СЛОВО К ЧИТАТЕЛЮ

Пособие «Западная литература: история духовных исканий» адресовано прежде всего преподавателям, ведущим курс мировой литературы в X—XI специализированных гуманитарных классах, однако материал некоторых разделов может быть использован и в преподавании мировой литературы в X—XI классах без гуманитарного уклона. Кроме того, это пособие может быть использовано для самостоятельной подготовки и учащимися X—XI классов (к сожалению, далеко не во всех школах мировая литература преподается как отдельный учебный предмет). В пособии отразился реальный опыт преподавания курса западной литературы в специализированных классах (как гуманитарных, так и естественнонаучных). Само название пособия дает представление о границах освоенного в пособии материала. Почему именно **«западная** литература» — а не «зарубежная» и не «мировая», в соответствии с наиболее распространенными названиями учебных курсов? Дело в том, что, по мнению автора, **название** учебного пособия (курса или предмета) должно соответствовать его **содержанию.** Реальное время, отводимое на изучение зарубежных литератур в X—XI классах, составляет **в лучшем случае** 100—150 учебных часов. Для более или менее полного изучения курса **мировой литературы** (то есть западных и восточных литератур) этого времени недостаточно, и в подавляющем большинстве учебных заведений его хватает в лучшем случае на формирование в сознании учащихся достаточно репрезентативной картины развития западной литературы (все-таки именно западная литература связана огромным количеством зримых и незримых нитей с русской литературой). Что касается восточных литератур, то, очевидно, идеальным вариантом было бы их изучение в рамках отдельного курса.

В данном пособии, разумеется, встречаются выходы за пределы собственно западных литератур — в частности, автор данного пособия обращается и к библейскому тексту, и к русской литературе. Однако библейский текст здесь рассматривается постольку, поскольку он является все же духовным фундаментом развития западной культуры на протяжении последних двух тысячелетий, а выходы к русской литературе обусловлены теми очень сложными взаимовлияниями западной и русской литератур, которые породили определенную общность подходов к рассматриваемым в данном пособии проблемам. В самом деле, если гетевский «Фауст» связан незримым магнитным полем с русской литературой как XIX, так и XX веков, порождая то притяжение к своему художественному миру («Мастер и Маргарита» М.Булгакова), то отталкивание от него («Анатэма» Л.Андреева); если, наоборот, психологизм Э.Золя в значительной степени произведен (пусть «от противного», через критическое переосмысление) от психологизма Ф.М.Достоевского, то проведение соответствующих параллелей в пособии, очевидно, способно только обогатить представления учащихся о западной литературе и о сложном мире ее взаимосвязей с литературой русской.

Границы освоенного в пособии материала определяются и другим фактором. Подход к литературе возможен на разных срезах — на срезе поэтики, на срезе взаимосвязи между биографией художника и текстом, на срезе места того или иного литературного явления в контексте эпохи. В данном пособии представлен вариант подхода на одном из возможных срезов — на срезе **жизни идей.**

Наверное, с того момента, как человечество начало осознавать себя, перед ним встал целый ряд «проклятых вопросов» — вечных вопросов, на которые каждая эпоха давала свои ответы и на которые так никогда и не будет дано ответа абсолютно истинного. С того момента, как человек начал соотносить свою реальную жизнь с тем или иным идеалом, он начал задаваться вопросом о достижимости этого идеала, о возможности построения «рая на земле». Так зародилось утопическое сознание, которому, например, Демокрит еще в глубокой древности противопоставил свое изречение: **«Не делать никаких уступок жизни есть признак безрассудства».** (Не в этих ли словах отразились зачатки антиутопического сознания?) С того момента, как отдельный человек перестал быть только частью человеческой массы (стада, племени и т.д.) и стал осознавать свою неповторимость и свою самоценность, возник и другой «проклятый вопрос»: как примирить пробудившуюся **личность** с объемлющим ее целым и возможно ли это примирение. История человечества знает множество ответов на этот вопрос: от абсолютно индивидуалистического «все дозволено» до абсолютно антииндивидуалистических идей ничтожности личности перед лицом объемлющего ее великого Целого (нации, государства, «прогрессивного человечества» и т.п.). К числу «вечных» вопросов относятся и

вопросы, касающиеся сущности человеческой природы. А разве можно не включить в это множество вопрос о смысле человеческой жизни, об ее оправдании какой-либо целью?
Эти вопросы, а также всевозможные варианты ответов на них «носятся в воздухе» и в настоящее время. К сожалению, до последнего времени система образования была сориентирована на формирование у учащихся тоталитарного сознания и потому преподносила готовые ответы на эти вопросы — ответы, претендующие на роль истины в последней инстанции. Сейчас прежде незыблемый ценностный свод обрушился, но инерция тоталитарного мышления, жаждущего абсолютных истин и непогрешимых кумиров, не ведающего компромиссов и самого понятия меры, дает свои плоды. И вот место прежних «истин в последней инстанции» занимают новые, и вот появляются новые кумиры, и вот вновь оживает в душах людей тоска по «указующему персту», который показал бы единственно правильный путь. И цель работы над данным пособием как раз и состояла прежде всего в том, чтобы учащиеся соприкоснулись с разными ответами на одни и те же «вечные» вопросы, увидели правду, стоящую за каждым из них, взглянули на мир глазами разных писателей, принадлежавших к разным национальным культурам и живших в разные эпохи. Именно в этих целях, например, в пособии из античности в XX век протягивается нить, соединяющая разные подходы к месту Личности в рамках объемлющего ее Целого. Подобный подход, по мнению автора пособия, также позволяет показать, как сквозь призму менталитета той или иной конкретной эпохи проглядывают вечные проблемы и одновременно как эти проблемы рассматривались в разные эпохи. Именно осознание многообразия подходов к одним и тем же проблемам может способствовать преодолению тоталитарного, догматического мышления, ибо заставляет взглянуть на действительность с разных сторон.
Одновременно пособие рассчитано на восприятие учащимися неповторимой индивидуальности каждого из рассматриваемых здесь художественных миров, на достижение своего рода «контакта миров» — когда мир того или иного писателя взаимодействует с миром учащегося, не подавляя, но обогащая его. Именно в целях погружения учащихся в разные художественные миры автор пособия и прибегал к достаточно развернутому цитированию.
Пособием, по мнению автора, можно пользоваться не только при изучении курса мировой литературы в той последовательности, которая задана структурой данного пособия. Соблюдение такой последовательности целесообразно, если количество учебных часов настолько мало, что не позволяет дать хотя бы самые общие очертания основных направлений развития западной литературы в традиционной хронологической последовательности (опыт показал, что если на весь курс предоставляется менее 65—70 часов, то изучение в хронологической последовательности становится бессмысленным). В этом случае учащимся дают более узкий курс, предполагающий знакомство с отражением в западной литературе нескольких «вечных» проблем. Однако это пособие можно использовать и при соблюдении традиционной хронологической последовательности — в таком случае обращение к пособию может помочь избежать превращения курса мировой (западной, зарубежной) литературы в простую экскурсию по разным эпохам, разным культурам и разным художественным мирам — и, напротив, найти точки соприкосновения между разными разделами изучаемого курса, а в идеале — протянуть через весь курс (или значительную его часть) скрепляющую нить общей проблематики. В самом деле, опыт показал, что даже учащиеся, имеющие очень хороший по общим меркам уровень гуманитарной подготовки, в большинстве своем смотрят на то или иное явление культуры прошлых веков как на нечто совершенно изолированное от всего остального и уж во всяком случае не имеющее никакого отношения к современности. В рамках такого подхода, например, вся античная культура — это одна большая красивая сказка, привлекающая прежде всего тем, что уводит от наскучившей повседневности, а вечный символический смысл «трагической вины» царя Эдипа или трагического конфликта, легшего в основу еврипидовскои «Ифигении в Авлиде», просто не воспринимается. Естественно, что в этом случае знание какого-то количества текстов практически не является культурообразующим фактором, ибо не влияет на взгляд на мир в **целом** (носитель такого подхода может сочувствовать приносимой в жертву античной героине — как можно сочувствовать сказочным героям — но одобрять принесение в жертву тем или иным «высшим целям» целых народов). Использование данного пособия, по замыслу автора, как раз и может помочь в преодолении такого подхода.
Пособие изначально не строилось как некое замкнутое целое. Оно ориентировано на творческое переосмысление и творческий отбор материала для непосредственного использования в процессе преподавания — с учетом интересов и склонностей преподавателя, а также специфики аудитории. Например, материал одного из разделов («Экзистенциализм: философия в литературе. Истоки и современность») может быть использован преимущественно при работе с гуманитарными классами с достаточно высоким уровнем подготовки, в то время как материал

других трех разделов, по мнению автора пособия, вполне доступен для восприятия также и учащихся X—XI негуманитарных классов (этот вывод подкрепляется опытом преподавания курса западной литературы в естественнонаучных классах с естественнонаучным уклоном).
Это пособие — отражение реального опыта преподавания западной литературы. Но любой опыт относительно субъективен: на него можно опираться, но его невозможно (да и не нужно) копировать. В данном случае определенная субъективность проявилась и в выборе «сквозной» проблематики, и в подборе материала (поскольку все равно в рамках одного пособия не может уместиться весь достойный внимания (и первоочередного внимания!) литературный материал). И тем не менее при работе над пособием ставилась цель дать достаточно представительную картину эволюции западной культуры — в той мере, в какой это связано с рассматриваемыми в пособии проблемами.
Разработка и апробация пособия осуществлялась в Специализированном учебно-научном центре (лицее) Уральского госуниверситета, а также специализированных филологических классах, созданных на базе Уральского государственного педагогического института в школе № 40 города Екатеринбурга.
Автор выражает глубокую признательность доценту М.А.Вербуку и профессору В.Г.Бабенко за помощь в создании данной книги.

Глава 1.
История мечты и ее крушения. Утопия и антиутопия в западной литературе

1.1. Европейская утопия эпохи Возрождения.

Так уж устроен человек, что, даже стоя обеими ногами на земле, не- может не смотреть в небо, не соотносить реальность со своими представлениями об идеале. Иначе бы просто не было никакого прогресса. При этом так уж исторически сложилось, что если индивидуальные представления об идеале могут носить абстрактный характер, то общественное утопическое сознание, как правило, ориентировано на «приземление» идеала, который при этом становится достоянием либо далекого будущего (в одном варианте его нужно строить, в другом — можно только ждать), либо далекого прошлого (идея «потерянного рая»). Бывают сообщества с утопическим сознанием, обращенным в будущее, — именно к этому типу относится коммунистическая идеология, предполагающая возможность целенаправленного построения (и довольно скорого!) «рая на земле» в виде коммунистического строя. Бывают сообщества с «ретроутопическим» сознанием — можно вспомнить в этой связи древних римлян с их идеей утраченного «золотого века», который продолжался до тех пор, пока царем на земле был мудрый и великодушный бог Сатурн (знаменитые римские Сатурналии — это празднество, знаменовавшее именно память об этом «золотом веке»). Совершенно особый случай — христианская система ценностей, которая держится в значительной степени на определении исторического бытия человечества как движения от потерянного рая в прошлом к слиянию идеала и реальности в будущем (второе пришествие — и окончательное установление Царства Божия на земле, а для тех, кто на земле был праведен, — возможность обретения рая в загробной жизни). Именно эта идея (разумеется, только в принятых официальной церковью вариантах) определяла ценностное сознание европейцев эпохи Средневековья.
Эпоха Возрождения стала эпохой некоторого смещения ценностных приоритетов. Культ страдания на Земле и загробного блаженства сменился реабилитацией человека земного — и это вызвало потребность в моделировании более совершенных форм земного мироустройства, при котором было бы достигнуто совпадение интересов отдельных людей и общества в целом. Одновременно религиозная традиция поиска абсолютного совершенства проявилась в том, что большинство утопистов эпохи Возрождения строили свои утопические конструкции по модели загробного рая, то есть отталкивались не от реальности, подлежащей усовершенствованию, но от своих представлений об абсолютном совершенстве. Большинство утопистов эпохи Возрождения строили свои утопии по следующей модели:

Сатирическое изображение несовершенств реального мира	———————	Описание абсолютного совершенного утопического общества, «рая на земле»

Осознавая отсутствие «моста» между реальностью и своей идеальной моделью, Т.Мор дал своему идеальному острову название «Утопия», что значит «Нигде». Тем не менее порой утописты эпохи Возрождения моделировали в самых общих чертах и направление движения к «земному раю».
Впрочем, утопия эпохи Возрождения имеет свои корни и в средневековом фольклоре: люди всегда испытывали потребность видеть перед собой идеал земной жизни. В английском фольклоре, например, утопическая традиция проявилась в стихотворных «легендах о стране Кокейн», жизнь в котором на 100% соответствует представлениям авторов песен об идеале: это страна, где стены домов и монастырей изготовлены из разного рода деликатесов, где:

В еде и одежде

Нету нехватки,
У мужа с женой
Не бывает схватки.
Все вместе у всех,
У юнцов, стариков,
У кротких и смелых,
Худых, толстяков.

