
И. КУЧУРАДИ

ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ

В статье рассматриваются два вида связи между литературой и философией: 1) влияние литературных произведений на этику и этическое образование; 2) положительное влияние философского подхода на литературу. Опираясь на литературные и философские первоисточники, а также на результаты собственных исследований, автор основательно аргументирует свою позицию и приводит примеры такого влияния. По мнению автора, на сегодняшний день мы можем обнаружить краеугольные камни, отражающие возможности жизни и действий. У нас есть «практический императив» И. Канта, «альтруистический индивидуализм» А. Камю, но к ним следует добавить еще один этический принцип, согласно которому «наше действие должно оканчиваться на том, на кого было направлено». Иными словами, по сути – то же самое, когда предлагается «не делать что-либо, ожидая чего-либо взамен». Отсюда задачей философа является выражение того же самого, но иным (новым) языком. Задача же поэта и писателя – обеспечить отклик исторической действительности в сегодняшнем дне, раскрывая своим творчеством драгоценные возможности жизни, именно те возможности жизни (опыта) и действий, которые напоминают нам о личности человека, и делать это, даже зная, что эхо не дойдет так далеко, как хотелось бы. Представленная статья преследует цель показать теснейшую связь между философией, этикой, литературой и искусством. Автор широко использует сравнительную методологию, обращаясь к известным первоисточникам и произведениям искусства, и, по существу, впервые поднимает данную проблематику на такую высоту философского анализа.

Ключевые слова: сознание, интеллект, воля, этика, ограничения, ошибка, рефлексия, коммуникация, оценка.

The article considers two types of connections between literature and philosophy: 1) the influence of literary works on ethics and ethical education; and 2) the positive influence of philosophical approach on literature. Basing on literary and philosophical sources, as well as on the results of her research, the author thoroughly argues this position and gives examples of such influence. According to the author, today we can find the cornerstones that reflect the

possible life and actions. We have Kant's 'practical imperative' together with 'the altruistic individualism' of Camus, but, according to the author of the present article, we should add another ethical principle that 'our actions must end at the targeted person'. In other words, it is actually the same as when it is proposed 'not to do anything, expecting something in return'. Hence, a philosopher's task is to express the same but in a different (new) language. The task of a poet and writer is to ensure the response in the present day historical reality, thus, revealing by the creativity the precious opportunities of life, just those opportunities of life (experience) and actions that remind us of an individual; all this should be done even knowing that the echo will not reach as far as we wish it. The present article aims at showing the close relation between philosophy, ethics, literature and art. The author makes an extensive use of comparative methodology, referring to well-known primary sources and works of art, and essentially for the first time raises this issue to such a height of philosophical analysis.

Keywords: *consciousness, intelligence, will, ethics, restrictions, mistakes, reflection, communication, evaluation.*

Между литературой и философией существуют и могут быть проведены различные связи в различных аспектах. Мы можем наблюдать наиболее значимые примеры влияния философских знаний и философского взгляда на литературу у писателей, чьему перу принадлежат как философские, так и литературные произведения, и только в работах некоторых философов можно проследить влияние литературных произведений на философию.

Здесь я остановлюсь на двух видах связи, которые могут быть установлены между литературой и философией: во-первых, несколько слов уделю влиянию литературных произведений на этику и, следовательно, на этическое образование; во-вторых, приведу примеры положительного влияния на литературу философского подхода, который позволяет понять литературные произведения правильно.

Одной из групп вопросов, на которых сосредоточивается этика (являющаяся не областью философии, раскрывающей нормы, а областью философии, порождающей знания), является проблема ценностей, возникающих во взаимоотношениях с другими и по отношению к самому себе. Философия, раскрывая данные взаимоотношения и вопросы ценностей в них, в первую очередь пытается

дать определения применяемых терминов, а также содержание или сведения о понятиях слов (например, знание о том, что такое любовь, уважение, доверие, честь), описывающих этические ценности. А формирование концептуального представления об идее/концепции означает раскрытие знания о ней.

Наиболее важные примеры этого в философии прослеживаются у Платона, Аристотеля, И. Канта, А. Шопенгауэра. Э. Гуссерль раскрывает информацию о методе: его феноменологическая редукция – это способ выявления сущности чего-либо или содержания концепции.

Один из образцов такого вклада литературных произведений в философию представлен в моей работе «Этика». В качестве примеров я использую «Антигону» Кемалья Демиреля, «Чуму» Альбера Камю, «Доброго Бога Манхэттена» Ингеборги Бахман, рассматривая знание об оценивании, являющемся свойственным только человеку действием, и различных методах познания его реализации. Что делают при оценке конкретной ситуации? Каким образом? Приведу соответствующую цитату из «Чумы».

