите, каждый, как он печально побредет дальше и свернет за угол. Скачущие врассыпную полицейские осаживают коней и оттесняют вас. Ну и пусть, безлюдные улицы портят им настроение. Вот, пожалуйста, они уже едут обратно по двое в ряд, шагом огибают угол улицы, вскачь несутся через площадь".

Пора выходить. Я спускаю лифт, звоню, горничная открывает дверь, и я здороваюсь с ней.

Рассказ изображает внутренний мир этого купца – обыкновенного человека, обывателя – и человеконенавистника. Это скорее психологическая зарисовка, чем притча. Без начала и конца. Без сюжета и развития действия.

Дети на дороге

Я слышал, как за садовой решеткой тархтели телеги, а порой и видел их в слабо колышущиеся просветы листвы. Как звонко потрескивали этим знойным летом их деревянные спицы и дышла! Работники возвращались с полей, они так гоготали, что мне неловко было слушать. Я сидел на маленьких качелях, отдыхая под деревьями в саду моих родителей.

А за решеткой не унималась жизнь. Дети пробежали мимо и миг исчезли; груженные доверху возы с мужчинами и женщинами – кто наверху на снопах, кто сбоку на грядках – отбрасывали тени на цветочные клумбы; а ближе к вечеру я увидел прохаживающегося мужчину с палкой; несколько девушек, гулявших под руку, поклонились ему и почтительно отступили на поросшую травой обочину.

А потом в воздух взлетела, словно брызнула, стайка птиц; провожая их глазами, я видел, как они мгновенно взмыли в небо, и мне уже казалось, что не птицы поднимаются ввысь, а я проваливаюсь вниз. От овладевшей мной слабости я крепко ухватился за веревки и стал покачиваться. Но вот повеяло прохладой, и в небе замигали звезды вместо птиц – я уже раскачивался вовсю.

Ужинаю я при свече. От усталости кладу локти на стол и вяло жую свой бутерброд. Теплый ветер раздувает сквозные занавеси, иногда кто-нибудь, проходя за окном, придерживает их, чтобы лучше меня увидеть и что-то сказать. А тут и свеча гаснет, и в тусклой дымке чадящего фитилька еще некоторое время кружат налетевшие мошки. Если кто-нибудь за окном обращается ко мне с вопросом, я гляжу на него, как глядят на далекие горы или в пустоту, да и мой ответ вряд ли его интересует.

Но если кто влезает в окно и говорит, что все в сборе перед домом, тут уж я со вздохом встаю из-за стола.

— Что ты вздыхаешь? Что случилось? Неправая беда? Безысходное горе? Неужто все пропало?

Ничего не пропало. Мы выбегаем из дому.

— Слава богу! Наконец-то!

— Вечно ты опаздываешь! – Я опаздываю?

— А то нет?

— Сидел бы дома, раз неохота с нами!

— Значит, пощады не будет?

— Какой пощады? Что ты мелешь?

Мы ныряем в вечерний сумрак. Для нас не существует ни дня, ни ночи. Мы то налетаем друг на друга, и пуговицы наших жилеток скрежещут, как зубы, то мчимся вереницей, держась на равном расстоянии, и дышим огнем, словно звери в джунглях. Будто кирасиры в былых войнах, мы, звонко цокая

и высоко поднимая ноги, скачем по улице и с разбегу вырываемся на дорогу. Несколько мальчигов спустились в канаву и, едва исчезнув в тени откоса, уже выстроились, точно чужие, на верхней тропе и оттуда глядят на нас.

— Эй, вы, спускайтесь!

— Нет уж, давайте вы сюда!

— Это чтобы нас сбросили под откос? И не подумаем! Нашли дураков!

— Скажи уж прямо, что боишься! Смелей!

— Бояться? Вас? Много на себя берете! И не с такими справлялись!

Мы кидаемся в атаку, но, встретив сильный отпор, падаем или скатываемся в травянистую канаву. Здесь все равномерно прогрето дневным зноем, мы не чувствуем в траве ни тепла, ни холода, а только безмерную усталость.

Стоит повернуться на правый бок и подложить кулак под голову, и тебя смаривает сон. Но ты еще раз пытаешься встряхнуться, вытягиваешь шею и вздергиваешь подбородок – чтобы провалиться в еще более глубокую яму. Потом выбрасываешь руки и слабо взбрыкиваешь ногами, словно готовясь вскочить, – и проваливаешься еще глубже... И кажется, этой игре конца не будет.

Но вот ты уже в самой глубокой яме, тут бы и уснуть по-настоящему, растянуться во всю длину, а главное выпрямить ноги в коленях, – но сна как не бывало; ты лежишь на спине, точно больной, сдерживая подступающие слезы, и только помаргиваешь, когда кто из ребят, прижав локти к бокам, прыгает с откоса на дорогу и его черные подошвы мелькают над тобой в воздухе.

Луна забралась выше; облитая ее сиянием, проехала почтовая карета. Сорвался легкий ветерок, он пробирает и в канаве; где-то невдалеке зашумел лес. Одиночество уже не доставляет удовольствия.

— Эй, где вы?

— Сюда! Сюда!— Собирайтесь все вместе!

— Что ты прячешься, что за дурацкая фантазия?

— Разве вы не слыхали, почта проехала!

— Как, уже проехала?

— Ну ясно! Когда она проезжала, ты видел третий сон!

— Это я спал? Будет врать!

— Лучше ты помалкивай. Ведь и по лицу видно!

— Что пристал?

— Пошли!

Мы бежим гурьбой, кое-кто держится за руки, приходится закидывать голову как можно выше, так как дорога идет под уклон. Кто-то испустил боевой клич индейцев, ноги сами несут нас в бешеном галопе, ветер подхватывает на каждом прыжке. Ничто не может нас удержать. Мы так

разбежались, что, обгоняя друг друга, складываем руки на груди и спокойно озираемся по сторонам.

Останавливаемся мы перед мостиком, переброшенным через бурный ручей; те, кто убежал вперед, вернулись. Вода, омывающая корни и камни, бурлит, точно днем, не верится, что уже поздний вечер. Кое-кому не терпится залезть на перила мостика.

Из-за кустарников в отдалении вынырнул поезд, все купе освещены, окна приспущены. Кто-то затянул веселую песенку – тут и каждому захочется петь. Мы поем куда быстрее, чем идет поезд, и так как голоса не хватает, помогаем себе руками. Наши голоса звучат вразнобой, и нам это нравится. Когда твой голос сливается с другими, кажется, будто тебя поймали на крючок.

Так мы поем, спиной к лесу, лицом к далеким пассажирам. Взрослые в деревне еще не ложились, матери стелят на ночь.

Пора и по домам. Я целую стоящего рядом,жимаю две-три ближайших руки и стремглав бегу назад, пока никто меня не окликнул. На первом же перекрестке, где меня уже никто не увидит, поворачиваю и тропками пускаюсь обратно к лесу. Меня тянет город к югу от нас, о котором в деревне не перестают судачить.

— И люди же там! Представьте, никогда не спят!

— А почему не спят?

— Они не устают!

— А почему не устают?

— Потому что дураки.

— Разве дураки не устают?

— А с чего дуракам уставать?

Философия экзистенциализма бессистемна, а художественные произведения, близких к экзистенциализму авторов – хаотичны. О герое мы ничего не знаем, так же, как и о мальчиках, играющих на дороге. Проходящий поезд с незнакомыми пассажирами – художественный экзистенциал Франца Кафки (см. еще притчу "Железнодорожные пассажиры"). И снова фрагментарность, отсутствие целостности, отсутствие ясности. Иррационализм и мистицизм – при четкости и реалистичности всех деталей.

Проходящие мимо

Если гуляешь ночью по улице и навстречу бежит человек, видный уже издали – ведь улица идет в гору и на небе полная луна, – ты не удержишь его, даже если он тщедушный оборванец, даже если кто-то гонится за ним и кричит; нет, пусть бежит, куда бежал.

Ведь сейчас ночь, и ты ни при чем, что светит луна, а улица идет в гору, а потом, может быть, они для собственного удовольствия гоняются друг за другом, может быть, они оба преследуют третьего, может быть, первый ни в чем не виноват и его преследуют понапрасну, может быть, второй хочет убить его и ты будешь соучастником убийства, может быть, они ничего не знают друг о друге и каждый сам по себе спешит домой, может быть, это лунатики, может быть, первый вооружен.

Да, наконец, разве не может быть, что ты устал, что ты выпил излишне много вина? И ты рад, что уже и второй скрылся из виду.

Очень характерное для Кафки (по его философии) произведение. Множество версий (то же в "Прометее" и "Стук в ворота"), которые и не подтверждаются и не отрицаются. Мы живем в мире непонятого и непознанного. Характерно и ощущение не просто непонятого, но страшного, криминального.

Тоска

Когда мне стало совсем уж невмоготу – это случилось в ноябрьские сумерки – и я, как по беговой дорожке, бегал по ковровой дорожке у себя в комнате туда и обратно, туда и обратно и, увидя в окно освещенную улицу, пугался, поворачивал назад и обретал в глубине зеркала на другом конце комнаты новую цель и кричал только для того, чтобы услышать крик, хоть и знал, что на него ничто не откликнется и ничто его не ослабит, что он возникнет и ничто его не удержит, и он не кончится, даже когда замолкнет, – и тут вдруг прямо в стене открылась дверь, открылась очень поспешно, потому что надо было спешить, и даже извозчичьи лошади на улице, заржав, взвились на дыбы, как обезумевшие в бою кони.

Из совсем темного коридора, в котором еще не зажигали лампы, возник, словно маленькое привидение, ребенок и встал на цыпочки на чуть заметно качающейся половице. Сумеречный свет в комнате ослепил его, он уже хотел закрыть лицо руками, но неожиданно успокоился, взглянув на окно, за которым темнота поборола наконец высоко поднявшуюся светлую дымку от уличных фонарей. Касаясь правым локтем стены, ребенок стоял в открытой двери на сквозняке, и ветер оведал его ноги, шею, виски.

Я покосился на него, потом оказал: "Добрый день" – и взял с экрана перед печкой пиджак, потому что не хотел стоять здесь так, полуодетым. На миг я открыл рот, чтобы выдохнуть волнение. Во рту был плохой вкус, у меня дрожали ресницы, короче говоря, недоставало только этого давно, впрочем, предвиденного посещения. Ребенок все еще стоял у стены, на том же месте, он касался правой ладонью стены и, раздумываясь от удовольствия, тер кончиками пальцев шершавую оштукатуренную стену. Я спросил:

— Вы действительно пришли ко мне? Это не ошибка? В таком большом доме ошибка всегда возможна. Я такой-то, живу на четвертом этаже. Так как же, вы хотите видеть именно меня?

— Спокойно, спокойно, — небрежно сказал ребенок, — все правильно.

— Тогда входите в комнату, я хотел бы закрыть дверь.

— Я уже закрыл дверь. Не утруждайте себя. Вообще успокойтесь.

— Какой же это труд? Но в коридоре много жильцов, и я, разумеется, со всеми знаком; большинство сейчас как раз возвращается со службы; если они услышат в комнате разговор, они просто сочтут себя вправе открыть дверь и посмотреть, что здесь происходит. Тут ничего не поделаешь. Трудовой день кончился; они на время свободны, не станут же они со мной считаться! Да вы и сами это знаете. Дайте я закрою дверь.

— Ну и что же? Что это вы, право? По мне, пусть хоть весь дом приходит. А потом, повторяю: я уже закрыл дверь; вы думаете, только вы умеете закрывать дверь? Я даже запер ее на ключ.

— Тогда все в порядке. Больше мне ничего не требуется. На ключ можно было даже не запирать. А теперь, раз уж вы пришли, располагайтесь поудобнее. Вы мой гость. Меня бояться вам нечего. Не стесняйтесь, будьте как дома. Я не собираюсь ни задерживать вас, ни прогонять. Неужели мне надо это говорить? Что вы, меня не знаете?

— Да, вам действительно не надо было это говорить. Больше того, вы не должны были это говорить. Я еще ребенок; к чему столько церемоний?

— Что вы, помилуйте. Разумеется, вы еще ребенок. Но не такой уж маленький. Вы уже подросток. Если бы вы были девочкой, вам бы не следовало так вот просто взять и запереться со мной в комнате.

— Об этом не стоит беспокоиться. Я только хотел сказать: то, что я вас хорошо знаю, для меня не такая уж гарантия, это только избавляет вас от труда лгать мне. К чему эти церемонии! Бросьте, бросьте, пожалуйста. К тому же я вас не так хорошо знаю, я не во всем и не всегда в вас разбираюсь, особенно в такой темноте. Хорошо бы зажечь свет. Нет, лучше не надо. Во всяком случае, я запомню, что вы мне угрожали.

— Что? Я угрожал вам? Но помилуйте, я так рад, что вы наконец пришли. Я сказал "наконец", потому что уже поздно. Мне непонятно, почему вы пришли так поздно. Возможно, что я обрадовался и в волнении наговорил всякой всячины, а вы меня не так поняли. Охотно допускаю, что наговорил всякой всячины и даже, если хотите, угрожал вам. Только, ради Бога, не надо ссориться! Но как вы могли этому поверить? Как могли вы меня так обидеть? Почему вы хотите во что бы то ни стало испортить те короткие минуты, что вы здесь? Посторонний и тот бы постарался быть внимательнее, подойти к человеку ближе.

— Охотно верю; подумаешь, открытие! Я по самой своей природе ближе вам, чем любой посторонний, как бы он ни старался. Это вы тоже знаете, к чему же тогда такие жалобы? Скажите лучше, что это кривлянье, и я сейчас же уйду.

— Вот как! Однако наглости у вас хватает! Вы слишком осмелели. В конце концов, вы все же в моей комнате и, как сумасшедший, трете пальцы о мою стену. Это моя комната, моя стена! И, кроме того, все, что вы говорите, не только дерзко, но и смешно. Вы говорите, что по самой своей природе вынуждены так со мной разговаривать. Это правда? Вынуждены по самой своей природе? Очень мило со стороны вашей природы. Ваша природа – это моя природа, и если я по своей природе любезен с вами, то и вы тоже обязаны быть любезны.

— А вы любезны?

— Я был любезен.

— Почему вы знаете, может, и я еще буду любезен.

— Ничего я не знаю.

И я подошел к ночному столику и зажег стоявшую на нем свечу. В ту пору у меня в комнате не было ни газового, ни электрического освещения. Я посидел еще некоторое время за столом, пока мне это не надоело, затем надел пальто, взял с дивана шляпу и задул свечу. Выходя, я задел за ножку кресла.

На лестнице я встретился с жильцом с моего этажа.

— Опять уходите из дому, вот бездельник! – сказал он, шагнув через две ступеньки и остановившись.

— А что прикажете делать? – ответил я. – Сейчас у меня в комнате было привидение.

— Вы говорите таким недовольным тоном, словно вам в супе попался волос.

— Шутить изволите. Но заметьте, привидение – это привидение.

— Истинная правда. А что, если вообще не веришь в привидения?

— А я, по-вашему, верю в привидения? Но что толку от моего неверия?

— Очень просто. Попытайтесь преодолеть страх, когда к вам в самом деле пожалует привидение.

— Да, но суть не в этом страхе. Настоящий страх – это страх перед причиной явления. А этот страх остается. Он меня мучает. – Я нервничал и от волнения рылся во всех карманах.

— Но раз вы не боитесь самого привидения, почему вы его не спросили о причине его появления?

— Очевидно, вы еще ни разу не говорили с привидениями. Разве от них дождешься вразумительного ответа! Все только вокруг да около. Впечатление такое, будто они больше нас сомневаются в своем существовании, что, впрочем, не так уж удивительно при их хилости.

- А знаете, я слышал, что их можно откормить.
- Вы хорошо осведомлены. Можно. Но кому охота?
- А почему же? Если это, например, привидение женского пола, — сказал он и шагнул на верхнюю ступеньку.
- Ах, так, но даже и в таком случае не стоит, — сказала я.
- Я опомнился. Сосед поднялся уже выше, и, чтобы увидеть меня, ему пришлось наклониться вперед и вытянуть шею.
- Но все же, — крикнул я, — если вы попробуете, придя наверх, забрать себе мое привидение, тогда между нами все кончено раз и навсегда.
- Да я ведь просто пошутил, — сказал он и втянул голову.
- В таком случае все в порядке, — сказал я. Теперь я, собственно, мог спокойно отправиться на прогулку. Но я чувствовал себя таким одиноким и потому предпочел подняться наверх и лечь спать.

На уровне явлений ничего страшного не происходит, хотя приход привидения заставляет вспомнить о жанре рассказа ужасов. Но страшное у Кафки — в непонятном. Было ли это, действительно, привидение? Или это аллегория тоски? (см. название). Безусловно одно — присутствует экзистенциалистская тема одиночества, философский экзистенциал страх. Вместо события у Кафки описывается состояние, и описывается оно иносказательно. Нет взаимопонимания ни между мальчиком и героем, ни между героем и его соседом.

Можно отметить почти полное отсутствие психологизма у Кафки, потому что психологизм объясняет, а Кафка — нет. Вывод из притч Кафки, как правило, один — жизнь — неразрешимая загадка. "Люди не будьте самоуверенны", — как бы хочет сказать автор. Эта загадочность скрыта в самом обыкновенном, самом будничном. Мир в целом нуждается в интерпретации, но она невозможна.

Итак, Кафка модернизирует жанр притчи. Он лишает ее четкости и логичности, внося эссеистский дух и стиль натуралистической зарисовки.

Именно в притчах Кафки мы видим тесное соприкосновение философских и художественных методов в экзистенциализме.

Философские экзистенциалы Франца Кафки — абсурд, свобода, страх.

Экзистемы — ночь, дорога, поезд, зеркало, комната (различные варианты замкнутого пространства — нора, туннель и др.), птица, притча.

Литература:

1. *Днепров В.Д.* Черты романа XX века. – М.: Советский писатель, 1965.
2. *Затонский Д.В.* Франц Кафка и проблемы модернизма. – М.: Высшая школа, 1972.
3. *Затонский Д.В.* Австрийская литература в XX столетии. – М.: Художественная литература, 1985.
4. *Зусман В.Г.* Художественный мир Франца Кафки: малая проза. – Новгород.: ННГУ, 1996.
5. *Кафка Ф.* Романы. Новеллы. Притчи.. Предисловие Б.Сучкова. – М.: Прогресс, 1965.
6. *Кафка Ф.* Сочинения в 3-х томах. Составитель Д.Затонский. – М.: Художественная литература. Фолио, 1994.
7. *Кафка Ф.* Собрание сочинений в 4-х томах. Составитель Е.А. Кацева. С – П. Северо-Запад, 1995.
8. *Кафка Ф.* Дневники. Письма. Предисловие Ю.Архипова. М.: Ди Дик, 1995.
9. *Кафка Ф.* Замок. Новеллы и притчи М.: Издательство политической литературы, 1991.
10. *Камю А.* Надежда и абсурд в творчестве Кафки // Камю А. Сборник произведений. – М.: Фабр, 1993. С. 544 – 552.
11. *Коссак Е.* Экзистенциализм в философии и литературе. – М.: 1980.
12. *Лескова Е.В.* Жанровая специфика притчи и параболы в творчестве Франца Кафки и Ф.М. Достоевского: экзистенциалистский аспект. Диссертация на соискание степени кандидата филологических наук. – Калининград.: 2015. [Электронный ресурс] // <http://www.Kantiana.ru> (Дата обращения: 15.07.2016).
13. *Никифоров В.* Кафка // Зарубежные писатели. Библиографический словарь в 2-х томах. – М.: Дрофа. Т. 1. С. 502 – 512.

ГЛАВА 5

Симона де Бовуар – мыслитель и художник

Известная французская писательница XX века Симона де Бовуар (1908 – 1986) родилась в Париже (в Париже и умерла) в аристократической богатой семье с древнейшими традициями. Среди ее предков – Гийом де Шампо, средневековый теолог, ученик Пьера Абеляра. Отец Симоны был юристом, очень образованным человеком, именно он привил ей любовь к чтению серьезных книг. Мать Симоны была дочерью богатого банкира, набожной католичкой. Девочку отдали в католический лицей (о своем детстве Бовуар рассказала в автобиографической книге "Воспоминания благовоспитанной девицы" – 1958). В подростковом возрасте Симона была еще очень верующей: играла в великомученицу; а в 15 лет мечтала стать писателем. Событием, изменившим жизнь семьи, стало разорение отца в 1917 году: он вложил капиталы в русскую экономику (Николай Второй обещал высокие проценты), но Октябрьская революция в России разрушила все эти планы. Семья вынуждена была переселиться в другую квартиру, уволить прислугу, а Симона должна была зарабатывать на жизнь. Ей помогло блестящее образование. В Парижском католическом институте она изучала математику, потом училась в Парижском университете на философском факультете, и в 1927 г. получила диплом по этой специальности, а в 1928 г. получила степень бакалавра искусств. На факультете искусств произошла ее судьбоносная встреча с будущим великим философом Жаном Полем Сартром, который оказал на нее огромное влияние. С ним она заключает договор об "интеллектуальном браке" – свободный союз двух людей, каждый из которых может вступать в интимные отношения с другими людьми. Симона де Бовуар никогда не жила с Сартром под одной крышей, у них не было общего быта, они сознательно отказались от детей, и каждый влюблялся в своей жизни неоднократно. Главное, считали они, должно быть все честно, без обмана. Сартра призывают в армию, Симона в 30-е годы преподает философию в разных городах Франции, они надолго расстаются, позже (в конце 40-х) Симона безумно влюбляется в американского писателя Нельсона Олгрена (ей было в это время 39 лет), за которого она также отказалась выходить замуж; к нему она в течение 14 лет летает за океан – результатом стало новое произведение – письма в возлюбленному, всего 304 письма – "Трансатлантическая любовь"), но... все-таки в конце жизни они с Сартром оказываются вместе. В 1970 году Сартр тяжело заболел, и Симона десять лет ухаживала за ним. Она пережила его на шесть лет. Ее окна выходили прямо на кладбище, где был похоронен ее друг, и она провела эти годы в одиночестве. В годы Соппротивления, когда Франция была оккупирована немцами, Симона и Сартр заняли открытую антифашистскую позицию: ведь они были европейскими гуманистами.