И где безграничная свобода отдельной личности каким-то мистическим образом сочетается с безграничным благосостоянием общества в целом. (Впоследствии, в эпоху Возрождения, приоритет безграничной свободы личности очень отчетливо отразился в частично утопическом художественном мире романа Ф.Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»).
В то же время реабилитация личности в эпоху Возрождения, безусловно, сопровождалась и поиском каких-то **социальных** первооснов совершенства: в конце концов, свобода для одной личности всегда имеет предел, за которым она перерастает в несвободу для другой (или других). И в основу утопий целого ряда гуманистов Возрождения был положен критерий **Разума** как абсолютно объективной ценности: стоит только построить общество на принципах Разума и объяснить его обитателям разумность подобного устройства, как отпадает необходимость во всяком внешнем ограничении человеческой свободы. Поняв, что разумно, а что — неразумно, человек с радостью устремит свой взор в сторону разумного (эта традиция впоследствии найдет свое продолжение в идеологии Просвещения). Можно вспомнить в этой связи, например, утопию Ф.Бэкона (1561—1626) «Новая Атлантида» (написана примерно в 1623 г.). В утопической Новой Атлантиде безграничной свободы личности нет — там есть законы, разрешающие одно и запрещающие другое, там человек в значительно большей степени ограничен в своих поступках, нежели европеец эпохи Возрождения, ибо в этом утопическом обществе общепризнанной истиной является следующее положение: «...Недозволенная похоть подобна печи, где стоит закрыть выход пламени, как оно затухает; а стоит дать ему волю, начинает бушевать». Однако законы утопического общества Новой Атлантиды настолько разумны, что внешнего принуждения по отношению к его обитателям применять не приходится, просто все, осознавая разумность этих законов, соблюдают их. Да и к тому же «уважение к себе считается у них наиболее могущественным, после религии, средством обуздания пороков». В этом «идеальном обществе» царит культ Истины — и потому преступлением считается всякое манипулирование человеческим разумом, хотя бы даже в интересах общества. У всех равное право на познание: «Есть у нас особые дома, где исследуются обманы органов чувств. Здесь показываем мы всякие фокусы и тут же разъясняем их обманчивость. Ибо вам должно быть очевидно, что открыв столько естественных явлений, вызывающих изумление, мы могли бы также бесчисленными способами обманывать органы чувств — стоит лишь облечь эти явления тайной и представить в виде чудес. Но нам настолько ненавистны всякий обман и надувательство, что всем членам Общества, под угрозой штрафа и бесчестья, запрещено показывать какое-либо природное явление приукрашенным или преувеличенным; а только в чистом виде, без всякой таинственности». В общем, социальное устройство Новой Атлантиды базируется на , принципах, в корне противоположных принципу «чуда, тайны и авторитета», на которых базируется антиутопическое общество по модели Великого Инквизитора из «Братьев Карамазовых» Ф.М.Достоевского.
Но разум разумом, а как быть с теми **реальными** потребностями отдельного человека, которые вполне могут и не быть разумными с точки зрения интересов других людей или общества в целом? Ведь от столкновения интересов все равно никуда не уйти. И вот уже утопическое общество по модели Т.Мора (1478—1535) основано не только на понимании всеми членами общества разумности тех или иных законов, но и на определенных вполне конкретных экономических устоях, благодаря которым, по мнению Т.Мора, в совершенном обществе как раз и может быть достигнуто всеобщее благоденствие. Томас Мор был серьезным политическим деятелем, занимавшим одно время пост лорда-канцлера Англии. Будучи католиком он отказался дать присягу королю как главе англиканской церкви, после этого он был обвинен в государственной измене и казнен. При моделировании своего утопического мира он старается все же не ограничиваться только игрой фантазии, но вносит в него совершенно конкретные социальные преобразования. Утопический роман Томаса Мора (имеющий очень длинное название — «Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии») делится на две части: в первой части повествуется о пороках современного Томасу Мору английского общества, а во второй — о том, как может

избежать этих пороков общество идеальное (позже по этой же модели построена и глава свифтовских «Путешествий Лемюэля Гулливера», описывающая путешествие главного героя в страну разумных лошадей гуигнгнмов). Первая часть его «Утопии» является блестящим социально-политическим памфлетом, в котором в сатирическом освещении представлены и политика «огораживаний», и недопустимая, по мнению Т.Мора, роскошь двора, и военная политика европейских правительств, и действующая система уголовных наказаний. Как известно, у нас в стране до самого последнего времени существовала смертная казнь за имущественные преступления. Интересно, что уже в первой части моровской «Утопии» отразилось то, что мы теперь называем новым юридическим мышлением:
«По моему мнению, совершенно несправедливо отнимать жизнь у человека за отнятие денег. Я считаю, что человеческую жизнь по ценности нельзя уравновесить всеми благами мира. А если мне говорят, что это наказание есть возмездие не за деньги, а за попрание справедливости, за нарушение законов, то почему тогда не назвать с полным основанием это высшее право высшею несправедливостью? Действительно, нельзя одобрить, с одной стороны, достойные Манлия законы, повелевающие обнажать меч за малейшее нарушение дисциплины; с другой стороны, порицания заслуживают и стоические положения, признающие все прегрешения до такой степени равными, что, по их мнению, нет никакой разницы между убийством человека и кражей у него гроша... Бог запретил убивать кого бы то ни было, а мы так легко убиваем за отнятие ничтожной суммы денег. Если же кто-нибудь стал бы толковать это так, что данное повеление божие запрещает убийство во всех случаях, кроме тех, когда оно допускается человеческими законами, то что же мешает людям точно таким же образом согласиться между собой о допустимости разврата, прелюбодеяния и клятвопреступления?»
Во второй части романа излагаются принципы жизнеустройства на идеальном острове Утопия. Они базируются на столь жестком контроле со стороны властей за многими сторонами жизни утопийцев, что при чтении порой просто становится не по себе. Так, в качестве одного из «рецептов» от всех социальных зол утверждается, в частности, всеобщая трудовая повинность, при которой никто не может себе позволить даже однодневного перерыва (иначе просто не получит пищи): «Вы видите теперь, до какой степени чужды им всякая возможность бездельничать, всякий предлог для лености. У них нет ни одной винной лавки, ни одной пивной; нет нигде публичного дома, никакого случая для разврата, ни одного притона, ни одного противозаконного сборища; но присутствие на глазах у всех создает необходимость проводить все время или в привычной работе, или в благопристойном отдыхе». Или — «Оскорбители брачного союза караются тягчайшим рабством, и если обе стороны состояли в супружестве, то понесшие обиду, в случае желания, отвергают половину, уличенную в прелюбодеянии, и сами сочетаются браком между собою или с кем захотят. Но если один из оскорбленных упорствует в любви к своей так дурно поступившей половине, то ему все же не препятствуют оставаться в законном супружестве, если он пожелает последовать за своей половиной, осужденной на рабство. При этом иногда случается, что раскаяние одного и услужливое усердие другого вызывает у князя сострадание, и он возвращает виновному свободу. Но вторичное грехопадение карается уже смертью». Вообще в утопическом мире Томаса Мора причудливым образом сочетаются утверждение приоритета интересов отдельной личности над интересами целого (свобода одного человека кончается там, где задевается свобода другого), утверждение свободного принятия человеком разумных законов — и одновременно совершенно страшные формы государственного давления на личность.
Еще одно противоречие в мироощущении Томаса Мора состоит в том, что он, с одной стороны, желает смоделировать общество, в котором практически нет столкновения отдельных интересов, но, с другой стороны, понимает, что всегда могут найтись работы, которые никто не захочет выполнять (а тем более — в безденежном «идеальном обществе»). И от такой напасти Томас Мор находит испытанное средство — в его «идеальном обществе» появляются ... рабы, которые «не только постоянно заняты работой, но и закованы в цепи», впрочем, изготовленные из золота, чем рабы могут утешиться. Впрочем, дабы обосновать справедливость рабства, Мор обрекает на такую участь лишь утопийцев-преступников, а также тех, «кто у других народов был обречен на казнь за совершенное им преступление» — причем «обхождение с рабами, происходящими из среды самих утопийцев, более сурово на том основании, что усугубили свою вину и заслужили худшее наказание, так как прекрасное воспитание отлично подготовило их к добродетели, а они все же не могли удержаться от преступления».
Вот таков утопический мир Томаса Мора — мир исключительно сложный, включающий в себя и элементы средневековой аскезы, и народные представления о равенстве и справедливости, и утверждение прав личности, и, наряду с этим, — утверждение приоритета государственной целесообразности, и, что, пожалуй, самое главное, — культ Разума.

Было и еще одно направление в развитии утопии эпохи Возрождения, восходящее к традициям, идущим еще от Платона. Если Ф.Бэкон, Т.Мор, а позже — Дж.Свифт пытаются сконструировать всеобщую гармонию главным образом на основе свободного нравственного сознания духовно свободных людей (да, **внешняя свобода** обитателей утопических миров Ф.Бэкона и особенно Т.Мора крайне ограничена, однако всем обитателям этих миров в равной мере открыт доступ к знанию, и потому все они — не слепые объекты преобразования, но люди, осознающие разумность тех или иных мер, пусть даже ограничивающих их личную свободу, и потому добровольно принимающие эти меры как необходимую данность), то многие утописты, начиная с Платона с его «идеальным государством», готовы были во имя общественного равновесия отречься от духовно свободной и потому плохо программируемой индивидуальности в пользу человека, который практически не осознает своего «Я» и слит с обществом. Следовательно, он не может желать ничего такого, что бы противоречило интересам общества. Утописты этого направления приводили жесткое противопоставление: либо хаос, раздирающий общество свободных индивидуальностей, либо — всеобщая гармония, достигнутая за счет абсолютного внешнего и внутреннего подчинения обитателей общества воле разумных правителей, за счет фактической утраты человеком своего «Я». Делая выбор между свободой и счастьем, они предпочитали второе. Можно по-разному оценивать этот выбор, но безусловным открытием утопистов этого направления является открытие неизбежности столкновения отдельных воль в **реальном** обществе, независимо от форм его социального устройства, осознание того, что **реальный** человек на все смотрит сквозь призму **своих** интересов. И именно поэтому бессмысленно ожидать от реальных людей того, что они в массе своей свободно поступятся собственными интересами во имя того, что разумно с точки зрения интересов общества в целом. Что ж, если реальный человек таков — тем хуже для него. Еще Платон провозгласил главным принципом своего «идеального государства» абсолютное подчинение личности обществу. Во имя этого принципа он изгнал из своего «идеального государства» всех поэтов и художников, кроме творцов торжественных гимнов во славу великого государства, провозгласил преступлением исполнение музыки, не соответствующей канону, и т.д. А в утопической «Книге о Платонополисе» Бармби в качестве рецептов излечения общества от раздирающих его противоречий предлагаются «общность чувств, труда и собственности», «унифицированная архитектура жилищ», «высшая математика в политике», а также «совместное или одновременное принятие пищи».

