

Л.Б. Капустина

(научный консультант М.С. Каган)

ФИЛОСОФИЯ, ИСКУССТВО И ЧЕЛОВЕК «ПЕРЕД ЛИЦОМ МИРА» (Ж.-П. САРТР), ИЛИ МЕТАМОРФОЗЫ ФИЛОСОФИИ И ИСКУССТВА В ЭПОХУ КРИЗИСА ОНТОЛОГИИ

Отдельные сферы философского знания в XX веке переживают очевидный процесс «размывания» сложившейся структуры философских категорий, обретая опыт активного взаимодействия с другими областями духовной деятельности – религией, моралью, политикой, социологией, искусством: естественным следствием подобных перемен становится новизна проблематики и изменение философского языка. В конце века Ф. Лаку-Лабарт и А. Бадью, размышляя о важнейших онтологических проектах XX века, отметят: «процедура изымания онтологии из философии ставит нас лицом к лицу с истинами искусства, политики, науки, любви» [1] и обязывает философствовать о них как о задачах, которые ставит время; эти события «разнородны, невыравниваемы», однако «речь идет о том, чтобы произвести понятия и правила мышления..., чтобы через эти понятия и правила наше время оказалось бы представимо как время, когда *в мысли имело место то*, что никогда прежде не имело..., потому что некая философия устроила для всех общее прибежище из этого «имевшего место» [2].

В ситуации, когда «философия предает самое себя» (Г. Марсель), и многие направления современной мысли отказываются от рассмотрения проблемы бытия, так называемые «конкретные онтологии» разрабатывают, посредством обращения к другим формам познания, различные аспекты некой новой метафизики, которая устанавливается, как правило, путем отталкивания от реальности «конкретно-эмпирической» и приобретает характер либо религиозной (М. Бубер), либо трансцендентальной (Г. Марсель), либо литературной (А. Камю, Ж.-П. Сартр) доктрины.

Поскольку каждая из онтологий, начиная с буберовской, обнаруживает собственное понимание происходящих в философском знании перемен, то в качестве примера, продуцирующего новые модели взаимодействия между философией и искусством, можно рассматривать две не менее популярные, чем философия диалога, доктрины, которые к середине XX века обозначаются как «философский» и «литературный» экзистенциализм [3].

Как любая жесткая дифференциация, это разделение весьма условно, что подтверждает «феномен Сартра»: он в той же степени философ, среди всех экзистенциалистов, «самый близкий к философии бытия» [4], в какой – писатель и драматург, создавший «новый тип философствующего

романа и 'интеллектуального театра'» [5]. Однако то, что безусловно сближает две ветви экзистенциальной философии, так это принципиальная установка на приоритет существования как временного бытия, благодаря которой оказывается возможным создание «новых версий онтологии» (Ю. Бохенский), различающихся в своей мировоззренческой направленности.

Одна из них обнаруживает интерес, по преимуществу, к проблематике метафизического характера, рождая модели взаимодействия философии и искусства спекулятивного характера; вторая гораздо более тяготеет к языку искусства, где «понятие воспринимается только через мир образов» (Г. Марсель), и активно использует его потенциал, как это происходит с литературной ветвью экзистенциализма, например, в теории и практике романа или в публицистике. Поляризация двух миров, мира мышления и мира образов, удивительным образом сохраняется даже в таком философском направлении, как экзистенциализм, который является наглядной демонстрацией доведенной до предела близости философии и литературы, еще одним, после романтиков, Кьеркегора и Ницше, подтверждением онтологической значимости для современной культуры феномена «поэтизации философии». Сосуществование в экзистенциализме двух ориентаций, двух линий мысли, – религиозной (трансцендентальной) и атеистической (собственно художественной) – А. Камю объяснит предельно просто: «Для отвернувшегося от вечности человека все сущее есть лишь нескончаемая пантомима под маской абсурда. Творчество – великая пантомима» [6]. Человек, утративший бытие, живет в мире видимости.

В апреле 1934 года Габриэль Марсель, отмечая, что потребность современного сознания в онтологии создает «единую направленность мысли от Кьеркегора до Хайдеггера», сделает следующую запись в своем «Метафизическом дневнике»: «Но стоило бы задуматься, является ли в действительности нормальным обостренное ощущение повсюду подстерегающей опасности. Оно не так элементарно связано – как полагают некоторые – с внезапным нарушением первоначально стабильного или установленного порядка. Надо сказать, что онтологическая неудовлетворенность становится отчетливее и острее, когда человек оказывается в ситуации, раскрывающей ему опасность как составную часть самой реальности его существования» [7]. Современное «возбуждение онтологии» связано, таким образом, с исключительно сильным чувством нависшей над человеком опасности, в том числе угрозы утраты бытия.

Философ выделяет «определенный тип мышления», связанный с «болезненным состоянием человеческого духа», который осуществляет потребность в утверждении бытия «за счет жизненного инстинкта, по-

своему реагирующего на пессимизм послевоенных лет» [8]. Это новое мировоззрение, которое Марсель относит, скорее, к психоанализу и социологии, противостоит стремительному успеху позитивистской науки, является для него не столько «темой для размышления», сколько полем для ораторских «упражнений».