В молодости Симона де Бовуар и Жан-Поль Сартр много экспериментировали в области межличностных отношений. Их девизом был лозунг свободы, который привел их к браку втроем (третьей была студентка Симоны в университете Руана – русская 20-летняя девушка Ольга Казакевич). В 1943 году Симону де Бовуар отстраняют от преподавания за ее аморальное поведение.

Такой же смелой была Симона де Бовуар и в своем творчестве.

§1. Философские работы Симоны де Бовуар

Одна из ранних работ "Литература и метафизика" была написана в 1945 году. Затем – "Второй пол" (1949) и позднее – эссе "Старость" (1970).

Среди них самой известной и фундаментальной стал, конечно, тысячстраничный трактат "Второй пол". До сих пор в науке нет более исчерпывающей работы по женскому вопросу. Она состоит из 2-х томов, множества частей и глав. На первый взгляд это сочинение может показаться совсем не философским (никакой оригинальной системы автор не предлагает), а, скорее, историко-социологическим. Оно содержит множество различной информации: Симона де Бовуар рассматривает положение женщины в разные эпохи в разных странах, приводит огромное количество фактов, она также обращается к мифологии и к древним периодам (древняя Греция и Рим, Вавилон, Египет и т.д.), рассматривает философские и научные концепции (позитивизм, Фрейд, Маркс), размышляет над проблемой изображения женщины и любовных отношений в художественной литературе. Над книгой Симона работала всего три года, но ей удалось собрать большую эмпирическую базу, благодаря которой книга приобретает ценное познавательное значение.

И все-таки книга "Второй пол" – философская, так как она написана с определенных позиций, и это позиции атеистического экзистенциализма. Во многом Бовуар опирается на Сартра (хотя и не во всем), она его постоянно цитирует, а также пользуется его терминологией: "Я" и "Другой", "человек – это проект", "трансценденция личности", "подлинное существование" и др.

Здесь на примере взаимоотношений мужчины и женщины, по-существу, ставятся более глобальные вопросы – реализация духовного начала, утверждение свободы как главной ценности человеческого существования, драматизм коммуникации в обществе и в частной жизни и др.

"Перспектива, которую принимаем мы, – пишет автор в предисловии, – это перспектива экзистенциалистской морали. Любой субъект конкретно полагает себя через определенные проекты – это его трансценденция... Единственное оправдание его сегодняшнего существования – это его устремленность в бесконечно открытое будущее" [2]. Личность, индивидуальность – в центре рассмотрения Симоны де Бовуар, и она отмечает, что "говоря о шансах индивида", она будет определять его, исходя не из понятия "счастье", а из понятия

"свобода". Таким образом, уже в самом начале экзистенциалистские установки автора становятся очевидны.

В первой главе первого тома "Биология" подробно рассматриваются особенности мужского и женского организма, механизм зарождения новой жизни, все природные условия человеческого существования. Однако в конце этого раздела Симона де Бовуар пишет: "Одной биологии недостаточно, чтобы ответить на занимающий нас вопрос: почему женщина – это Другой?" [2]. Драма женщины, по мнению автора (и эта мысль приходит через всю книгу), что она чувствует себя субъектом, а ее воспринимают как объект.

Во второй главе "Точка зрения психоанализа" женский вопрос рассматривается через призму фрейдизма. Симона де Бовуар критикует фрейдизм с позиций экзистенциализма – "Всех психоаналитиков объединяет систематический отказ от идеи выбора и сопряженного с ним понятия ценности; это и составляет внутреннюю слабость их системы" [2]. "Оторвав импульсы и запреты от экзистенциального выбора, Фрейд оказывается не в состоянии объяснить нам их происхождение". По мнению Бовуар, "У Фрейда нет онтологии, он все объясняет сексуальностью, – и в этом ущербность его учения" [2]. Кстати, это учение Бовуар не без оснований называет "религией". Эти аргументы звучат очень убедительно, и важно, что сказаны они были в период победоносного шествия фрейдизма по Европе, когда даже такие интеллектуалы, как Томас Манн и Герман Гессе, которые тоже не принимали Фрейда безоговорочно, высказывались гораздо более осторожно, обтекаемо.

"Для нас женщина определяется как человек, ищущий ценности внутри мира ценностей, – пишет де Бовуар, – мира, экономическую и социальную структуру которого необходимо знать; мы будем изучать женщину в *экзистенциальной перспективе* через ее общую ситуацию" [2] (курсив наш – Л.Т.).

Третья глава называется "Точка зрения исторического материализма". Известно, что некоторые положения марксизма Сартр и Бовуар разделяли (например, разоблачение различных форм дискриминации человека в обществе, устремленность в будущее, оптимизм, критика религии), но в целом они, конечно, не принимали этой философии, в которой центральное место занимала не личность, а коллективное начало, классовая борьба. Они несовместимы с явным персонализмом экзистенциализма. Марксизм видит в женщине, – пишет де Бовуар, – только экономическую единицу, не признает в ней личность. Но общественные отношения и прогресс никогда не смогут уничтожить индивидуальности.

"Мы отвергаем сексуальный монизм Фрейда и экономический монизм Энгельса по одной и той же причине: они не учитывают экзистенциального мышления. *Экзистенциализм берет человеческую личность в целом*" [2]. (курсив наш – Л.Т.) – к таким выводам приходит автор "Второго пола". Но это пока промежуточные выводы.

Вторая часть первого тома начинается с философских рассуждений о взаимоотношении полов. "Женщина для мужчины – Другой", – не устает повторять Симона де Бовуар. Другой всегда несет с собой конфликт, драму (можно здесь вспомнить сартровский афоризм "Ад – это другие"). Проект человечества состоит в том, чтобы превзойти себя, а не в том, чтобы себя воспроизводить. Вообще, нужно заметить, что в работе Бовуар несколько противоречиво сочетаются материалистические и духовно-нравственные подходы. То она утверждает, что "одной биологией" или социальностью все не объяснишь, то объясняет какие-то сложные вещи чисто экономическими причинами. Так, далее делая экскурс в историю человечества, начиная с первобытных периодов, Бовуар предполагает, что в древнем Египте "женщина смогла сохранить свое достоинство из-за отсутствия частной собственности".

Всю историю человечества Симона де Бовуар подает как историю угнетения женщины. Она во многом близка позициям феминизма, хотя открыто не становилась на их сторону.

Особый раздел составляет тема "Женщина в понимании христианского учения". Имеющая глубокие католические корни, Симона де Бовуар теперь, в 1949 году, отрекается от христианства. "Христианская идеология немало способствовала угнетению женщины", – пишет она [2]. Приводя множество цитат из Посланий Апостола Павла об отношениях мужа и жены, Бовуар приходит к выводу о том, что христианство провозглашает и освящает эксплуатацию женщин, как и это делают феодализм и капитализм. "От феодализма до наших дней замужнюю женщину без колебаний приносят в жертву частной собственности" [2]. Но, правда, ниже, в третьей части Бовуар утверждает, что в христианстве образ женщины становится одухотворенным. И таких противоречий в книге немало.

"Сознание без тела, или бессмертный человек, – вещь абсолютно невообразимая", – пишет Симона де Бовуар [2]. Тогда можно у нее спросить, что же значит трансцендирование человека, проектирование им самого себя? – Зачем это, если смерть и после нее ничего нет. И, если нет бессмертия, то человек подобен животному, но автор говорит следующее: "Человек возвышается над животным не тем, что дает жизнь, а тем, что рискует жизнью" [2]. Прекрасно сказано! Только непонятно, откуда в человеке высшее начало, если нет Бога.

Во второй части первого тома Бовуар описывает положение женщины в европейских странах в 18 и 19 веках. Хотя 18 век дает женщине больше возможностей, особенно в культуре, в целом женщина продолжает эксплуатироваться. Реально женщина никогда не была свободна. Главная причина поражения женщины – ее положение в обществе. Особенно закрепостили женщину Средние века с их идеологией христианства. Вся история женщин всегда творилась мужчинами. "Бытие женщины – это бытие для мужчин". Брак убивает любовь. Настоящий период (середина XX века), как считает Бовуар, может восприни-

маться как переходный. Женщину частично освобождает техническая революция. Таковы итоги второй части.

Третья часть первого тома также начинается с философской проблемы "Я и Другой". Человек – проект, который определяет себя сам, но через Другого ("Другой" у Бовуар везде пишется с заглавной буквы). Дрaму взаимоотношений можно преодолеть, только признавая в Другом личность. "Человек приходит к подлинному моральному поведению, когда отказывается быть, чтобы взять на себя ответственность за свое существование; этим обращением он отрекается от всякой установки на обладание, ибо обладание – один из способов возможности быть". Этот процесс не может быть окончательным, и он требует постоянного труда. "Получается, что, неспособный реализоваться в одиночестве, человек, общаясь с себе подобными, постоянно подвергается опасности: жизнь – это трудное предприятие, успех которого никогда не может быть обеспечен" [2].

Об этом же пишет и Сартр в своей статье "Экзистенциализм – это гуманизм", утверждая, что "мы (экзистенциалисты) возлагаем всю ответственность на самого человека" и что "мораль есть ситуация творчества".

Бовуар утверждает, что мужчина нуждается в женщине как в своей мечте, воспринимает ее как природу, как полноту бытия. Но для женщины здесь таится угроза потерять свою свободу, стать объектом, "вещью в себе". Мужчины сотворили множество мифов о Женщине, но женщина так и остается тайной. Она – амбивалентна: женщина и ангел, и демон. Одной из форм свободы для женщины может быть измена. "Только ложью и изменой она может доказать, что никому не принадлежит". Это не значит, что Бовуар оправдывает измены, а тем более ложь, она пытается объяснить их. Ведь главное ее кредо – быть искренней! И она была таковой в жизни, несмотря на все ее падения.

Вторая глава этой части – "Преломление мифа о Женщине в художественной литературе (Монтерлан, Лоуренс, Клодель, Бретон, Стендаль)" – написана очень живо и талантливо. Симона де Бовуар прекрасно знает литературу, и здесь она рассматривает писателей лишь с одной точки зрения, которая обозначена в заглавии.

Монтерлан ей особенно чужд: ведь он – женоненавистник. Все женщины у него вампиры (за исключением спортсменок, которые тратят свою энергию в физическом движении). Монтерлан – нигилист, его герой – одиночка, никого не любит и ни с кем не дружит. Ему близка фашистская идеология, образ свастики как солнечного колеса, языческий символ присутствует в его произведениях. Для Бовуар, очевидно, он – подходящий пример мужского господства не только в жизни, но и культуре.

Во многом похож на него и классик английской литературы XX века Дэвид Герберт Лоуренс (хотя Симона называет его "антиподом Монтерлана"). Глава о нем называется "Д.Г. Лоуренс, или фаллическая гордость". Жажда жизни

– ключевая тема творчества Лоуренса. Половой акт в его романах – это не просто любовь мужчины и женщины, но соединение с космосом. Любовь у Лоуренса – это борьба полов, комплекс страсти и ненависти. У Лоуренса также утверждается превосходство мужчины, женщина угрожает его свободе, и чтобы быть с ним, она должна отказаться от своей личности, что для Бовуар, конечно, неприемлемо.

"Клодель и служанка Господня" посвящена пьесам католического неоромантика рубежа 19 – 20 вв. Поля Клоделя. "Оригинальность католицизма Клоделя, – пишет Бовуар, – заключается в упрямом оптимизме, с которым он утверждает, что даже зло обращается во благо" [2]. Концепция человека у Клоделя, естественно, христианская – "видя перед собой другого, человек на самом деле приближается к Другому во всей его полноте, т.е. к Богу". Это заповедь любви к ближнему. Но есть у Клоделя и свои представления, так, он считает женщину "элементом риска, который Бог сознательно ввел в самую середину своего дивного построения". Но женщина может быть и орудием спасения мужчины. Святость состоит в отречении, а на это более всего способны именно женщины. "В отношении Клоделя к женщине есть нечто мистическое, напоминающее отношение Данте к Беатриче, мистика гностиков и даже мистика сен-симонистской традиции, видевшей в женщине возрождающее начало" [2]. Казалось бы, такой подход должен импонировать защитнице женских прав и свобод, но нет... Клодель возрождает в поэтической форме католическую традицию, а к ней Симона де Бовуар относится негативно. Клодель ей кажется слишком нереалистичным, ведь здесь нет мотива свободы и равенства женщины и мужчины, и она даже считает, что "в земном плане это закрепление подчиненного положения женщины". Бовуар разоблачает "тайну женственности", которую создали католицизм и романтизм.

"Бретон, или поэзия" анализирует творчество лидера французских сюрреалистов. У Бретона женщина – загадка, откровение, греза. Через женщину поэт познает Красоту. У Бовуар здесь нет никаких оценок, она излагает этот образ объективно, как очередной литературный миф.

Наиболее близок ей, скорее всего, Стендаль, которому посвящена заключительная часть этого раздела. Женщины в жизни Стендаля значили очень много. Он не только любил их, но и изучал. Отсюда психологизм. Стендаля восхищала в женщинах смелость, стремление к свободе, он создает романтические типы.

Выводы такие – "Из этих примеров видно, что в творчестве каждого отдельного писателя находят отражение великие коллективные мифы...но мифы эти в каждом отдельном случае получают совершенно различное звучание. Каким именно будет Другой, определяется в зависимости от того, какой именно облик изберет для себя Один" [2]. Человек реализует себя в трансцендентности, но она понимается по-разному (Кстати, здесь мы можем уточнить, а как же понимается трансцендентность самой Симоной де Бовуар, которая очень часто

употребляет это слово? Во всяком случае, у нее это – отнюдь не божественное начало, а, скорее, означает буквальное – "выход за пределы" своей личности). Для Монтерлана, по мнению де Бовуар, трансцендентность означает превосходство мужчины; Лоренс размещает ее в сексуальном; для Клоделя – это Бог; для Бретона земная женщина – воплощение небесного; у Стендаля мужчина и женщина осуществляют свободу через любовь, через равенство отношений. Но, по мнению автора, все они похожи в одном: они ждут от женщины альтруизма и подтверждения превосходства мужского начала.

Том второй называется "Жизнь женщины". Здесь Симона де Бовуар погружается в реальность и пытается проследить все этапы формирования женщины в реальной жизни, используя знание психологии, истории, физиологии, медицины, сексологии и других наук. А также она дает классификацию различных типов современной женщины и форм взаимоотношений в любви.

Том начинается с афоризма, который впоследствии будут часто цитировать: *"Женщиной не рождаются, ею становятся"*. Многие исследователи видят здесь реализацию тезиса Жана-Поля Сартра "существование предшествует сущности". Спорно как то, так и другое. На наш взгляд, и Сартр и его подруга возвеличивают роль человека и преувеличивают роль фактора свободы.

В первых трех главах – "Детство", "Девушка" и "Приобщение к тайнам секса" автор обсуждает проблемы католического воспитания девочки, которое закладывает в ней комплекс неполноценности. В юности девушка живет в мечтах, ждет Принца, влюбляется в подруг, учителей, ведет дневник, чтобы изучить себя, она жаждет идеала, героизма, подвига. Размышляя о сексуальности, Симона де Бовуар совершенно справедливо говорит о том, что сексуальность не является изолированной областью: "психические факторы имеют решающее значение в мире ощущений". Она указывает на роль социальных и экономических факторов, размышляет о разнице женского и мужского эротизма.

Четвертая глава многих шокировала, она называется "Лесбиянка". Прежде всего, Бовуар призывает – "не подходить к этому вопросу с моральной точки зрения". Она размышляет о причинах однополрой любви и находит их множество, приводит массу различных примеров и случаев (возможно, исходит и из своего личного опыта). "Лесбийская любовь, – по мнению Симоны де Бовуар, – это одна из попыток примирить независимость женщины с пассивностью ее плоти". [2]. В лесбийской любви нет борьбы, как в любви мужчины и женщины, в этом ее превосходство. Здесь Симона высказывает свои самые главные аргументы против брака – "Брак в принципе представляет собой нечто непристойное, потому что вводит понятия прав и обязанностей в отношения, в основе которых должен быть свободный порыв" [2]. Однако дальше, явно противореча себе, Бовуар пишет: "Физическая любовь не может быть самоцелью, она не может быть главным, смыслом жизни человека" [2]. Из этой главы видно, что Симона де Бовуар оправдывает однополую любовь.

В следующих главах (5 – 9) она рассматривает женщину в роли жены, матери, хозяйки, описывает положение женщины в старости, о трагедии "ненужности" в пожилом возрасте, говорит о значении одежды, о светской жизни, о проститутках, крестьянках, представительниц культуры.

В десятой главе "Ситуация и характер женщины" утверждается, что личность во многом определяется общественной ситуацией, но в целом положение женщины с течением времени почти не изменилось: оно такое же бесправное. "Освобождение женщины станет реальностью в том случае, если оно будет делом коллективным, и его необходимым условием является окончательное торжество ее экономической независимости" [2]. В этом можно увидеть близость французской писательницы к идеям социализма.

В третьей части Бовуар выделяет несколько различных женских типов: влюбленная, самовлюбленная, богоискательница и независимая женщина. Нетрудно догадаться, кому она отдает предпочтение. Влюбленная женщина теряет себя, самовлюбленная обречена на одиночество, богоискательница путает любовь к мужчине и любовь к Богу. "У набожных женщин наблюдается смешение Бога и мужчины". Дело в том, что Бовуар опирается на опыт католических святых, а они отличались крайней эмоциональной возбудимостью и говорили о любви к Богу, используя земную лексику. По мнению Симоны де Бовуар, святая Тереза попала "в зависимость от своих гормонов" (кстати, почти то же самое говорят о католических святых православные богословы, в частности проф. Троице-Сергиевой Лавры А.И. Осипов). В этом случае о свободе нет и речи. Бовуар в принципе отвергает всякий аскетизм, считая, что "стремление к спасению ведет лишь к гибели".

Другое дело независимая женщина. Правда, и она разрывается между профессией и семьей. Прежде всего, нужна экономическая независимость, – повторяет автор.

В Заключении Симона де Бовуар пишет: "Распря между мужчинами и женщинами будет продолжаться до тех пор, пока они не признают взаимного равенства" [2]. Они могут достичь гармоничных отношений и братства благодаря свободе. Этот вывод кажется несколько абстрактным и утопичным, особенно на фоне серьезного дотошного исследования, насыщенного огромным количеством фактов. Интересна еще такая фраза, неожиданно прозвучавшая в контексте этих призывов – "И мужчину, и женщину подстерегает смерть, поэтому они имеют глубокую потребность друг в друге" [2]. Вот где опять прорывается экзистенциализм!

Однако книга "Второй пол" заканчивается цитатой из Карла Маркса: "Именно в существующем мире человеку надлежит добиться торжества царства свободы, и чтобы одержать эту высшую победу в числе прочего мужчине и женщине необходимо возвыситься над своими естественными различиями и заключить между собой подлинно братский союз" [2]. А это уже мечты.

Симона де Бовуар считала своим лозунгом абсолютную искренность. Действительно, это, наверное, самая сильная сторона ее книги "Второй пол", книги во многом спорной, но полезной.

Со времени публикации "Второго пола" прошло уже почти 70 лет. Книга стала необыкновенно популярна, она выдержала массу переизданий, переведена на многие языки мира. Современный феминизм считает Бовуар своим теоретиком, "Второй пол" нередко называют "Библией феминизма". Об этом свидетельствует хотя бы издание третьего номера за 2010 год журнала "Топос" (издание Вильнюсского университета), полностью посвященного творчеству Симоны де Бовуар (см. Литературу), где она рассматривается именно в аспекте феминизма, а все авторы статей – женщины. Не знаю, порадовалась бы писательница такому восприятию. Думаю, вряд ли. Для нее это слишком узко.

"Старость" (1970)

Когда Бовуар писала этот текст она не была еще слишком старой, ей предстояло прожить еще 16 лет. Трактат посвящен проблеме старения, которую автор рассматривает с психологической и философской точки зрения. Работа начинается с притчи о случайной встрече Будды на улице со стариком. Вид пожилого человека ужасает Будду: он понимает, что это и его будущее.

Симона представляет проблему в тех же категориях, что и проблему мужчины и женщины в книге "Второй пол" – в категории Другого. Но здесь Другой – это тот же Я, но в старости. То есть проблема имеет внешний и внутренний аспект. Это проблема восприятия меня же самого, Другого Я. "Старость – это Другой престарелый. Другой – это я сам, Другой внутри меня, Я сам – Другой". Бовуар считает, что мы должны перестать врать себе (ведь ее кредо – быть искренним), уметь увидеть правду. Сопротивление знанию о себе связано с тем, что прерывается наша целостность, непрерывность моего Я.

Старость – это драма сознания, прежде всего. "Стоило бы противопоставлять жизни не смерть, – пишет она, – а старость. Старость – пародия на жизнь". Может быть, именно здесь она кардинально расходится с религиозным восприятием человека: ведь во многих богословских трудах, напротив, старость считается важным периодом подготовки к смерти, которая есть начало вечной жизни.

Выход из ситуации, по мнению Бовуар, один – "Чтобы старость не стала нелепой пародией на нашу жизнь, существует только одно средство – преследовать цели, которые придают смысл нашему существованию".

Анализируя философские работы Симоны де Бовуар, можно сказать, что она не создала оригинальной философии; ее произведения, скорее, философская публицистика и социологические исследования. Однако экзистенциалистский взгляд придает ее размышлениям характер цельности и оригинальности.

Теперь мы обратимся к художественным произведениям Симоны де Бовуар. Их тоже очень много. Выделим лишь два – "Прелестные картинки" и "Очень легкую смерть" как, пожалуй, самые характерные.