Именно в этом направлении и двигался итальянский философ Томмазо Кампанелла (1568—1639). Судьба Кампанеллы была исключительно трагической: пострижение против воли отца в доминиканский монастырь, усиленные занятия философией и теологией, балансирование на грани ереси и вынужденного контакта с инквизицией. В довершение ко всему Кампанелла был астрологом (не случайно в его «Городе Солнца» многое построено в соответствии с астрологическими предсказаниями) — и по положению звезд предсказал победоносное восстание в Калабрии. В 1598—1599 гг. он возглавил заговор против испанского владычества. Испанская монархия и инквизиция держали Кампанеллу в застенках около тридцати лет, где он подвергался самым изощренным пыткам. И тем не менее, находясь в тюрьме, Томмазо Кампанелла написал книгу в защиту Галилея, где обосновал принцип свободы науки, а также труды по философии, астрономии, медицине, в 1602 г. в тюрьме была написана книга «Город Солнца или Идеальная Республика. Поэтический диалог» (издана только в 1623 г.). В конце 1620-х годов Кампанеллу освобождают из заключения (так как папа Римский Урбан VIII заинтересовался астрологическими предсказаниями Кампанеллы), а уже в 1632 г. Кампанелла выступает на суде в защиту Галилея. Умер Кампанелла в 1639 г.

Такова трагическая и одновременно героическая судьба создателя всемирно известной утопии, которая, увы, в отличие от утопии Томаса Мора, проникнута презрением к реальности во имя идеала, к реальному человеку с его эгоизмом, слабостями и страстями — во имя человека абсолютно совершенного и абсолютно счастливого. Увы, для достижения этого идеала, по убеждению Кампанеллы, необходимо освободить человека от уз собственного «Я», слить его с целым общины. А для этого необходимо лишить человека всего своего: не хочет лишиться сам — можно это сделать и насильственно: «Они утверждают, что собственность образуется у нас и поддерживается тем, что мы имеем каждый свое отдельное жилище и собственных жен и детей. Отсюда возникает себялюбие... Но когда мы отрешимся от себялюбия, у нас остается только любовь к общине». Во имя этого, например, детей отнимают у родителей в самом раннем возрасте и воспитывают их специально назначенные для этого должностные лица. Впрочем, и деторождение производится в утопическом Городе Солнца лишь с разрешения начальства — дабы, упаси боже, не оставили потомства «люди порочные по природе», которые «работают хорошо только из страха перед законом или перед Богом, а не будь этого, они тайно или

открыто губят государство». Ведь в основе жизни утопийцев — абсолютный приоритет общего над личным: «И то, что мы считаем для человека естественным иметь собственную жену, дом и детей, это они отвергают, говоря, что деторождение служит для сохранения рода, как говорит святой Фома, а не отдельной личности. Итак, производство потомства имеет в виду интересы государства, а интересы частных лиц — лишь постольку, поскольку они являются частями государства, и так как частные лица по большей части и дурно производят потомство, и дурно его воспитывают, на гибель государства, то священная обязанность наблюдения за этим, как за первой основой государственного благосостояния, вверяется заботам должностных лиц, и ручаться за надежность этого может только община, а не частные лица». В равной мере обитатели Города Солнца лишены права на **свое** имущество, **свое** жилище («Дома, спальни, кровати и все прочее необходимое — у них общее», и через каждые 6 месяцев, по специальному распоряжению, обитатели Города Солнца переходят из одной спальни в другую, дабы не произошло привыкания), на **свою** профессию, даже на уединение (принятие пищи, например, допустимо только в общественных столовых, на виду у всех). И как идеал — такая степень самоотречения, когда приговоренный судом к казни сам признает справедливость приговора, добровольно дает согласие на казнь и перед смертью «примиряется со своими обвинителями и свидетелями, как с врачами своей болезни»: «Однако же виновного они убеждают и уговаривают до тех пор, пока тот сам не согласится и не пожелает себе смертного приговора, а иначе он не может быть казнен». Однако дабы исключить всякую возможность нарушения достигнутой социальной гармонии, Кампанелла, не доверяя до конца грешной природе даже переродившихся в сторону «отрешения от себялюбия» людей, все же пронизывает свой «Город Солнца» большим количеством «начальников и начальниц», а виновные в «неблагодарности, злобе, отказе в должном уважении друг к другу, лености, унынии, гневливости, шутовстве, лжи» могут быть наказаны весьма сурово. Описывая те или иные проявления всеобщего братства, Кампанелла время от времени прерывает повествование замечаниями типа «и горе уклоняющимся!».

Утопия Кампанеллы опирается на целый ряд традиций: причудливым образом в ней переплетаются ренессансная ненависть к страданию и одновременно — средневековое недоверие к реальному человеку, и одновременно — платоновский взгляд на «идеальное государство» как на государство с уничтоженной индивидуальностью (кстати, в утопии Кампанеллы Платон неоднократно цитируется). Увы, человеческое счастье оказывается достижимым в утопическом мире Кампанеллы лишь через стирание человеческой индивидуальности, достигаемое посредством «гармонического» сочетания внутреннего перерождения людей и внешнего принуждения (дабы каждый знал, что уклониться от «всеобщего счастья» все равно не удастся).

Сейчас мы переживаем трудный период осознания того, что всякие попытки построения «всеобщего счастья по приказу», при игнорировании реальных потребностей реальных людей, обречены на неудачу: увы, манящая утопия обернулась к нам своей антиутопической стороной. И вот, осмысляя философские истоки трагедии, В.Тендряков вводит в свой роман «Покушение на миражи» сказание «Прощание с градом Оссияниным», где утопия сталкивается с антиутопией — умирающего Кампанеллу писатель переносит в построенный Город Солнца. В город, где по внешним признакам все соответствует плану Кампанеллы; в город, где всеобщая гармония должна быть достигнута за счет всеобщей «любви к общине». Но что это? «Мост ведет к городским воротам. Ворота подняты, но никто не входит и не выходит из них. За воротами стража, раньше ее не было. У солдат дикой шерстью заросшие лица. Поперек одной из стен, рядом с облезшей ученой росписью, о которой мечтал Кампанелла, — истлевший повешенный. И нищие, нищие...

— Откуда ты взял, пришелец, что в нашем благословенном городе стряслась беда? — просипел один из них...
— Мы радуемся жизни, славим бога за это. Разве ты не видишь?

— Я видел, как ты протягиваешь ко мне за подаянием
руку.
— Выполняю приказ наших мудрейших из мудрых правителей счастливого города.
— Они приказали тебе просить милостыню?
— Они приказали мне радоваться. А чтоб радоваться жизни, я должен есть. Порадуй меня из своего кошелька, иначе доложу, что ты помешал мне исполнить приказ.
— И все радуются так, как ты?
— Все. Нерадостных в нашем городе нет.
— И все по приказу?
— А разве можно делать что-либо без приказа?»

Увы, оказывается, действительно ничего не может делаться без приказа в обществе, задача которого освободить людей от всякого «себялюбия» и оставить в их душах только «любовь к общине». Человеческое «Я» этому противостоит, и остается один путь — насильственно лишить человека всего своего, насильственно распределять все строго поровну, а если при этом у людей пропадет желание трудиться — заставить людей работать, разделив при этом общество на две категории — на принуждаемых и принуждающих, а так как на каждого работающего не поставить по одному надсмотрщику — ввести тщательно отлаженную систему взаимоосведомительства. В антиутопическом Городе Солнца из романа В.Тендрякова это выглядело так: «Я уже не говорю, что все стали работать плохо, — на каждого можно было донести, испортить ему существование. Но теперь еще для каждого гражданина Города Солнца товарищ по труду становился врагом, которого надо было уличить раньше, чем он уличит тебя... Мы превратили наш город в кипящую ненавистью клоаку, но не получили взамен ничего... Лгали чаще на тех, кто старательно работал, своим трудом мог подвести бездельников, а потому нам чаще приходилось наказывать достойнейших людей. Мы добились, что их совсем не стало». Да ведь и реальный — не тендряковский — Кампанелла нашел в своем Городе Солнца весьма своеобразное применение нетрудоспособным инвалидам — они служат соглядателями, донося государству обо всем, что услышат.

Изображая антиутопический Город Солнца, Тендряков доводит идею «счастья по приказу» до логического конца: «Так вот — нищета, ненависть, ложь и впереди никакой надежды, что все это когда-то кончится. Кого не охватит ужас перед будущим, кому захочется дальше жить! А если ужас станет расти... Он рос, Томмазо, он грозно рос! И надо было любым путем прекратить его... Мы не в силах изменить жизнь, но мы научились принуждать. Приказ вызрел сам собой: те граждане, которые поддаются ложному ужасу, а не радуются цветущей жизни, совершают самое тяжкое преступление и подлежат смертной казни через повешение»...

«Мы-то живем по твоему слову, старательно выполняем все, что ты сказал, но теперь ты нам страшен, учитель», — эти слова в художественной ткани романа Тендрякова становятся камнем, убивающим великого мечтателя и мученика Кампанеллу.

Безусловно, Тендряков меньше всего испытывал потребность каким-то образом опорочить утопию Кампанеллы как явление (и очень значительное явление) в истории культуры. Задача Тендрякова состояла в другом — осмыслить философские истоки той тоталитарной системы, которая только теперь начинает демонтироваться. И, конечно, менее всего в обосновании этой системы можно винить гуманиста эпохи Возрождения Кампанеллу, идеи которого, очень прогрессивные для своего времени, оказали заметное влияние на развитие как утопической, так и антиутопической традиций в мировой культуре. Да и в конце концов не по утопии Кампанеллы сверялись те, на чьей совести кровавые злодеяния. Кампанелла просто не мог иметь того опыта, который имеем мы: на его глазах не делалось попыток перенести утопию из сферы иллюзорных идеалов на грешную землю, да он и не думал непосредственно воплощать ее в жизнь. Но его утопия является для нас одним из путеводителей по тому направлению мировой утопической мысли, которое было проверено практикой и реализовалось вовсе не так, как того ожидали гуманистически мыслящие утописты.

1.2. Утопия и антиутопия XX века (в диалектической связи с развитием утопической и антиутопической традиций в XIX веке).