В городе Оране в одно апрельское утро доктор Бернар Риэ, выйдя из квартиры, споткнулся на лестничной площадке о дохлую крысу. До этого дня он ни разу не видел крыс в их многоквартирном доме. Доктор Риэ выходит на улицу, но тут же возвращается, чтобы сообщить об этом происшествии привратнику. Вечером того же дня Бернар Риэ при входе в квартиру заметил, что в дальнем, темном углу коридора показалась крыса, двигавшаяся как-то боком, потом грызун перевернулся вокруг собственной оси и, пискнув, упал на пол, из его мордочки брызнула кровь.

Утром, когда он выходил из дома, привратник сообщил доктору, что нашел в коридоре трех мертвых крыс и рано или поздно найдет того, кто решил так над ним подшутить. В тот же день доктор Риэ, навещая пациентов в пригородных районах, наблюдал по краю дорог, в мусоре, по его подсчетам, двенадцать мертвых крыс. Все, с кем бы он ни повстречался, упоминали о крысах. Все, с кем он виделся, говорили только о мертвых крысах. Директор бюро дератизации, которому позвонил доктор Риэ, сообщил, что слышал разговоры об огромном количестве крыс, вышедших из нор и поды-

хающих на улицах, даже в их конторе, расположенной неподалеку от набережной, обнаружено с полсотни грызунов. Ему хотелось знать, насколько положение серьезно. Риэ не мог решить этот вопрос, но он считал, что контора обязана принять меры.

Через десять дней информационное агентство Орана довело до сведения радиослушателей, что только за один день была подобрана и сожжена 6231 крыса. Цифра эта обобщила и прояснила смысл уже ставшего будничным зрелища и усугубила общее смятение. До этой передачи люди сетовали на нашествие грызунов как на малоаппетитное происшествие. Только теперь они осознали, что это явление несет с собой угрозу, хотя никто еще не мог ни установить размеры бедствия, ни объяснить причину, его породившую. На утро тринадцатого дня то же агентство объявило, что подобрано примерно 8000 крысиных трупов, а на четырнадцатый день объявило, что нашествие внезапно кончилось. Город вздохнул с облегчением.

Однако в тот же день, когда город вздохнул с облегчением, около полудня доктор Риэ, остановив перед домом машину, заметил в конце их улицы еле передвигающегося привратника, которого поддерживал под руку священник, пользующийся большим уважением среди горожан. Вечером доктор навестил привратника и обнаружил его лежавшим схватившись одной рукой за живот, другой за горло, с температурой тридцать девять и пять. Привратника рвало мучительно, с потугами, розоватой желчью, железы на его шее и суставы еще сильнее опухли, а на боку выступили два черных пятна. Вернувшись домой, Риэ позвонил председателю ассоциации врачей, чтобы выяснить, не наблюдал ли тот каких-либо экстраординарных случаев за последние дни. Председатель ответил отрицательно. Однако на вопрос доктора Риэ, имеются ли случаи высокой температуры с локальным воспалением, ответил, что в двух случаях лимфатические узлы были сильно воспалены. Привратник, не переставая бредивший всю ночь, умер утром по пути в больницу.

В Ороне, свободно вздохнувшем после прекращения известий о крысах, после гибели привратника случились и другие смерти. По данным Риэ, за это время умерло двадцать четыре человека. Ни один из них не был привратником и не относился к беднякам. Риэ обратился к председателю ассо-

циации врачей с требованием объявить карантин, но тот ответил, что такое не в его силах, однако он может поговорить с префектом, и спросил, откуда Риэ узнал, что болезнь заразная. С каждым новым больным беспокойство Риэ становилось все сильнее. Чтобы начать действовать, достаточно было собрать сведения о количестве смертей, известных каждому доктору; общее количество являлось неопровержимым доказательством того, что речь идет об эпидемии.

Именно в это время к Риэ зашел доктор Кастель и спросил: «Надеюсь, вы уже знаете, что это?» Риэ ответил, что хочет дождаться результата анализов. Кастель продолжил: «Я и так знаю. И никакие анализы мне не требуются. Я много лет проработал в Китае, да, кроме того, лет двадцать назад наблюдал несколько случаев в Париже. Только тогда не посмели назвать болезнь своим именем. Общественное мнение – это же святая святых: никакой паники, главное – без паники. К тому же один врач мне сказал: “Но это немыслимо, всем известно, что на Западе она полностью исчезла”. Знать-то все знали, кроме тех, кто от нее погиб. Да и вы, Риэ, тоже знаете это не хуже меня». «Да, Кастель, все-таки не верится. Но, по всей видимости, это чума».

Слово «чума» было произнесено впервые. И доктора Риэ, как и других граждан Орана, чума застала врасплох. Поэтому он так медлил с обозначением болезни. Он признал, что это чума, но опасность все еще оставалась для него нереальной. Риэ смотрел в окно и начал вспоминать все то, что знал о чуме, читал об истории эпидемий: знания об истории или эпидемиях смешивались со знанием о чуме. Известные картины бедствий в Афинах, Милане, Марселе, Стамбуле, Лондоне заканчивались фразой «Пульс становится нитеобразным, и любое, самое незначительное движение влечет за собой смерть». «В конце концов, все мы висим на ниточке, и три четверти людей – это уж точная цифра – спешат сделать то самое незначительное движение, которое их и сразит». По ту сторону стекла, под ясным весенним небом граждане Орана жили своей обычной жизнью, и чума как раз в ту самую минуту сразила одну или две жертвы.