§2. Романы и повести

"Прелестные картинки" (1966)

Может показаться, что "Прелестные картинки" – роман о семейных отношениях: его главная героиня молодая замужняя женщина, мать двоих детей. Во французской литературе на протяжении 19 и 20 веков сложились богатые традиции в изображении подобных вещей – Бальзак, Стендаль, Роже Мартен дю Гар, Франсуа Мориак. Но именно в этом контексте мы и можем почувствовать всю разницу традиционного и нового подхода. Роман Симоны де Бовуар – не психологическое, реалистическое повествование, а экзистенциалистский роман – и по духу, и по стилю.

У Лоранс, красивой молодой женщины, на первый взгляд есть все, что нужно для счастья: любящий муж, две дочки, хорошая работа, еще не старые родители, внимательные, заботливые друзья. Но Лоранс, отчужденно глядя на все это благополучие, лишь изредка чувствует себя счастливой. Уже в первой сцене появляется тема "картинок": "Лоранс рассматривает мать в зеркале. Прелестная, совершенная картинка: женщина, которая стареет красиво". Думая о матери, Лоранс спрашивает: "Кто прячется за картинками? Может никто?". Она замечает пустоту, никчемность светских бесед обо всем и ни о чем, видит всю фальшь окружающих ее людей. На вечеринке у матери и ее любовника ей кажется, будто она все это уже видела и слышала. Доминика, ее мать, слывет образцом хорошего тона, она оставила отца, который не осуществил ее надежды, так и не став известным адвокатом, ради богатого и удачливого, но холодного и циничного Жильбера Дюфрена, и все восхищаются, какая они дружная и красивая пара – прелестная картинка. Доминика и Лоранс воспитывала как "прелестную картинку": безупречная девочка, идеальный подросток, совершенная молодая девушка. Лоранс заученно улыбается, прекрасно держится на людях. Пять лет назад у нее уже была депрессия, и ей объяснили, что многие молодые женщины проходят через это. Сейчас ее снова охватывает беспричинная тоска. Старшая дочь Лоранс десятилетняя Катрин плачет по вечерам, ее волнуют "недетские" вопросы: "Мама, почему мы существуем?" На этот вопрос Лоранс ничего не может ответить. Не может она и объяснить, почему есть голодные дети и страдающие люди. Лоранс тоже задумывалась о серьезных вещах, когда была ребенком, но тогда было другое время: когда ей было столько лет, сколько Катрин, шел 1945 год. Лоранс работает в рекламном агентстве, реклама – те же прелестные картинки, она успешно изобретает приманки для доверчивых

людей. Она рекламирует различные интерьеры, уговаривая себя: "Я продаю не деревянные панели: я продаю надежность, успех и капелюшку поэзии в придачу" [3]. Ее любовник Люсьен устраивает ей сцены ревности, но связь с ним уже тяготит Лоранс: от былых порывов страсти не осталось и следа, в сущности, он ничем не лучше ее мужа Жан-Шарля, но с Жан-Шарлем ее связывает дом, дети... Лоранс не знает и того, почему ее мужем оказался Жан-Шарль – "Люблю ли я Жан-Шарля? Любила ли я Люсьена по-настоящему? У нее впечатление, что близкие существуют рядом сней, но не в ней самой, внутри – никого..." [3]. Она еще время от времени встречается с Люсьеном, но, поскольку большого желания видаться с ним у нее нет, ей становится все труднее выкраивать время для свиданий. Ей гораздо приятнее общаться с отцом: он умеет любить по-настоящему, ценить по-настоящему, он не способен на компромиссы, равнодушен к деньгам.

Жан-Шарль старается ублажать дочь сладкими сказками о будущем счастье всех людей на планете, всячески оградить ее от действительности. Лоранс никак не может решить, как примирить Катрин с действительностью, и смутно чувствует, что ложь – не лучшее средство для этого.

Но правда все равно врывается в ее жизнь – любовник матери Жильбер неожиданно просит Лоранс о встрече, она обеспокоена, предполагая, что это неспроста. И действительно, Жильбер прямо заявляет ей, что влюблен в молодую девушку – двадцатилетнюю Патрицию – и намерен расстаться с Доминикой. Жена согласилась наконец дать ему развод, и он хочет жениться на своей возлюбленной. Жильбер не чувствует никакой вины перед женщиной, с которой прожил семь лет. Он считает, что женщина, которой пятьдесят один год, старше мужчины, которому пятьдесят шесть. Лоранс надеется, что Доминику выручит гордость. Ей предстоит сыграть трудную, но красивую роль женщины, которая приемлет разрыв с элегантностью. Когда на следующий день Лоранс приходит к матери, она делает вид, будто ничего не знает. Доминика не может смириться с разрывом, она во что бы то ни стало хочет вернуть Жильбера. Он не сказал ей, кто его возлюбленная, и Доминика теряется в догадках. Мать устраивает некрасивые истерики, дочь не подозревала, что она может быть такой. Звучит мысль о нашем неведении относительно самых близких людей. Лоранс не выдает Жильбера, чтобы не расстраивать мать еще больше.

Когда она возвращается домой, Катрин представляет ей свою новую подружку. Брижитт чуть старше Катрин, ее мать умерла, вид у девочки довольно заброшенный, подол юбки подколот булавкой. Брижитт кажется гораздо взрослее инфантильной Катрин. Лоранс вспоминает, как когда-то ее мать, оберегая ее от нежелательных контактов, не давала ей ни с кем подружиться, и она так и осталась без подруг. Брижитт – славная девочка, но хорошо ли она влияет на Катрин, спрашивает себя Лоранс. А Симона де Бовуар таким образом ставить свою любимую проблему свободного выбора.

Лоранс с Жан-Шарлем едут на выходной в деревенский дом Доминик. Среди гостей Жильбер. Доминик говорит всем, что они с Жильбером собираются на Рождество в Ливан. Он давно обещал ей эту поездку, и она надеется, что, если она всем об этом расскажет, он постесняется отказаться от нее. Жильбер молчит. Мотив самообмана и бегства от правды звучит во многих произведениях Симоны де Бовуар – как философских, так и художественных. Когда Лоранс и Жан-Шарль возвращаются в Париж, на дорогу неожиданно выезжает велосипедист. Лоранс, которая ведет машину, резко сворачивает, и машина опрокидывается в кювет. Ни Лоранс, ни Жан-Шарль не пострадали, но машина разбита вдребезги. Лоранс рада, что не раздавила велосипедиста. Жан-Шарль огорчается: машина дорогая, а страховка не предусматривает возмещение ущерба в подобных случаях. Лоранс думает о человеческой жизни, Жан-Шарль – о деньгах.

Доминика узнает, что Жильбер собирается жениться на Патриции, дочери своей бывшей любовницы. Жильбер очень богат, и разрыв с ним означает для Доминики и отказ от роскоши. Она не в силах это пережить и, как ни пытается Лоранс отговорить ее, пишет Патриции письмо, где рассказывает ей всю правду о Жильбере. Она надеется, что девушка ничего не расскажет Жильберу, но порвет с ним. Она ошибается: Патриция показывает письмо Жильберу, и тот дает Доминике пощечину. В разговоре с Лоранс Доминика поливает Патрицию площадной бранью. "Прелестные картинки" все больше и больше находятся под угрозой.

Лоранс обсуждает с Жан-Шарлем поведение Катрин. Она стала хуже учиться, дерзит родителям. Жан-Шарль недоволен ее дружбой с Брижитт: Брижитт старше, да к тому же еврейка. В ответ на недоуменный вопрос Лоранс он говорит, что имел в виду только то, что еврейские дети отличаются преждевременным развитием и чрезмерной эмоциональностью. Жан-Шарль предлагает показать Катрин психологу. По "Второму полу" мы знаем, как Симона де Бовуар относится к психоанализу, и роман это только подтверждает (особенно его концовка). Лоранс не хочет вмешиваться во внутреннюю жизнь дочери, не хочет, чтобы Катрин выросла такой же равнодушной к чужим несчастьям, как Жан-Шарль, но все же дает согласие. Новый год вся семья встречает у Марты – сестры Лоранс. Марта верит в Бога, но для автора "богоискательница" – один из вариантов самообмана. Марта осуждает Лоранс за то, что та не водит Катрин в церковь: вера вернула бы девочке душевное равновесие. Реакцию Лоранс нетрудно предугадать.

Отец приглашает Лоранс съездить вместе в Грецию. Там Лоранс в какой-то момент понимает, что отец ничем не лучше других, что он такой же равнодушный, как другие, что его любовь к прошлому – такое же бегство от жизни, как рассуждения Жан-Шарля о будущем. Наступает Р А З О Ч А Р О В А Н И Е. По возвращении в Париж она чувствует, что ее дом ей не ближе, чем камни Акрополя.

Все кругом чужое, никто ей не близок, кроме Катрин (да и Катрин – это просто "органическое"). Лоранс *тошнит*. Тут нельзя не вспомнить роман Жана-Поля Сартра "Тошнота", где тошнота – не заболевание, а *образ АБСУРДА*. Лоранс чувствует себя картинкой, нарисованной кем-то, но не реальным человеком. "Я была не картинкой, – говорит она, – но я не была ничем другим. Пустота. Камни Акрополя были мне не более чужды, чем эта квартира" [3]. Ее тошнит от себя, от бессмысленности жизни. В знак протеста она перестает есть. Свобода и бунт встречаются. "Они заставят ее есть, они принудят ее проглотить все. Что все? Все, от чего ее тошнит, ее собственную жизнь, жизнь всех остальных, все их мнимые любви..." [3].

А реакция главной героини на воссоединение ее родителей просто шокирует – "Нет ничего непоправимого, потому что ничто не имеет значения", – говорит она, узнав, что мать возвратится к отцу. Психологически это абсолютно неубедительно (дочь должна радоваться, что пожилые родители будут вместе), но такой поворот можно объяснить отношением Симоны де Бовуар к институту брака, которой она презирала.

Брижитт приглашает Катрин провести вместе пасхальные каникулы в их деревенском доме. Лоранс хочет отпустить дочь, но Жан-Шарль возражает. Он предлагает, чтобы не расстраивать Катрин, поехать всем вместе в Рим, а потом увлечь Катрин верховой ездой – тогда у нее не останется времени встречаться с Брижитт. Психолог считает, что впечатлительную девочку лучше оберегать от потрясений. Отец Лоранс тоже советует прислушаться к мнению врача, Катрин расстроена, но готова подчиниться. Лоранс переживает, все уговаривают ее не делать из такой мелочи трагедию. Она не знает, "есть ли прок кроту открывать глаза – ведь кругом все равно мрак". Но она не хочет, чтобы Катрин стала такой, какой все окружающие пытаются ее сделать, она не хочет, чтобы Катрин стала похожа на нее, чтобы она не умела ни любить, ни плакать.

Лоранс сама принимает решение (вопреки психологу и мужу) и разрешает дочери поехать с Брижитт. Таким образом, роман завершается актом свободы воли. Но для чего эта свобода? Последние слова романа звучат так: "Моя песенка спета, думает она... Но дети еще могут на что-то рассчитывать. На что? Если бы знать" [3].

Итак, перед нами параллельно проходит жизнь матери и дочери, в чем-то похожие: и у той, и другой есть муж и любовник. И хотя в обоих случаях все кончается благополучно: женщины возвращаются к своим любящим мужьям, преобладает интонация грусти. Ведь основная проблема романа не проблема семьи и не проблема любви, а проблема смысла жизни. А он не найден.

"Прелестные картинки" – наиболее художественный текст Симоны де Бовуар, здесь больше вымысла, чем, скажем, в "Гостье" или "Мандаринах" или в "Очень легкой смерти". Бовуар строила свои романы на биографическом материале, рассказывая о себе или своих близких.

В "Прелестных картинках" реализуются философские экзистемы – *абсурд, свобода, бунт*. Они воплощаются в художественных образах – *прелестных картинок, тошноты, плача, зеркала*.

"Очень легкая смерть" (1964)

Это – документальная повесть, в которой описывается смерть матери Симоны де Бовуар. Она тесно связана с трактатом "Старость", потому что в некоторой степени тоже является исследованием феномена старости: ведь ее героине – Франсуазе де Бовуар 78 лет. И этот феномен состоит в том, что даже немощное щедедушное тело не хочет умирать, и изо всех сил сопротивляется распаду. Франсуаза умирает от рака кишечника в Парижской больнице. Все события описаны ее дочерью – Симоной (в повести все герои носят свои имена, упоминается и муж Симоны – Жан-Поль Сартр).

Таким образом, экзистенциалистская проблема восприятия смерти человеческим сознанием здесь налицо, хотя смерть не переживается самим субъектом, а показана со стороны ("мы на репетиции собственной смерти" – говорит героиня), в отличие, скажем, от героев повести Сартра "Стена" или "Постороннего" Альбера Камю.

Произведение написано в объективной отстраненной манере и напоминает чем-то флорберовский стиль (в "Мадам Бовари"). Бовуар называет даты – первая фраза звучит так: "В четверг 24 октября 1963 года в четыре часа пополудни..."; описывает обстановку комнат, больничных палат; изображает костюмы, детали быта; парижские улицы и т.д. Но особенно внимательна она к описанию тела, физиологическому состоянию умирающего человека, ко всем медицинским процедурам, методам лечения, применяемым к нему – так что временами повесть кажется каким-то специальным справочником по терапии раковых опухолей. И все-таки это, конечно, не натурализм, а философская проза, так как здесь поставлен вопрос о смерти и о смысле жизни. Когда дочь, выйдя из палаты умирающей, едет по парижским улицам мимо роскошных магазинов, она думает: "Духи, меха, белье, украшения – надменная роскошь мира, в котором нет места для смерти. Смерть таилась за фасадом этого мира, в сером безмолвии клиник, больниц, за закрытыми дверями палат. И другой истины для меня сейчас не существовало" [4]. В названии – "Очень легкая смерть" – конечно же, таится горькая ирония: легких смертей не бывает.

Вспоминая жизнь матери (учение в католическом монастыре, замужество, рождение детей, смерть мужа, новую работу и т.д.), рассказчик, т.е. сама Симона де Бовуар, ставит проблему буржуазного брака. Мать всю жизнь была в плену традиций, она не была самостоятельна, не принимала решений, и сейчас она не готова проанализировать свою жизнь. В этом Симона видит драму матери. "Так она и жила, с кашей в голове, послушно соглашаясь со всем и никогда

не выказывая удивления. В последние годы она обрела какую-то внутреннюю гармонию, но в пору ее метаний у нее не было ни собственных принципов, ни четких представлений, ни даже слов, которые помогли бы ей трезво размышлять. И в этом была причина ее постоянных тревог и растерянности... Полная желаний, она употребила всю свою энергию, чтобы их подавить, но, добровольно отрекаясь от чего-нибудь, она тут же бунтовала. С молодых ногтей путы религиозных запретов сковывали ее тело, сердце, дух. Мать научили крепко затягивать на себе эту подпругу. В ней скрывалась женщина с пламенем в крови, но изуродованная, искалеченная и неведомая даже себе самой" [4]. Здесь мы видим отношение к религии самого автора, для которого подавление сексуальных желаний является не проявлением силы духа, а отсутствием свободы.

И далее Симона де Бовуар демонстрирует всю бесполезность веры своей матери и, наверное, веры вообще. Мать всю жизнь была набожной католичкой, но теперь, когда, казалось бы, вера ей должна быть особенно нужна, она оказывается совершенно равнодушной к ней: не хочет пригласить священника, не выражает желания исповедаться. Появляется явная ирония: так когда мать, выходя из коматозного состояния, шепчет "св... св...", находящиеся в палате думают, что она хочет пригласить священника, но оказывается она просит свежих булочек (!). "Мама верила в Бога, но, несмотря на возраст и недуги, была крепко привязана к земле, и смерть внушала ей животный страх" [4]. "Мать не боялась ни Бога, ни дьявола, она боялась только одного: расстаться с землей" [4]. "Мать любила жизнь так же сильно, как и я, и смерть вызывала в нас обеих одинаковый протест" [4].

Такой же протест вызывает смерть почти у всех представителей экзистенциализма, правда, выводы из этого не у всех одинаковые. У Симоны де Бовуар те же выводы, что у Сартра – абсурд, бессмысленность всего, Ничто. "Ее судорожные усилия, – думает Симона о матери, – выжить во что бы то ни стало, ее терпение и мужество – *все было зря. Ей не возместится ни за одно страдание*" [4] (курсив наш – Л.Т.). Кажется, что автор прямо вступает в полемику с христианским представлением о смерти и смысле страданий. "Зрители на этих гонках страдания и смерти, мы страстно желали, чтобы первой к финишу пришла смерть". "Религия была бессильна помочь, а мысль о посмертной славе не может утешить меня. Когда дорожишь жизнью, бессмертие, каким бы оно не представлялось – небесным или земным – не примиряет со смертью" [4].

И все же, может быть, вопреки себе автор показывает нам смысл страдания: он состоит в изменении человека, наблюдающего смерть, – он не может быть холодным созерцателем. "До этого вечера я была хозяйкой своих чувств... Теперь же я не владела собой... *Невыразимая жалость раздирала мне сердце*" (Курсив наш – Л.Т.) [4]. И так же, как в романе "Чума" Альбера Камю, у постели умирающего ребенка люди смягчаются, здесь показано примирение Симоны с матерью – "Я привязалась к этой смертнице. Мы беседовали в полутьме, и я

чувствовала, как смягчается наконец застарелая горечь, словно восстанавливается то, что связывало меня с ней в ранней юности и что оборвалось позже... И давняя, как будто навсегда угасшая нежность вдруг возродилась с той минуты, как наши поступки и слова обрели утраченную простоту" [4].

Так искренность в описании психологических состояний корректируют философию писателей (это касается и Камю, и Бовуар). Здесь мы видим, как *художественная правда вступает в противоречие с философскими установками, заставляя читателя усомниться в них*. "Когда уходит дорогой нам человек, мы чувствуем себя виноватыми в том, что пережили его, и расплачиваемся за это горем и щемящей тоской. Со смертью близкого мы постигаем его неповторимость... Нас мучает сожаление, что мы уделяли ему слишком мало времени и сил, что он достоин был гораздо большего" [4]. В этих словах намного больше правды и убедительности, чем в вышеприведенных цитатах о бессмысленности жизни.

Здесь художник в Бовуар побеждает философа и обнаруживает ложность исходных положений атеистического экзистенциализма.

§3. Симона де Бовуар и Лев Толстой о смерти

Повесть "Очень легкая смерть" во многом напоминает произведение Л.Н. Толстого "Смерть Ивана Ильича", которое, кстати, тоже называют экзистенциалистским. И в том, и в другом – речь идет о восприятии самой мысли о смерти человеком, но у Толстого – самим умирающим, а у Бовуар – близким родственником. Удивительны даже мелкие сюжетные совпадения – Иван Ильич заболел раком в результате падения, Франсуаза Бовуар тоже упала и сломала шейку бедра, а потом у нее обнаружили опухоль (правда, в другом месте).

У Толстого мы видим ту же дотошность в описании болезни, реакцию близких, отчуждение больного, углубленный психологизм. Правда, в целом повесть Толстого является в большей степени художественным произведением, так как в основе ее вымысел (хотя прототипы тоже были). Иван Ильич – обобщение, самый обыкновенный человек, просто человек.

Но принципиальная разница, на наш взгляд, заключается в концовках. Сравним их. Вот последние слова "Очень легкой смерти" – "Естественной смерти не существует: ни одно несчастье, обрушивающееся на человека, не может быть естественным, ибо мир существует постольку, поскольку существует человек. Все люди смертны, но для каждого человека смерть – это бедствие, которое настагает его, как ничем не оправданное насилие, даже если человек покорно принимает его" [4].

А вот концовка "Смерти Ивана Ильича" – "И вдруг ему стало ясно, что то, что томило его и не выходило, что вдруг все выходит сразу, и с двух сторон, с десяти сторон, со всех сторон. Жалко их, надо сделать, чтобы им не больно

было. Избавить их и самому избавиться от этих страданий. "Как хорошо и как просто, – подумал он. – А боль? – спросил он себя. – Ее куда? Ну-ка, где ты, боль? Он стал прислушиваться. "Да, вот она. Ну, что ж, пускай боль. А смерть? Где она? Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страху никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет..." [14].

Герой Толстого обретает истину в любви к другим, в самопожертвовании. Это – евангельский свет. То же мы встречаем и в других произведениях Льва Николаевича. В повести "Хозяин и работник" эгоистичный помещик Василий Андреевич возвышается до подвига, укрывая своим телом замерзающего работника, ценой своей жизни он спасает его, испытывая не страх, не ужас исчезновения, как героиня Симоны де Бовуар, а *великую радость*.

Так разница мировоззрений определяет особенности художественного экзистенциализма.

Сопоставляя философские и другие работы Симоны де Бовуар, мы видим, что, прежде всего, она была мыслителем и публицистом. В своих романах и повестях она излагала свою позицию и свой опыт думающей независимой интеллектуалки, последовательницы своего друга и гражданского мужа Жана-Поля Сартра.

Философские экзистенциалы Симоны де Бовуар – свобода, трансцендирование, самореализация, смерть, мужчина, женщина, абсурд.

Экзистемы – болезнь, картинка, обман, диалог, мгновение, наслаждение.