Почему так помнится именно четвертый сон Веры Павловны — самый неправдоподобный и странный? Первые три чаще всего забываются на другой день после получения школьного аттестата, а четвертый память почему-то сохраняет. Не потому ли, что желание верить в возможность соединения идеала и реальности — хотя бы в далеком будущем — это вечное человеческое желание, которое лежит, кстати, в основе большинства религий (допустим, земной путь человечества в христианской интерпретации есть движение от утраченного рая в прошлом к обретенному Царству Божию в будущем — пусть через катастрофу, через конец света, через страшный Суд). Утопическая традиция имеет, таким образом, огромную историю: зародившись еще в античности, она пережила время бурного расцвета в эпоху Просвещения; пережила утопия и эпохи угасания, которые вновь сменялись эпохами расцвета. Менялись культурные традиции, были времена, когда жанр утопии с трудом «вписывался» в рамки очередной системы

канонов. Только ведь желание верить в слияние идеала и реальности все равно жило в человеческих душах. А потому не умирала и утопия. В XVIII в., например, утопическая традиция ожила в «Путешествиях Лемуэля Гулливера» Дж. Свифта (впрочем, отразилась там и идущая от «Утопии» Т.Мора традиция прямого «сталкивания» идеального утопического мира с миром реальным — как известно, мудрость свифтовских гуигнгнмов особенно рельефно проявляется на фоне сопоставления их жизни с жизнью современников Свифта). И вот настал XX век — век, начало которого ознаменовалось новой яркой вспышкой утопического сознания. Причин здесь несколько. Во-первых, XX век (и в особенности первая его половина) практически во всем мире стал веком научно-технической эйфории. В самом деле, до этого времени медленное постепенное накопление человечеством научного знания дало в конце XIX — начале XX веков резкий «скачок», который отразился не только собственно на науке, но и на качестве жизни миллионов людей. Это был «скачок», беспрецедентный в истории, — когда человечество буквально при жизни одного поколения пересело с лошади в автомобиль и самолет, стало слушать радио и говорить по телефону, наконец, подошло вплотную к компьютерной эре. Естественно, что это породило своего рода культ научного прогресса, который на каких-то этажах общественного сознания превращался в несколько более вульгарный «культ машины». В нашей стране после 1917 года произошло своего рода «сращение «насаждавшегося сверху культа коммунистической идеологии с «культом машины». Вспомним в этой связи Н.Бердяева, который писал в своей работе «Истоки и смысл русского коммунизма»: «Русские крестьяне сейчас поклоняются машине, как тотему. Техника не есть обыденное дело, прозаическое и столь привычное западным людям, она превращается в мистику и связывается с планами почти космического переворота».

Кроме того, культ научно-технического прогресса порождал тенденцию к механическому переносу принципов, по которым можно построить совершенную машину, на человеческое общество. Такой соблазн, когда бы бесконечное множество отдельных воль (далеко не всегда разумных) было бы подчинено какому-то единому замыслу и направлено в единое русло, стал одним из самых великих соблазнов XX века. И не случайно в первые десятилетия XX века приобрели очень большую популярность социалистические идеи в самых разных вариантах (не надо забывать о том, что большевизм был лишь одним из наиболее экстремистских вариантов реализации этих идей, но было и множество других, более «мягких» вариантов). Отдавали дань этим идеям Дж.Б.Шоу, Л.Фейхтвангер и Г.Уэллс... Очевидно было бы неправильно теперь, с высоты нового опыта, осуждать их за это. Мы, люди конца XX века, уже знаем, к каким последствиям привели попытки преодолеть известную хаотичность бытия и направить миллионы воль в единое русло. Интеллектуалы начала века такого опыта не имели. Они видели перед собой несовершенство реального бытия своих демократических европейских стран (а совершенство, увы, недостижимо), они видели хаос столкновения отдельных воль, и они мечтали о том, чтобы векторы этих воль приобрели единое направление, чтобы не растрачивались впустую силы человечества. Они просто не могли предвидеть последствия попыток переустройства бытия в этом направлении. Сыграла свою роль в развитии утопической традиции и идея «творческой эволюции», которая в 20 — 30-е годы была достаточно популярной.

Пожалуй, одним из корифеев классической утопии XX века можно считать английского писателя Г.Уэллса(1866—1946). Наиболее характерной чертой его мироощущения была безоговорочная вера в безграничное могущество науки и в то, что, познав закономерности собственного бытия, человек может разумно переустроить собственное бытие в сторону абсолютной гармонизации интересов отдельных лиц и интересов общества в целом. Герберт Уэллс в романе «Люди как боги» (1923) несовершенству земного бытия, где царит «старая концепция социальной жизни государства как узаконенной внутри определенных рамок борьбы людей, стремящихся взять верх друг над другом», противопоставляет находящееся в другом измерении государство с говорящим названием Утопия (что явно свидетельствует об опоре Уэллса на традиции, идущие еще от Т.Мора). История уэллсовской Утопии чем-то напоминает историю земного человечества. Вначале — «Темные века». Потом — «Последний Век Хаоса», ставший одновременно и веком великих научных открытий в разных областях знаний. Однако само по себе научное знание без жесткого подчинения человеческой жизни принципу целесообразности — еще не гарантия от всеобщего хаоса и от табели человечества. Вообще Уэллс ненавидит реальную жизнь именно потому, что борьба интересов отдельных людей является законом жизни. И Г.Уэллс моделирует закономерный финал действия этого закона в Последний Век Хаоса (повествование ведется от имени жителя Утопии). Век великих научных открытий и изобретений «чрезвычайно расширил власть человека над природой», что привело к резкому повышению уровня жизни утопийцев. Однако отсутствие жесткого подчинения

личности каким-то общим принципам привело в уэллсовском мире к тому, что рост уровня жизни привел лишь к резкому увеличению населения, истощению ресурсов и к тому, что в конце концов утопическая цивилизация оказалась «перед началом новой вереницы Темных веков, подобных тем, которые предшествовали эпохе открытий».
Итак, хаотическое взаимодействие индивидуальных воль, по Уэллсу, неизбежно должно привести к катастрофе. И вот писатель подводит Утопию к той черте, когда интеллигентное меньшинство осознает реальность катастрофы. Через воспитание и просвещение оно начинает формировать в сознании большинства новый взгляд на жизнь, в основе которого — не личный интерес, но «творческое служение» обществу в целом. По мере того, как новый взгляд на жизнь побеждал, жизнь утопийцев полностью подчинилась тому, что Уэллс считал научно обоснованной целесообразностью. Никакой частной собственности (сам Уэллс был социалистом фабианского толка, он считал частную собственность на средства производства силой, ведущей мир к хаосу). Никакой парламентской демократии — «решения в каждом конкретном случае принимаются теми, кто лучше других осведомлен в данном вопросе». Свободно принято утопийцами ограничение рождаемости, искусственный генетический отбор: «Уже несколько столетий назад утопийская наука научилась управлять наследственностью, и чуть ли не каждый ныне живущий утопиец принадлежит к типу, который в далеком прошлом именовался деятельным и творческим. В Утопии почти нет малоспособных людей, а слабоумные отсутствуют вовсе; лентяи, люди, склонные к апатии или наделенные слабым воображением, постепенно вымерли; меланхолический тип уже давно забыт; злобные и завистливые характеры уже в значительной степени исчезли. В подавляющем большинстве утопийцы энергичны, инициативны, изобретательны, восприимчивы и доброжелательны». За счет чего это достигается? За счет того, что, скажем, утопиец, родившийся на свет ленивым, не имеет возможности быть продолжателем рода: «Если индивид ленив, это не страшно, так как утопийского изобилия хватит на всех, но такой человек не найдет пары, у него не будет детей, потому что ни один юноша, ни одна девушка в Утопии не полюбят того, кто лишен энергии и не хочет ни в чем отличиться».
Но наиболее загадочно то, что принцип научной целесообразности с точки зрения интересов всего общества не является насилием над волей отдельных утопийцев: уэллсовские утопические герои в такой степени проникнуты с детства духом абсолютного доверия к науке, что каждый из них готов свободно поступиться собственными интересами во имя интересов общества. Потому-то и оказывается возможным сосуществование в уэллсовском утопическом обществе принципа научной целесообразности с «Пятью Принципами свободы»: это «Принцип уважения к частной жизни», «Принцип свободы передвижения», «Принцип неограниченного знания», «Принцип свободы, объявляющий ложь самым черным из преступлений» и, наконец, «Принцип свободного спора и критики».
Безусловно, подобный взгляд Уэллса порожден его в какой-то степени религиозным преклонением перед возможностями науки на пути разумного переустройства бытия, а также его уверенностью в способности людей понять это и добровольно принять научно обоснованную форму жизнеустройства. Подобный оптимизм вызвал весьма неоднозначную реакцию в среде европейской интеллигенции. Антиутопия Олдоса Хаксли (1894—1968) «О дивный новый мир» (1932) написана в известной степени в порядке полемики с позицией Уэллса — автора утопического романа «Люди как боги». Впрочем, и сам Уэллс не случайно изображает общество, в котором научная целесообразность жизнеустройства сочетается со свободой отдельной личности, в момент его расцвета, когда мучительный процесс преобразования человека уже завершен. Но, обращаясь к истории построения утопического общества, Уэллс вводит в него в качестве неизбежной данности и «вынесение за скобки» определенной категории людей (по классовому признаку), объективно не заинтересованных в той форме жизнеустройства, которую Уэллс считал наиболее разумной. Итак, научно-социальная эйфория сочетается у Уэллса порой и с допущением «научно обоснованного» «прореживания» общества — в качестве средства.
Впрочем, характеристика творчества Г.Уэллса будет недостаточно полной, если не принимать во внимание также и присутствующие в его творчестве антиутопические мотивы. Дело в том, что Уэллс, не принимая «беспорядка» окружающего бытия, видел два пути преодоления «беспорядка». Он принимал только один из этих путей. Один путь преодоления, с точки зрения Г.Уэллса, — это путь назад, в тоталитарное прошлое, к отрицанию личности во имя каких-то «сверхидей», носящих условный, ограниченный характер, когда личность приносится в жертву интересам нации и государства и когда национальное или государственное единство обеспечивается за счет непременного наличия внешнего врага (скажем, в лице другого народа или другого государства). Другой путь, в котором Уэллс и видел спасение — это путь

постепенного осознания людьми общности своих интересов и возникновение на этой основе общечеловеческого единства, когда личность не растворяется в каком-то ограниченном сообществе (нации, государстве и т.д.), но становится частью общечеловеческого братства. Именно столкновение этих двух путей моделируется в антиутопическом романе Г.Уэллса «Самовластие мистера Парэма» (1930).

В центре романа преподаватель истории мистер Парэм, который не приемлет «беспорядка» современного ему английского демократического общества. Исход он видит лишь в возвращении назад, в прошлые века, к идее великой Англии, которая должна править миром, к стиранию личности перед лицом великой государственной цели, к отказу от «вредной» свободы слова: «Что такое ваша свобода слова? Просто возможность сеять всякий вредный вздор и сеять смуту! Что до меня, я ни секунды не колебался бы в выборе между безответственной болтовней и интересами нации». И далее Уэллс моделирует фантастическую ситуацию — во время спиритического сеанса мистер Парэм и миллионер Басси Вудкок, средствами которого Парэм хочет воспользоваться в своей политической деятельности, увидели одну и ту же картину — картину мира после того, как в мистера Парэма вселился посланник планеты Марс Владыка Дух — дух власти и порядка. Уэллс здесь моделирует ситуацию, при которой проповеди мистера Парэма овладевают миллионами умов, вследствие чего в конце концов «Англия упала ему прямо в руки, точно созревший плод» (интересно, что роман был написан еще за несколько лет до того, как пример такого созревания явила собой Германия). Моделируя развитие событий, Уэллс время от времени обращается к реалиям общественной жизни Англии — и даже мимоходом вовлекает в свой фантастический мир Редьярда Киплинга и Бернарда Шоу: «Мистер Бладред Хиплинг, имперский лауреат, сочинил в его честь свою лебединую песнь, а мистер Бернардин Шо... наводнил газеты открытыми письмами, в которых ставил его выше Муссолини». И все же главное в данном случае для Уэллса — «эксперимент», в ходе которого проверяется взаимодействие массового сознания с тоталитарной идеологией.