В ситуации, когда со всей очевидностью обозначила себя «эмпирическая основа спекулятивного мышления», Марсель определяет жанровую специфику собственных размышлений как «метафизический дневник», или «подлинно глубокое метафизическое исследование», задача которого сводится к необходимости нести в себе не зависящий от эмпирических условий, то есть подлинно философский, ответ на онтологическую потребность времени, в основе которой требование «внутреннего возрождения» бытия культуры и человека. Французский философ и драматург, таким образом, окажется одним из первых теоретиков XX века, которые отметят: «усиление онтологической проблематики, без сомнения, является одной из главных особенностей современного мышления» [9].

«Потребность в онтологии» рождается из потребности в утверждении бытия. Новая онтология, над которой размышляет Марсель, – это онтология человека, вопрошающего о бытии, онтология «живого существа, которое мыслит и пытается мыслить себя», поэтому она с неизбежностью отказывается от логико-эпистемологического понимания субъекта, обозначает себя «по ту сторону» субъектно-объектного разделения, мыслится как сфера, в которой теряется смысл различия между «во мне» и «передо мной», а всякий смысл проявляет себя лишь «по отношению к существу, понимаемому в своем единстве». Так понятая онтология открывает другое измерение бытия: «Направляя свою рефлексию на то, что все привыкли считать онтологическими проблемами (Существует ли бытие? Что такое бытие? и т.д.), я заметил, что не могу касаться этих проблем и не видеть, как под моими ногами открывается новая бездна. Могу ли я, вопрошающий о бытии, быть уверен, что я им обладаю? Какое я имею качество, которое позволило бы мне приступить к этим исследованиям? Если я не существую, то как я могу надеяться их завершить? Даже допуская, что я обладаю бытием, как я могу быть в этом уверен?» [10].

Акцентируя внимание на «онтологическом изъяне», изначально, «от грехопадения», присущему «сотворенному существу», Марсель поднимает проблему «метафизического статуса человека», который обнаруживает «присутствие тайны» [11]. В «Набросках, сделанных для Общества философских исследований 21 января 1933 года о статусе онтологической Тайны и конкретных подходах к ней» [12], Марсель «ставит» (невольная ассоциация с «поставом» Хайдеггера) человека

«перед лицом Бытия», поскольку убежден: человек стремится к тому, чтобы «постичь себя видящим бытие» [13].

Проблема бытия, таким образом, простирается «в глубину субъекта, который ее ставит»: реальная потребность культуры заключается в «необходимости восстановления онтологической весомости человеческого опыта» [14]. Марсель отчетливо обозначает «метод», помогающий достичь подлинного понимания взаимоотношений между человеком и Вселенной: «углубление некоего метафизического состояния, о котором недостаточно сказать, что оно мое, так как оно, в сущности, заключается в том, чтобы *быть мною*» [15].

Размышляя над проблемой «приоритета сущности по отношению к существованию», философы экзистенциального толка подчеркивают «иллюзорность» подобной точки зрения и, по сути, переворачивают традиционный подход к проблеме: «Выход из существования является чем-то совершенно немислимым, ... мысль находится внутри экзистенции, ... она является некой ее привилегированной модальностью, способной абстрагироваться от самого существования, которое, в конечном счете, ее определяет» [16].

Картезианской формуле «*cogito*» Марсель противопоставляет другую формулу – «*es denkt in mir*», бытие мыслит мною, провозглашая, тем самым, открытие человеком некой метафизической реальности внутри себя самого, ибо подлинное бытие – бытие-трансценденция – является личностным: «В конечном счете, не может идти речь о бытии, лишенном индивидуальных качеств. Я выразился бы лучше, сказав, что всякое познание, касающееся вещи, а не ее понятия, – понятие не существует в своем объекте и может быть превращено в объект только в ходе рефлексии, – подразумевает, что мы связаны с бытием» [17]. Опосредствующим звеном этой связи выступают, по Марселю, религия, метафизика и искусство.

Г. Марсель далек от разработки проблематики художественного, однако признание реальности трансцендентного в его концепции органично связано с подчеркиванием факта невозможности его рационального познания, а стало быть, необходимости разработать «конкретную онтологию», основанную на откровении, то есть на мистическом проникновении в «Тайну» бытия. Как известно, в утверждении самодостаточности бытия искусства в его изначальной способности приоткрывать истину заключалось одно из основных открытий романтиков, – тезис, который с воодушевлением подхватывает XX век: «Искусство не подражает природе, оно творит рядом свой мир, *eine Zwieschenwelt*, как сказал бы П. Клее, или, можно сказать, *eine Nebenwelt*» [18].

Подобное отношение к искусству открывает новую смысловую перспективу, «возможность другой метафизики, цель которой – вопрошание всего того, что лежит за пределами всякого представления и является его источником и первоначалом» [19]. Тема «метафизического глаза» (А. Габричевский) искусства разрабатывалась еще в немецкой идеалистической мысли: начиная с Канта, область художественного онтологизируется, постольку поскольку за ней постулируется возможность «объективировать» метафизику бытия – например, путем «скачка воображения».

Проблема метафизического обоснования искусства, которую актуализирует теоретическая мысль прошлого столетия, является еще одним красноречивым доказательством точки зрения, которая утверждает «приоритет» искусства над философией, поскольку сам термин «метафизика», в этом случае, «размывается», расширяет свое семантическое поле, переосмысливается, в соответствии с нуждами утверждающего себя художественного дискурса, и означает признание способности поэтического, чувственного, интуитивного проникновения в область трансцендентного и его «объективации».