Однако еще не поздно остановить чуму. Главное – это ясно осознать то, что должно быть осознано, прогнать прочь бесплодные видения и принять надлежащие меры. И тогда чума остановится: ведь человек не может представить себе

чуму или представляет ее неверно. Если она остановится, что всего вероятнее, тогда все образуется. В противном случае люди узнают, что такое чума и нет ли средства сначала ужиться с ней, чтобы уж затем одолеть. Главное – хорошо выполнять свое дело: в это мгновение делать то, что нужно для этого момента. И доктор Риэ будет выполнять свою работу: посещать больных, убеждать местные власти, что имеют дело с чумой, примет меры и начнет войну против чумы в Оране, который закроют на карантин.

В итоге чума будет побеждена. Но Риэ знает: это все временно. Он думает о том, что микроб чумы никогда не умирает, он десятилетиями способен дремать, а затем может наступить такой день, когда «чума пробудит крыс и пошлет их околевать на улицы счастливого города» [Кучуради 2015: 86–89; Камю 2014: 382].

Здесь А. Камю показывает анализ одной ситуации – правильно-го оценивания – только в условиях данной конкретной ситуации, что мы и видим. А я разъясняю, как правильно оценивать ту или иную ситуацию, проведя анализ оценочной деятельности.

Камю применяет оба указанных мной варианта. Например, в сборнике «Бунтующий человек» – в книге, в которой раскрывается сущность бунта и его причины, – он рассказывает о бунте, привязанном к корням и оторванном от корней, отдавая предпочтение бунту, основанному на мировоззрении «все возможно», а не бунту ради чего-то. Оба вида бунта показаны в его литературных произведениях: первый – в «Постороннем» через героя Мерсо и в «Калигуле» (через Калигулу). А второй вид бунта – «Чума» (доктор Риэ) и «Осадное положение» (Диего). Для понимания приведенных примеров следует прочесть указанные книги. Для тех, кто не знаком с вышеуказанными произведениями, хочу привести такие примеры для обоих видов: первый – это пояснения Р. М. Рильке к «Гражданам Кале» О. Родена (Рильке 1968), а второй – одна из поэм Зои Карелли, посвященная тому же вопросу. Рильке разъясняет нам *феноменологическую* редукцию Родена, а Карелли – понятие чести.



«Граждане Кале» О. Родена

Роден продемонстрировал власть поднимать прошедшее до непреходящего, которую он обнаруживал всегда, когда исторические сюжеты или образы жаждали воплотиться в его искусстве. И «Граждане Кале» превосходят все сюжеты. Сюжет ограничивался несколькими строками из летописи Ж. Фруассара. Это история о том, как английский король Эдуард III осадил город Кале. Король не хотел помиловать город, уже напуганный голодом. Но, наконец, согласился отступить при определенном условии – если шесть самых уважаемых граждан предадутся в его руки, «дабы поступить ему с ними по своему усмотрению». И он потребовал, чтобы шесть граждан покинули город, обнажив головы, в одних рубахах, с петлей на шее, с ключами от города и крепости в руках. Летописец рассказывает, что произошло в городе: бургомистр, мессир Жан де Вьен, велел звонить в колокола, и граждане собрались на рыночной площади. Народ выслушал грозное послание. Люди молчали и ждали. Но объявились уже среди них герои, избранники, чувству-

ющие в себе призвание умереть. Здесь сквозь слова летописца прорываются вопли и рыдания толпы. Он, кажется, сам взволнован, и какое-то время перо его дрожит. Но он вновь овладевает собой и продолжает свое повествование. Четырех героев называет он по именам, два имени он забыл. Один из героев был богатейшим горожанином. Другой пользовался благосостоянием и почетом и «у него были две дочери, две прекрасные девицы». О третьем летописец знает лишь то, что он был богатым наследником. А четвертый был братом третьего. Летописец повествует, как они разделились до рубах, повязали петли себе на шею и отправились в путь с ключами от города и крепости. Он рассказывает, как они пришли в королевский лагерь, описывает, как сурово принял их король и как палач стоял уже позади них, когда государь, вняв мольбам королевы, подарил им жизнь. «Он послушался своей супруги, – говорит Фруассар, – ибо она была сильно беременна». Больше летопись не содержит ничего.