Мистер Парэм побеждает, и его идеи начинают воплощаться в жизнь: «Кто не работает для Отечества, не должен есть его хлеб, а кто не работает добровольно, того надо заставить трудиться в поте лица...»; «Государство — это воинствующий организм, и, если он здоров и совершенен, он должен быть воинствующим во всех своих проявлениях...»; «Людей военных, обязанных убивать, следует освободить от какой-либо личной ответственности, если они, убивая, твердо убеждены в своей правоте...» На политической сцене на первый план выдвигаются люди наподобие генерала Джерома, своего рода «поэта войны», для которого война — это даже не трагическая необходимость, а явление искусства, которое, как известно, требует жертв. Этот человек, который ненавидит XX век за то, что вместо ярких мундиров прошлых веков он подарил военным форму защитного цвета: «Война стыдится самой себя!.. Вот до чего они нас довели». Конечным следствием побед мистера Парэма над собственным народом становится Вторая мировая война. Роман «Самовластие мистера Парэма» написан в 1930 г., когда о второй мировой войне еще никто серьезно не думал, а Уэллс, который сочетал дар писателя с даром аналитика, уже моделирует один из возможных вариантов начала и развития этой войны.

В это время и сталкивается философия мистера Парэма с противоположной ей ценностной системой, олицетворением которой в спиритическом сне мистера Парема стали миллионер Басси Вудкок и его единомышленники, которых мистер Парэм как раз и хотел использовать в своих целях. Это, в глазах Уэллса, — философия грядущего общечеловеческого единства на основе общей системы ценностей, в центре которой — критерий соответствия законам Разума: «Ваши царства и империи, ваша мораль и ваше право — все, что кажется вам столь прекрасным и возвышенным, геройство и жертвы на поле брани, мечты о господстве, вся эта ваша романтика, преданность слуг, покорность женщин, привычка лгать детям, все хитросплетения и непроходимый вздор вашего старого мира — все это будет смыто с человеческого разума. Мы здесь готовим новую нравственность и новое мужество. Вместо того чтобы вечно подозревать и убивать друг друга, соперничать друг с другом, порабощать и пожирать друг друга, мы создадим мир равных, где все будут трудиться сообща, руководствуясь познанной действительностью, стремясь к целям столь высоким, что вы их и вообразить не можете». Уэллс надеялся на то, что в конечном счете эта система ценностей станет господствующей.

Несколько позже, в 1943 г. появляется утопическая пьеса Дж.Б.Пристли «Они пришли к городу». Развертывание сюжета в этой пьесе вызывает прямые ассоциации с развертыванием сюжета в утопическом романе Г.Уэллса «Люди как боги»: внезапно несколько законопослушных англичан оказываются в совершенно незнакомом месте. Уэллс «забрасывает» их в Утопию, Пристли — в окрестности какого-то неизвестно откуда взявшегося загадочного города, где, как и в большинстве утопических поселений, царит социальная гармония, «где не

люди — для машин и денег, а машины и деньги — для людей. Где нет зависти, жадности, ненависти...» и т.д., то есть всего того, что хоть чем-то напоминает о противоречиях между людьми. Причем всякое сомнение в совершенстве этого утопического города, всякий взгляд на осуществившуюся утопию с «антиутопической» стороны — это, по словам явно симпатичного автору героя, есть не что иное, как просто форма самосохранения людей, которые «предпочтут быть господами в нужнике, вместо того, чтобы жить в новом, прекрасном мире на равных правах со всеми» (впрочем, и в утопическом мире Г.Уэллса всякое сомнение в отношении «научного» общества есть не что иное, как просто «система взглядов, предназначенная для защиты самоуважения»).

Отдал дань утопии и Дж.Б.Шоу (1856—1950) — автор утопической пенталогии «Назад к Мафусаилу» (1918— 1920). Отталкиваясь от абсолютного сомнения, от последовательной скептической «проверки» и столь же последовательного осмеяния самых разных равноправных в своей ограниченности ценностей (религиозные догматы, дарвинизм, собственно характерный для Шоу философский скептицизм), писатель в своем трактате «Полвека безверия» (введение к пенталогии) приходит в конце концов к следующему выводу: «Всеобщее безверие приведет цивилизацию к гибели, если всеобщему неверию не противопоставить всеобщую религию». Чуть ниже Шоу конкретизирует это положение: «Творческая эволюция — это уже религия, причем... религия двадцатого столетия».

Итак, творческая эволюция. Что это такое? Выше уже говорилось о том, что идеи «творческой эволюции» легли в основу одного из направлений европейской утопической мысли XX века. Если Г.Уэллс или Пристли апеллировали в первую очередь к социальному переустройству, благодаря которому будет достигнута гармония между реальными интересами таких людей, каковы они есть (хотя Уэллс при этом включил в жизнь своей Утопии и внутреннее совершенствование людей, но в основном все же через внешнее воздействие воспитательных и образовательных институтов), то «творческие эволюционисты» видели основу раздирающих мир катаклизмов прежде всего в несовершенстве человеческой природы. Отсюда и рецепт спасения: люди должны пожелать изменения собственной природы, и каждый, осознавший собственное несовершенство, должен посредством волевых усилий изменять собственную природу в запланированном направлении. Это и есть «творческая эволюция», когда через волевое изменение собственной природы большим количеством отдельных людей эволюция человека как такового сознательно направляется по тем или иным каналам. В конце концов (может быть, много поколений спустя с момента начала «творческой эволюции») происходит коренное изменение собственно человеческой природы.

Довольно экстравагантную модель такой «творческой эволюции» и предлагает Шоу в пенталогии «Назад к Мафусаилу». Эта пенталогия охватывает всю историю человечества — с момента его возникновения и до прекращения его существования в том виде, в каком его еще можно назвать человечеством. В первой части мы сталкиваемся с первородным грехом первых людей и их изгнанием из рая, с первым в мире преступлением, совершенным Каином, и с первыми шагами человеческого рода на пути познания. Но вторая часть пенталогии («Евангелие от братьев Барнабас») переносит нас в первые годы после окончания первой мировой войны, когда человеческое познание оказалось в тупике, человек начал ощущать собственное бессилие перед раздирающими мир катаклизмами. И вот мы знакомимся с программой, в основе которой «всего один пункт: продлить человеческую жизнь до 300 лет». И один предвыборный лозунг — «Назад к Мафусаилу». Оказывается, что только эволюция в направлении долгожительства может дать человеку на новом этапе его истории возможность дальнейшего развития: ведь, начиная с какого-то момента, количество накопленного человечеством знания достигает такого объема, что для усвоения хотя бы той доли накопленного знания, которая достаточна для перехода к добыванию нового знания, не хватает человеческой жизни. Да и в самом деле — еще в художественном мире гетевского «Фауста» начинающий ученый Вагнер размышляет:

Иной на то полжизни тратит,
Чтоб до источников дойти;
Глядишь — его на полпути
Удар от прилежанья хватит.

А ведь Гете переносит нас в XVI век, а в XX веке объем накопленного человечеством знания многократно возрос.

Более того, по мнению Шоу (а он явно солидарен со своими братьями Барнабас), само спасение человечества будет зависеть от эволюции человечества в сторону долгожительства. Один из

братьев, Конрад Барнабас, заверяет: «Теперь уже совершенно ясно, что наша цивилизация выдвинула такие политические и социальные проблемы, разрешить которые не под силу обыкновенному человеку, этому грибу, увядающему и гибнущему как раз тогда, когда у него появляются первые проблески мудрости и знаний, необходимые для того, чтобы управлять собой... Неужели вы не понимаете, что жалкие семьдесят лет, которых, может быть, довольно для примитивной крестьянской жизни, слишком малый срок для такой сложной цивилизации, как наша?» Фраэнклин Барнабас конкретизирует выводы Конрада применительно к послевоенной Европе: «Война пошла так, как хотела Англия, но мир оказался совсем не таким, как хотела она и непохожим на то, каким вы заранее столь бойко изображали его. Ваш мирный договор превратился в клочок бумаги еще до того, как на нем высохли чернила. Государственные деятели Европы проявили свою неспособность управлять ею. Им недоставало двух-трех веков опыта и тренировки. Весь их багаж сводился к нескольким годам адвокатуры или службы в банке, охоты на куропаток или игры в гольф. А теперь, когда на города и гавани нацелены чудовищные орудия, когда гигантские самолеты готовы в любую минуту взмыть к небу и забросать противника бомбами, каждая из которых сносит целую улицу или пустить на него боевые газы, способные мгновенно умертвить бог знает сколько людей, _ теперь мы ждем что кто-нибудь из вас, господа, выйдет на трибуну и беспомощно объявит нам, таким же беспомощным как и он сам, что снова началась война».

И далее, в последующих трех частях Шоу моделирует эволюцию человечества в направлении, предсказанном братьями Барнабас. В третьей части («Свершилось!») мы переносимся в 2170-й год, а в четвертой части («Трагедия Пожилого Джентльмена») — в 3000-й год, когда, благодаря естественному отбору, человечество казалось разделенным на род долгожителей, живущих по 300 лет, и на род недолгожителей, сохранивших прежнюю продолжительность жизни (в конце концов любая эволюция на определенном этапе предполагает полное расподобление). Расподобление теперь достигло такой степени, что «долгожители» и «недолгожители» не в состоянии понять друг друга. Для «долгожителей» мысли «недолгожителей» — это «мертвые мысли». В самом деле, понятие нации «долгожителями» забыто («И что за нелепость называть людей ирландцами лишь по той причине, что они живут в Ирландии! С равным успехом их можно было бы именовать, например, аэроландцами, потому что все они дышат воздухом»). Забыты понятия семьи, денег и т.д. По словам одной из «долгожительниц», в ее мире не придается значения «случайной потере руки, ноги или глаза: в конце концов никто не чувствует себя несчастным потому, что у него две ноги, а не три». Впрочем, теперь в художественный мир пенталогии входит и «антиутопический» элемент. В художественном мире четвертой части пенталогии мы встречаем Пожилого Джентльмена из «недолгожительского» рода с теми душевными качествами, желаниями, амбициями, с чувством человеческого достоинства, которые так дороги Шоу, но перед лицом эволюционного процесса он обречен. Для людей, вышедших на принципиально новый этап познания, все его душевные движения и интеллектуальные потуги — не более, чем психические процессы, происходящие у животного. Разрыв настолько велик, что при мало-мальски длительном общении с «долгожителями» «недолгожитель» обречен на смерть от депрессии. Даже родившийся в среде «долгожителей» человек, наделенный какими-то «недолгожительскими» чертами, обречен на смерть: «он сам по себе впадает в депрессию и отказывается жить.., он просто умирает, потому что хочет умереть. В таких случаях мы говорим, что он потерял себя». Потому-то «недолгожителям» и запрещено появляться в местах, где живут «долгожители», без няни, равно как и «положено общаться с детьми не старше шестидесяти лет». Но закон эволюции настолько суров, что «недолгожители» все равно обречены. И на основе этой данности среди «долгожителей» начинают формироваться две партии: «консерваторов» и «колонизаторов». «Консерваторы» выступают за то, чтобы из гуманных соображений не торопить эволюцию и сохранить «недолгожителям» их естественное существование, в то время как «колонизаторы» выступают за ускорение эволюции посредством стирания «недолгожителей» с лица земли. «На что жизнь, если она так коротка?.. У вас такая ничтожная душа. Вы только вводите нас в грех гордыни: мы поневоле смотрим на вас сверху вниз, хотя могли бы смотреть снизу вверх на что-нибудь, что выше нас... Для «недолгожителя» продление жизни означает только продление скорби; для «долгожителя» каждый лишний год — перспектива, вынуждающая его дать все, на что он способен... Какой смысл затягивать агонию? Как бы мы ни пытались вас спасти, рядом с нами вы все равно обречены на медленное вымирание», — так рассуждает юная «долгожительница» 56 лет от роду. Шоу отдает себе отчет в том, что «творческая эволюция» чревата расподоблением человечества и связанным с этим крушением той демократической и гуманистической традиции, тонкая пленка которой медленно росла на протяжении столетий. Но в моделировании «долгожительского» варианта «творческой эволюции» Шоу идет до конца — ив пятой части с символичным названием «У предела мысли»

перебрасывает нас в 31920 год. Теперь земля населена исключительно «долгожителями», живущими почти вечно, до первого несчастного случая. Здесь нет стариков, но есть Древние. За 2 года пребывания в скорлупе человеческий зародыш успевает пройти стадию развития, равную у нас примерно 20 годам, начиная с рождения, а затем за 4 года детства — весь тот период, который мы проходим с 20 до 70 лет. В эти 4 года человек ест и спит, наслаждается искусством и любовью. Четыре года спустя после рождения все это уходит в небытие — и начинается безграничное накопление мудрости. И в 31920 году люди в художественном мире пенталогии Шоу подошли уже к тому рубежу, за которым — полное освобождение от тела и существование в виде чистой мысли. И вот Древние поочередно рассуждают: «Вот это, дети, и заботит Древних. До тех пор пока не разорваны узы, связывающие нас с нашим тираном-телом, мы не выполним своего предназначения... Наступит день, когда люди исчезнут и останется только мысль. Это и будет вечная жизнь».