В этой связи, небезынтересно марселевское противопоставление «Проблемы», как категории абстрактно-рационального познания, и «Таинства», как интуитивного, эмоционально-этического, мистического постижения мира в индивидуальном бытии: «В проблематической (эпистемологической) сфере различие между внешним и внутренним существенно; оно стирается, как только мы вступаем в область тайны» [20]. Различая «таинственное» и «проблематическое», Марсель устанавливает совпадение «таинственного» и «онтологического»: «метафизическая мысль как рефлексия, направленная на тайну», есть привилегия «всякого индивидуального бытия... как символа и выражения онтологической тайны» [21]. 27 февраля 1933 года в дневнике появится еще одна запись: «Творчество как высвобождение скрытого. Но философии нет без философского творчества: она не может, не отрицая себя, кристаллизировать в своих результатах опыт повседневного существования» [22].

Ю. Бохенский, отмечает, что философы-экзистенциалисты отвергают онтологию в классическом смысле слова прежде всего постольку, поскольку используют не рациональный анализ, а «вольное описание переживаний»: «Позиция Марселя столь откровенно антисистемна, что связно изложить его учение труднее, чем взгляды любого другого экзистенциалиста» [23].

Однако совершенно очевидно, что Марсель, говоря о «творчестве», имеет в виду его исключительно философскую направленность. Определяя метафизическое мышление как «рефлексию, направленную на

тайну» [24], разрабатывая «статус» онтологической тайны и «конкретные подходы» к ней, оспаривая приоритет сущности над существованием, привлекая идею метафизической реальности искусства для своего онтологического проекта, французский мыслитель не выходит за пределы понимания метафизики как «чистой философии», понятийно-теоретического способа осмысления действительности. Жанр, который выбирает Марсель, – дневник только по форме, фактически – это реальный документ истории мысли, в рамках которой рождается новое, неклассическое, понимание уже отработанных традицией проблем, мысли, вибрирующей в пространстве напряженного поиска новых философских оснований и задач, которые ставит предстоящая человеку действительность – реальность «радикальной неинтеллектуальности существования» [25].

Пройдет немногим более десяти лет, и в «манифесте атеистического экзистенциализма» [26] – «Мифе о Сизифе» Альбера Камю – встречается иное понимание проблем, стоящих перед современным человеком и иная форма вербализации философских идей. Объясняя замысел своего «эссе об абсурде», автор, во-первых, предупредит читателя: «Здесь вы найдете только чистое описание болезни духа, к которому пока не примешаны ни метафизика, ни вера. Таковы пределы книги, такова ее единственная предвзятость» [27]. Имя болезни, которой Камю посвящает свое эссе, – абсурд как «ясное, лишённое всякой метафизической надежды видение мира» [28].

Во-вторых, автор прояснит, новую мировоззренческую позицию философии: «современное мироощущение отличается от классического тем, что живет моральными проблемами, а не метафизикой» [29]. В-третьих, подчеркнет критическую составляющую нового философского проекта: «предпринятое в данном эссе рассуждение совершенно чуждо наиболее распространенной в наш просвещенный век установке духа: той, что опирается на принцип всеобщей разумности и нацелена на объяснение мира. Нетрудно объяснять мир, если заранее известно, что он объясним. Эта установка сама по себе законна, но не представляет интереса для нашего рассуждения. Мы рассматриваем логику сознания, исходящего из философии, полагающей мир бессмысленным, но в конце концов обнаруживающего в мире и смысл, и основание» [30].

Смещение акцента – от полноты метафизической истины, которая отличается от истины познания тем, что нас «объемлет» (Г. Марсель), к «созерцанию... пейзажа явлений» (А. Камю), – это переход от «предполагаемых глубин мира» к описанию его «многоликости»: «у нас остаются лишь ощущения, а вместе с ними и непрерывный зов, идущий от количественно неисчерпаемой вселенной. Так становится понятным место произведения искусства» [31].

Открещиваясь как от метафизики, так и от религии, акцентируя внимание на «метафизике мимолетного», экзистенциализм, который получит в истории теоретической мысли определение «атеистического», в отличие от его «религиозной» разновидности, проявляет гораздо более выраженную тягу к искусству, «ангажирует» последнее для решения конкретно-исторических, политических задач. Поскольку иррациональные течения в философии, возникающие в сложном мире перемен и неустойчивости бытия, выступают в качестве антитезы алогической мысли разуму и обнаруживают интерес к тому, что лежит за пределами рациональной сферы, – к «бесконечности» внерационального, «неисчерпаемого», того, что не вмещается в «систему», они с неизбежностью обращаются к опыту художественного творчества.

Экзистенциализм в целом становится «благовестом окончательного возврата индивидуальности к самой себе» (А. Камю), а философы этого направления обнаруживают интерес к «единичному», обыденному, и, вместе с тем, причастному другой метафизике – метафизической сокровенности всякого однократного, неминуемо смертного, человеческого существования, которое принципиально не может быть охвачено научно-рационалистическим способом познанием: «Мыслитель берет все эти явления 'преднаучно', точнее, 'вненаучно'... И рассматриваются они не аналитически, а непосредственно, в их непроницаемой плотности и очевидной данности – как их схватывает художник, который 'мыслит образами'. В самом настрое экзистенциального мышления заключена 'врожденная' предрасположенность к писательскому видению мира» [32].