Однако для Родена этого было достаточно. Он сразу ощутил, что в этой истории имеется мгновение, когда совершилось нечто великое, нечто вневременное и безымянное, нечто независимое и простое. Роден прочувствовал это. Он сосредоточил все свое внимание на моменте ухода. Он видел, как эти люди начали свое шествие; чувствовал, как в каждом из них снова была вся его жизнь, как здесь стоял каждый со своим прошлым, готовый унести его из старого города. Шесть человек всплыли перед Роденом, и ни один не походил на другого; только у двух братьев, быть может, имелось некоторое сходство. Но каждый из них по-своему принял решение и по-своему жил в этот последний час, почтив его своей душой, выстрадав его своим телом, привязанным к жизни. А потом Роден уже не видел образов. В его памяти возникли жесты – жесты отказа, прощания, отречения. Жесты за жестами. Он собирал их. Он формировал их. Они хлынули к нему из глубины его знания. В его воспоминании словно восстали сто героев и рванулись к самопожертвованию. И он принял всю сотню и сделал из них шесть. Он изваял их нагими, каждого порознь, во всей откровенности зябнущих тел. Выше человеческого роста. В натуральную величину их решения.

Роден создал старика с руками, болтающимися в развинченных суставах, наделил его тяжелым шаркающим шагом, изношенной

дряхлой походкой и выражением усталости, стекающей до самой бороды.

Создал человека, несущего ключи. В нем еще хватило бы жизни на многие годы, и вся она втиснулась в его внезапный последний час. Он едва переносит ее. Его губы сжаты, его руки впились в ключи. Он подбавил огня к своей силе, и она сгорает в нем, в его упорстве.

Создал человека, поддерживающего свою поникшую голову обеими руками – словно для того, чтобы собраться с духом, побыть еще мгновение одному.

Создал обоих братьев, из которых один еще оглядывается назад, в то время как другой уже решительно и смиренно склоняет голову, словно предавая себя палачу.

И Роден создал расплывчатый жест человека, который «проходит через жизнь». Гюстав Жеффруа так и назвал его: «прохожий». Он уже идет, но он еще оборачивается, глядя не на город, не на плачущих и не на тех, кто идет вместе с ним. Он оборачивается к самому себе. Его правая рука поднимается, сгибается, колышется: кисть раскрывается, словно выпуская на свободу птицу. Это прощание с несбывшимся, с неизведанным счастьем, с несчастьем, которое теперь будет ждать понапрасну, с людьми, которые где-то живут и могли бы когда-нибудь попасться навстречу, со всеми завтрашними и послезавтрашними возможностями, с той смертью, которая представлялась такой далекой, мягкой и тихой в конце долгого-долгого срока. Этот образ в уединении старого сумрачного сада мог бы стать памятником всем тем, что умерли молодыми.

Так Роден даровал каждому из этих людей жизнь в последнем жесте их жизни.

Отдельные фигуры возвышенны в своем простом величии. Думаешь о Донателло, скорее, даже о Клаусе Слютере с его пророками из Дижонского аббатства.

Сперва кажется, будто Роден всего-навсего объединил их. Он дал им одинаковое одеяние – рубаху и петлю, расположил их друг рядом с другом, в два ряда: трое в первом ряду, уже шагающие, и другие, повернувшиеся вправо, позади, словно собирающиеся присоединиться. Местом, предназначенным для памятника, был

рынок в Кале: как раз оттуда началось в свое время тягостное шествие. Там и должны были теперь стоять тихие образы, слегка приподнятые низким уступом над повседневностью, словно им предстоит еще страшный исход во веки вечные [Рильке 1968: 71–76].

Однако памятник не был установлен в предназначенном месте. Одноименные скульптуры воздвигнуты в саду Музея Родена в Париже и в Лондоне на постаменте в Парке Виктории, представляя собой одни из самых значительных образцов скульптурного творчества.

* * *

Та же тема отражена в поэме Зои Карелли:

Элита города

Выносливость, которая смягчает боль,
пусть держит нас в живых, и встретим
смерть, узнаем ее, с высоко поднятой
головой.
Это наш долг – принять
с прямой спиной смерть,
цену за ту ценность в наших руках.
Как господа, мы управляли
нашим городом,
нашей родиной, больше
жаль ее, ради нее
мы должны принять смерть,
которая уже отделила нас от других.
Элита города, судьба наша тяжела,
и тяжела дорога, по которой мы пойдем,
не в наших силах вернуться –
мы приняли ту честь, которая выпала нам.
Мы принимали жалобы,
мы приняли все церемонии,
и сейчас настала наша очередь.
Под грузом огромного долга наше тело,
держись, душа, в священном месте.
Быть избранным было нашим желанием,
Не отрицаем нашей силы –
должны удерживать до конца.

Наш город в тысячах лиц, как всегда,
признает нашу власть.
Наш конец станет уроком, господа,
власть – нелегка,
бегство – не для нас,
и нет другого выбора.

Терпение, это нас определили,
Наши требования исполнялись
и городу приказы отдавали,
теперь мы умрем.

Элита города
желает, чтоб было принято
самопожертвование, и приличествующее нам
терпение пусть дарует нам вера,
и слава нашего города, жизнь его
продлится дольше нас.

(С этими словами Эсташ де Сен-Пьер обратился к своим спутникам перед горожанами при сдаче города Кале королю Англии Эдуарду III в 1346 г. Напомним, король обещал не сжигать город, но потребовал, чтобы ему сдались шестеро самых богатых и знатных горожан с обвязанными вокруг шеи веревками.)