Литература:

1. *Айвазова С.* Этика подлинного существования // Бовуар, де Симона. Второй пол-. М.: Прогресс, 1997.
2. *Бовуар, де Симона.* Второй пол // [Электронный ресурс] <http://www.rufit.me/books/vtoroiopol> (Дата обращения: 21.07.2016)
3. *Бовуар, де Симона.* Прелестные картинки // [Электронный ресурс] http://royallibcom/read/de_bovuar (Дата обращения: 25.07.2016)
4. *Бовуар, де Симона.* Очень легкая смерть // [Электронный ресурс] <http://lib.rus.ec/b/224328/read> (Дата обращения: 22.07.2016)
5. *Бовуар, де Симона.* Второй пол. В 2-х томах. – М.: Алетея, 1997.
6. *Бовуар, де Симона.* Очень легкая смерть. – М.: Республика, 1992.
7. *Бовуар, де Симона.* Воспоминания благовоспитанной девицы. – М.: Согласие, 2004.
8. *Бедаш, Юлия.* "Второй пол" как опыт переоценки ценностей // Топос, № 3, 2010. С. 34 – 43.
9. *Бра, Пьер.* Симона де Бовуар и психоанализ // Там же. С. 44 – 65.
10. *Великовский С.И.* Зачем смерть? // Великовский С.И. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М.: СПб, 1999. С. 512 – 519.
11. *Евнина Е.М.* Симона де Бовуар // Евнина Е.М. Современный французский роман. 1940 – 1960. М.: 1962.
12. *Плахотник, О.* Феминизм "под любым другим именем" // Топос, № 3, 2010. С. 93 – 107.
13. *Рожкова А.А.* Любовь в жизни и творчестве Симоны де Бовуар и ее отражение в переписке 1930 – 1964 годов. Автореферат канд. дисс. Магнитогорск. 2010.
14. *Толстой Л.Н.* Смерть Ивана Ильича // [Электронный ресурс] <http://az.lib.ru/t/tolstoi> (Дата обращения: 26.07.2016).
15. *Толстой Л.Н.* Хозяин и работник // Толстой Л.Н. Собр. соч. в 14 т. – М.: Художественная литература. 1953. Т. 12. С. 151 – 195.
16. *Фишер, Линда.* Другой снаружи и другой внутри: инаковость старения и пожилой человек в работе Бовуар "Старость" // Топос, № 3, 2010. С. 107 – 123.
17. *Усманова А.Р.* Феминизм и философия после Симоны де Бовуар // Топос, № 3. 2010. С. 7 – 18.
18. *Beauvoir S.* The Coming of Age N Y / L W.W. Norton, 1970.

ГЛАВА 6

"Шпиль" Голдинга в контексте экзистенциализма Сартра и Камю

Великобритания, родина позитивизма, в XX веке не дала человечеству ни одного крупного мыслителя-экзистенциалиста. Наверное, слишком сильны были здесь традиции материализма и скептицизма – Френсиса Бэкона, Юма, Дарвина и Спенсера. Мы не найдем здесь чисто философских программных работ вроде "Бытие и Ничто" Сартра или "Мифа о Сизифе" Камю или "Страха и трепета" Кьеркегора. Пожалуй, единственным английским экзистенциалистом может быть назван Уильям Голдинг (1911 – 1993), автор романов-аллегорий, романов-притч, в которых нашли отражение тезисы экзистенциализма. Т.е. применительно к английской литературе можно говорить лишь о *художественном экзистенциализме*.

Голдинг родился в Корнуолле в семье учителя классической школы. Он окончил Оксфордский университет, где изучал сначала естественные науки, затем – английскую литературу. В 40 – 60 гг. он преподавал английскую литературу, религиоведение и философию, а во время Второй мировой войны служил в Британском военном флоте. Его первый роман "Повелитель мух" (1954) сразу же прославил его имя. Голдинг становится современным классиком, а в 1983 году получает Нобелевскую премию по литературе, его романы изучаются в школе, переводятся на многие иностранные языки.

§1. Категории "сущности" и "существования" в романе "Шпиль"

Мы возьмем для анализа роман Голдинга "Шпиль" (1964), не столь известный, как "Повелитель мух", но не менее показательный и подходящий для изучения экзистенциалистской традиции середины XX века. Действие происходит в эпоху позднего английского средневековья, а главным героем становится священник Джослин, одержимый идеей воздвигнуть необычайной высоты шпиль над собором Святой Девы Марии, настоятелем которого он является. Проблема состоит в том, что по техническим расчетам это сделать невозможно: не позволяет болотистая почва и другие природные особенности. Сам Голдинг жил недалеко от Солсберийского Собора, история построения которого окружена легендами: его построили в 16 веке, а в 18 веке решили разобрать из-за опасности обрушения гигантской башни в 121 метр, но решили оставить, и шпиль стоит по сей день.

У Голдинга шпиль предстает символом человеческой мечты, высоты духа, дерзания, но и гордости человека. Если мыслить в экзистенциалистских категориях, то Шпиль олицетворяет сущность, а Джослин (и любой другой человек)

– существование. Явление всегда богаче сущности, оно более сложно, неуловимо, непредсказуемо. И именно таков у Голдинга Джослин – он противоречив, во многом греховен, но он и велик одновременно. По Сартру, "существование предшествует сущности", в том смысле, что человек сам создает для себя смыслы и сам их реализует в течение жизни. А как у Голдинга? В определенном смысле у Голдинга это тоже так: строительство собора – это свободный выбор Джослина, которым он пытается увлечь большое количество людей. Но в целом соотношение существования и сущности у Голдинга выглядит иначе, чем у Сартра. Во-первых, эта сущность связана с религиозной реальностью, которая не придумывается самим человеком, т.е. она объективна; а, во-вторых, эта сущность заложена в самом человеке, и, конечно, заложена не им самим. Голдинга можно назвать христианским экзистенциалистом, хотя и не без примеси ереси (об этом свидетельствует, например, предсмертное заявление Джослина о своей ошибке: надо было искать Бога не в небесах, а "среди людей").

"Шпиль" – аллегорический роман-притча: здесь все подчинено авторской мысли. Голдинг сам называл свои романы "кристаллическими решетками", автор идет не от характера, не от индивидуальности, не от конкретного сюжета, а от идеи, от своего замысла, который он облакает в художественную плоть (Голдинг признавался, что "хотел бы писать как Лев Толстой, но не может"). Здесь по ходу отметим одно противоречие, характерное для всего экзистенциализма в целом: в теории утверждая превосходство иррационального, индивидуально-го, в своей художественной практике многие авторы (Марсель, Унамуно, Сартр, Камю) предельно концептуальны и рациональны, и даже схематичны. В этом, очевидно, и состоит особенность философской прозы, которая вся построена на символах, связанных с концепцией автора.

В романе Голдинга шпиль предстает в трех ипостасях: как *идея* (в голове Джослина), как *макет* (модель, план) и как *реальность* (постепенно осуществляемое строительство). И здесь мы опять видим, что *сущность предшествует существованию* (а не наоборот), что можно воспринимать как скрытую полемику с Сартром. Все начинается с идеи (как в том примере с ремесленником, создающим нож, в работе Сартра "Экзистенциализм – это гуманизм", который он потом опровергает). "И шпиль тоже был здесь, *вычерченный в его голове*, простыми, стройными линиями" (Курсив наш – Л.Т.) [2, с. 163]. "The Spire was there too, *sketched in his head with simple geometric lines*". "Sometimes, standing in the dim church, he would put propositions to himself, though *the spire in his head* prevented him from coming to a conclusion" [12, p. 139]. Шпиль неоднократно называется "*чертежом молитвы*" (метафора в духе барокко). "Люди, которые были в Соборе, мешали ему, и шпиль грозил рухнуть у него в голове" [2, с. 172].

И все-таки, надо уточнить, шпиль – это не совсем идея, скорее это – *видение* (*vision*) – это идея в конкретном образе; ведь плану построения предшествовало чудо: Джослин воочию увидел будущий шпиль во сне и воспринял это как

призыв к исполнению, как свою миссию. Время от времени ангел является к Джослину и укрепляет его (хотя рядом нередко стоит и дьявол).

Сам образ шпиля достаточно сложен: он напоминает Распятие Спасителя и просто страдающего человека – прежде всего, самого священника. Вот как описывается макет: "Неф – его сомкнутые ноги, трансепты по обе стороны – раскинутые руки, хор – туловище, а капелла Пресвятой Девы, где отныне будут совершаться богослужения – голова. И вот теперь вознесся, устремился, воздвигся из самого сердца храма его венец и величие – новый шпиль" [2, с. 9]. Бросается в глаза антропоморфность этого образа. Более того, Распятие напоминает образ *лежащего* человека, как будто Распятие приняло не вертикальное, а горизонтальное положение (!) "Ему снилось, будто он лежит навзничь в своей постели, а потом он лежал навзничь в болоте, распятый, и руки его были трансептами..." [2, с. 75]. Это можно понять, как то, что Джослин сам ассоциирует себя со страдающим Христом (ведь он тоже приносит себя в жертву), а, возможно, здесь мы видим подмену понятий – вместо страдающего Спасителя – страдающий человек. Но ведь так было и у Кафки – в "Процессе" это – Йозеф (в конце романа его поза – это поза распятого), в "Превращении" Грегор Замза уже в самом начале лежит в позе распятого, а у Камю в "Постороннем" Христом назван главный герой – Мерсо. Это говорит о том, что экзистенциализм подвергает инверсии образ христианского Распятия, гуманизируя его (под "гуманизацией" мы имеем в виду то значение, которое придает этому слову Сартр в работе "Экзистенциализм – это гуманизм": гуманизм – не как любовь к ближнему, а как оставленность человека, который все проблемы должен решать сам, без опоры на Высшие силы).

Вместе с тем здесь есть еще одно значение образа шпиля, которого мы не находим ни у Камю, ни у Сартра: Шпиль – божественное начало. Весь роман построен на оппозиции *Верха и Низа*. Шпиль заставляет человека смотреть вверх (причем, подчеркивается, что этой высоты человек, привязанный к земле, боится). Этой высоты боятся даже такие люди, как мастер Роджер, талантливый строитель, человек неробкого десятка; что же касается некоторых других, например, его жены Рэчел, то она даже близко боится подходит к шпилю. "Когда Джослин смотрел вверх, она стояла рядом, но *вверх не смотрела*, а без конца болтала, трещала языком..." (Курсив наш – Л.Т.) [2, с. 87]. "Она говорила, что от высоты у нее кружится голова".

Низ – это фундамент, огромная вонючая яма, заполненная водой, в которой копошатся рабочие, напоминающая дантов Ад. "Землекопы сняли свои намордники, пыль над ними уже не стояла столбом. Видны были только их головы да взлетающие вверх лопаты" [2, с. 41]. Чем выше должен быть шпиль, тем глубже он должен уходить в землю и тем труднее строить. И тем труднее подниматься. Яма олицетворяет подсознание человека и его природную греховность. "И тут все слилось. Его душа ринулась вниз, в бездну, которая была внутри него, –

туда, в бездну, отвергни или прими, уничтожь меня, обрати в камень вместе с остальными, – взывает Джослин, – в тот же миг его тело тоже ринулось вниз, и он коленями, лицом, грудью рухнул на камни" [2, с. 220].

Бездна находится не только вовне, но внутри человека. У человека, как и у шпиля, есть свой верх и свой низ. Таким образом, человек представляет собой макет шпиля, его чертеж. "Судный день грядет из глубины, а может, там внизу, крыша ада? Может быть, это корчатся грешники, осужденные на вечные муки, или безносые скелеты ворочаются в могилах и хотят восстать, или же просыпается освобожденная наконец от оков живая языческая земля..." [2, с. 92 – 93]. Здесь несколько версий, которые невозможно проверить. Мир зыбок и непредсказуем.

Но со шпилем связана и проблема познания жизни. Когда Роджер Каменщик и Джослин стоят на высоте, они видят открывшуюся панораму, они видят то, чего не видели раньше, их кругозор расширяется. "Джослин открыл глаза и понял, что смотрит не на башню, а на мир с ее высоты, потому что мир вдруг переменялся" [2, с. 123]. Это переменялся не мир, а восприятие: шпиль меняет сознание человека. Здесь звучит, на наш взгляд, важная мысль, с которой трудно не согласиться: *религиозная составляющая углубляет мировосприятие человека*. Существование человека не может осуществляться без его сущности. Наверное, Голдинг как человек, преподававший религию, знал это лучше других.

Но какова цена возведения шпиля? Умирая, Джослин говорит: "Я променял четверых людей на каменный молот". Кто это люди, причиной гибели которых он был? Однажды с большой высоты упал мастерской и разбился. Роджер Каменщик, который умоляет Джослина отпустить его, спивается и заканчивает свою жизнь самоубийством. Гуди Пэнголл, молодая рыжеволосая красавица, в которую тайно влюблен Джослин и которая совершает грех прелюбодеяния с Роджером, так как ее муж, брак с которым устроил Джослин, уродливый хромой сторож, умирает от родов. Причем, схватки начинаются в тот момент, когда она неожиданно видит Джослина в полном облачении и пугается его.

Перед смертью Джослин сам судит себя, понимая, что он мало любил обычных конкретных людей и не жалел их. Жизнь (а значит существование) символизирует ветка цветущей яблони, которую он видит в окно, а также прекрасные волосы Гуди, которые он вспоминает. "Эта яблоня, – думает Джослин, – выросла из розового семени, искрившемся как водопад, но *водопад, устремленный снизу вверх*" (Курсив наш Л.Т.) [2, с. 260]. "glittered like a waterfall, an upward waterfall" [12, p. 223]. Этот сильный философский образ связи земли и неба, а также он напоминает евангельскую притчу о Сеятеле и евангельские слова о зерне, которое, если не погибнет в земле, то не воскреснет. А если еще более конкретно говорить именно о *водопаде*, который устремляется снизу вверх, то, конечно, нужно вспомнить четвертую Песню "Паломничества Чайльд Гарольда" Байрона (строфы 69 – 70), где описывается водопад Велино –

Но как шумит вода! С горы в долину
Гигантской белопенною стеной-
Стеной воды! – свергается Велино,
Все обдавая бурей водяной.
Пучина Орка! Флегетон шальной!
Кипит, ревет, бурлит, казнимый адом,
И смертным потом – пеной ледяной –
Бьет, хлещет по утесистым громадам,
Как бы глумящимся над злобным водопадом,
Чьи брызги рвутся к солнцу, и с небес,
Как туча громогласная в апреле,
Дождем струятся на поля, на лес,
Чтобы они смарагдом зеленели,
Не увядая. В тьму бездонной щели
Стихия низвергается, и вот
Из бездны к небу глыбы полетели,
Низринутые в глубь с родных высот
И вновь летящие, как ядра, в небосвод [1, с. 156 – 157].

В тексте оригинала – “how the giant element / From rock to rock leaps with delirious bound, / Crushing the cliffs, which, downward worn and rent / With his fierce footsteps, yield in chasms a fearful vent!”

Глыбы, летящие в небо, преодолевающие все физические законы, законы природы – как понять этот парадоксальный образ? Так Байрон в метафорической форме выразил мысль, что выше материальных есть законы духовные: человеческая душа, низвергнутая с небес всей своей силой стремится возвратиться на родину – в Небо, где находится ее истинный дом!

А у Голдинга цветущая яблоня олицетворяет небесную Красоту, прообраз которой явлен нам на земле. “Джослиново безумство” (как называют его мечту, в которую никто не верит) – это и есть Истина. В романе мы находим такой монолог: “Теперь я вижу, нам не дано понять все до конца, потому что каждый новый фут открывает новую сущность, новую цель. На твой взгляд, шпиль – это нелепость. Он пугает и лишен смысла. Но с каких пор избранники Божии взыскают смысла? ... замысел, который считают безумным не мой, – говорит далее Джослин Роджеру. – Это Божий замысел. От века Бог не подвигал людей на дела, согласные со смыслом. Это Он предоставил им самим. Пускай покупают и продают, исцеляют и владеют. Но вот из сокровеннейших глубин доносится глас, который повелевает содеять нечто совершенно бессмысленное: построить корабль на суше, восесть на гноище, жениться на блуднице, возложить сына на жертвенный алтарь. И тогда, если у людей есть вера, рождается нечто новое” [2, с. 141 – 142].

Все новое и великое совершается силой абсурда. Такова была мысль и Серена Кьеркегора, который писал о жертвоприношении Авраама (которого здесь и Голдинг вспоминает, не называя его имени) в трактате "Страх и трепет". Именно это приподнимает существование человека, просветляет его экзистанс. Обратим здесь внимание на то, какое большое значение имеет в экзистенциализме идеальное начало.

Действовать вопреки – вот этическое кредо экзистенциализма. Вопреки очевидному, вопреки привычному, вопреки здравому смыслу. "Действовать без надежды на успех", – как скажут французские экзистенциалисты.

Итак, Джослин, разочаровывается в самом себе в конце жизни, он сожалеет о многом, но ... он видит в окне Шпиль, который стоит! И, очевидно, будет стоять всегда. Да, человек – греховен, он двойственен, он не совершенен, но Шпиль – памятник человеческому духу, который может стремиться ввысь.

Сам же человек – несовершенен, и все дела его двойственны, в них присутствует греховное начало.

Как видим, трансцендирование у Голдинга иное, чем в у Симоны де Бовуар: оно не в земной плоскости, но сама способность и необходимость в трансценденции утверждается в любом экзистенциализме, и это роднит разные его формы.

§2. "Шпиль" Голдинга и драма Сартра "Дьявол и Господь Бог"

Пьеса Сартра "Дьявол и Господь Бог" была написана примерно в те же годы, что и "Шпиль" Голдинга – в 1951 году. Их сближает сама постановка проблемы – Добра и Зла, а также участия человека в реализации этих принципов, а, если еще точнее, мысль о том, что человеку не дано знать последствия его дел: нередко думая, что он творит добро, он совершает злые дела.

Так же, как и в "Шпиле", действие в пьесе Сартра происходит в позднее средневековье – в 16 веке, только не в Британии, а в Германии, в период Крестьянских войн и начинающейся Реформации. И у Голдинга, и у Сартра – общая атмосфера мрачная. Писатели вольно или невольно стали на сторону тех, кто считал Средние века – "темными", хотя в европейской науке уже стали появляться исследования, опровергающие эту точку зрения. В 1919 году вышла знаменитая книга нидерландского культуролога Хейзинги "Осень средневековья", в игровой манере представившего культуру этого времени. Чуть позже выступил со своей концепцией карнавальности Средних веков Михаил Бахтин, а еще позже – Умберто Эко в своих статьях о Данте будет акцентировать светлое начало 13 – 14 века в Италии (хотя его роман "Имя розы" также рисует довольно мрачную атмосферу времени).

На самом деле Средние века были неоднородными: невежество, эпидемии, Крестовые походы сочетались со взлетом богословской мысли, эпической поэзией, рыцарским романом.

Но, важно отметить, что ни Голдинг, ни Сартр не ставили задачу создания исторического произведения: Средние века для них просто условность, фон, они создают в целом образ мира как такового. И этот образ очень похож на современность; и Голдинг, и Сартр – люди, пережившие фашизм, оба принимали участие в движении Сопротивления (Голдинг непосредственно в войне, был узником лагеря для военнопленных).

Все это говорит о том, что для сопоставления этих двух произведений есть основания.

Сартр показал в своей пьесе абсолютного злодея; это – полководец Гец, распутник, богохульник, бандит, который осадил город Вормс, он сражается против Архиепископа, против церкви. Гец предал своего брата Конрада ради денег, Конрад вскоре погибает. Но Гец у Сартра не обыкновенный преступник, он – философский герой, который проводит своеобразный эксперимент. Его мотивы очень просты – делать зло как таковое ради самого зла. Он сражается против самого Бога. То есть он и есть дьявол в человеческом облике. Когда к Гецу приходит банкир и предлагает большие деньги за город, Гец отказывается. Когда булочник убеждает его возглавить бунт крестьян, он тоже отвергает это предложение, мотивируя тем, что делать зло ему доставляет наслаждение.

В пьесе есть еще ряд важных персонажей. Среди защитников города – булочник Насти, народолюбец, который призывает истреблять богатых; он обещает, что через семь лет наступит царствие Божие на земле. Ненавидит он и церковь и богатых ее служителей. Насти напоминает Мартина Лютера и движение Реформации. Еще один главный герой – священник Генрих, он вышел из среды бедняков, его вера – искренняя, побуждения – благородные, но его никто не слушает, и он слаб. В дальнейшем именно Генрих будет спорить с Гецем по вопросам Добра и Зла. Генрих не может убедить людей, не может воодушевить их своим примером. Так, в первом действии женщина, потерявшая ребенка, спрашивает Генриха, почему умер ее сын. Генрих долго отказывается отвечать, а потом говорит дежурные фразы о том, что "на все воля Божия" и что "все к лучшему" (эти сцены почти совпадают с эпизодами из романа Камю "Чума" – беседа священника и доктора после смерти ребенка). Женщину успокаивает Насти, который обещает ей через семь лет царствие Божие на земле и новое рождение того же ребенка. Сартр проводит мысль о том, что только явная ложь может дать утешение. В это время Генрих страстно говорит (убеждая скорее самого себя): "Господи, верю, что все совершается по воле Твоей, даже смерть ребенка. Верую, что все на свете – добро. Верю, потому что это нелепо! Нелепо! Нелепо!" [6]. Здесь Сартр создает почти пародию на размышления средневековых богословов (в частности, Тертуллиана) об "абсурде веры". Вот здесь вспом-

ним Голдинга, у которого данный тезис звучит совершенно иначе: все великое создается силой абсурда, потому что оно создается самим Богом, это слабый разум человека классифицирует дела Божии как нелепость, не понимая их.

В надежде найти хлеб, жители проникают в замок епископа и убивают его. Умирая, архиепископ вручает Генриху ключ от подземного хода, ставя его перед выбором: он может спасти или священников или народ – двести или двадцать тысяч. В отчаянии Генрих идет в лагерь Геца, и после долгих колебаний отдает ему ключ, и тем самым он становится предателем. Гец видит в нем свое зеркальное отражение.

Сартр ведет нас к мысли о взаимозаменяемости добра и зла, которую он будет развивать и дальше. Эта проблема непосредственно звучит в разговорах Генриха и Геца. Генрих говорит о том, что добра вообще на земле нет, и это происходит по воле Божией (и это заявляет у Сартра представитель христианства!). И тогда, из чувства противоречия Гец решает стать на сторону Добра. Он заключает с Генрихом пари на один год и один день, в течение которых он обязуется делать только добрые дела. И, если это получится, то он пощадит город, если нет – сожжет его.

Гец раздает землю крестьянам и организует христианскую общину, он выступает против индульгенций, он ко всем очень внимателен и справедлив. Под его руководством строится Город Солнца – рай на земле. Но что же? Срабатывает сила привычки: крестьяне все так же несут дань хозяевам, монах бойко торгует индульгенциями. Вот приходит прокаженный, в порыве любви Гец целует его, но это только вызывает отвращение у всех.