Стремление обнаружить соразмерность философской и художественной форм мысли, чтобы «сохранить особое звучание», характерно для любого представителя «литературной» ветви экзистенциализма, в частности, для творчества Ж.-П. Сартра и А. Камю: «Мыслить можно только образами. Если хочешь быть философом, пиши романы» [33].

Концепция романа как «философии в образах», поиск точек соприкосновения между романом и философией, размышления о природе творчества, излагаются Камю в «Мифе о Сизифе», где они напрямую увязываются с нового рода «метафизическим счастьем» – утверждением абсурдности мира и творчества: последнее определяется как «по преимуществу абсурдная радость», искусство – «абсурдный феномен» [34].

Искусство абсурдно, поскольку вынуждено противопоставить себя истине познания, не оправдавшей надежды человека. Используя цитату из Ницше, – «искусство нам дано, чтобы не умереть от истины», – Камю объявляет один из «парадоксов абсурда»: «В произведении искусства

воплощается драма сознания, но она никогда не дается искусством непосредственно. Абсурдное произведение требует художника, который ясно осознает свои пределы, и искусства, в котором конкретное ничего не обозначает, кроме самого себя. Произведение искусства не может быть ни целью, ни смыслом, ни утешением для жизни. Творить или не творить – это ничего не меняет. Абсурдный творец может отказаться от творчества, иногда он так и делает» [35].

Ж.-П. Сартр, обращаясь к теме «человека абсурда», дополнит: «Первичная абсурдность являет себя прежде всего как разрыв: разрыв между стремлением человека к единству и непреодолимым дуализмом духа и природы, между страстной тягой человека к вечному и *конечностью* его жизни, между «заботой», составляющей самую его суть, и тщетностью стараний. Смерть, множество истин и существ, несводимое к чему-то одному, непостижимость бытия, власть случая – вот полюсы абсурда... «Посторонний» – это человек перед лицом мира» [36]. Анализируя «коллекцию пессимистических максим» в концепции абсурда Камю, Сартр сформулирует ее основание: «абсурд заключен не в человеке и не в мире, если брать их по отдельности, но, коль скоро «бытие-в-мире» есть сущностная характеристика человека, абсурд в конечном счете совпадает с уделом человеческим» [37].

Разработка проблематики абсурда ведет к особой концепции произведения искусства, ибо «творчество есть род аскезы», «наиболее эффективная школа терпения и ясности». Вместе с тем, «оно является и потрясающим свидетельством единственного достоинства человека: упорного бунта против своего удела, настойчивости в бесплодных усилиях. Творчество требует каждодневных усилий, владения самим собой, точной оценки границ истины, требует меры и силы... И все это «ни для чего», чтобы вечно повторять одно и то же, не двигаясь с места. Но, может быть, важно не само великое произведение искусства, а то испытание, которого оно требует от человека, тот повод, который дается произведением искусства человеку для преодоления призраков и хотя бы незначительного приближения к обнаженной реальности» [38].

Требования, которые Камю, – а в его лице и другие представители «литературного» экзистенциализма, – предъявляют к абсурдному творчеству и абсурдному мышлению, едины: «Это – бунт, свобода и многообразие», «многообразие – вот истинное поприще искусства» [39]. Камю оставляет «абсурдного героя» Сизифа у подножия его горы, поскольку ноша всегда найдется: однако Сизифа, по мнению Камю, следует представлять себе счастливым.

Сартр допишет открытый финал «Мифа о Сизифе»: существует особого рода страсть, порождаемая абсурдом, поскольку «человек абсурда не станет кончать самоубийством: он хочет жить, не отрекаясь ни от

одной из своих уверенностей, без будущего, без надежды, без иллюзий, но и без покорства судьбе. Человек абсурда утверждает себя в бунте» [40].

Таким образом, именно в произведении искусства заключена «интеллектуальная драма» фундаментального разлада между человеком и действительностью. Тема, общая для творца и мыслителя, которые «проникают друг в друга, сливаясь в одной тревоге»: «там, где мысль возвращается к самой себе, вздымаются образы, являющиеся очевидными символами конечной, смертной и бунтующей мысли» [41].

По мнению ряда исследователей, Камю недостаточно убедителен в ответе на вопрос, что такое абсурдное произведение. Более того, можно сказать, что настоящий абсурд в искусстве начался уже после Камю. Культура второй половины века проблематизирует и исследует «зону абсурда», порождая различные его разновидности: у Э. Ионеско абсурд пребывает в конфликте с действительностью, у С. Беккета поглощает собою все вокруг и становится тождественным миру. Ближе к концу прошлого века философским осмыслением проблематики «раскола» сознания, «разрыва» между человеком и его опытом, равно как и вербализацией этого опыта, вплотную займется «безумствующая литература» второй половины XX века: ярким подтверждением плодотворности обозначенной Камю «ниши» является «заразившее» Европу творчество Т. Бернхарда, а также его последователей, – например, театральный «бум» современного нам рубежа веков, который связан с творчеством Ю. Фоссе.

В этой связи выглядит весьма пронизательным тот «упрек», который озвучивает в рецензии на «Миф о Сизифе» Ф. Понж: по мнению последнего, Камю не затронул «одну из важнейших тем абсурда – тему невозможности человека не только выражать себя в слове, но и вообще что-либо выражать» [42]. В качестве весьма репрезентативного примера произведения, ставшего, в этой связи, классическим, можно рассматривать «Калькверк» Т. Бернхарда, а также известную одноименную постановку «Старого театра» в Кракове (режиссер Х. Лупа).