В поэме демонстрируется понятие человеческой чести, образец чести. Но, например, философское определение чести сформулировано таким образом: «внешнее общественное признание поступков человека». Не кажется ли вам такое определение слишком формальным по сравнению с образами в поэме?

С данным осознанием, с осознанием собственной ценности эти граждане идут на смерть, чтобы только спасти город Кале от разрушения. Некоторые из вас могут подумать, что речь идет о самопожертвовании, что поэзия иллюстрирует такое самопожертвование. Я же отдам предпочтение понятию чести – «делать то, что требуется честью».

* * *

Но, с другой стороны, философия показывает нам верный путь к оценке литературного произведения.

Правильная оценка (то есть достижение цели анализа [оценки] в качестве человеческой деятельности) литературного произведе-

ния, подобно анализу и в других областях, построена на трех основных этапах. Первый и обязательный шаг заключается в том, чтобы понять произведение с точки зрения: а) примеров человеческих отношений, возможностей жизни (опыта) и действий, а также этических ценностей, которые хотел показать автор; б) способа и степени достижения их автором. Это, в свою очередь, является правильным объяснением произведения: объяснение, не выходящее за рамки самого произведения. Критика чаще всего довольствуется только вопросом «как», то есть оценкой или исследованием слога, стиля, надеясь, таким образом, понять автора, а не его произведение, что априори лишает возможности провести правильный анализ.

Второй этап процесса анализа (оценки) – поместить произведение на определенное место в собственной области, то есть установить место (ценность) в своей области определенного произведения, которое особенным образом отображает те или иные связи, те или иные возможности жизни и действия. И это этап, на котором мы имеем дело с проблематикой новизны.

Под новизной часто понимается что-то иное, что-либо, отличающееся от большинства. Когда же речь идет о литературном произведении, то, принимая во внимание два вышеуказанных аспекта этапа понимания, можно логически выявить четыре «вероятности»: старое или новое, возможность опыта (жизнь) и действия могут быть продемонстрированы в новом или старом ключе (стиле). В таком случае понятие новизны может иметь два отдельных смысла.

Тем не менее, если мы прекратим играть со ставшими такими модными, но в реальности ни к чему не приводящими «вероятностями», новизна будет означать конкретное описание этических значений в рамках исторических (и поэтому всегда новых) условий эпохи. Потому новым можно назвать только такое произведение, которое впервые рассказывает о возможностях жизни (опыта) и действия, которые не затрагивались ранее в связи с условиями эпохи, и только такое произведение, которое написано совершенно в новой форме, рассказывает о неизменной натуре человека в изменяющемся мире.

Обозначение такой новизны произведения либо определение места этого произведения в своей (какой бы то ни было) области – не более чем представление значимости (ценности) литературной работы. Для этого требуется провести сравнительный анализ данного произведения с другими. Так как подобное сравнение невозможно выполнить в исчерпывающем формате, произведение всегда остается открытым для новых оценок.

Возможно, кто-то может посчитать, что для правильного анализа (оценки) достаточно первых двух этапов. В этом случае появляется необходимость «стричь под одну гребенку» все одинаково успешные произведения, то есть произведения, в которых автор достиг своей цели. В таком случае достоинство будет оцениваться только по степени «успешности», и тогда вполне естественно оценивать одинаково «Эквуса» и «Праведников»*.

Это несоответствие требует от нас третьего шага в оценочной деятельности, то есть задаться еще одним вопросом о литературных произведениях – о значимости или смысле возможностей жизни (опыта) и действий, отображенных в произведении.

Самые известные литературоведы обычно останавливаются на втором этапе анализа. А многие, пропустив первый этап, так или иначе помещают произведение в определенную область, что, в свою очередь, приводит к историям одной и той же области, написанным с «разных точек зрения».

Чтобы отличить успешную работу от ценной, необходимо сделать третий шаг в анализе (оценке) – показать значимость работы: каково значение создания такого произведения для человека, для мира; отобразить значение возможностей жизни и действий с точки зрения моральных ценностей. Для того чтобы иметь возможность сделать этот шаг, обычно требуется знание философской концепции ценностей, в особенности моральных.

Только та оценка, что основана на трехэтапном анализе, может считаться правильной. Однако следует помнить, что даже правильная оценка никогда не бывает исчерпывающей.

* Пьесы Питера Шеффера и Альбера Камю соответственно.

С учетом вышеуказанного в одном литературном произведении мы можем наблюдать множество различных видов возможностей жизни и действий, которые скрыты от нашего внимания в повседневной жизни. И в разных работах одна и та же жизнь и возможности действия показаны в разных рамках реальности.

Теперь позвольте мне обратиться к примерам.