Любопытна любовная линия. Гец совращает девушку Катерину, но она тайно любит его, а вот когда он из моральных соображений ее оставляет, она погибает. Получается, что губит именно добро, а не зло. Эта история похожа на любовь Джослина к Гуди Пэнголл у Голдинга: Джослин погубил ее, желая устроить ее счастье и отказываясь от своего. Но это ни к чему хорошему не привело.

Генрих видит, что за спиной у Геца стоит дьявол, и все его добрые дела приносят зло. А Бог у Сартра равнодушен и спокоен. Да его просто нет. "Человек – ничто". Генрих, слыша эти откровения Геца, вернувшегося к первоначальному состоянию, чувствуя его правоту, потрясенный, умирает. "Комедия добра закончилась убийством", – говорит Гец. Люди лишь орудия в руках неких сил, и все они творят зло, никто никогда не делал ничего доброго – таков вывод из всего представленного в драме Сартра.

И Голдинг, и Сартр подчеркивают слабость человека, который не ведает, что творит. Но при этом их позиции диаметрально противоположны: Голдинг объясняет это греховностью человека, а у Сартра вообще нет понятия греха. Голдинг не выносит окончательного суждения о человеке, показывая в нем и стремление к высоте, необходимость Бога для его души. Сартр более категоричен и пессимистичен.

Голдинг создает экзистенциалистский роман в рамках христианской (протестантской) парадигмы, Сартр – пишет свою пьесу, исходя из богоборческой атеистической позиции. Итак, мы видим, сколь разными могут быть решения внутри экзистенциалистской традиции.

§3. "Шпиль" Голдинга и роман Камю "Чума"

Те же проблемы Добра и Зла, свободного выбора человека, святости поставлены и еще в одном знаменитом экзистенциалистском романе – "Чума" Альбера Камю. Хотя действие происходит в середине XX века (в 1940-х гг. – т.е. в период фашизма), атмосфера мрачного средневековья царит и здесь. Чума – эпидемия средневековья (кстати, у Голдинга есть упоминания о чуме: жители боятся, что начнется эпидемия. Возможно, это даже прямая аллюзия на роман Камю, который был опубликован значительно раньше "Шпиля").

Доктор Рие во многом похож на Джослина. Хотя он не мечтатель, а, напротив, врач – объективист и реалист – и у него нет "шпиля в голове", но он, как и Джослин, действует вопреки, действует "без надежды на успех", и именно поэтому возвышается над всеми остальными.

Категория абсурда присутствует у всех троих – Голдинга, Сартра и Камю. Однако понимание разное. У Голдинга – это сила веры. Бог избирает человека и делает его орудием в своих руках. У Сартра абсурд – это Ничто, и бессмысленность жизни. У Камю абсурд – это неизбежная смерть, но человеческое сознание ее отрицает, и в этом отрицании – победа человека. Во всех героях Камю угадывается его Сизиф из известного трактата, который, кстати, носит подзаголовок "эссе об абсурде". Абсурд у Камю играет роль категории сущности. Сущность – это абсурд, а единичное существование не может с этим примириться. В "Чуме" мы видим конфликт сущности и существования. Драма человеческого сознания состоит в осознании абсурда, об этом Камю пишет в "Мифе о Сизифе". Отсюда бунт как утверждение свободы от абсурда.

Роднит всех трех писателей и сопряжение понятий свободы и святости. Свобода Джослина в его верности своему видению, верности Шпилю, отсюда и его святость. Хотя святость у Голдинга понятие относительное. Святым, по большому счету, нельзя назвать никого, потому что человек грешен. Когда он возвышается, ему грозит гордыня, когда падает – обретает смирение. Но смирение само по себе еще не святость, это констатация факта. Эти парадоксы непреодолимы.

Свободен ли Гец у Сартра? На первый взгляд, абсолютно свободен. Причем, выбор у Сартра онтологичен: он касается не каких-то житейских ситуаций, а не много, не мало – Добра и Зла. Однако этот выбор ничего не дает, так как человеку ничего другого не остается, как творить зло. Значит и свободы никакой нет, а есть фатализм и предопределенность. О святости и говорить нечего. Если такие,

как Генрих, уходят от нравственности и справедливости, значит для человека это недоступно.

Как ни странно, наиболее оптимистичен Альбер Камю. У него есть вера и в свободу, и в святость. Свобода Рие состоит в сопротивлении злу доступными ему способами. Причем, исход этого противостояния не имеет никакого значения. Смысл в самом протесте. "Когда видишь, сколько горя и беды приносит чума, надо быть сумасшедшим, слепцом, или просто мерзавцем, чтобы примириться с чумой", – говорит доктор [4, с. 233]. "Вы в Бога верите?" – спрашивает Тарру, и доктор отвечает: "Нет, но какое это имеет значение? Я нахожусь во мраке и стараюсь разглядеть в нем хоть что-то" [4, с. 233]. После смерти мальчика в беседе с Панлю доктор говорит: "Мне иногда кажется, что в этом городе нет ничего, кроме моего протеста" [4, с. 305]. Итак, у Камю свобода отождествляется с протестом, протестом против зла и смерти.

Что касается святости, то только у Камю этот вопрос ставится прямо и непосредственно, и связан он с образом друга доктора Рие – участника санитарных дружин Тарру. Тарру говорит доктору, что он принял решение всегда становиться на сторону жертв, а чтобы иметь мир в душе, надо иметь сочувствие к этим жертвам, так как "великие поступки без великих чувств ничего не значат". Далее Тарру сообщает, что его интересует только одно – "как становятся святым". На что доктор говорит: "Но вы же в Бога не верите". – Правильно. Теперь я знаю только одну конкретную проблему – возможно ли стать святым без Бога?" [4, с. 335].

Весь этот разговор происходит ночью на фоне огромного моря и "лика скал", и завершается купанием, напоминающим крещение. Эта беседа сближает доктора и Тарру, делает их причастниками одной истины. Как же отвечает на этот вопрос сам автор? Можно ли быть святым без Бога? Да, по мнению, Камю можно. Камю пытается построить безрелигиозную этику, гуманистическую по своей природе: нужно быть честным, мужественным, благородным несмотря ни на что (то есть опять же *вопреки*). Основа этой философии – древнегреческий стоицизм.

Итак, в лице трех писателей-экзистенциалистов мы встречаемся с тремя разными позициями в решении одних и тех же вопросов – у Голдинга вера + сомнение; у Сартра – нигилизм; у Камю – стоицизм и необходимость этического начала в человеке. У Голдинга абсурд рассматривается в традиции христианства, близкого к кальвинизму; у Сартра – в богоборческом русле; у Камю – в гуманистическом ключе.

Сопоставительный анализ трех произведений – "Шпиля", "Чумы" и пьесы "Дьявол и Господь Бог" позволяет увидеть разнообразие форм художественного экзистенциализма. При этом общим является близость этих художественных произведений к философским жанрам – трактата, статьи и даже проповеди. Все они утверждают некую концепцию.

Экзистемы Голдинга – верх, низ, война, болезнь, святость, абсурд, выбор, отчаяние, сомнение, семья, яблоня, шпиль, собор, водопад.

Литература:

1. *Байрон, Дж.* Паломничество Чайльд Гарольда. – М.: Художественная литература, 1973.
2. *Голдинг, Уильям.* Шпиль. – С-П.: Азбука, 2000.
3. *Денисов А.А.* Эсхатологическая схема философской притчи Уильяма Голдинга // [Электронный ресурс] <http://www.moshkow/golding/masterflies> (Дата обращения: 23.07.16).
4. *Камю, Альбер.* Избранное. – М.: Прогресс, 1969.
5. *Сартр, Ж-П.* Пьесы. – М.: Гудьял. Пресс, 1999.
6. *Сартр, Ж-П.* Дьявол и Господь Бог // [Электронный ресурс] [http://lib.ru / SARTR/p-d-d.txt](http://lib.ru/SARTR/p-d-d.txt) (Дата обращения: 28.07.16).
7. *Скороденко В.* Послесловие // Голдинг, У. Шпиль. – СПб.: Азбука, 2000.
8. *Семенова С.* Преодоление трагедии: "Вечные вопросы" в литературе. – М.: 1989.
9. *Татарнинова Л.Н., Хитарова Т.А.* Архетипические символы Верха и Низа в романе с притчевым началом (А. Мердок, У.Голдинг, А.Платонов) – Краснодар.: Издательство Кубанского госуниверситета, 2003.
10. *Философский энциклопедический словарь.* – М.: Энциклопедия, 2004.
11. *Хализев В.Е.* Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2000.
12. *Golding W.* The Spire. Faber and Faber London, 1964.
13. *Baker J.R.* William Golding: A Critical Study. N.Y. 1965.
14. *Dick B.F.* William Golding: Revised Edition. Boston, 1988.

ГЛАВА 7

Пауль Тиллих и художественный экзистенциализм XX века

Пауль Тиллих (1886 – 1965) – крупнейший протестантский теолог XX века, давший анализ культуры с точки зрения экзистенциализма. Он также один из немногих мыслителей, кто дал определения самому экзистенциализму, его разновидностям, историческим предпосылкам и т.д. Т.е. он создал то, что экзистенциалисты категорически не признают – систему.

Пауль Тиллих родился 20 августа 1886 года в Пруссии. Его отец был лютеранский пастор; он оказал на сына огромное влияние. Пауль учился в классических гимназиях Кенигсберга и Берлина. В Берлинском и Гальском университетах он учился на теологическом факультете, где изучал античную и немецкую классическую философию. Написал диссертацию о философии Шеллинга и получил степень доктора теологии в университете Бреслау. В 1912 году Тиллих стал лютеранским пастором. Два года он служил в рабочих кварталах Берлина, а с началом Первой мировой войны пошел добровольцем на фронт, и прошел всю войну. Он был участником самого кровопролитного Верденского сражения. Здесь его вера подверглась страшным испытаниям: он теряет свои представления о "добром Боге", который все всегда устраивает к лучшему, и обретает то, что он в своей работе "Мужество быть" назовет "безусловной верой" – "Бог исчезает в тревоге сомнения" и появляется новое убеждение, отделенное от всех прежних религиозных содержаний ("я пришел к парадоксу о вере без Бога", – пишет он).

После войны Тиллих работает университетским преподавателем в Берлине и становится приват-доцентом. 20 – е годы в Европе – очень яркий период. Они достаточно подробно описаны в литературе. Это – время экспериментов и поисков – экспрессионизма, абстракционизма, сюрреализма, социализма, психоанализа Фрейда, аналитической психологии Юнга, интуитивизма Анри Бергсона и др. Тиллих увлекается многим, в том числе социалистическими идеями. Он даже опубликовал брошюру "Социализм как вопрос церкви", за что его критиковали представители лютеранской общины.

В 30 – е годы Тиллих открыто выступает против национал-социализма. Он вынужден был эмигрировать в США, где он прожил до конца жизни (в конце 40-х и в 50-е годы постоянно приезжал читать лекции в немецких университетах). В США были написаны самые крупные и известные работы – "Мужество быть", "Теология культуры" и др.

§1. "Мужество быть"

Работа написана в 1952 году, считается философской классикой XX века.

Прокомментируем сначала название работы. Переводчица Ольга Седакова пишет по этому поводу следующее: "По-русски можно не заметить цитатности названия книги Тиллиха, совершенно очевидной на английском языке: *The Courage To Be*. Это парадоксальный ответ на один из самых знаменитых вопросов в мире, гамлетовский: "To be or not to be", "быть или не быть?" Ответ на тот же вопрос отвечает и вся отвечающая теология Тиллиха" [15, с. 101].

В самом начале сочинения автор объясняет, почему он считает *мужество* важнейшей категорией – "Это одно из важнейших понятий, помогающих осмыслить человеческую ситуацию", – пишет он [8, с. 7]. Т.е. мужество определяется как экзистенциальная категория (экзистенциал). По мнению Тиллиха, мужество – не только этическая категория, но и онтологическая. "Этический вопрос о природе мужества неизбежно приводит к онтологическому вопросу о природе бытия. И наоборот: онтологический вопрос о природе бытия может быть задан как этический вопрос о природе мужества" [8, с. 8]. Мужество – это универсальное понятие, так как оно связано с самоутверждением человеческого бытия. Так понимали мужество античные философы (Платон, Аристотель), так его понимали и христианские мыслители Средних веков (Тиллих пишет здесь о Фоме Аквинском, у которого мужество – это сила духа и божественный дар).

По Тиллиху, "эпохи тревоги" – это переломные моменты истории. Всего он выделяет три таких: конец античности (мужество принять на себя угрозу судьбы и смерти), конец Средневековья (угрозу вины и осуждения), конец Нового времени (угрозу тотального сомнения и бессмысленности). В каждой этой эпохе мужество состояло в принятии этих вызовов – знать, что ты умрешь, но мужественно это воспринимать; знать, что ты осужден, но принять и это; а вот с третьим получается странно – принять бессмысленность? Но будет ли это мужеством?

Особое значение приобрела эта добродетель у древнегреческих стоиков. А вообще стоицизм Тиллих рассматривает широко как философию, не обязательно связанную с определенными историческими периодами. По его мнению, "именно стоицизм оказался единственной реальной альтернативой христианству а западном мире" [8, с. 13]. Поэтому стоицизм не является изобретением философов-стоиков, но они нашли для него классическое выражение на языке понятий. У Сенеки "мужество быть – это мужество утверждать свою собственную разумную природу вопреки всему случайному, что есть в нас" [8, с. 15]. По Сенеке мужество – это мудрость, а ему противостоят желания и страхи, особенно страх смерти, он самый сильный и иррациональный. "Утверждение своего сущностного бытия вопреки желаниям и тревогам приносит радость" [8, с. 16]. *Человек должен научиться радоваться* (!). "Радость – это эмоциональное выражение мужественного "Да" по отношению к своему истинному бытию" [8, с. 16]. Но самое великое мужество, – говорит Сенека, – рождается из полного отчаяния. Здесь важно не то, что говорил Сенека, а то, что цитирует

Тиллих, и данная мысль, конечно, характеризует Пауля Тиллиха как классического экзистенциалиста.

Интерес к стоицизму возник в Новое время; его Тиллих называет нестоицизмом и связывает с именем Спинозы. Центр учения Спинозы – тема самоутверждения. Причем, между мужеством и самоутверждением: мужество – это и есть форма самоутверждения. Самоутверждение, по Спинозе, есть соучастие в универсальном, божественном акте творения. Самоутверждение – это духовная и интеллектуальная любовь человеческой души к своей собственной вечной основе. "Этот аффект есть выражение соучастия души в любви Бога к Себе. Мужество быть становится возможным потому, что оно есть соучастие в самоутверждении самого бытия" [8, с. 22].

Отдельный параграф в книге Пауля Тиллиха посвящен Фридриху Ницше. Ницше показан как представитель "философии жизни" – "Воля к власти" означает утверждение жизни как жизни. По мнению Тиллиха, Ницше продолжает традиции Спинозы в XX веке и противостоит тенденциям декаданса – упадка жизни. По Тиллиху, Ницше – подлинный экзистенциалист, который "мужественно смотрит в бездну бытия в полном одиночестве человека, которого достигла весть о том, что "Бог умер" [8, с. 27].

Удивительно здесь то, что протестант Тиллих ничего не говорит здесь о том, что мужество рассматривается в философии Ницше с антихристианских позиций. На наш взгляд, у Ницше мужество и воля к власти противопоставляются христианскому смирению, которое Ницше откровенно презирает.

Во второй главе книги Тиллиха рассматривается концепция тревоги. Сначала он обсуждает важную для экзистенциализма категорию *небытия* (у Сартра это – Ничто). В связи с этим дается и определение тревоги – "Тревога – это состояние, в котором бытие осознает возможность своего небытия... тревога – это экзистенциальное осознание небытия. Тревога – это конечность, переживаемая сознанием как его собственная конечность" [8, с. 30].

Тревога – это страх смерти. По-существу, об этом же, но другими словами сказал Жан-Поль Сартр, так определяя экзистенциализм: "Экзистенциализм – это осознание и переживание абсурда". Ведь абсурд и смерть в экзистенциализме понятия тождественные. Таким образом, тревога имеет онтологическую основу.

Как мы уже отмечали, Тиллих выделяет три типа тревоги: 1) тревога судьбы и смерти 2) тревога пустоты и утраты смысла 3) тревога вины и осуждения. "Тревога в этих трех формах экзистенциальна потому, что она присуща существованию как таковому, а не представляет собой аномальное состояние души" [8, с. 33].

"Тревога судьбы и смерти – наиболее основополагающая, наиболее универсальная и неотвратимая" [8, с. 34]. "Тревога отсутствия смысла – это тревога по поводу утраты предельного интереса, утраты того смысла, что придает смысл

всем смыслом" [8, с. 38]. Здесь речь идет об утрате религиозной веры, вопрос чрезвычайно актуальный для XX столетия. Вместо "предельного интереса" появляется сомнение, которое можно также назвать глобальным или предельным. Тревога вины и осуждения связана с нравственными оценками. Все эти типы тревоги связаны между собой, и иногда их трудно отделить друг от друга.

Тревога способствует возникновению отчаяния. По Тиллиху, отчаяние – это "предельная или пограничная ситуация". Это – отсутствие надежды, движение в будущее невозможно. Вся человеческая жизнь может быть истолкована как постоянная попытка убежать от отчаяния.

Далее типы тревоги рассматриваются Тиллихом не в индивидуальном, а в социальном аспекте, он выясняет в какие исторические моменты и в каких обществах появлялись настроения отчаяния и с чем это было связано. Эпохи тревоги – это, как правило, переходные периоды, когда происходит смена парадигм. "Мы считаем, – пишет он, – что на закате античной цивилизации преобладает онтическая тревога, на закате средневековья – нравственная тревога, а на закате Нового времени – духовная тревога" [8, с. 44]. Тревога утраты смысла дала о себе знать уже в конце эпохи Возрождения (пример – шекспировский Гамлет). В эти периоды настроения становятся всеобщими, характеризуют атмосферу времени.

В третьей главе Тиллих рассматривает патологические типы тревоги, на наш взгляд, это менее актуальная часть для нас часть исследования, мы ее пропустим.

В четвертой главе изучается мужество быть частью – соучастие. Человек живет в обществе, поэтому его личное мужество всегда сопрягается и утверждается в соотношении с другими людьми. "Я и мир коррелятивны". "Утверждение себя в качестве части требует мужества в той же мере, что и утверждение себя в качестве самого себя" [8, с. 66]. "Мужество быть частью – неотъемлемый компонент мужества быть собой, а мужество быть собой – неотъемлемый компонент мужества быть частью" [8, с. 66]. Здесь по ходу отметим блестящий афористичный стиль мышления Пауля Тиллиха, умение четко формулировать и сопоставлять. Становление личности происходит лишь в общении с другими личностями. Понятие "Другой" было очень важным и для французского экзистенциализма (Сартр, Симона де Бовуар).

Далее анализируются коллективистские и полукolleктивистские формы мужества быть. По Тиллиху, три типа коллектива особенно распространены в XX веке; это – нацизм, коммунизм и демократический конформизм.

Экзистенциалистскому мужеству быть собой предшествуют романтические и натуралистические формы. Они разбираются в пятой главе. В этой части Тиллих особенно оригинален и в своих оценках, и в своей терминологии. Романтизм в целом он считает неудачной попыткой решения проблемы мужества: ни романтическая ирония Шлегеля, ни "демонический реализм" Гофмана

с этим не справились. Что касается натурализма, то тут особенно все неясно и запутано: Ницше автор называет "романтическим натуралистом". Но тем не менее оба этих подхода, по мнению Тиллиха, близки экзистенциализму своей радикальностью.

Наиболее важна для нас предпоследняя часть – "Экзистенциалистские формы мужества быть собой", так как здесь Тиллих дает свое понимание экзистенциализма как мировосприятия и как философии. Поставлены такие интереснейшие проблемы как экзистенциалистская концепция познания, различение философского экзистенциализма и экзистенциализма в искусстве (т.е. тот вопрос, которому посвящено данное пособие), экзистенциализм как бунт и другие.

Познание истины у Тиллиха связывается с понятием "соучастие". "Чтобы познать Я, надо соучаствовать в нем. Но соучастие в нем видоизменяет его. *Для всякого экзистенциального знания характерно то, что сам акт познания преобразует как субъект, так и объект. Экзистенциальное знание основано на встрече, в результате которой создается и осознается новый смысл*" (Курсив наш – Л.Т.) [8, с. 89]. Знание – это встреча существований (этим экзистенциалистский подход принципиально отличается от научного и рационалистического. Такая точка зрения была уже в платонизме и в христианском учении – считает автор.

А в искусстве экзистенциалистская концепция истины в поэтической форме присутствует в "Божественной Комедии" Данте. Элементы экзистенциалистского искусства мы находим у некоторых художников эпохи Возрождения – Босха, Брейгеля и других. Как видим, Тиллих понимает экзистенциализм очень широко – как определенную точку зрения, не связанную с какой-либо эпохой.

Затем (в 18 и в первой половине 19 века экзистенциалистская точка зрения была утрачена). У Гете и Гегеля "существование превратилось в сущность". Получается, что появление экзистенциализма в XX веке – это его *в о з в р а щ е н и е*. И это возвращение одновременно – бунт (против традиционных форм).

Что же такое современный экзистенциализм? "Возникший в XX веке экзистенциализм наиболее ярко и грозно выражает смысл "экзистенциального". В нем весь процесс достигает той точки, дальше которой он уже не способен развиваться. Экзистенциализм распространился во всех странах западного мира. Он проявляется во всех сферах духовного творчества, проник во все образованные классы.... Экзистенциализм – это средство выражения тревоги отсутствия смысла и попытка принять эту тревогу в мужество быть собой" [8, с. 99]. Этому способствовал характер исторических событий XX века – войны и революции.