«Некоммуникабельное искусство» Бернхарда, его романы и пьесы («Иммануил Кант» (1978), «Спаситель человечества» (1980) и др.), с маниакальной настойчивостью проводят мысль о «блокаде разума», неспособности к творчеству, невозможности какого бы то ни было вообще взаимодействия с окружающим миром и людьми. Почти все бернхардовские персонажи пребывают в ситуации «априорно полагаемого абсурда мироустройства», «болезненного зазора между изображением и изображаемым, будто между повествованием и остальным миром не только незримая, но и непреодолимая, непрошибаемая стена» [43]. Персонажи-сомнамбулы, отягощенные параноидальным синдромом ненаписанного трактата или неисполненного произведения («Сила

привычки», «Ко дну»), символизируют особого типа искусство, контакт с которым «вполне преднамеренно стилизован Бернхардом как трудность. Продукт авторского труда не вложен на обозрение всем и каждому, а упрятан в упаковку трудностей, как прятался и замыкался от мира сам автор...» [44].

Так же, как и герои пьес, которые все, что имели, «инвестировали» в «ненаписанное исследование» («Калькверк»), Бернхард большую часть своего творчества посвятил теме «призраков мозга», исследованию границ между гениальностью и безумием, талантом и бездарностью, любовью и ненавистью. Х. Лупа объясняет свой интерес к творчеству австрийского писателя присутствием полувербализованной, «нетипичной», сугубо внутренней духовной драмы, которую переживает современный нам человек: «‘Калькверк’ является для меня потрясающей драмой об акте творения,... о несовместимости мечты и того, как говорит Бернхард, что имеется в голове – с какой бы то ни было внешней, объективированной формой, например, «на бумаге» [45].

Диагностику «абсурдного сущего» можно проследить и в противоположном от Камю направлении, как это делает Сартр в «Разборе «Постороннего»», просматривая «истоки» концепции Камю – например, в творчестве С. Кьеркегора. Однако для нашей темы важнее другое. Проблема «философии и романа», неотделимая от художественной практики Камю-писателя (роман «Посторонний», 1940 и др.), не случайно поднимается в «абсурдный» период его творчества: «чтобы абсурдное произведение стало возможным, к нему должна быть примешана мысль...» [46].

Поскольку к абсурдному творчеству и абсурдному мышлению предъявляются одни и те же требования, тематика абсурда в концепции Камю способствует его идее объявить роман «средством» философствования, что, во-первых, ставит его перед необходимостью создать теорию абсурдного романа, во-вторых, пересмотреть взаимоотношения между философией и литературой, в-третьих, ответить на вопрос, *каким образом* философия может «входить» в роман, то есть поставить вопрос о соотношении «философского» и «писательского» видения мира.

Ссылаясь на опыт «великих романистов», Камю отдает предпочтение «письму в образах» перед «письмом в рассуждении», поскольку опыт чувственного восприятия, «ощущения внешнего облика вещей», для него важнее «установки на объяснение». Исходя из этого, человек (и роман) абсурда не объясняют, но описывают переживания понятий, которые открываются «горестным озарением духа».

На основе различия, которое Камю проводит между абсурдом-понятием и абсурдом-чувством, Сартр выстраивает предположение, что

Камю переносит «романный урок» в «философскую плоскость». Роман «Посторонний» создает впечатление сжатой иллюстрации к теории абсурда, выдвинутой в «Мифе о Сизифе»: «Можно было бы сказать, что «Миф о Сизифе» стремится раскрыть нам это понятие, а «Посторонний» внушить на это чувство. Порядок выхода в свет двух этих книг, похоже, подтверждает эту гипотезу. «Посторонний», появившийся раньше, погружает нас, без всяких пояснений в «климат» абсурда; эссе следует затем и освещает пейзаж. Абсурд – это разрыв, расхождение. «Посторонний» и есть книга о разрыве, расхождении, отчужденности. Отсюда ее изобретательное построение: с одной стороны, поток переживаемой действительности, обыденной и аморфной, с другой – поучительная ее реконструкция человеческим разумом и при помощи речи» [47].

Настойчивость, с которой Камю противопоставляет роман «тезы» (доказательства, рассуждения) и роман как философию в образах, свидетельствует о невозможности «срастить» в одном произведении философский язык, с его абстрактной терминологией, и художественно-образную составляющую романного повествования. После долгих теоретических и практических поисков выясняется, что «мыслить образами» можно только в предельном регистре теоретического обобщения: «Парадоксальным образом проблема «введения» философии в роман оборачивается задачей ее «выведения» из романа, точнее, исключением из романного повествования философских рассуждений» [48].

По Камю, теория философского «призвания» романа опровергает самое себя, прежде всего постольку, поскольку «теоретичность» произведения лишает его художественных достоинств (причина, по которой писатель не принял «Тошноту» Сартра): «Роман не может обойтись без глубокой мысли, но истинная мысль – это не навязчивая «идея», которую иллюстрирует роман, а цельное авторское мировидение, отражающееся в формах романа, его сюжете и образах...» [49].