* * *

Выбор произведений, представленных на обсуждение в качестве примера, является неслучайным. Во всех – одна и та же проблема: проблема расстояния между людьми, расстояния, которое невозможно сократить; невозможность двух людей приблизиться друг к другу, несмотря на все их усилия; острое одиночество человека, несмотря на все предпринятые усилия и упорные старания; живущие бок о бок, но остающиеся чужими друг для друга люди – такие вопросы прорабатываются в различных формах. Однако у каждого свой подход к проблематике расстояния, так как совершенно по-разному оцениваются целостность и реальности.

Предлагаю вашему рассмотрению три разных примера, демонстрирующих проблематику «сокращения расстояния»: поэма «По соседству с Богом» Р. М. Рильке, новеллы «Голодарь» Ф. Кафки и «Ундина уходит» И. Бахман.

По соседству с Богом

Бывает, что к тебе, сосед мой Бог,
Стучу я в стенку громко по ночам,
Когда я слышу, как ты редко там –
В соседнем зале – дышишь, одинок.
Того, быть может, не найдешь никак,
Питье тебе кто б подал, если надо.
Я начеку, подай мне как-то знак,
Я рядом.
Тонка стена меж нами. Шанс велик
И неотвязно занимает дума:
Раздайся твой, а может, и мой крик –
И эта стенка рухнет в один миг
Без шума.

Она из образов, на них твой лик.
Стоят иконы, словно имена,
Моя душа насквозь озарена
Тем светом, что тебя узнать дает.
Сойди он, как с окладов сходит глянec,
С хромой душой я, словно чужестранец,
Начну плутать – то связь с тобой порвет
[Рильке 2000].

Пер. Ольги Славянки

В одной комнате сидит в одиночестве человек, важный человек, а в другой комнате – такой же одинокий, но стремящийся соединиться с первым человек... Неизвестно, знает ли человек на этой стороне о существовании другого, или знает ли тот, с другой стороны, об этом. Стремящийся сблизиться все старается прислушаться к дыханию другого и, услышав, успокаивается на некоторое время – значит, он есть, он все еще там, и этого достаточно. Но временами дыхания не слышно. И второй начинает со своей стороны бить кулаками по стене, лишь бы только получить хоть какой-нибудь знак, ответ, ведь если его нет, то мир рухнет, его мир рухнет, несомненно.

Расстояние между ними – всего лишь тонкая стена, для разрушения которой достаточно, чтобы один позвал другого нужными словами. Однако ни единого слова не произносится, чтобы скрыть это расстояние, эту отдаленность. Потому что эта стена – всего лишь образ, возведенный воображением человека, находящегося в зале. Именно образы мешают человеку на этой стороне увидеть все в реальном свете. И как может человек, не имея возможности увидеть его как есть, найти то единственное слово, тот зов, который будет услышан тем, кто в зале? И это может быть только такой зов, который бы смог разрушить стену. Но ведь для того, чтобы иметь возможность позвать другого, стены быть не должно!

И расстояние между ними настолько мало, насколько мала толщина этой стены, тем не менее это расстояние, подобно стене, отделяющее людей друг от друга, остается непройденным; человек, который стремится сблизиться, который посвятил свою жизнь преодолению расстояния, все же остается в стороне. Потому что не осуществляется то единственное, что нужно было сделать: все ста-

рания, ожидание – все напрасно, и имеется только один способ преодолеть расстояние, но даже зная, что не в его силах когда-либо его преодолеть, человек, пытающийся достучаться до Бога по соседству, продолжает свой монолог, стуча кулаками по стене. Потому что единственным фактором, который приведет к разрушению стены, является полное отсутствие самой стены!

Чемпион в «Голодаре» Ф. Кафки – человек искусства, чувствующий себя обязанным постоянно побивать свой рекорд [Кафка 1955].

Человек, который по своей воле остается голодным, несомненно, привлекает интерес, даже подозрителен. Невозможно поверить, что некто может выбрать голод своей профессией, посвятить этому всю жизнь, несмотря на наличие еды и отсутствие каких-либо препятствий! Такого не может быть, думают люди.

Но для чемпиона мира по голоду нет ничего проще, чем голодать. Вся проблема только в том, чтобы найти правильный способ и в первый раз побить рекорд; для большинства людей самым сложным является именно этот первый раз. Потом становится легче. Наоборот, чем дальше, тем сложнее для голодаря становится принимать пищу, то есть для него все сложнее и сложнее поступать, как большинство.

В лучшем случае слова, что голодать легко, объясняли скромностью; удивлялись, почему бы ему не выбрать другую «профессию», менее жертвенную, не настолько тяжелую; но признавали такое голодание бессмысленным, абсурдным, а чемпиона по голоду воспринимали как странное, непонятное существо и проходили мимо.

Однако недоброжелательные люди, считая, что для них невозможно добровольное голодание, «усматривали в его словах саморекламу или считали его шарлатаном, которому, конечно же, легко голодать, потому что он знает, как облегчить свою задачу, да еще имеет наглость в этом признаваться» [Там же: 102]. У «разумных» людей могло быть только такое предположение.

Только дети смотрели на чемпиона по голоду во все глаза, разинув рот, дети, которые еще не познали ни голода, ни обжорства, ни логики взрослых.