Экзистенциализм – это философия эпохи утраты смысла. В искусстве это нашло отражение в поэзии Томаса Стерна Элиота ("Бесплодная земля"), рома-

нах Кафки ("Процесс", "Замок"), прозе Камю, театре Артура Миллера и Тенесси Уильямса.

Понятие веры в западных странах XX века утратило свой смысл. Далее Тиллих дает свое понимание подлинной веры. Вера – это не мнение, а состояние. "Вера – это состояние захваченности силой самого бытия". Может ли вера сопротивляться отсутствию смысла? Тиллих считает, что в современной ситуации вера делает возможным "мужество отчаяния": она принимает отсутствие смысла. "Акт приятия отсутствия смысла уже сам по себе – осмысленный акт. Это акт веры", – пишет Тиллих в конце своей работы [8, с. 122]. Это очень спорное утверждение, и с ним вряд ли согласится христианин. Такую веру Тиллих называет – "безусловной" (это вера без Бога, без Христа). Такая вера – просто акт мужества, действие вопреки. "Вера, которая творит мужество, принимающая в себя сомнение и отсутствие смысла, не обладает специфическим содержанием. Это просто вера ненаправленная, безусловная. Она не поддается определению, потому что все определенное разрушается сомнением и отсутствием смысла" [8, с. 123]. "Безусловная вера несет в себе элемент скептицизма".

Трудно себе представить такую веру, которая мирится с отсутствием смысла. Это вера во что? Непонятно. И кроме того здесь противоречие внутри системы, и оно заключается в следующем – с одной стороны Тиллих утверждает, что истинное познание основано на встрече, на соприкосновении личных экзистансов, а с другой – его "безусловная вера", весьма неопределенная и включающая сомнение, исключает личный момент.

§2. "Мужество быть" и художественный экзистенциализм середины XX века

Пауль Тиллих справедливо говорит об актуальности философии стоицизма для культуры Нового времени, предлагая понятие "неостоицизма". Очень ценным также является его замечание о том, что "стоицизм является единственной альтернативой христианству". На наш взгляд, неостоицизм именно как альтернатива христианству особенно явно заявил о себе в западной литературе середины XX века. Попробуем конкретно аргументировать эту мысль на примере творчества трех выдающихся художников прошлого столетия – Альбера Камю, Уильяма Фолкнера и Эрнеста Хемингуэя, у которых корни древнегреческого стоицизма просматриваются наиболее четко.

В "Мифе о Сизифе" Камю в образе античного героя дает нам образец современного экзистенциалиста. Самое существенное принципиальное отличие его Сизифа от древнего прототипа состоит в том, что он счастлив. Спускаясь с горы после трудной бессмысленной работы, он улыбается. Понять, почему это так – значит понять самое главное в философии Камю. Очень часто говорят, что Сизиф смиряется, что он принимает свою долю, он покорен судьбе. Но это не

так. Напротив, Сизиф у Камю счастлив тем, что он не принимает наказания, он не чувствует своей вины, и, встречаясь с Абсурдом, он презирает его (презирает богов) – и тем самым поднимается над ним. Свобода у Камю тождественна бунту. И это бунт метафизический, экзистенциальный. Он направлен против самого существования на земле (недаром в эссе Камю сравнивает Сизифа с пролетариями, вынужденными каждодневно трудиться за малую плату). Сизиф – почти герой, трагический герой, и он олицетворяет *мужество быть*.

Герои всех крупных произведений Камю – это различные варианты Сизифа (об этом, кстати, очень талантливо написал Сартр в статье "Объяснение "Постороннего"). Мерсо из "Постороннего", Тарру и Рие из "Чумы" во многом напоминают Сизифа. Все они поднимаются над абсурдом, не принимая его (каждый по-своему). Пять выстрелов Мерсо в араба (четыре из них уже в труп) символизируют протест против Солнца (против Высших сил). Но Камю называет своего героя "Христом, которого мы заслуживаем". Это – вариант Спасителя, который несет новую истину, но не евангельскую, а экзистенциалистскую – истину об абсурде. Мерсо не хочет умирать, он не нуждается в прощении (сцена со священником перед казнью, здесь Мерсо впервые выходит из себя, так как ему предлагают чуждую идеологию) и он принимает "ласковое равнодушие мира". Что это такое как не "мужество быть" в его экзистенциалистском понимании?

Доктор Рие и его друг Тарру в романе Камю "Чума" тоже действуют "вопреки" и "без надежды на успех". Чума непобедима, их усилия ничего не дают (ребенок умирает, умирает и Тарру, и священник Панлю), но, по Камю, нельзя сдаваться, и его действия против чумы – это, прежде всего, его протест против Зла, это "мужество быть". Герои Камю – стойки, которые не верят в смысл Добра, в вечную жизнь, но они бесстрашно смотрят в бездну, подавая пример другим.

Таковы и многие герои произведений Уильяма Фолкнера. Это – Минк Сноупс из трилогии "Деревушка", "Город", "Особняк"; это и адвокат Гэвин Стивенс (герой многих романов); это и южный аристократ, участник Первой Мировой войны Баярд Сарторис ("Сарторис"); это и незаметный простой фермер Фентри (рассказ "Завтра") и многие другие. Все они бросают вызов судьбе, не сдаются и не теряют присутствия духа, попадая в тяжелейшие обстоятельства, но христианским смирением это трудно назвать, а вот стоицизмом можно. В качестве примера приведем довольно длинную цитату из романа "Сарторис", где Фолкнер описывает всего лишь навсего работу мула (помесь осла и лошади) на южных плантациях, но этот мул становится символом терпения – "Мул все ходил и ходил по кругу, осторожно ступая узкими, как у оленя копытами, по скрипучему тростнику... Именно он, больше, чем какой-либо иной одушевленный или неодушевленный предмет; благодаря полному равнодушию к окружающей жизни, которая сокрушала сердца мужчин, и злобной, но терпеливой повседневной озабоченности сохранил неизменную верность этой земле, когда все остальное дрогнуло под натиском безжалостной колесницы обстоятельств; именно

он вызволил поверженный Юг из-под пяты Реконструкции и снова преподавал ему уроки гордости через смирение и мужество, через преодоление невзгод; именно он совершил почти невозможное в безнадежной борьбе с неизмеримо превосходящими силами благодаря одному только мстительному долготерпению. Ни на отца, ни на мать он не похож, сыновей и дочерей у него нет и никогда не будет, он мстителен и терпелив... одинок, но не горд, самостоятелен, но не тщеславен, и голос его – это насмешка над самим собой. Отщепенец и пария, он не имеет ни друга, ни жены, ни возлюбленной, обреченный на безбрачие, он неуязвим, и нет для него ни столпа, ни пещеры в пустыне; его не осаждают соблазны, не терзают сны и не утешают видения; вера, надежда и милосердие – не его удел. Мизантроп, он без всякой награды шесть дней в неделю работает на существо, которое он ненавидит, прикованный цепями к другому существу, которое он презирает, и проводит седьмой день, пиная ногами себе подобных и получая в свою очередь пинки от них. Не понятый даже погонщиком-негром... он совершает чуждые своей природе поступки в чужой для себя среде... и, наконец, все наследие этого кроткого существа вместе с его душой отбирают у него и на фабрике варят из них клей. Уродливый, неутомимый и упрямый, он недоступен уговорам, льстивым посулам и обещаниям; он выполняет свои однообразные обязанности, не жалуясь и не получая в награду ничего, кроме побоев. Живого, его волокут по земле как предмет всеобщего презрения, умершему, ему не оказывают почестей, и вот, невоспетый и неоплаканный, он выбеливает свои оскверненные кости среди заржавелых жестянок, битой посуды и изношенных автомобильных покрышек... не ведая о том, что плоть его возносится в голубизну небес в зобу у хищного стервятника" [16, с. 242 – 243].

Разве эти проникновенные строки, настоящая философская поэзия посвящена мулу? Или природе Юга? Конечно, нет. Фолкнер слагает оду "мужеству быть", стоику, который действует "без надежды на успех". Образ, явно перекликающийся с Сизифом Камю (То, что и Камю видел в Фолкнере родственную душу, говорит его обращение к роману "Реквием по монахине", который он инсценировал для французских театров). Причем, нетрудно здесь увидеть полемику с пониманием святости в христианстве (сама лексика говорит об этом – "столп", "пещера в пустыне", "вера, надежда и милосердие"). Гордый, упрямый, одинокий и злобный, он – не христианин, а экзистенциалист-бунтарь.

И еще в одном моменте Фолкнер близок Тиллиху. В "Мужестве быть" немецкий мыслитель пишет о познании как о личной встрече с Богом. Именно это показывает Фолкнер в одном из эпизодов повести "Медведь" – когда Айк Маккаслин вступает в чащу, отказавшись от часов, компаса, ружья (чтобы "быть чистым"), и тогда Медведь сам выходит к нему. Сцена носит явно символический характер: речь идет о законах познания Истины, и это экзистенциальное познание.

Стоиком можно назвать и героя повести Хемингуэя "Старик и море". Сантьяго одерживает такую победу, которую можно назвать одновременно и поражением. В мире Хемингуэя нет ничего абсолютно положительного. Рыба – прекрасна, но она враг, и ее надо уничтожить. Человека же "можно уничтожить, но его нельзя победить". Человек может положиться в этом мире только на себя. Старик пытается молиться, но ведь из этого ничего не получается. Его Бог неперсонифицирован, но ведь это имеет в виду и Пауль Тиллих, когда он говорит о "безусловной вере".

Эти немногие примеры подтверждают мысль Пауля Тиллиха о возрождении стоицизма в XX веке в культуре, и мы, действительно, убеждаемся, что именно стоицизм является альтернативой христианству.

§3. "Теология культуры" (1959)

В Предисловии сам автор определяет свою задачу, как попытку определить, как христианство соотносится с секулярной культурой, выявить религиозную составляющую в разных конкретных видах культурной деятельности человека. Тиллих считает, что эта составляющая присутствует даже в тех творениях, которые на первый взгляд никакого отношения к религии не имеют.

Итак, религия – необходимый аспект духовной жизни человека и это глубинный уровень искусства. "Религия – это аспект глубины в тотальности человеческого духа" [9, с. 240]. "Что означает метафора "глубина"? Она означает, что аспект указывает на предельное, бесконечное и безусловное в человеческой духовной жизни. *Религия в самом широком и фундаментальном смысле слова есть предельный интерес.* И предельный интерес проявляется во всех творческих функциях человеческого духа" (Курсив наш – Л.Т.) [9, с. 240]. Религия находит отражение в сфере морали, знания и эстетики.

Культура не может быть полностью секулярной, так как она содержит предельный интерес. Роковой разрыв между религией и культурой существует только в теории.

Жизнь человека осуществляется в пространстве и времени, образуя своеобразный круг, из которого нет выхода. Этот выход могут осуществить религия и культура. Исходным пунктом в борьбе времени и пространства стала пророческая весть: Христос побеждает время.

Далее Тиллих предлагает взамен теоретического определения религии новое – экзистенциальное. "Вера есть состояние захваченности предельным интересом, а Бог – имя, обозначающее содержания этого интереса" [9, с. 264].

Если это так, то оно не может быть ограничено какой-либо сферой, характер этого интереса – безусловный, он пропитывает все клеточки бытия. "Каждый трудовой день – день Господа, каждый ужин – Господня вечера, каждый труд – исполнение божественной задачи" [9, с. 265]. Так должно быть, но так

не всегда бывает: человек трагически отчужден от своего бытия, и эти сферы – религиозная и мирская разделены. Характер современной культуры этому способствует. Реальность утратила свою внутреннюю трансцендентность. С начала 18 века Бог был устранен из силового поля человеческой деятельности. Индустриальный дух общества устраняет глубину. Экзистенциализм, который начинается с Паскаля, был продолжен в 19 и 20 веках, и именно экзистенциализм в широком смысле явился духом протеста против индустриального общества. В индустриальном обществе человек воспринимается как объект, как винтик машины, как средство для достижения цели. Отсюда опыт пустоты, дегуманизации и отчуждения. Принять на себя тревогу и отсутствие смысла смогла культура 20 века. Великие произведения изобразительного искусства, музыки, балета, литературы обнаруживают встречу с небытием и честно об этом рассказывают. Без такого ключа вся культура осталась бы за закрытой дверью. "С помощью этого ключа она может быть понята как откровение о трагическом положении человека и в современном мире, и в мире вообще. Это делает элемент протеста в современной культуре теологически значимым" [9, с. 269]. Но экзистенциализм только задает вопросы, он на них не отвечает.

Огромную роль в культуре играют символы. Символ указывает на то, что не содержится в нем самом. Искусство раскрывает такие уровни реальности, которые не могут быть открыты иным способом. Поэтому, несомненно, художественные творения имеют символический характер. Они раскрывают не только уровни реальности, но и уровни души. Символ не изобретается произвольно и не может быть заменен другим символом. А какова природа религиозных символов? Они затрагивают самые глубокие уровни сознания, поэтому можно сказать, что "религиозные символы – это символы Священного" [9, с. 278]. "Религиозные символы указывают на то, что все их трансцендирует" [9, с. 278].

Для всех религиозных символов существует два основополагающих уровня – трансцендентный и имманентный. Первый находится за пределами реальности (и главный символ этого уровня – Бог), второй – внутри реальности. Между ними существуют сложные взаимоотношения.

Особый раздел посвящен художественным стилям и их соотношению с религией. Подробно рассматривается протестантский стиль в искусстве. Примером такого стиля, по мнению Тиллиха, является "Герника" Пикассо. В искусстве можно выделить четыре основных стиля – идеалистический, реалистический, субъективный и объективный. Стиль, в котором преобладает идеалистический элемент, по сути, является религиозным. В современном искусстве большое место занимают элементы экспрессии. И это шанс для возрождения религиозного направления.

Последняя часть книги посвящена экзистенциальной философии, которую Тиллих считает "немецким явлением". Это философия, которая поставила во главу угла личный опыт (т.е. существование, а не сущность). "Экзистенциальный

мыслитель – это заинтересованный или страстный мыслитель" [9, с. 300]. Поэтому такой философ не может иметь учеников. Эта философия пытается преодолеть противоречия между объектом и субъектом. Все экзистенциальные философы – иррационалисты. Может быть, именно поэтому экзистенциализма не было в Великобритании, так как там преобладал позитивизм с одной стороны, а с другой – были сильны традиции англиканской церкви (поэтому новая религия – экзистенциализм – не прошла).

Хотя гуманизм еще остается еще действенной силой в культуре 19 и 20 века, он вместе с тем лишается религиозного содержания. Божественная реальность в полной мере присутствует в Церкви. "Это сила бытия, побеждающая небытие. Это вечность, побеждающая временность. Это – милость, побеждающая грех" [9, с. 393].

§4. "Динамика веры" (1957)

Здесь обсуждаются вопросы о сущности веры, ее различных разновидностях и о феномене отрицания веры. Тиллих вновь и вновь повторяет свою любимую мысль о том, что "вера – это предельная заинтересованность". К этому он прибавляет мысль о том, что "главный феномен человеческой жизни", это – "наиболее централизованный акт человеческой души, это всей личности как целого", это интерес к безусловному и страсть к бесконечному [10, с. 135]. Святое определяется как "полностью иное, не принадлежащее этому миру" [10, с. 141]. Вера предполагает некоторый риск (т.к. она верит в невидимое), поэтому она может содержать долю сомнения, но это сомнение – не скептическое и не методологическое; его можно назвать экзистенциальным. Вера – это соучастие в предмете своего интереса всем своим бытием. Вере может противостоять только другая вера, но не знание. Вера говорит языком символов, а не логики.

Далее Тиллих размышляет о различных искажениях веры и разных типах веры. Есть мистическая вера (восточный мир), моральный тип (это – иудаизм), гуманистическая вера (демократия европейских государств Нового времени и позже).

Отрицание веры коренится в полном непонимании ее природы. Вера была во все периоды истории человечества, она существует и сейчас. Она – предельный интерес, поэтому никакая наука, никакая философия не способны ее разрушить. "Динамика веры торжествует потому, что любое отрицание веры само по себе есть выражение веры. Выражение предельного интереса" [10, с. 215].

§5. "Кайрос" (1948)

Эта работа относится к области философии истории. В начале Тиллих напоминает, что у древних греков было два разных слова для обозначения

времени – "хронос" (формальное время) и "кайрос" – подлинное время, момент, исполненный содержания и смысла. Для христиан – это пришествие в мир Спасителя – Иисуса Христа. "Для философии истории кайрос в его общем и специфическом смысле есть каждый поворотный момент в истории, когда вечное судит и преобразует временное. Кайрос в его особенном смысле, кайрос, решающий судьбу нынешней ситуации, есть приход новой теонии на почве секуляризированной и опустошенной автономной культуры" [11, с. 231].

Важный вопрос состоит в том, как в истории проявляется абсолютное и относительное? Какова их диалектика? Ответ такой: "все может вмещать безусловное, но ничто не может быть безусловным само" [11, с. 232]. Тиллих убежден, что "сегодня эпохальный момент истории очевиден".

Итак, основная мысль "Кайроса" сводится к тому, что Бог проявляет себя в истории, что ничто не бывает бессмысленным – как в отдельной жизни, так и в жизни народов. Обратим внимания на дату публикации – 1948 год – и тогда станет особенно очевидной актуальность этой работы. В истории постоянно происходит борьба Добра и Зла. Момент кайроса заключался в гибели фашизма и его идеологии и торжестве справедливости.

Выводы.

Значение философии Пауля Тиллиха состоит в том, что он уточнил многие категории экзистенциализма, создал систему несистематичной философии (почти невозможная вещь), показал тесную взаимосвязь религии и культуры, религии и истории, выявил религиозные корни в любой мирской деятельности. Пауль Тиллих предложил "метод корреляции" – взаимосвязь богословия и философии, богословия и культуры. По Тиллиху, и религия, и философия должны быть "отвечающими": мало провозглашать евангельскую весть, надо отвечать людям на конкретные вопросы – считал он. Он пытался приблизить христианство к современной жизни, сделать его подлинно живым и нужным. Его работы стали классикой философской мысли XX века.

В то же время некоторые положения Пауля Тиллиха можно подвергнуть критике. С точки зрения ортодоксального христианства он выглядит еретиком: ведь он не признавал Боговоплощения Иисуса Христа, многие таинства для него были лишь символами. В этом он делал большую уступку либеральному богословию (на наш взгляд, слишком большую). В его работах философ явно подавляет христианского мыслителя, причем, философ-экзистенциалист. Роль сомнения, отчаяния, вопрошания в его системе слишком велика. Д. Бинцаровский в своей лекции о Тиллихе (см. Литературу – 1) справедливо замечает, что Тиллих совершенно не обращается к Священному Писанию, не цитирует его. Игнорирует он и исторического Христа. Экзистенциализм явно задает тон.

Весьма критична по отношению к Тиллиху и один из его переводчиков – Ольга Седакова. В статье "Мужество и после него" Седакова задается вопросом: можно ли всю историю культуры от Сократа до современности описывать лишь

как историю мужества, противостоящего тревоге? "Культура почти отождествляется с мужеством. Собственно культура, как получается из очерка Тиллиха, есть выработка разнообразных механизмов, институтов противостояния угрозе Небытия" [15, с. 107]. Получается, что правильное действие всегда *вопреки*, а не *благодаря*. "Совершенное же бытие если и мыслимо с таким предлогом, то не с "вопреки", а с "ради", с одариванием, а не с преодолением" [15, с. 123]. Действительно, в суровой этике Тиллиха нет места просьбе: стоик самодостаточен, и в такой ситуации человеку не нужен Спаситель, не нужен Христос.

Философские экзистенциалы – мужество быть, предельный интерес, кайрос, теология культуры, тревога, сомнение, вопрошание, религиозный символизм.

Литература:

1. *Бинцаровский, Д.* Пауль Тиллих. Лекция. // [Электронный ресурс] <http://www.reformed.org.ua/2/6/> (Дата обращения: 2.07. 16).
2. *Зоткина, О.Я.* И этому испытанию никогда не приходит конец... // Тиллих, П. Систематическая теология – М.: СПб, 2000. Т. 3. С. 381 – 398.
3. *Кроссер, П.* "Теология кризиса" Пауля Тиллиха // Вопросы философии. 1968 – № 10 – С. 78 – 83.
4. *Пименов, С.С.* Доктор Пауль Тиллих: о традиции, новизне и богословском усилии. – М.: Издательство ПСТГУ, 2013 – 424с.
5. *Камю, А.* Избранное. – М.: Прогресс, 1969.
6. *Лезов, С.В.* Теология культуры Пауля Тиллиха // Тиллих, П. Избранное. – М.: Юрист, 1995. С. 461 – 471.
7. *Татарина Л.Н.* Фолкнер (Религиозно-философские аспекты творчества) – Краснодар.: 2004.
8. *Тиллих, П.* Мужество быть // Тиллих, П. Избранное. – М.: Юрист, 1995. С. 7 – 132.
9. *Тиллих, П.* Теология культуры // Там же. С. 236 – 396.
10. *Тиллих, П.* Динамика веры // Там же. С. 132 – 215.
11. *Тиллих, П.* Кайрос // Там же. С. 216 – 236.
12. *Тиллих, П.* Систематическое богословие. Т. 1, 2. – М.: СПб, 1998.
13. *Тиллих, П.* Систематическая теология. Т. 1, 2, 3. – М.: СПб, Университетская книга. 2000.
14. *Тиллих, П.* Кто я такой? // Вопросы философии – 2002 – № 3 – С. 160 – 172.
15. *Седакова, Ольга.* Мужество и после него // Седакова, Ольга. *Moralia* Эссе. Лекции. Заметки. Интервью. М.: Университет Дмитрия Пожарского. 2010.
16. *Фолкнер, У. Сарторис.* Медведь. Осквернитель праха. – М.: Прогресс. Серия "Мастера современной прозы". 1974.
17. *Хемингуэй, Э.* Собр. соч. в 4-х томах – М.: "Художественная литература". 1968. Т. 4.