Концепция «философия и роман» обнаруживает, таким образом, очевидную двойственность, в основе которой столь же очевидно противоречивое «родство» философии и романа. С одной стороны, Камю подвергает сомнению устоявшееся противопоставление философии и искусства, поскольку философ является «творцом», а художник – мыслителем: у философа «свои персонажи, свои символы, свое тайнодействие – и свои развязки» [50]. В свою очередь, «произведение искусства также является конструкцией, и каждому известно, сколь однообразными бывают великие творцы» [51]. С другой стороны, – реальный опыт творчества и теоретического осмысления проблемы вынуждает Камю придерживаться четких жанровых разграничений.

Смена акцента в жанровых пристрастиях Камю очевидна: для философских рассуждений, относящихся к мировоззренческой позиции автора, предназначается отныне жанр эссе.

Творческий поиск писателей-экзистенциалистов в поле возможностей некатегориального философствования окажется весьма актуальным для второй половины века, который обнаруживает еще более выраженное тяготение философов и писателей к жанрам «смешанного» характера: как традиционным – философской прозе (драме, утопии), интеллектуальному роману, эссеистике, так и, ближе к концу столетия, все более новаторским, экспериментальным, эксклюзивным в своем роде. В их числе «метафизическая поэзия», которая суть «познание безднами» (А. Мишо), «философские медитации» (например, «Шибболет» Ж. Деррида), «метафизические фантазии» (Ф. Гро), другие образчики жанров, специфику которых Ж. Буске определяет как нельзя более емко: «Переведено с молчания» [52]. В отдельных случаях достаточно трудно говорить о какой-либо жанровой дифференциации вообще, поскольку мысль Ж. Батая, например, опробует опыт, который «ищет себе путь сообщиться без сублимации в мысль» (М. Бланшо).

Размышления Камю о романе, в известном смысле, уже резюмируют очевидные тенденции постнеклассической культуры: университетская философия к этому времени теряет господствующее положение, «продолжая отстаивать свою «научность» с помощью стерильной теоретико-познавательной проблематики» [53]. По мнению Г.-Г. Гадамера, своей популярностью экзистенциализм частично вернул интерес к философии, но это произошло, в первую очередь потому, что «философия вторглась в пограничную область поэтического языка» [54].

Второй причиной «непопулярности» университетской науки стал невероятный взлет искусства романа: произведения Бальзака, Сада, Меллвила, Стендаля, Достоевского, Пруста, Мальро, Кафки «представляли собой попытку максимальной интеллектуализации искусства» [55].

Философский «итог» середины XX века очевиден, поскольку процесс «сдачи» мысли «поэме» (А. Бадью) был неизбежен. Роман прошлого столетия, так же, как и его метафизическая поэзия, «перетягивают» на себя функции философии, становятся «совеликими» последней: «хайдеггеровская революция» является ярким подтверждением этого положения.

Многочисленные исследователи Мартина Хайдеггера, который в истории философии имеет такое же количество «биографов», какое в искусствознании приходится лишь на долю Леонардо да Винчи, удивительно едины во мнении, что в основание этой «революции» закладывается «отказ» от математики: как известно, от Пифагора до

Лейбница привилегированным полигоном мысли служила математика. В хайдеггеровской версии онтологии объектом философского внимания и глубочайшего анализа становится поэзия.

Подчеркнем очевидное: хайдеггеровское «бытие в диалоге» (Р. Керни), его проект диалога философии, за которой стоит, прежде всего, «досократически ориентированная метафизическая позиция» [56], и искусство, феномен которого рассматривается как явление, однопорядковое с языком, – создает прецедент для истории философии и теоретической мысли в целом, поскольку Хайдеггер-философ обращается к стихии поэтического начала, встраивая его в собственную философскую концепцию. Точно так же, как манера Джойса в литературе становится «мерилом новизны» для целого века, хайдеггеровская манера философствования порождает новую разновидность философского дискурса, равно как и невиданную классике историко-культурную традицию теоретического осмысления возможности дискурсов и испытания их пределов.

Принципиальным отличием хайдеггеровского подхода от позиции классического философа является, прежде всего, персонификация взаимодействующих сторон: в диалог вступают не «понятийно-логическая» и «художественно-образная» формы познания, но Поэт и Мыслитель: тот, кто сочиняет («Dichter») и является воплощением «Dichten», и тот, кто мыслит («Philosoph»), порождая стихию мысли, понимаемой как «Denken».

Как верно заметит Ф. Лаку-Лабарт, Хайдеггер нигде не утверждает, что одно D – философия («Denken») «выше», чем другое D – поэзия («Dichten»), он смиренно «вслушивается», отчего меняется «тон» его философского высказывания: из утверждения оно превращается в вопрошание [57]. Одна из формул «вопрошания» звучит так: «Sein в качестве слова Гельдерлина... тождественно Sein» [58]. Это положение органично хайдеггеровскому пониманию метафизики сущего, постольку поскольку поэт «прорывается поэтической мыслью к основе и сердцевине бытия» [59]. «Поэтическое» в интерпретации немецкого философа канонизируется в качестве уникального способа осмысления бытия и встречи с ним, а стало быть, обладает «метафизически детерминированным местом» (Н. Букреева).