Подобно Шоу, в конце 1930-х годов начинает возлагать надежды на «творческую эволюцию», то есть на волевое изменение человеком собственной природы, и О.Хаксли. К этому он приходит от абсолютного сомнения 20-х годов, через мучительные колебания, которые нашли отражение в романе «Слепой в Газе» (1936). На последних страницах романа мы встречаемся с многочисленными размышлениями о конкретных способах самосовершенствования — вплоть до отказа от мясной пищи, возбуждающей, по мнению Хаксли, агрессивность.

Несколько лет спустя, в 1939 г., идея «творческой эволюции» найдет у Хаксли свое дальнейшее развитие в романе «После многих лет умирает лебедь» — романе откровенно проповедническом, в рамках которого образная система служит «инструментом» для выражения авторских идей. И очень значительное место в структуре романа занимают многостраничные монологи «героя-резонера» мистера Проптера, в уста которого вложена обретенная теперь Хаксли положительная программа. Впрочем, эта программа не отрицает позиции Хаксли-агностика 20-х годов — она ее перерастает. Хаксли по-прежнему убежден в том, что человек в том виде, в каком он реально существует, не способен адекватно познать мир и разумно его переустроить. Но ограниченности эта теперь связана для Хаксли и соответственно для героя-проповедника мистера Проптера с тем, что человек реальный на все смотрит сквозь призму своего «Я», сквозь призму своих интересов и страстей. Такое видение мира, по Хаксли, неизбежно сковывает познание: «Личность есть личная воля, а личная воля есть отрицание реальности», в то время как «...для того, кто поднимается на уровень вечности, тупика более не существует», — говорит герой-проповедник мистер Проптер. Далее, оказывается, что человеческий язык не способен передать Истину именно потому, что формировался он под знаком людских страстей, под знаком «эго»: «Единственный словарь, который есть в нашем распоряжении, — это словарь, предназначенный главным образом для исключительно человеческих мыслей об исключительно человеческих интересах. Но вещи, о которых мы хотим сказать, — это внечеловеческая реальность, внечеловеческая мысль. Отсюда — коренная неадекватность всех наших суждений о Боге, духе и вечности». Это же касается и сформировавшихся в сознании человека нравственных и эстетических ценностей, религии, политических институтов. В конечном счете: «Большинство вещей не заслуживают ничего иного, кроме как цинизма... Все это — неправда, которую создали люди, чтобы оправдать на будущее пренебрежение Богом и погрязание в собственном эгоизме». Подобное отношение к традиционным ценностям уже отразилось в произведениях Хаксли 20-х годов. Но теперь в уста мистера Проптера вложена «положительная программа», в основе которой — «творческая эволюция» человека в сторону «освобождения от времени. Освобождения от страсти и от душевных потрясений. Освобождение от индивидуальности». Речь идет об «освобождении» добровольном, осознанном — и одновременно абсолютном, о достижении в идеале той степени «самоосвобождения», когда собственное «Я» перестает казаться чем-то личностно ценностным, когда и собственная жизнь начинает казаться ее носителю тем, чем она является объективно — мельчайшей частицей бесконечности. Только тогда, оказывается, и противоречия между волями отдельных людей будут исключены, и человеческое познание не будет сковано интересами отдельных «Я».

В то же время следует сказать, что, по убеждению Хаксли, подобное осознанное «освобождение от индивидуальности» может осуществляться лишь в условиях максимально возможной **внешней** свободы личности: внешняя несвобода, по Хаксли, напротив, лишает человека возможности думать о чем-либо, кроме собственного «Я», которое нуждается в постоянной самозащите : «Рабство и фанатизм усиливают власть над человеком времени, зла и собственного «Я». Отсюда и вытекает ценность демократических институтов и скептического мышления. Чем больше уважения к индивидуальности — тем скорее человек поймет, что всякая индивидуальность есть тюрьма». Другим условием такой «творческой эволюции» является

деурбанизация, рассредоточение людей, размывание крупных скоплений людей и концентрация их в небольших общинах, в которых никто не может затеряться. Более подробно условия, при которых, по Хаксли, возможна «творческая эволюция» в сторону «освобождения от индивидуальности», описываются в трактате «Цели и средства» (1937). Хаксли подчеркивает в этом трактате, что есть два пути «освобождения от индивидуальности»: один путь — это неприемлемый для Хаксли «путь, ведущий вниз — от личности в тьму «подчеловеческих» эмоций и панической животности», путь несвободного растворения личности в толпе, путь от человека к зверю; второй путь — это свободное и осознанное «освобождение от индивидуальности» в том варианте, о котором говорил мистер Проптер. И вот, анализируя условия, при которых такая «творческая эволюция» возможна, Хаксли обращается даже к данным точных наук. Например, он останавливается на вычислении оптимального количества людей, объединенных общим делом, при котором они не превращаются в безликую толпу. Так, совместная физическая работа, по Хаксли, не нивелирует личность, если объединяет не более 30 человек; совместная учебная деятельность — при количестве обучающихся от 8 до 15; совместное общение или совместная молитва — при числе общающихся или молящихся не более 10—12.

Одним из излюбленных приемов Хаксли, начиная с конца 1930-х годов, является моделирование заведомо неправдоподобных «экспериментальных» ситуаций, в которых бы «проверялись» те или иные идеи. Теория «освобождения от индивидуальности» в художественном мире романа «После многих лет умирает лебедь» находит свою проверку «от противного». Эта проверка осуществляется в двух временных плоскостях, которые смыкаются в финале. В художественный мир романа как антагонисты мистера Проптера с его проповедью «освобождения от индивидуальности» введены земной житель XVIII века граф Хауберк и земной житель XX века миллиардер Джо Стоит. Их высшая цель — бессмертие, продление до бесконечности своего земного существования, экспансия собственного «Я» в вечность (то есть нечто совершенно противоположное «освобождению от индивидуальности»). Граф Хауберк своей цели достиг — в потаенной пещере, скрываясь от возмездия за свои зверства, он дожил до 200 лет, но достичь этого ему удалось лишь ценой обратной эволюции: «На другом конце Пятый Граф зевал, потягивался, чесался и трогал драгоценный камень на своей шее, издавая при этом странные звуки, которые казались обезьяньим вариантом серенады Дон Жуана». В эту же бездну теперь готов спуститься искатель бессмертия, но уже из XX века — Джо Стоит, который, подобно своему предшественнику графу Хауберку, скрывается в пещере от возмездия за свои злодеяния. Встретившись в пещере с бывшим Homo Sapiens графом Хауберком, он начинает себя мысленно готовить к той же обезьяньей участи: «Как вы думаете, сколько времени потребуется, чтобы человек превратился в это? Я думаю, это произойдет не мгновенно. Можно долгое время оставаться человеком. Однажды минуешь первое потрясение, а потом... Похоже, что этим существам здесь не так плохо. Не так ли?» Итак, обезьянье состояние — это теперь для Хаксли то предельное состояние, которого может достичь человек, идущий по пути абсолютизации своего «Я».

Направление в развитии утопии, связанное с идеей «творческой эволюции», то есть преодоления человеком своей собственной природы, лежит за пределами системы ценностей традиционного европейского гуманизма, имеющего истоки еще в гуманизме эпохи Возрождения. В самом деле, традиции европейского гуманизма базируются на идее самоценности Человека — такого, каков он есть. В рамках системы ценностей европейского гуманизма Человек (в широком смысле этого слова) не рассматривается в аспекте выполнения им какого-то высшего предназначения; Человек ценен сам по себе, самоценен, Человек — не средство, а Цель, и потому свобода того или иного конкретного представителя человеческого рода может оканчиваться только там, где начинается посягательство на свободу других. В то же время параллельно формировались и системы ценностей, в рамках которых Человек рассматривался прежде всего как составная часть какого-либо высшего замысла, и потому в рамках этих систем вне этого замысла Человек просто утрачивает свою ценность. Можно вспомнить в этой связи повесть Л.Н.Толстого «Крейцерова соната», написанную в 1887 г., то есть после духовного перелома 1881г. Явно симпатичный создателю повести герой, Позднышев, напрямую декларирует бессмысленность существования человечества вне какого-либо высшего замысла: «А жить зачем? Если нет цели никакой, если жизнь для жизни нам дана, незачем жить... Ну, а если есть цель жизни, то ясно, что жизнь должна прекратиться, когда достигается цель. Если цель человечества благо, добро, любовь..., то ведь достижению этой цели мешает что? Мешают страсти. Если уничтожатся страсти..., то пророчество исполнится, люди соединятся, цель человечества будет достигнута, и ему незачем будет жить... Род человеческий прекратится? Да неужели кто-нибудь может сомневаться в этом. Ведь это так же несомненно,