ГЛАВА 8

Специфика экзистенциализма в США

В США, также как и в Великобритании, в XX веке не было крупных философов-экзистенциалистов, создавших оригинальные работы. Зато художественный экзистенциализм заявил о себе очень ярко и большим количеством имен. Среди них часто называют Сола Беллоу, Филиппа Рота, Ральфа Эллисона, Нормана Мейлера, Уильяма Стайрона. Двух последних авторов мы и возьмем для анализа как наиболее выдающихся писателей, причем один из них (Мейлер) попытался осмыслить образ американского экзистенциалиста в своей публицистике.

Норман Мейлер (1923 – 2007) получил образование в Гарвардском университете. Он – участник Второй Мировой войны, прославившийся своим романом "Нагие и мертвые" (1948). В дальнейшем он написал еще довольно много романов ("Берега варваров" – 1951; "Олений парк" – 1955; "Американская мечта" – 1965; "Песнь палача" – 1979 и др.), но классикой американской литературы и антивоенной прозы в целом остался его первый роман.

В 50 – 60 гг. имя Мейлера постоянно мелькало в прессе: он принимал участие в различных демонстрациях и политических акциях, был замешан в светских скандалах, откровенно признавался, что принимал наркотики, его называли – эксгибиционистом.

§1. "Белый негр" ("The White Negro") – манифест американского экзистенциализма

Лучшие книги Мейлера – журналиста – "Армии ночи" (1968), получившая две премии (Пулитцеровскую и Национальную книжную премию); "Майами и осада Чикаго" (1968), в которых описывались оппозиционные движения в США. В 70–е годы к ним добавились "Огонь на луне" (1970) – о первой межпланетной экспедиции американских астронавтов; "Бой" – о соперничестве двух боксеров – Мохаммеда Али и Дж. Формена; "Мэрилин" (1973) – биография Мэрилин Монро и другие.

Для нашей темы нам важна другая работа Мейлера – эссе "Белый негр", поэтому рассмотрим ее более подробно.

"Белый негр. Поверхностные размышления о хипстере" (1957)

Здесь предпринята попытка осмыслить движение хиппи, которых автор прямо называет "американскими экзистенциалистами". Среди первых фраз этого сочинения есть следующие: "...в сердце цивилизации – цивилизации, выросшей из фаустовского стремления подчинить себе природу, научившись

властвовать над временем... в сердце экономической цивилизации, которая зиждется на уверенности в том, что время подчинено человеческой воле, наши души гнетет невыносимое сознание бессмысленности смерти, бессмысленности жизни и ощущение времени, остановившегося в результате исчезновения причинно-следственных связей" [4]. Общество нагнетает атмосферу тревоги и страха.

Отсюда мы видим, что появление американского экзистенциализма Мейлер объясняет глобальным моральным и духовным кризисом (причем, лексика – классическая экзистенциалистская – "бессмысленность", "время", "смерть", "жизнь", "страх", "тревога").

Именно на этом фоне и зародился, как считает автор, "феномен американского экзистенциалиста – хипстера, человека, осознающего, что общество обречено на умирание". По Мейлеру, единственный выход заключается в том, чтобы сознательно "воспитывать в себе психопата". Всех людей автор делит на две категории – хипстер и цивил, бунтарь или конформист. Среднего между ними нет. Каждый должен сделать свой выбор. От человека требуется полное напряжение сил. В таком состоянии, считает Мейлер, в Америке находятся чернокожие, и уже очень давно, поэтому "у истоков американского экзистенциалиста-хипстера стоит негр" (отсюда и название работы – "белый негр" – это и есть хиппи).

"Поскольку хипстер впитал в себя принципы негритянской экзистенции, для удобства и краткости мы можем назвать его "белым негром", – пишет Мейлер. Хипстер сознательно стремится к ситуации опасности, и в этом смысле он подражает негру.

Далее он отмечает, что словесные формы выражения эмоций у хипстера не пользуются спросом, зато музыка, театр, джаз и слэнг – их стихия. Таким образом, мы имеем дело с молодежной субкультурой.

"Быть экзистенциалистом, – пишет Норман Мейлер, – означает чувствовать самого себя, понимать свои желания, свой гнев и тревоги, осознавать природу собственной неудовлетворенности и видеть способы ее утolenия. Чересчур цивилизованный человек способен быть экзистенциалистом только в рамках модного тренда и только ради того, чтобы вскорости отступить от него в угоду новой моде. Для того чтобы быть настоящим экзистенциалистом (и Сартр в данном случае составляет известное исключение), нужно быть человеком религиозным и осознающим свое "предназначение", каковым бы оно ни было" [4].

Мейлер явно хочет поднять молодежное движение на уровень новой философии, и дальше он пишет: "И если жизнь подкрепляется верой в необходимость действия, то значит, она зиждется на идее о том, что в основе существования лежит поиск, цели которого наполнены таинственным смыслом, и такая жизнь

возможна лишь тогда, когда поддерживающими ее эмоциями движет глубокое личное убеждение" [4].

Мейлер выступает с критикой европейского экзистенциализма как недостаточно глубокого (и тем самым, конечно, вызывает огонь на себя). "Одним только французам с их бесконечной отчужденностью от собственного бессознательного удалось принять философию экзистенциализма без малейшего намека на то, чтобы ее прочувствовать. Действительно, только француз, объявившему, что бессознательного не существует, дано было закопаться в самые глубины хитросплетений сознания ради постижения невыразимых микроскопических импульсов ментального становления, чтобы в конечном итоге создать теологию атеизма и сделать вывод о том, что в мире абсурда самым логически выверенным абсурдом является абсурд экзистенциальный" [4]. Нужно сказать, что здесь Мейлер несправедлив хотя бы по отношению к Альберу Камю, который, несмотря на безличный стиль, глубоко прочувствовал абсурд жизни (да и в лучших произведениях Сартра и Бовуар это есть).

Мейлер критикует французский экзистенциализм за его атеизм, а американских хипстеров он позиционирует как религиозное движение (они ведь опирались на буддизм), забывая о том, что "религия свободы" у хипстеров сводилась к исполнению всех желаний, прежде всего примитивных и сексуальных.

"В споре мистика и атеиста последний выступает с позиции жизни – жизни рациональной и недиалектической. Поскольку атеист воспринимает смерть как пустоту, то вне зависимости от степени своей изнуренности и отчаяния он будет стремиться жить дальше, жить еще. Он гордится тем, что не позволяет себе подменять собственную слабость и духовное изнеможение романтической тоской по смерти, ведь в противном случае его воображение легко могло бы превратить подобное преклонение перед смертью в осмысленную систему, подкрепленную соответствующими моральными установками" [4]. Таким образом, у Мейлера звучит в адрес французских атеистов упрек в аморализме, а ведь именно это обвинение больше всего возмущало Сартра как самой несправедливое. Камю в романе "Чума" и вовсе пытается построить свою систему морали. Этика хипстеров сводится к двум принципам – "Познай себя" и "Будь собой", но на самом деле то, что за ними стоит, возвращает человека к варварским началам.

"Однако для мистика подобные мужественные доводы не будут значить практически ничего. Мистик может принять обвинения атеиста в слабости, может согласиться с ним, что мистицизм есть не что иное, как реакция на отчаяние... и все же веским аргументом в его пользу будет то, что именно он, мистик, избрал для себя жизнь бок о бок со смертью, а потому смерть принадлежит к сфере его, а не атеиста, опыта, тогда как атеист в своем стремлении избежать бездонных глубин отчаяния напрочь лишает себя возможности судить о данной материи. Самый сильный аргумент мистика, на который он всегда может и

должен опираться, заключается в глубине его индивидуального видения мира: его позиция целиком и полностью зависит от этого видения, поскольку сопутствующие этому видению переживания столь необычны, что в принципе не поддаются рациональному анализу. Никакие гипотезы "океанических чувств" и уж тем более никакие редукции в духе скептицизма не способны объяснить то, что стало для мистика реальностью более "настоящей", нежели реальность, которая вмещается в прокрустово ложе логики. Его логикой становится опыт внутреннего переживания возможностей смерти. То же справедливо и для экзистенциалиста. И для психопата. И для святого, и для матадора, и для любовника. В качестве общего знаменателя выступает пламенное сознание настоящего – то самое раскаленное сознание, которое открыло перед ними потенциал, таящийся в смерти. Состояние, когда жизнь возможна только в соприкосновении со смертью, предполагает бездну отчаяния, однако безусловной наградой служит понимание того, что происходящее в каждый момент наэлектризованного настоящего может восприниматься только со знаком плюс или минус. Происходящее либо полезно, либо вредно для их дела, их любви, их образа действий и потребностей" [4].

Ниже Мейлер отмечает, что "драма психопата определена тем, что он взыскует любви", а этот тип как раз более всего и укоренен среди негров.

Итак, у Мейлера американский экзистенциалист называется "мистиком", не уклоняющимся от опыта смерти и отчаяния, а глядящего ей в глаза. На первый взгляд, это совершенно неожиданный для американца взгляд, ведь они считаются прагматиками: вспомним, что в XX веке самобытную философию в США создали только два человека – Джемс и Дьюи – оба представители американского прагматизма. Но в Америке XIX века мистики, действительно, были. И это, прежде всего, Ральф Эмерсон и Эдгар По. *Эдгара По, на наш взгляд, можно назвать предтечей европейского экзистенциализма.* Почти в каждой стране были свои предшественники: в России – Достоевский, в Скандинавии – Кьеркегор, в немецкоязычном мире – Кафка, во Франции – Блез Паскаль. А в США – Эдгар По. Его рассказ "Колодец и маятник" – рассказ об ожидании смерти, которая, как дамоклов меч, нависла над каждым человеком, во многом предвосхищает и "Стену" Сартра, и "Постороннего" Камю, и "Очень легкую смерть" Симоны де Бовуар, и "Смерть Ивана Ильича" Толстого.

Эдгар По может многое объяснить и в Нормане Мейлере. Но вернемся к "Белому негру". Итак, по Мейлеру, именно знание смерти "цементирует" присутствие хипстерскому миру удивительное чувственное единство. Вернее сказать, оно питает происходящий в его недрах процесс религиозного возрождения. Однако по-настоящему захватывающей, тревожной, возможно, даже кошмарной составляющей данной среды является характерный для нее процесс совмещения несовместимого: интимности внутреннего мира с жестокостью мира внешнего, оргий с грезами о любви, желания убивать с желанием сози-

дать, концепции диалектической экзистенции с жаждой власти. В итоге мы имеем темную, романтическую, но при этом, вне всяких сомнений, очень динамичную мировоззренческую парадигму, в рамках которой каждый отдельно взятый человек в каждый отдельно взятый момент своего существования либо двигается вперед в сторону индивидуального роста, либо сползает по направлению к смерти". Кстати, неслучайно Мейлер обращается здесь к традициям романтизма.

Дальше Мейлер рассматривает хипстера с психологической точки зрения. "Потенциально плодотворен взгляд на хипстера как на философствующего психопата; как на индивида, заинтересованного не только в следовании опасным императивам своей психопатии, но и в систематизации – по крайней мере, лично для себя – тех допущений, на которых строится его внутренняя вселенная. Из этой предпосылки можно заключить, что хипстер, будучи психопатом, в то же время является и его противоположностью вследствие присущей ему нарциссической отстраненности философа, вследствие его склонности фиксировать малейшие нюансы собственных побуждений, что совсем не похоже на безрассудную одержимость психопата. Складывается впечатление, что в нашей стране, где противоречивая популярная культура (в рамках которой секс воспринимается одновременно и как грех, и как высшее блаженство) с каждым годом штампует конвейерным методом новые миллионы психопатов, уже сформирована ниша для антипсихопата, способного экстраполироваться от собственного состояния благодаря внутренней убежденности в справедливости своего бунта, чье радикальное мировоззрение отличает его от невежественного, полного сомнений и ретроградских предрассудков психопата классического. Хипстер трансформировал свой бессознательный опыт в сознательную осведомленность о мире, тем самым сместив фокус своих устремлений и отказавшись от прямого удовлетворения потребностей в пользу более абстрактной тяги к будущему могуществу, что свидетельствует о нем как о человеке цивилизованном. Правда, с одним очевидным различием. Каким бы утонченным и осведомленным ни был хипстер, он тем не менее являет собой своего рода тип живущего в бескрайних джунглях первобытного дикаря, и в этом смысле он находится вне мира цивилизованных людей. Если предположить, что порядка десяти миллионов американцев (и это по самым скромным подсчетам) в той или иной степени склонны к психопатии, то среди них едва ли наберется сто тысяч сознательно отождествляющих себя с хипстерами, однако важно здесь то, что эти сто тысяч представляют собой элиту с вытекающей отсюда потенциальной склонностью к беспощадной категоричности, чей внутригрупповой язык общения инстинктивно понятен любому подростку в силу того, что хипстерская модель "интенсивного" существования совпадает с подростковыми бунтарскими практиками и желаниями" [4].

Вольно или невольно Мейлер подчеркивает инфантилизм американского экзистенциалиста, но он не без восхищения говорит об этом. Вся мейлеровская апологетика не может не дать нам почувствовать, что американский экзистенциализм намного примитивнее европейского. Он является не философией, а образом жизни, *неким опытом, практическим экспериментом*, как были опытом, а не теорией социализма общины Фурье.

Книга Мейлера не претендует на то, чтобы быть философским сочинением, она представляет собой зарисовку, портрет американского хиппи, и в этом качестве она – бесценна.

§2. Норман Мейлер "Нагие и мертвые" ("The Naked and the Dead") (1948)

В этом огромном по объему эпическом тексте Мейлер рассказывает то, о чем он хорошо знает: военные действия американской армии в конце Второй Мировой войны в Японии. Молодой Мейлер был участником этих событий. Отсюда документальность и удивительная достоверность описаний, временами перегруженных натуралистическими и физиологическими подробностями. И в то же время – это философский роман.

Аспектов рассмотрения этого произведения может быть очень много: прежде всего, его рассматривают как антивоенный роман, можно прочитать его как произведение об американской армии, как антифашистский или психологический текст. И все это будет справедливо. Мы не будем касаться специально всех этих сторон (только вскользь, по мере надобности), ставя во главу угла одну центральную проблему – проблему экзистенциализма. Для нас это в первую очередь художественный текст экзистенциалистской направленности, по нашей терминологии – *художественный экзистенциализм*.

Алексей Зверев назвал "Нагие и Мертвые" "лирическим эпосом, сочетающим фактографию с иносказательностью" [1]. Это очень точная характеристика. Несмотря на эпичность повествования охват времени в нем очень небольшой – несколько недель; действие происходит в замкнутом пространстве (на острове) и с определенным количеством людей. Это можно назвать *методом концентрации*, очень характерным для экзистенциализма. В романе представлена совершенно экзистенциалистская ситуация: американский десант высаживается на острове Анопепей в тылу у японцев и пытается отбить остров. Это – пограничная ситуация ("бытия к смерти"), так как люди находятся в опасности и в любой момент могут погибнуть. Предмет постоянных бесед солдат и офицеров – смерть, Бог, смысл всего происходящего. Сразу надо сказать, что смысла никто в этой операции, и шире – в жизни как таковой – не видит. Очевидно, не видит и автор. Вопросы, вопросы, вопросы... – и минимум ответов. То есть экзистенциал *абсурд* находится в основе художественного мира Нормана Мейлера.

Концепция человека как существа одинокого, обреченного на непонимание, приговоренного к смерти, страдающего и мыслящего, бросающего вызов обстоятельствам, испытывающего злость (почти все герои этому подвержены) и ненависть очень близка экзистенциалистской концепции Сартра, Камю и многих других. В ситуации унижения почти постоянно пребывают евреи Гольдстейн и Рот, мексиканец Мартинес, лейтенант Хирн, бывший шахтер Ред и даже неуязвимый сержант Крофт.

Вот типичные размышления одного из героев (Реда) – "Ред многое понял, но вместе с тем ему было ясно, что изменить ничего нельзя, да и желания что-либо делать у него не было никакого. И какая в том была бы польза?... Вся его жизнь прошла как-то одиноко и бессмысленно. Он знал хорошо только то, что ему не нравится... Я ничего не хочу, я никому не нужен..." [2, с. 25].

А вот другие очень характерные реплики персонажей и авторские характеристики –

Мартинес – "Ну если я умру, мне все равно, все равно.." [2, с. 31].

Гольдстейн – "Антисемиты! Почему они никогда не понимают простых вещей? Как это Бог допускает?" На что Рот ему отвечает: "Бог – это недопустимая роскошь, меня Он не интересует" [2, с. 59].

"Рота охватило горькое чувство одиночества... Какое-то интуитивное чувство тревоги не давало ему покоя... чувство, которое он никогда не выражал вслух" [2, с. 119]. Ред – "Но теперь мысль о смерти снова и снова порождала в нем ужас и страх" [2, с. 119].

Сержант из второго взвода – "Скажу тебе откровенно: ночью здесь очень страшно. Кругом дикие джунгли..." [2, с. 139].

Хирн – "Жизнь в тревоге – это нормальное положение для человека двадцатого века" [2, с. 164].

"Галлахер не мог смириться со смертью Мэри. По ночам... его охватывало глубокое чувство отчаяния, он механически повторял: "Она умерла! Она умерла!" [2, с. 248]. "Опустошенный и рыдающий он лежал на песке".

О Хирне – "Он быстро понял, что от него требовалось, автоматически выполнял свои обязанности, хотя все время находился в состоянии отчаяния" [2, с. 339].

Гольдстейн – "Сейчас он был в глубоком унынии. "Что все это значит? Зачем мы родились, зачем работаем? Человек рождается и умирает... и это все?... Почему так все устроено?" [2, с. 396].

Отсюда видно, какова общая атмосфера романа – это атмосфера страха и тревоги (двух основных экзистенциалов XX века). Через весь роман проходит *мотив наготы (naked) как символ незащищенности и уязвимости человеческой жизни*. "Над судом со свистом пролетел снаряд, и Мартинес машинально прислонился спиной к защитному ограждению орудийной установки. **Он чувствовал себя нагим**" [2, с. 33] (Курсив наш – Л.Т.)

Интересно, что "нагой" (naked) называется и гора Анака, на которую взбираются в конце герои. Эти горы – совершенно лишены растительности, они напоминают Голгофу. Таким образом, добавляется еще дополнительный смысл – *страдание*.

Еще один аспект – религиозный: человек приходит в мир нагим, нагим он и уходит. Таким образом, можно увидеть в мотиве *наготы* скрытый призыв к смирению.

А теперь вспомним название – "*Нагие* и мертвые". Человек у Мейлера не просто смертен: он незащищен. Отсюда мотив сострадания, который мы находим далеко не у всех экзистенциалистов, а у самых, на наш взгляд, великих, у таких, как Кафка и Камю.

К одному из самых сильных с художественной и гуманистической точки зрения эпизодов относится сцена убийства Крофтом пленного японца. Сначала сержант успокоил молодого парня, угостил его шоколадом, и когда тот из благодарности стал показывать ему фотографии своих детей, хладнокровно и в упор расстрелял его. Удивленные глаза этого солдата будут преследовать многих участников операции и во сне и наяву.

Так же жутко выглядит сцена расправы Мартинеса с японским часовым – расправа абсолютно ничем не обусловленная и бессмысленная. Мартинес сам об этом начинает жалеть и испытывать постоянные угрызения совести. Лицо убитого преследует его.

Эти человеческие жертвы (а здесь можно еще вспомнить также бессмысленную смерть лейтенанта Хирна, которого убили свои же – ! Генерал Каммингс сознательно дал ему опасное задание из чувства мести, а Крофт вообще обманул своего командира, дав ложную информацию, которая погубила молодого офицера) говорят о хрупкости ("наготе") человека в этом страшном и несправедливом мире.

Обнаженность как драгоценное имманентное качество жизни – жизни вообще, не только человека, – присутствует как мотив в сценах с животными: раздавленная гусеница и убитая птица (раненая птица, которую принесли солдаты, безжалостно и абсолютно ненужно задавлена в руке Крофта) становятся символами экзистенции как таковой. "Вайман раздавил насекомое. Это была длинная волосатая черно-золотистая гусеница. Вайман проткнул ее тонкой веточкой. Гусеница начала быстро кружиться на одном месте и перевернулась на спину. Она отчаянно пыталась принять снова нормальное положение...лапки гусеницы беспомощно трепетали в воздухе. У нее был такой вид, как будто она напрягала все силы, чтобы дышать...Вид корчившейся гусеницы напомнил ему, как выглядели тела убитых японских солдат после неудачной ночной попытки форсировать реку" [2, с. 195].

"Рот передал птичку Крофту, и тот несколько секунд держал ее в руке. Он чувствовал, как учащенно бьется в его ладони сердце птицы... – Верните мне

птицу. Пожалуйста, сержант! – попросил Рот. Его голос, в котором уже звучало признание вины, вызвал судорогу в пальцах Крофта. Он услышал едва различимый писк и внезапный треск костей... Тело птицы лежало на его ладони неподвижно. Это вызвало у него тошноту и злость. Он бросил птицу за расщелину. Некоторое время никто не мог произнести ни слова. А затем неожиданно Риджес в бешенстве бросился к сержанту. В его голосе слышался гнев. – Что ты делаешь? Зачем ты убил птицу?" [2, с. 436].

Сцена звучит очень драматично. Сущность нельзя уничтожить: она абстрактна, а вот жизнь всегда конкретна – это *чья-то* жизнь, и она может в любой момент исчезнуть.

Сила таланта Мейлера именно в этом – в умении показать ценность индивидуальности – каждой, любой, даже самой жалкой и незаметной.