На самом деле никого не интересует голод чемпиона по голоду с точки зрения голода: «Кому вы можете описать искусство голода?!» Это может быть интересно только другим чемпионам, только им это можно объяснить [Кafka 1955: 105]. И когда интерес, вызванный голодарем, начинает постепенно проходить (оказывается, и у интереса есть свой срок – сорок дней), уже не останется никого, кто бы им интересовался. Таким образом, голодарь, который может оставаться голодным добровольно сколько угодно, начинает сам наблюдать за людьми.

Но, как только он смог голодать столько, сколько хочет, он умирает. И, умирая, чемпион по голоду прокричит людям, почему он голоден: «Никогда не найду пищи, которая пришлась бы мне по вкусу. Если бы я нашел такую пищу, поверь, я бы не стал чиниться и наелся бы до отвала, как ты, как все другие» [Там же: 111].

Как вы можете видеть, и снова в «Голодаре» Kafka основная проблема – расстояние между людьми. Несмотря на огромное желание голодаря преодолеть расстояние, найти и сблизиться с подходящим человеком, вся его жизнь пройдет в стремлении побить свой собственный рекорд. Поскольку он не может найти пищу, которая бы пришлась ему по вкусу, он отказывается от предлагаемой ему еды, вынужденный стать чемпионом по голоду.

Обычно люди не выбирают пищу: они едят то, что найдут. Даже самые самонадеянные, когда им приходится выбирать между голодом или пищей, которая им не нравится, предпочтут съесть даже то, что не нравится, и сблизиться с кем угодно, лишь бы не оставаться одинокими: вместе пить, играть в карты, даже женятся со скуки.

Потому что для них именно это и означает «сближение» (то, что люди называют искренностью, чаще всего порождается при совместном застолье, игре на столах с зеленым сукном); или вследствие невозможности для них оставаться в одиночестве они делают то, что всеобщее считается «добродетелью»: «следуют своему окружению». По своей природе они не могут оставаться голодными, оставаться стойкими, а предпочтут есть то, что доступно.

Но среди них иногда находится тот, кто предпочтет голод не любимой пище, кто способен упорно отказываться от предлагаемой ему еды; не стремящийся сблизиться хоть с кем-то, не сумев найти

достойного человека, даже для того, чтобы остаться в живых. Этот человек предпочтет в таком случае умереть, но не сблизиться с чужими для него людьми.

Обстоятельство, вынуждающее чемпиона по голоду оставаться голодным, только одно – он должен голодать до тех пор, пока не найдет пищу, которая бы подошла его натуре (зубам, желудку). Для него это несвободная свобода – уметь говорить «нет» случайной еде, так как он так сотворил себя, таким создал свой собственный мир; это человек, который делает только то, что считает осмысленным.

Проблематика рассказа Ингеборг Бахман «Ундина уходит» [Bachmann 1961] – непреодолимое расстояние между людьми.

Ундина – это мифологическое человекоподобное существо женского пола, связанное с водоемами (немецкая мифология); нимфа, которая хочет покинуть свою стихию, выйти из воды и жить на суше. Но для того, чтобы она вырвалась из воды, должен найтись человек, который свяжет ее с сушей и заставит забыть ее стихию; чтобы она имела возможность остаться на земле, должен быть человек, который ее любит. Ундина пытается сделать это многократно, но каждый раз она вынуждена вернуться к себе – в воду, вынуждена оставаться одинокой. Потому что нет никого достаточно сильного, который бы смог привязать ее к суше. После каждой новой попытки она возвращается в воду с горьким ощущением, которое только усиливается с каждым разом. Кто сможет вынести любовь Ундины?

Ундина, созданная Бахман, каждый раз, выходя из воды, встречается с человеком по имени Ханс. Каждый раз это разные люди, но каждый раз мужчину зовут Ханс: по натуре ни один из них не отличается от другого, хотя они могут отличаться цветом глаз, волос, личными связями.

Ундина знает об этом. Она не очень-то ожидает, что один Ханс будет отличаться от другого. Но все равно каждый раз, когда она со слабой надеждой выходит из воды на прогалину и «прутья смахивают воду с ее плеч, а листья слизывают капли с волос», не перестает звать: «Ханс!»

Один из них услышит зов Ундины. Один из Хансов, привыкший, вернувшись домой после работы, ужинать в кругу семьи в

домашних тапочках, с любимой трубкой, попивать сваренный женой кофе, просматривая счета, разворачивая газету, все же, когда в домах погаснет свет, снова, как и в другие ночи, тихонько встает, открывает дверь, вслушивается во тьму внизу в ожидании: «Может, этой ночью Ундина позовет меня».

Один из Хансов услышит зов, ведь он так ждет его в тиши ночной, когда дневные заботы стихают, расчеты-счета забыты, наедине со своими мыслями, в тоске, которую пронес через всю жизнь.