как смерть. Ведь по всем учениям церковным придет конец мира, по всем учениям научным неизбежно то же самое. Так что же страшного, что по учению нравственному выходит то же самое?» Но разве не к прекращению существования человечества после выполнения им своего предназначения ведет самосовершенствование по модели Шоу: «Наступит день, когда люди исчезнут и останется только мысль. Это и будет вечная жизнь». Но разве полное «освобождение от индивидуальности», по модели Хаксли конца 30-х годов, не есть одновременно и «освобождение» мироздания от человечества в том виде, в каком его еще можно назвать человечеством? Увы, модель совершенствования бытия на основе «творческой эволюции» практически обречена ориентироваться не на **самоценного** человека, но на тот или иной внешний по отношению к человечеству высший замысел, по отношению к которому Человек — средство (хотя конкретно Хаксли конца 30-х годов считает преодоление Человеком собственной природы также и единственным условием спасения человечества от самоуничтожения).
Наверное, можно говорить о том, что гуманистический культ Человека реального и одновременно имеющая религиозные первоисточники ориентация на внешний по отношению к Человеку высший замысел — это те два взаимоуравновешивающих крыла, на которых держится в последние несколько столетий европейская культура и наличие которых позволяет ей избежать как падения в пучину антигуманистического презрения к Человеку, так и некритического восхищения всеми проявлениями человеческой природы и забвения многих горьких для Человека истин.
Параллельно утопической традиции формируется и традиция антиутопическая. Суть антиутопии — не просто в изображении потенциально возможного будущего, ориентированном на неприятие читателями такого будущего, но прежде всего — в изображении ценностно-негативных последствий с первого взгляда прогрессивного развития, в споре с утопией.
И вот уже в начале XIX века в Европе (а несколько позже в России) начинается активное формирование антиутопии. (Антиутопические элементы стали входить в литературу значительно раньше). В основе европейской и русской антиутопических традиций XIX—XX веков лежит в значительной степени полемика с идеями «научного» переустройства общества, закономерная озабоченность возможностью «программирования» человека извне и в конечном счете — стирания при этом человеческой личности. И уже в романе Мэри Шелли «Франкенштейн, или Освобожденный Прометей» присутствует образ искусственного человека, сделанного по последнему слову науки, которого можно разложить на составляющие и снова собрать — и этот человек страшен в своей животной безличности (позже антиутопический мотив «искусственного человека» ляжет в основу сюжета повести М.Булгакова «Собачье сердце»). В «Истории одного города» М.Е.Салтыкова-Щедрина мы уже видим антиутопическую модель общества в варианте Угрюм-Бурчеева, который «...начертавши прямую линию, замыслил втиснуть в нее весь видимый и невидимый мир..., чтобы нельзя было повернуть ни взад, ни вперед, ни налево, ни направо». В 1864 г. «подпольный человек» Достоевского, полемизируя с утопическими программами социального переустройства, направленными на достижение «земного рая», в частности и с утопическим миром романа Н.Г.Чернышевского «Что делать?», заявляет: «Вы верите в хрустальное здание, навеки нерушимое, то есть такое, которому нельзя ни языка украдкой выставить, ни кукиша в кармане показать. Ну а я, может быть, потому и боюсь этого здания, что оно хрустальное и навеки нерушимое и что нельзя будет даже и украдкой языка ему выставить». Впоследствии «антиутопическая» линия в творчестве Ф.М.Достоевского получит свое продолжение — жуткая картина «научного» переустройства предстанет перед нами и в «гармоническом» обществе по модели Великого Инквизитора («Братья Карамазовы»), и в еще более «гармоническом» обществе по модели Шигалева («Бесы»).
И все же расцвет антиутопии приходится на XX век. Связано это, очевидно, прежде всего с приведением в движение тех социальных механизмов, благодаря которым массовое духовное порабощение на «научной» основе стало реальностью. Мироздание по Шигалеву из романа Ф.М.Достоевского «Бесы» померкло перед лицом мироздания по Гитлеру в Германии 30 — 40-х годов или мироздания по Сталину в Советском Союзе 20 — 50-х годов. Безусловно, в первую очередь именно на основе имеющегося в XX веке реального опыта «научного» тоталитаризма возникли антиутопические социальные моде* ли в произведениях таких очень разных писателей, как А.Платонов («Котлован») и Е.Замятин («Мы»), О.Хаксли («О дивный новый мир») и Дж.Оруэлл («1984»); Р. Брэдбери («451° по Фаренгейту») и Г.Франке («Игрек минус»).
Впрочем, в известной степени развитие антиутопической традиции было и реакцией на расцвет в 20-е годы своего рода романтического преклонения перед разного рода моделями «научного» общества. Расцвет утопической традиции, безусловно, стимулировал и развитие антиутопической традиции, а, скажем, «О дивный новый мир» Хаксли (1923) был написан в

порядке полемики с концепцией Г.Уэллса в романе «Люди как боги». Английский литературовед П.Баверинг, например, рассматривал О.Хаксли - «антиутописта» как своего рода «зеркального антипода» Г.Уэллса. В самом деле, с одной стороны: «Все элементы контроля, практикуемые в государстве из уэллсовского мира, можно обнаружить в романе «О дивный новый мир», но, с другой стороны, «если Уэллс — пророк научного оптимизма, то Хаксли, без сомнения, — скорбный пророк науки».
Для антиутопических миров, созданных названными выше писателями, прежде всего характерно «усечение» личности до размеров, подвластных познанию и программированию. (Подобное «усечение» присутствует и в целом ряде утопических миров как неизбежная плата за «всеобщее счастье». Однако именно антиутопия сконцентрировала внимание на непомерной величине этой платы.) Еще Великий Инквизитор из романа Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы» исповедует убеждения, заключающиеся в том, что «...люди постигнут, наконец, сами, что свобода и хлеб земной вдоволь для всякого немыслимы... Они будут дивиться на нас и считать нас за богов за то, что мы, став во главе их, согласились выносить свободу над ними господствовать. Мы докажем людям, что они только жалкие дети, но что детское счастье слаще всякого». А уже в романе Хаксли «Желтый Кром», написанном еще в 1921 г., в уста одного из героев вкладывается утопическая программа (для Хаксли эта программа, конечно, антиутопическая), в основе которой — «разумное использование неразумных сил». Во имя счастья человечества этот герой предлагает разделить человечество на 3 категории: это «правящая интеллигенция», «люди веры» и «стадо». Первые будут вырабатывать наиболее удобные для данного момента идеи, сознательно выдавать их за истину в последней инстанции и начинять ими «людей веры», которые будут нести эти идеи в «стадо». «Люди будут убеждены, что не найти иного счастья, кроме как в работе и повиновении... Их заставят верить, что они счастливы и ужасно важны и что все, что они делают, благородно и значительно. Работая свои восемь часов, подчиняясь лучшим из своей среды, убежденные в собственном величии, в собственной значимости, в собственном бессмертии, они будут удивительно счастливы». Одиннадцатью годами позже эти фантазии оживут на страницах романа О.Хаксли «О дивный новый мир». В основе антиутопического мира из романа Хаксли лежит следующий императив: «Все формы индивидуальной жизни... должны быть строго регламентированы. Мысли, поступки и чувства людей должны быть идентичны, даже самые сокровенные желания одного должны совпадать с желаниями миллионов других. Всякое нарушение идентичности ведет к нарушению стабильности, угрожает всему обществу». И в «дивном новом мире» эта идентичность достигнута: «Все счастливы. Все получают то, чего хотят, и никто не хочет того, чего он не может получить. Они обеспечены, они в безопасности; они никогда не болеют; они не боятся смерти; им не досаждают отцы и матери; у них нет жен, детей и возлюбленных, могущих доставить сильные переживания. Мы адаптируем их, и после этого они не могут вести себя иначе, чем так, как им следует». Как это достигается? А очень просто. Обитатели «дивного нового мира» выводятся из пробирок, причем зародыши с самого начала поделены на разряды — «альфа», «бета», «гамма» и так далее — вплоть до «морона». «Альфы» — будущие представители правящей интеллигенции, у которых усиленно развивается зародыш мозга, но лишь до определенной черты, чтобы свести до минимума опасность инакомыслия. Но ведь должен кто-то и наиболее неквалифицированные работы выполнять. Стало быть, во имя всеобщей гармонии требуется, чтобы эти люди и не могли выполнять никакой другой работы, а посему были довольны своей долей. Поэтому у зародышей низших каст посредством добавления в пробирки алкоголя высушивается мозг, а затем у новорожденных этих каст посредством применения электрошока вызывается ненависть к цветам и книгам. Большое внимание уделяется в «дивном новом мире» и формированию специфического «классового сознания», равно как и формированию своего рода «пробирочного патриотизма»: для этого даже песня придумана, заканчивающаяся словами:

О, нет такой пробирки в целом мире,
Как милая пробирочка моя.

В романе-памфлете Е.Замятина (1869—1931) «Мы» (1924) перед нами предстанет антиутопическое общество, построенное на принципе абсолютного приоритета общественной целесообразности. В замятинском антиутопическом Едином Государстве полностью уничтожено «Я»: «Мы — счастливейшее среднее арифметическое. И нет счастливее цифр, живущих по стройным вечным законам таблицы умножения. Ни колебаний, ни заблуждений. Истина — одна, и этот истинный путь — один; и эта истина — дважды два, и этот истинный

путь — четыре. И разве не абсурдом было бы, если бы эти счастливо, идеально перемноженные двойки стали думать о какой-то свободе, то есть ясно — об ошибке». В этом обществе для всех — единый режим дня. Есть в Едином Государстве и искусство, представленное Государственными Поэтами. Вот рассуждения из дневника главного героя: «Я думал: как могло случиться, что древним не бросилась в глаза вся нелепость их литературы и поэзии. Огромнейшая великолепная сила художественного слова — тратилась совершенно зря. Просто смешно: всякий писал — о чем ему вздумается. Так же смешно и нелепо, как то, что море у древних круглые сутки тупо билось о берег, и заключенные в волнах миллионы килограммометров — уходили только на подогревание чувств у влюбленных. Мы из влюбленного шепота волн — добывали электричество, из брызжущего бешеной пеной зверя — мы сделали домашнее животное, и точно так же у нас приручена и оседлана когда-то дикая стихия поэзии. Теперь поэзия — уже не беспардонный соловьиный свист: поэзия — государственная служба, поэзия — полезность.
Наши знаменитые «Математические Нонны»: без них — разве могли бы мы в школе так искренне и нежно полюбить четыре правила арифметики? А «Шипы» — это классический образ. Хранители — шипы на розе, охраняющие нежный государственный цветок от грубых касаний... А «Ежедневные Оды Благодетелю»? Кто, прочитав их, не склонится набожно перед самоотверженным трудом этого Нумера из Нумеров? А жуткие, красные «Цветы Судебных приговоров»? А бессмертная трагедия «Опоздавший на работу»? А настольная книга «Стансов о половой гигиене»? И в конце концов степень самоотречения личности во имя Единого Государства становится столь полной, что лишь подтверждает уже несомненную для всех реальность изучающаяся в школах Единого Государства легенда о «Трех Отпущенниках»: «Это история о том, как троих нумеров, в виде опыта, на месяц освободили от работы: делай, что хочешь, иди, куда хочешь. Несчастные слонялись возле места привычного труда и голодными глазами заглядывали внутрь; останавливались на площадях — и по целым дням проделывали те движения, какие в определенное время дня были уже потребностью их организма: пилили и стругали воздух, невидимыми молотами побрякивали, бухали в невидимые болванки. И, наконец, на десятый день не выдержали: взявшись за руки, вошли в воду и под звуки Марша погружались все глубже, пока вода не прекратила их мучений» (В этой легенде из антиутопического мира Замятина нашла свое страшное воплощение мечта многих утопистов. Как известно, в **утопическом** мире Т.Кампанеллы преступники подвергались жестокой казни, но могли быть казнены лишь после того, как после долгих уговоров **сами осознавали справедливость приговора и давали согласие на собственную казнь).**
А вот антиутопический роман Дж. Оруэлла (1903— 1950) — «1984». Здесь изображено грядущее антиутопическое общество через несколько десятков лет после мировой революции, когда на территории бывшей Англии установился строй под названием «Ангсоц» (а вообще мир разделен на три великие державы — Океанию, Евразию и Остазию, которые постоянно воюют друг с другом, не добиваясь, тем не менее, сколько-нибудь существенных изменений в ходе военных действий — ведь войны ведутся исключительно ради большого сплочения каждого из народов перед лицом врага). Нормального человеческого мышления и нормальных человеческих чувств в этом обществе, очень напоминающем даже по ряду чисто внешних признаков советское общество сталинской эпохи, существовать просто не может. Люди здесь поставлены в такие условия, что невозможно даже мысленное несогласие с основными идеологическими догмами и с божественностью черноусого Старшего Брата (весь Лондон оклеен портретами с подписями «Старший Брат смотрит на тебя»). В самом деле, законов в Океании давно нет, а избранная когорта «допущенных» просто решает, кто достоин жить, а кто — нет. Самое страшное преступление здесь — «мыслепреступление», а технология выявления «мыслепреступника» в «ангсоцовской» Океании очень проста. И дело здесь не в фиксации любого высказывания, не в том, что человек, уличенный в ведении дневника, обречен здесь на смерть. Существует еще и «полиция мыслей». В каждой квартире существует «телеэкран», который нельзя выключить, так как по нему передаются последние новости, и, главное, он же следит за поведением и настроением каждого из обитателей квартиры. «Конечно, никто не знал, наблюдают за ним в данную минуту или нет. Часто ли и по какому расписанию подключается к твоему кабелю полиция мыслей, об этом можно только гадать. Не исключено, что следили за каждым — и круглые сутки. Во всяком случае, подключиться могли когда угодно. Приходилось жить — и ты жил, по привычке, которая превратилась в инстинкт, — с сознанием того, что каждое твое слово подслушивают и каждое твое движение, пока не погас свет, наблюдают. Даже выражение лица может выдать — поэтому лучше постоянно сохранять маску невозмутимости и спокойного оптимизма. А если прибавить сюда «двухминутки ненависти», когда в учреждениях проходят коллективные просмотры фильмов о главном «Враге народа»,