Здесь можно увидеть традиции гуманистической американской литературы XIX и начала XX века – Твена, Драйзера, Хемингуэя. На наш взгляд, у Мейлера есть прямая аллюзия на рассказ Хемингуэя "Снега Килиманджаро". Бросок разведвзвода на неприступную гору Анака – это вызов обстоятельствам. Изможденные, абсолютно обессиленные, солдаты взбираются на гору, фактически, по прихоти сержанта Крофта. Этот бессмысленный труд напоминает во многом тему Сизифа у Камю (но только без ощущения счастья). "Мужество быть", протест и "действовать без надежды на успех" – это узнаваемое экзистенциалистское. Но здесь есть неожиданный момент – каковы мотивы сержанта Крофта – его безудержного желания взять высоту? Сержант показан как смелый, но жестокий и циничный человек. И здесь мы могли бы ждать низменных мотивов. И, может быть, это было бы психологически убедительно, но с точки зрения не очень глубокой психологии. Крофт и сам не знает, почему его тянет на эту гору. Это напоминает Мечту писателя Гарри из рассказа Хемингуэя "Снега Килиманджаро". Там понятно: речь идет о творческом человеке. Но здесь мысль Мейлера даже еще интересней: каждый человек (даже такой грубый, как Крофт) в своей духовной глубине жаждет совершенства и Добра. Правда, Крофт тем самым мучает ни в чем неповинных людей – своих подчиненных.

Описания горы занимают важное место в романе. Проследим их –

"Казалось, гора по-прежнему маячила над ними где-то бесконечно далеко... Гора становилась все более коварной. В течение десяти минут Крофт вел их по каменистому уступу, состоявшему сплошь из отвесных скал" [2, с. 529].

"Впервые он почувствовал какую-то неуверенность в себе. Гора по-прежнему издевалась над ним и по-прежнему притягивала его..." [2, с. 532].

"Даже в тумане была видна зияющая пропасть глубиной по меньшей мере сто футов, и ее вид вызывал головокружение. Они стали ощущать присутствие скалистых стен, покрытых липкой серой грязью, которые, казалось, были живыми и дышали подобно тюленьей коже. Скалы производили гнетущее впечатление, вызывали панический страх..." [2, с. 532].

"Вершина горы казалась очень высокой. Исчезали мягкие контуры рассвета, и перед Галлахером возвышалась Анака – башня на башне, хребет за хребтом... По его телу побежала дрожь. Он никогда раньше не видел местности, похожей на эту: она была *голой* и внушала страх. Враждебностью дышали покрытые джунглями склоны и заросли кустарника ... Был ли смысл продолжать путь? Сколько людей еще погибнет?" [2, с. 550]. (Курсив наш – Л.Т.).

Из этого отрывка видно, что главным врагом солдат являются вовсе не японцы, а некие мистические силы, представленные в образе гор.

"Гора, маячившая впереди, никогда еще не казалась ему такой высокой и неприступной... Но в то же время горная вершина продолжала притягивать его" [2, с. 553].

"Главная, единственно важная проблема – покорить гору" [2, с. 554].

Здесь, в горах, погибает несколько человек: умирает от ран Уилсон, падает в ущелье Рот, погибает лейтенант Хирн. Но все же жертвы оказываются напрасными: как выяснится позже – никакого смысла в этой операции не было: японцы лишились пищи, оружия и были обречены.

В конце Крофт опять смотрит на гору – "Она была чистой и далекой, и в солнечных лучах заходящего дня выглядела бархатисто-зеленой... Его снова жгла прежняя мучительная страсть... – Покорить ее! Он потерпел поражение, и это причиняло ему жгучую боль. Никогда у него больше не будет возможности подняться на эту гору... Крофт по-прежнему смотрел на гору. Он лишился ее, лишился возможности сделать какое-то мучительное открытие в самом себе. И не только в себе. В жизни вообще. Во всем" [2, с. 567].

Из этих цитат мы видим явно символическую нагрузку образа: гора – это символ непознанного, Мечты, Идеала и в то же время смертельной угрозы.

Символический смысл гора Килиманджаро имеет и в рассказе Хемингуэя. Последнее, что предстает перед Гарри в его видении – это Гора, к которой он держит свой путь – "... и там, впереди, он увидел заслоняющую все перед глазами, заслоняющую весь мир, громадную, уходящую ввысь, невысказанно белую под солнцем, квадратную вершину Килиманджаро. И тогда он понял, что это и есть то место, куда он держит путь" [12, с. 461].

Отметим, что в древних мифологиях и в Библии гора – символ Бога и божественных сил.

А на философском языке это могло бы звучать как – Экзистенция стремится к сущности.

В "Нагих и мертвых" не только горы, но вообще вся природа выглядит загадочной и одновременно страшной. Это – образ мира (объекта), в который заброшен человек (субъект). Одни только пейзажи, на наш взгляд, свидетельствуют об экзистенциалистской направленности романа.

"Луна скрылась за облаками, и поверхность моря стала темной и мрачной, а глубина стала казаться бесконечной... Реда охватило чувство сострадания к людям..." [2, с. 25].

"Джунгли выглядели зловеще темными, как небо, покрытое грозowymi тучами" [2, с. 46].

"Воздух в глубине джунглей недвижимый, стоячий, здесь вечно темно, как будто небо навсегда заволочли свинцовые грозовые тучи" [2, с. 51].

"А вот в самом низу почти осязаемая безмолвная тишина, в которой, кажется, можно услышать даже скрытый звук, с каким тянется к солнцу тропическая растительность" [2, с. 51].

"Небо над ними казалось совершенно темной чашей, разрываемой раскатами грома и низвергающей потоки воды" [2, с. 101].

"Рот чувствовал себя очень одиноко...до сознания доходила только жуткая тишина" [2, с. 112].

"Из темноты вокруг послышались приглушенные голоса. Стояла жуткая тишина" [2, с. 122].

"Стояла невыносимая духота...Гольдстейн выглядел жалким и обиженным..." [2, с. 137].

"В темноте любой шум внушал ужас" [2, с. 137].

"Наступила мертвая тишина. Никаких звуков. Ничего кроме освещенной луной серебристой реки... – Мы идем убивать тебя, янки!" [2, с. 142].

"По густоте красок закат был прекрасен и величествен – такое зрелище можно наблюдать только в тропиках. Небо, кроме узкой полоски у горизонта, было черным – надвигалась дождевая туча. Солнце скрылось за горизонтом, оставив после себя яркий свет в том месте, где небо встречалось с морем. Отраженные водой лучи образовали красочный веер. Над самым горизонтом тянулась узкая лента ярко-красных облаков... Казалось, что там у горизонта находится какой-то сказочный остров, такой, какой люди никогда не сумели бы вообразить. Это была библейская обетованная земля, с золотыми песками, виноградниками и цветущими деревьями... Это продолжалось недолго. Постепенно чарующее видение начало исчезать в ночи. Золотые пески померкли, стали серо-зелеными, потом совсем потемнели... Вскоре остался один серо-черный океан, темное небо и мерный шум свинцовых с сединой волн. Черный мертвый океан был холоден, нес на себе печать ужаса и смерти. Он словно готов был поглотить их" [2, с. 384].

Эти зарисовки напоминают пейзажи Голдинга в "Повелителе мух" – там тоже все выглядит красиво, но зловеще.

"Жуткая тишина", жуткий мрак", "жуткая темнота" – это постоянные словосочетания в романе Мейлера. Они являются художественными эквивалентами состояния страха и тревоги, которые постоянно испытывают его герои.

Феномен Нормана Мейлера заключается в том, что в 25 лет он создал свой лучший, самый зрелый философский роман. Этого уровня ему самому в дальнейшем больше не удалось достичь. Как художник Мейлер, на наш взгляд, гораздо глубже и интереснее Мейлера-публициста.

§3. Уильям Стайрон (1925 – 2006)

Стайрон принадлежит "южной школе" американской литературы, его творчество часто сравнивают с произведениями Уильяма Фолкнера. Он родился в штате Виргиния, получил высшее образование, а затем (1944 – 1945) служил в действующих частях морской пехоты. Первый роман "Ложись во мрак" (1951) затрагивает тему распада южной семьи. Главная героиня юная Пейтон Лофтис убегает от родителей в Нью-Йорк, где она кончает жизнь самоубийством. Ее 60-страничный внутренний монолог напоминает поток сознания фолкнеровских героев из романа "Шум и ярость".

Экзистенциалистские мотивы звучат в романах "Подожги этот дом" (1960), "Признания Ната Тернера" (1967) и "Выбор Софи" (1979). В них представлены мятающиеся герои, утверждающие свою свободу в рискованных поступках, страдающие, рефлексирющие, попадающие в пограничные ситуации, размышляющие о смысле жизни они выражают дух эпохи – дух поиска, тревоги и жажды самоутверждения себя как личностей.

"Долгий марш" ("The Long March")

Для анализа мы возьмем небольшую повесть Стайрона "Долгий марш" (1956), где изображен бессмысленный ночной переход батальона морской пехоты на учениях в Каролине в период войны в Корее.

Начало повести сразу задает основную проблему – неожиданная гибель солдат в столовой в очереди за едой – картина их искореженных тел рядом с рассыпавшейся картошкой и растаявшим мороженым будет преследовать Калвера на протяжении всего повествования.

В произведении три основных героя – лейтенант Калвер, капитан Маникс и полковник Темплтон. Калвер и Маникс – резервисты, они призваны в армию на несколько месяцев – становятся участниками похода, который организует полковник Темплтон. За ночь надо пройти 58 км, это страшно возмущает Маникса и Калвера. Вот как характеризуется Темплтон – "В людях, подобных Темплтону, всякое чувство – гнев, удовольствие – рождается из священного трепета, благоговения перед четким строевым шагом, слаженным топотом сапог" [11]. Хотя это говорит рассказчик, здесь чувствуется и авторская ирония.

Калвер и Маникс – экзистенциалистские герои, чувствующие духовную близость между собой. Вот как Калвер рассказывает о своем состоянии перед

маршем (его речь построена как монолог в третьем лице) – "Этой нашей ношей была тревога, безымянная пока и оттого еще более гнетущая. Не просто тревога перед тяжелым маршем. Он был изнурен, и поэтому его одолевали миллионы призрачных, безымянных страхов, страхов, с которыми он боролся бы, если бы чувствовал себя хоть немного крепче, свежее и моложе. Возраст давал о себе знать" [11]. При этом возраст Калвера – всего 30 лет (!) А чувствует он себя глубоким стариком. "И еще одну злую шутку сыграл с ним его возраст: он словно принес прозрение, заново открыл ему мир – и в этом-то лежала причина всех его страхов" [11].

Итак, в лице Калвера представлена немотивированная тревога – экзистенциалистская тревога.

Что касается Маникса (он примерно того же возраста), он олицетворяет метафизический бунт и протест. В его ботинке торчит гвоздь, идти 58 км ночью ему безумно трудно, однако он категорически отвергает предложение полковника сесть в машину и хочет дойти до конца, чтобы бросить открытый вызов нелепому, как он считает, заданию, унижающему человеческую личность.

В повести немало высказываний Калвера, в которых анализируется природа этого бунта. Вот одно из них – "он хочет одержать моральную победу, словно кандалник, который переносит побои без единого стога – лишь бы досадить мучителю" [11]. Маникс, по словам Калвера, "сознает, что бунт его – не общественный, а личный, а потому безнадежный, даже бессмысленный,..." [11]. Маникс идет из гордости, упрямства и ярости. Он бросает прямой вызов полковнику, которого ненавидит. В конце он прямо оскорбляет Темплтона и получает от него обещание отдать его под трибунал. И все-таки они дошли!

Маникс Стайрона во многом напоминает Сизифа Альбера Камю – сознание абсурда и вызов абсурду в форме послушания (его можно ошибочно принять за смирение).

Но победа не приносит чувства удовлетворения. Например, мы читаем такие слова: "Калвер вдруг понял, что движет им не его свободная воля, что он как человек не выдержал испытания, не смог сказать "к черту!", не вышел из колонны... Он был всего лишь морским пехотинцем" [11]. "Калвер вдруг ощутил лютую сосущую пустоту в груди – голод, тоску о чем-то, чему он не знал даже названия. Он почувствовал с небывалой остротой, что всю свою жизнь искал чего-то ускользающего, невыразимо прекрасного... он не мог передать словами, он знал только, что это всегда оставалось недостижимым. И тоска зрела, распушалась в нем, и казалось, что не было минуты в его жизни, когда бы он не маршировал в строю, не давился от одиночества и страха" [11].

Итак, своя гора Килиманджаро есть и у героев Мейлера, и у героев Стайрона – и отсюда их экзистенциалистская тоска.

С Мейлером, вообще, переключек очень много. Ну хотя бы символ наготы как имманентной незащищенности человека в мире. В небольшой повести мы

встречаем его три раза. Первое – это рассказ капитана Маникса о том, как его, пьяного и нагого (он только что вышел из ванной комнаты), чуть не выбросили с десятого этажа его пьяные дружки. Вот тогда он видел Смерть.

Второе упоминание – это рассуждения Калвера, который сравнивает свое моральное состояние с этим эпизодом – "Вдруг Калвер сам почувствовал себя как Маникс опрокинутым в ночи, беспомощно повисшим над бездной, – и в голову ему бросилась кровь, горло сдавил ужас" [11]. Очевидно, здесь это – образ человеческой жизни вообще, метафизического страха, который исследуется в работах Серена Кьеркегора.

И третье появление мотива наготы – это финальная сцена, когда пьяный Маникс после марша идет в ванную, и, выходя оттуда, встречает уборщицу-негрятянку, которая, видя рану на ноге, с искренним чувством сострадания спрашивает: "Больно?", на что Маникс также искренне отвечает: "Еще как!" [11].

Эта сцена как бы дублирует первый рассказ Маникса, но с противоположным ответом. Там была безнадежность, а здесь вера в ее преодоление. Простая человеческая доброта, может быть, и есть главная победа над пустотой. Этот ответ заставляет вспомнить финальную главу романа Фолкнера "Шум и ярость", где рассказчицей является негрятянка Дилси, которая вносит оптимистическую ноту в роман о деградации аристократической южной семьи.

Экзистемы Нормана Мейлера – жуткая тишина, мрак, нагота, гора, джунгли, сырость, дождь, сон.

Экзистемы Уильяма Стайрона – нагота, темнота, боль, ночь, дорога, марш, война, плач.

Итак, спецификой американского экзистенциализма, на наш взгляд, является его связь с традициями американского реалистического классического романа; нежелание уходить от конкретики, от почвы в чисто философские области; приверженность психологизму; интерес к личному, индивидуальному.

Литература:

1. *Зверев, А.М.* Белые размышления о хипстере // "Вопросы литературы", 1992, №9. С. 131 – 145.
2. *Мейлер, Норман.* Нагие и мертвые. – М.: Ордена Трудового Красного Знамени военное издательство Министерства Обороны СССР – 1972.
3. *Мейлер, Норман.* Белый негр. Поверхностные размышления о хипстере. – М.: "Ад Маргинал Пресс", 2015.
4. *Мейлер, Норман.* Белый негр. // [Электронный ресурс] <http://bookz.ru/authors/meiler-n> (Дата обращения: 5.08.2016).
5. *Мельников Н.* Бунтующий человек Уильяма Стайрона // "Иностранная литература", 2006, № 4.
6. О Стайроне // [Электронный ресурс] <http://www.peoples.ru/art/literat> (Дата обращения: 4.08.2016).
7. *Стайрон, Уильям.* Выбор Софи. – М.: "АСТ", 2010.
8. *Стайрон, Уильям.* И поджег этот дом. – М.: "АСТ", 2009.
9. *Стайрон, Уильям.* Признания Ната Тернера. – М.: "АСТ", 2010.
10. *Стайрон, Уильям.* Долгий марш. В заражном бараке. – М.: "АСТ", "Астрель", 2011.
11. *Стайрон, Уильям.* Долгий марш // [Электронный ресурс] <http://royallib.com/read/stayron> (Дата обращения: 5.08.2016).
12. *Хемингуэй, Эрнест.* Снега Килиманджаро // Хемингуэй, Эрнест. Собр. соч. в 4-х томах. – М.: "Художественная литература", 1968. Т. 1, С. 436 – 463.
13. *Mailer, Norman.* The Naked and the Dead. Allan Wingate. London. 1968.
14. *Styron, William.* The Long March. N.Y. 1987.
15. *Hutner, Gordon.* American Literature, American Culture. – N.Y. Oxford. 1999.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сопоставив тексты разных национальных школ экзистенциализма, мы приходим к выводу о том, что экзистенциализм – это не философия в узком смысле, а уникальное, широкое интеллектуальное движение в современной культуре, достигшее своего апогея в первой половине XX века – в эпоху Мировых войн.

Экзистенциализм – религиозен по сути, даже тогда, когда он отрицает религию. Когда герои Камю говорят, что они хотят быть "святыми без Бога", они тем самым уже утверждают Бога – они хотят святости, и тем самым нравственное ставят выше материального, а это уже путь к Богу.

Экзистенциализм религиозен потому, что он ставит вопрос о Боге, и ставит его очень серьезно, со страстной захваченностью и личной заинтересованностью. Однако в центре этого мировоззрения не вера, а сомнение, не ответ, а вопрос. Но сомнение предполагает сам предмет сомнения, сомневаются всегда относительно чего-то, а это значит, что идея этого чего-то есть в сознании человека. Наше подсознание знает о Боге. *Экзистенциализм, по-существу, является новой формой богословия, богословия XX века, который идет от противоположного – от сомнения и отчаяния, но в конце концов вольно или невольно утверждает необходимость веры.*

Как же соотносятся философские и художественные тексты экзистенциалистской направленности? Они очень близки друг другу. Жан-Поль Сартр говорил, что есть такие философские истины, которые могут быть выражены только языком искусства. И с другой стороны – искусство XX века никак не может обойтись без философского размышления. Онтологические вопросы выдвинуты самой историей. Философский экзистенциализм провозглашает несистемность, иррациональность, отрицает научность, использует язык метафоры и парадокса. А художественный экзистенциализм, наоборот, во многом рационален, концептуален, схематичен. И это не парадокс. Они дополняют друг друга – философия обогащает литературу своими бытийными вопросами, а литература дает философии индивидуальное измерение. Философия *говорит* о необходимости индивидуального бытия, а литература *показывает* само это бытие.

Центральный философский экзистенциал – *абсурд* – находит воплощение в художественных образах Тошноты, Чумы, Тумана, Процесса, Марша и др. Экзистенциалы – *страх, смерть, отчаяние* – также получают художественное воплощение – тьма, дорога, ночь, яма. Но есть и экзистенциал – *надежда, мечта* – шпиль, гора, музыка, святость.

В экзистенциализме преодолевается антагонизм мысли и чувства и достигается их синтез. Здесь мы встречаем страстную мысль и умное чувство. Источником страдания героев у многих писателей этого направления становятся не личные драмы, а мысли, которые их мучают (Пауль Тиллих справедливо отмечал, что у истоков этого движения стоит шекспировский Гамлет).

Мысль о смерти (центральная у экзистенциалистов) не является простой констатацией факта; она связана с *жаждой бессмертия, жаждой вечности*. Мы это увидели в творчестве Унамуно, Марселя, Кафки, Голдинга, Камю, Мейлера, Стайрона. Этот момент не часто подчеркивается в исследованиях по проблемам экзистенциализма, но, на наш взгляд, именно он является ключевым, именно он объединяет разные формы экзистенциализма, хотя звучит у всех по-разному. И в этом успех и влияние экзистенциализма в XX столетии.

Период экзистенциализма чем-то напоминает эпоху романтизма: они велики тем, что судят мир с позиции Идеала. На первый взгляд, это может показаться странным по отношению к учению, где основные категории – страх, смерть, абсурд, отчаяние, но они и возникают потому, что писатели жаждут абсолютного. И романтизм, и экзистенциализм можно критиковать за многое, но одно нельзя сказать про них – "ты не холоден, не горяч". Романтики и экзистенциалисты – и холодны, и горячи одновременно; но ни у тех, ни у других нет умеренности и спокойствия, нет равнодушия и объективности. Они пылают и горят: утверждают и отрицают. В каком-то смысле романтиками можно назвать Кьеркегора, Унамуно, Марселя, Кафку, да почти всех здесь исследуемых авторов! Честно говоря, этот вывод не был включен в число гипотез данной работы, и возник исключительно в процессе самого анализа.

Есть и национальные особенности – теория экзистенциализма представлена в основном Германией и Францией, а художественный экзистенциализм наиболее успешно развивался в Великобритании и США.

Ключевым образом экзистенциализма (как философского, так и художественного) стал античный Сизиф, актуализированный Альбером Камю. И если для эпохи романтизма центральным античным образом был Прометей, то в XX веке – это именно Сизиф, и не случайно Сизиф. Варианты Сизифа мы находим у Фолкнера, Тиллиха, Хемингуэя, Мейлера, Стайрона. Это связано с востребованностью философии стоицизма в период мировых войн.

На примере экзистенциализма мы видим, как европейская и американская культура сопротивляются процессу распада моральных и духовных ценностей.

Во второй половине XX века, в постэкзистенциалистскую эпоху, это сопротивление ослабевает. Постмодернизм больше не мучается по поводу утраты смысла, а иронизирует и играет с различными концепциями, не признавая ни одну из них верной. Классикой этого жанра стал роман Умберто Эко "Имя розы". На его фоне даже богоотступничество Сартра выглядит более приемлемым и может вызвать сочувствие (в том смысле, что речь идет о заблуждениях, а не о сознательном искажении истины, об искренних попытках эту истину найти).

Итак, экзистенциализм можно назвать богословием XX века – богословием лирическим и парадоксальным – нашедшем отражение в двух основных формах: философии и художественной литературы.

Татаринова Людмила Николаевна

**ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ:
ФИЛОСОФСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ
(ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ).**

*Учебное пособие
для слушателей магистратуры второго курса*

*Корректор - Г.А. Шепелевич
Публикуется в авторской редакции*

Подписано в печать 29.08.2016 г. Формат 60 84/16
Авт. л. 8.72. Бумага офсетная. Печать цифровая
Тираж 50 экз. Заказ № 160081

*ООО "Издательство "Социально-гуманитарное знание"
191024, Санкт-Петербург, пр-кт Бакунина, д. 7, литер А
www.ruslibart.com*

*Отпечатано в типографии "Печатный цех"
190005, г. Санкт-Петербург, ул. Егорова, д. 26*