Ханс, услышавший зов Ундины, приходит в лес. И каждый раз, придя в спешке на прогалину, он здоровается с Ундиной:

- Добрый вечер.
- Добрый вечер.
- Далеко ли до тебя?
- Далеко, да, далеко.
- И до меня далеко тоже.

И это повторяется каждый раз – и встреча, и расставание; каждая встреча с Хансом несет в себе и расставание. Пока Ундина остается Ундиной, а Ханс – Хансом, расстояние должно оставаться неизменным. Но почему же она снова и снова зовет Ханса?

Хансы похожи один на другого: эти домашние создания жалуются, что не понимают самих себя, они пытаются себя оправдать. Но даже зная, что они не в силах думать об Ундине, удержать ее на суше, не могут удержать себя от нее. И когда один из них случайно встречается с Ундиной, он пытается вести себя так, как ведет себя со всеми, с теми, кто не является Ундиной, пытается поступать в противоречии со своей натурой, либо говорит, что их встреча произошла слишком поздно.

Ундина понимает такое отношение Хансов, мысли эгоистичных Хансов, очень хорошо понимает их любовь к повседневному комфорту и даже кое-что еще. Именно поэтому и не понимает их самих. Потому что в этом нечего «понимать».

Эти встречи так ничему и не научили Ундину. Но пока у нее все еще остается слабая надежда, которая выводит ее из реки в ту стихию, в которой «никто не строит себе гнездо, не наводит над собой крышу, не натягивает тент».

Но однажды, когда Ундина еще на суше, даже слабая надежда исчезает: она больше не вернется, больше не позовет Ханса, больше никогда не спросит у него: «Далеко ли до тебя?» Она вернется в воду и похоронит себя в ее молчании, никогда не покинет свою стихию, останется в полном одиночестве, потому что нет смысла приходить и возвращаться. Но прежде чем уйти, перед тем, как замолчать, она выскажет некоторые мысли о Хансе: «Твое одиночество я не разделю никогда, ибо у меня свое, более давнее и на более долгие времена. Я не создана для того, чтобы разделять ваши заботы. Эти заботы – нет! Как бы я могла когда-либо их признать, не изменив своему закону?»... Рассказ – это не что иное, как горькие слова Ундины, обращенные к Хансу, прежде чем она покинет сушу, чтобы никогда не вернуться и замолчать навсегда.

Ундина уходит, чтобы никогда не вернуться: ибо Хансы каждый раз говорят с ней на языке, на котором им с ней говорить не следует; они хотели от нее невозможного, того, что просили у остальных, тех, кто не является Ундиной.

Но есть и то, за что Хансов можно похвалить: никто никогда не говорил так прекрасно о Земле, о ее облике, о периодах ее существования. В их рассказах все было так четко: кристаллы, кровообращение, атомные ядра, космос, магниты, политика, идеалы, условия жизни людей. Они замолкают, поняв свое бессилие и некомпетентность. Можно похвалить их руки, когда они нежно берут ими хрупкие вещи. Они изобрели все игры – цифровые лото и каламбуры, фантазмагории и любовные игры, в которые играют с блестящим мастерством.

Однако всего этого и подобных вещей недостаточно, чтобы удержать Ундину вдали от воды, на суше, они не смогут свернуть расстояния. Ханс был обречен потерять Ундину: ей необходимо вернуться в воду, и каждый вынужден погрузиться в свое одиночество.

* * *

Как упоминалось в моей работе «Стертые лица» (1973 г.), «и на сегодняшний день мы можем обнаружить краугольные камни, отражающие возможности жизни и действий. У нас есть “практический императив” Канта, “альтруистический индивидуализм” Камю.

Выдвинутый мною принцип: чтобы “наше действие оканчивалось на том, на кого было направлено” (иными словами, “не делать что-либо, ожидая чего-либо взамен”) – означает то же самое. И задачей философа является выражение того же, но новым языком.

А задача и ответственность поэта и писателя – благодаря своему голосу обеспечить отклик исторической действительности в сегодняшнем дне, раскрывая своим творчеством драгоценные возможности жизни, именно те возможности жизни (опыта) и действий, которые напоминают нам о лице человека, и делать это, даже зная, что эхо не дойдет так далеко, как хотелось бы» [Кучуради 2013: 18].

Литература

Кафка Ф. Голодарь / пер. А. Туран Офлазоглу // Варлык Джем Китаплары. Стамбул, 1955 (на тур. яз.).

Кучуради И. Стертые лица // Между событиями эпохи. 5-е изд. Анкара : Издания Турецкого философского общества, 2013 (на тур. яз.).

Кучуради И. Этика. 6-е изд. Анкара : Издания Турецкого философского общества, 2015. С. 86–89 (на тур. яз.).

Рильке Р. М. Роден / пер. Э. Нерми. Б. м. : Янкы, 1968. С. 71–76 (на тур. яз.).

Рильке Р. М. Часослов / пер. И. Кучуради. Стамбул, 2000. С. 6 (на тур. яз.).

Bachmann I. Das dreissigste Jahr. München : Piper, 1961.