В отличие от представителей классической ориентации, Хайдеггер, задаваясь вопросом, «имеется ли мера к тому, с какими мыслителями мыслить, с какими поэтами со-творить», устанавливая соотношение между философским мышлением и художественным творчеством, разработает технику «собственно сравнения» (das eigentliche Vergleichen), или «подлинного сравнения» («das echte Vergleichen»), имманентным условием которого становится, с одной стороны, сопоставление

рядоположенного, совместимого, ОДНО из ДРУГОГО утверждаемого и восстанавливаемого, с другой – «равноположенного», самоосуществляющегося автономно, согласно собственной динамике развития [60].

Из логических глубин такого подхода вырастает, в качестве его результата, некий видоизмененный, по сравнению с классической мыслью, контекст «общности различаемого и различия общего», выстроенная при помощи логических операций и утвержденная мыслью двойственность в одно и то же время сравнимого и различного. Хайдеггер, для которого искусство как «хранитель бытия» и, в этом качестве, – полноправный собеседник философии, не просто внедряет в философский дискурс XX столетия тему диалога «мышления» и «поэтического творчества», но устанавливает его онтологическую неизбежность. Мысль делает свое дело через слово, поэтому «тайное родство» поэзии и мышления определяется прежде всего их отношением к языку. Время Хайдеггера, «время сорвавшейся с цепи объективирующей техники» (А. Бадью), востребует поэтов-«пастырей», поэтическое слово которых способно прорвать «ткань забвения» и взять «на хранение» вопрос о бытии.

Моделируя такой новый тип взаимодействия, как «срастание» философского и поэтического, Хайдеггер разрабатывает уникальную в своем роде стратегию «опоэтизированного разъяснения», как радикально другого типа философствования, конечная цель которого заключается в необходимости «исчезнуть вместе со своими разъяснениями перед чистым предстоянием стихотворения» [61]. Молчаливое «предстояние» истолковывающей мысли перед «сокровенностью» поэтического слова – это предельная ситуация «вопрошания», когда философское толкование (разъяснение к поэзии) способствует раскрытию, прикровенному расцвету бытия, свету, непосредственно исходящему из произведения искусства, которое наделяется статусом «творения».

Очевидное влияние архаического поэтического языка и романтической поэзии на проблемно-смысловое поле хайдеггеровской мысли и манеру ее выражения отмечал еще К. Ясперс, который определил философствование Хайдеггера как форму «магии», а язык такой философии, которая из себя самой порождает некое пространство образов, одновременно оттеняющих и поглощающих друг друга, Ясперс называет «демоническим» [62]. Мысль Хайдеггера, «захваченная» художественностью, отличается большой степенью органичности, синтетичности, спаянности поэтического и философского, на что не могли не обратить внимание современники, восхищаясь хайдеггеровской «философией свободы от философии», действенной, «инкарнирующей» силой его мысли [63].

Однако стратегия Хайдеггера – это именно тот случай, когда медиумом иррационального выступает «рацио», поскольку поэтические фрагменты помещаются, инкрустируются в среду дискурса, маркированного как философский: с тем чтобы «поэтизировать сущность поэзии», Хайдеггер аналитически *разбирает* те смыслы, которые *собирает* поэзия Гельдерлина [64]. Принцип его «поэтизирующего сказывания» гласит: «теперь надо сперва быть мыслящим, чтобы могло быть воспринято слово поэтизирующего» [65]. В разделе «Как в праздник» Хайдеггер встраивает свою философию в анализ стихов Гельдерлина и, попутно используя поэтическую лексику, – например, наполненное особым метафизическим смыслом слово «зов», – создает новый категориальный язык [66].

Аналитическую «подмену» поэтических «смыслов», их ангажированность философией, «метапоэтическую метафоричность» Хайдеггера, отмечают многие зарубежные и отечественные исследователи творчества философа [67].

А. Бадью, говоря о парадоксальности хайдеггеровской мыслящей «стихии», подчеркивает, что Хайдеггер-философ «отмежевывая» философию от софистики, перестраивает поэтическое на философствующий лад. Однако так же очевидно и другое: философия в лице одно из самых значимых мыслителей современности осуществляет движение «навстречу поэзии» [68], является «метафизикой, не затемняющей поэтический закон», провозглашает поворот к Поэту.

Хайдеггер разрабатывает теоретические основания для нового подхода к проблеме взаимодействия философии и искусства, и, начиная с него, всякий раз, когда исследователь сознательно отходит от спекулятивной традиции противопоставления области понятийного и сферы образного, – которую в XX веке все чаще обвиняют в схематизме, – он обнаруживает не только их различие, но и очевидную «метафизику родства», взаимозависимости, обретенной еще в Античности и оспоренной дальнейшим движением мысли.

Тема «загадочной близости» (Г.-Г. Гадамер) между философией и искусством, – которую активно разрабатывает XX век и которую, во многом, проясняют его «новые метафизики» и «конкретные онтологии», – постклассические стратегии взаимодействия между двумя культурными формами оказываются способными фундировать новый философский проект. Речь идет о философии, которая «рядится в тогу пророка и все больше уходит в заоблачные сферы поэтического языка» [69], – с тем чтобы в эпоху научно-технического диктата над бытием подвергать суровой критике метафизику «забвения сущего».

Примечания

1. Лаку-Лабарт Ф. Ален Бадью и «Бытие и событие» // Бадью А. Манифест философии. СПб., 2003. С.75.
2. Бадью А. Указ. соч. С.55.
3. Уже в первом классическом исследовании истории философии первой половины XX столетия, его автор, Ю. Бохенский, одним из первых в теоретической мысли, подчеркнет различие между экзистенциализмом – «пророческим призывом» к освобождению и спасению человека от гнета повседневности, каким он представлен в литературе и искусстве, и экзистенциализмом – сложной для понимания рафинированной системой философских суждений и понятий. См.: Бохенский Ю. Современная европейская философия. М., 2000. С.146.
4. Там же.
5. Юровская Э.П. Философия – творчество – жизнь // Сартр Ж.-П. Философские пьесы. М., 1996. С.361. Дискутируемая в теории «амбивалентность» статуса философа-писателя – писателя-философа, вполне органичная для творчества Сартра, отмечается почти всеми исследователями: пожалуй, он единственный философ-экзистенциалист, который удивительным образом сочетал в себе харизму философа «с очень точным, техничным и оригинальным ходом мысли» (Ю. Бохенский) и писателя без свойственного «литературному» экзистенциализму поэтико-романтического налета.
6. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э., Камю А., Сартр Ж.-П. Сумерки богов. М., 1989. С.288.
7. Марсель Г. Быть и иметь. Новочеркасск, 1994. С.36.
8. Там же. С.36.
9. Там же. С.35.
10. Марсель Г. Очерк феноменологии обладания // Марсель Г. Указ. соч. 149.
11. Там же. С.152.
12. Марсель Г. наброски, сделанные для Общества философских исследований 21 января 1933 года о статусе онтологической Тайны и конкретных подходах к ней // Марсель Г. Указ. соч. С.99-155.
13. Там же. С.84.
14. Там же. С.88, 99.
15. Марсель Г. Метафизический дневник // Марсель Г. Указ. соч. С.18.
16. Там же. С.24.
17. Там же. С.25.
18. Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард // Метафизические исследования. Вып.4. СПб., 1997. С.231.
19. Фуко М. Слова и вещи. М., 1977. С.322.

20. Марсель Г. Метафизический дневник // Марсель Г. Указ. соч. С.128.
21. Указ. соч. С.86, 88.
22. Там же. С.115.
23. Бохенский Ю. Указ. соч. С.152.
24. Там же. С.86.
25. Марсель Г. Метафизический дневник // Марсель Г. Указ. соч. С.3.
26. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. Указ. соч. С.12.
27. Там же. С.222.
28. Цит. по: Фокин С.Л. Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь. СПб., 1999. С.136.
29. Там же. С.295.
30. Там же. С.251.
31. Фокин С.Л. Указ. соч. С.288.
32. Великовский С. Грани «несчастливого сознания». М., 1973. С.71.
33. Камю А. Творчество и свобода: Статьи. Эссе. Записные книжки. М. С.198.
34. Там же. С.287 – 288.
35. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. Указ. соч. С.290.
36. Сартр Ж.-П. Разбор «Постороннего» // Сартр Ж.-П. Ситуации. М., 1997. С.297, 299.
37. Там же. С.298.
38. Камю А. Указ. соч. С.303.
39. Там же. С.303 – 304.
40. Сартр Ж.-П. Разбор «Постороннего». Указ. соч. С.299.
41. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. Указ. соч. С.290, 303.
42. Цит. по: Фокин С.Л. Указ. соч. С.148.
43. Рудницкий М. По ту сторону видимости // Повести австрийских писателей. М., 1983. С.10.
44. Там же. С.8.
45. Материалы-презентации «XII фестиваль Союза Театров Европы» («Союз Театров Европы», «Малый драматический театр Европы», «Театр-фестиваль «Балтийский дом»). 27 сентября – 31 октября 2003. СПб., 2003. С.24.
46. Камю А. Указ. соч. С.290.
47. Сартр Ж.-П. Указ. соч. С.305 – 306.
48. Цит. по: Фокин С.Л. Указ. соч. С.115.
49. Цит. по: Фокин С.Л. Указ. соч. С.106.
50. Там же. С.291.
51. Фокин С.Л. Указ. соч. С.289.
52. Цит. по: Лапицкий В. Целан философов // Комментарии. М.-СПб., 1996. № 9. С.185.

53. Гадамер Г.-Г. Философия и поэзия // Актуальность прекрасного. М., 1991. С.116.
54. Там же. С.116.
55. Камю А. Указ. соч. С.292.
56. Соколов Б.Г. Герменевтика метафизики. СПб., 1998. С.101.
57. Цит по: Лапицкий В. Целан философов // Указ. соч. С.161.
58. Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гельдерлина. М., 2003. С.317.
59. Там же. С.93.
60. Heidegger M. Denken und Dichten: Philosophie und Poesie // Heidegger M. Gesamtausgabe II. Abteilung: Vorlesungen 1919-1944. Band 50. F.a.M., 1990. S.136, 138.
61. Heidegger M. Erläuterungen zu Holderlins Dichtung. F.a.M., 1951. S.8.
62. Jaspers K Notizen zu M. Heidegger. Munchen, 1978. S.238.
63. Ibid. S.242.
64. Хайдеггер М. Указ. соч. С.67.
65. Хайдеггер М. Указ. соч. С.55.
66. Там же. С.99-162.
67. Бадью А. Указ. соч. С.21. См. также: Зись А.Я. Указ. соч. С.111.
68. Хайдеггер М. Указ. соч. С.251.
69. Гадамер Г.-Г. Философия и поэзия Указ. соч. С.116.