Эммануэле Годцстейне, «отступнике и ренегате», который «когда-то, давным-давно (так давно, что никто уже и не помнил когда), был одним из руководителей партии, почти равным самому Старшему Брату, а потом встал на путь контрреволюции, был приговорен к смертной казни и таинственным образом сбежал, исчез»: обычно во время «двухминуток» показывали Эммануэля Голдстейна, который «поносил Старшего Брата... обличал диктатуру партии, требовал немедленного мира с Евразией, призывал к свободе слова, свободе печати, свободе собраний, свободе мысли», и, дабы не было сомнений в том, что стоит за лицемерными разглагольствованиями Голдстейна, позади его лица на экране маршировали бесконечные евразийские колонны: шеренга за шеренгой кряжистые солдаты с невозмутимыми... физиономиями выплывали из глубины на поверхность и растворялись, уступая место точно таким же. Глухой мерный топот солдатских сапог аккомпанировал блеянию Голдстейна», и лишь появление на экране лица Старшего Брата успокаивало присутствующих. А до этого законопослушные слушатели в течение минуты-полутора вопят, улюлюкают и кидают в экранное лицо Голдстейна разные тяжелые предметы, и горе тому, чья ненависть проявится недостаточно ярко. А если прибавить сюда еще и «Недели ненависти», к которым ведется тщательная подготовка? Все это выливается в постоянный страх перед «мыслепреступлением» и осознание того, что «мыслепреступление» нельзя скрывать вечно. «Изворачиваться какое-то время ты можешь, и даже не один год, но рано или поздно до тебя доберутся». А если прибавить к этому еще и полный информационный вакуум при видимости полной открытости? Ибо есть в Океании Министерство правды — Минправ, «ведавшее информацией, образованием, досугом и искусствами» (как, впрочем, и Министерство мира — Минмир, «ведавшее войной»; Министерство любви — Минлюб, «ведавшее охраной порядка» и Министерство изобилия — Минизо, отвечавшее за вконец расшатанную экономику). И занимается Министерство правды помимо всего прочего и тем, что «исправляет» старые газеты, книги и документы, изымая из них имена очередных разоблаченных «врагов народа», а также подменяя «вредную» информацию другой, более полезной для данного момента (при этом все газеты, книги и документы перепечатываются заново — так, как будто никто никаких изменений в них не вносил). Допустим, «в самой большой секции документального отдела... работали люди, чьей единственной задачей было выискивать и собирать все экземпляры газет, книг и других изданий, подлежащих уничтожению и замене. Номер «Таймс», который из-за политических переналадок и ошибочных пророчеств Старшего Брата перепечатывался, быть может, десяток раз, все равно датирован в подшивке прежним числом, и нет в природе ни единого опровергающего экземпляра. Книги тоже переписывались снова и снова и выходили без упоминания о том, что они переиначены». Что же касается статистики Министерства изобилия — то здесь «Статистика в первоначальном виде — такая же фантазия, как и в исправленном. Чаще всего требуется, чтобы ты высасывал ее из пальца. Например, Министерство изобилия предполагало выпустить в четвертом квартале 145 миллионов пар обуви. Сообщают, что реально произведено 62 миллиона. Уинстон же, переписывая прогноз, уменьшил плановую цифру до 57 миллионов, чтобы план, как всегда, оказался перевыполненным. Во всяком случае, 62 миллиона ничуть не ближе к истине, чем 57 миллионов или 145. Весьма вероятно, что обуви вообще не произвели. Еще вероятнее, что никто не знает, сколько ее произвели, и, главное, не желает знать. Известно только одно: каждый квартал на бумаге производят астрономическое количество обуви, между тем как половина населения ходит босиком. То же самое — с любым документированным фактом, крупным и мелким. Все расплывается в призрачном мире, и даже сегодняшнее число едва ли определишь». «И где-то, непонятно где, анонимно, существовал руководящий мозг, чертивший политическую линию, в соответствии с которой одну часть прошлого надо было сохранить, другую фальсифицировать, а третью уничтожить без остатка». Ориентироваться в таком мире невозможно. И уже ни для кого нет ничего удивительного в трех партийных лозунгах: «Война — это мир», «Свобода — это рабство», «Незнание — сила». А в идеале планируется полное вытеснение мышления — в том числе и через развитие «новояза», то есть нового языка, которым просто невозможно передать то, что было написано до мировой революции. И тогда «вся литература прошлого будет уничтожена. Чосер, Шекспир, Мильтон, Байрон останутся только в новоязовском варианте, превращенные не просто в нечто иное, а в собственную противоположность. Даже партийная литература станет иной. Даже лозунги изменятся. Откуда взяться лозунгу «Свобода — это рабство», если упразднено само понятие свободы? Атмосфера мышления станет иной. Мышления в нашем современном значении вообще не будет. Правоверный не мыслит — не нуждается в мышлении. Правоверность — состояние бессознательное». Идеологи антиутопического оруэлловского мира не случайно так ополчились на живой язык. Пока этот язык с его многовековой историей существует — диктатура не всевластна, ибо те, кто ей подвластен, потенциально имеют доступ к культуре

предшествующих веков — и, главное, сохраняют способность мыслить в категориях, не вписывающихся в рамки господствующей идеологии. Ведь **язык и мышление** неотделимы друг от друга и оказывают друг на друга взаимное влияние. А посему — даже и мысли о свободе у человека не возникнет лишь в том случае, если его родной язык не будет содержать в себе самого понятия свободы (слово «свободный» может и остаться — «эта телефонная будка свободна?» А понятия свободы не будет).
Пожалуй, наиболее страшен оруэлловский антиутопический мир именно тем, что в этом мире удалось беспримерным террором и беспредельным насилием добиться именно **внутреннего перерождения** людей. Не **покорности,** не **лояльности,** не **молчания** — а именно **любви** к страшному Государству. Увы, такова человеческая психология: если человек знает, что самое страшное преступление — это «мыслепреступление», которое точно не удастся скрыть, то он заставит себя верить во все, во что требуется верить, он полюбит все, что требуется любить, он возненавидит все, что требуется ненавидеть. Он просто заблокирует «опасные» мысли; он запретит себе думать обо всем, о чем думать опасно. А если у кого-то это не получится — он просто в конце концов совершит «мыслепреступление» и погибнет. Останутся все равно только те, кто способен необходимым образом «выдрессировать» свой мозг и свою душу.
Правители оруэлловского мира учитывали и еще одну черту человеческой психологии — страх перед прикосновением извне, который снимается только в массе, в толпе. Выдающийся австрийский писатель лауреат Нобелевской премии Э.Канетти писал об этом свойстве человеческой психики: «Ничего так не боится человек, как непонятного прикосновения... Эта боязнь прикосновения побуждает людей всячески отгораживаться от окружающих. Они запираются в домах, куда никто не имеет права ступить, и лишь там чувствуют себя в относительной безопасности. Взломщика боятся не только потому, что он может ограбить, — страшно, что кто-то внезапно, неожиданно схватит тебя из темноты. Рука с огромными когтями — обычный символ этого страха». Но в том-то и дело, что в оруэлловском мире человек обречен постоянно чувствовать свою незащищенность перед «рукой с огромными когтями», которая мажет схватить в любой момент, выхватить отовсюду и бросить в горнило адских мук. И пока оруэлловский герой одинок — он живет в страхе. Единственная возможность **избыть** этот страх — слиться с массой, которая **давит,** но одновременно и **защищает.** Можно опять обратиться в этой связи к Э.Канетти: «Освободить человека от этого страха перед соприкосновением способна лишь **масса.** Только в ней страх переходит в свою противоположность. Для этого нужна **плотная** масса, когда тела прижаты друг к другу, плотная и по своему внутреннему состоянию, то есть когда даже не обращаешь внимания, что тебя кто-то «теснит». Стоит однажды ощутить себя частицей массы, как перестаешь бояться ее прикосновения. Здесь в идеальном случае все равны... Здесь, сдавливая другого, сдавливаешь сам себя, чувствуя его, чувствуешь себя самого. Все вдруг начинает происходить как бы **внутри одного тела.** Видимо, это одна из причин, почему массе присуще стремление сплачиваться тесней: в основе его — желание как можно в большей степени освободить **каждого в отдельности** от страха прикосновения». И вот в оруэлловском мире «каждый в отдельности», спасаясь от гнетущего страха перед Государственной немилостью, тянется к **массе,** чтобы **вместе со всеми** вопить и улюлюкать на «двухминутках ненависти» и **вместе со всеми** растворяться в экстазе верноподданнического восторга. Спасение от «руки с огромными когтями» — только одно, в толпе целующих эту «руку».
В антиутопическом мире фантастической повести Рея Бредбери «451° по Фаренгейту» самым страшным преступлением считается хранение книг. Жилище, в котором обнаружена эта зараза, подлежит уничтожению через сожжение: для этого и специальные пожарные команды созданы. Еще бы — ведь чтение может — о ужас! — пробудить индивидуальность, а «идеальное общество» в антиутопическом мире Бредбери базируется на следующем идеологическом постулате: «Пусть люди станут похожи друг на друга как две капли воды: тогда все будут счастливы, ибо не будет великанов, рядом с которыми другие почувствуют свое ничтожество». И вообще — «Если не хочешь, чтобы человек расстраивался из-за политики, не давай ему возможности видеть обе стороны вопроса. Пусть видит только одну, а еще лучше — ни одной». На этом стоит «идеальное общество», в котором чтение — самое страшное преступление.
Еще одной составляющей большинства антиутопических миров является жесткое кастовое деление. В самом деле, общество, в котором миллионы воль слиты в единую волю, нуждается в диктаторе, который бы эту волю направлял, понимал то, что недоступно всем остальным. Поэтому речь здесь идет уже не о юридическом, экономическом и т.д. неравенстве, но о неравенстве внутреннем, предполагающем деление людей с самого рождения на тех, в чьих руках будет безграничная власть, и на тех, чей удел — безграничное повиновение и неспособность взглянуть шире, нежели это определено его положением. Уже «счастье» по

модели Великого Инквизитора (Ф.М.Достоевский. «Братья Карамазовы») и Шигалева (Ф.М.Достоевский. «Бесы») предполагает изначальное деление людей на «счастливых младенцев» и на тех, кому на роду написано этими «младенцами» повелевать. Вот социальная инфраструктура общества по модели Великого Инквизитора: «Будет тысяча миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие добра и зла». Еще более «заманчива» перспектива, которую рисует Шигалев из «Бесов» — «Он предлагает в виде конечного разрешения вопроса разделение человечества на две неравные части. Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми. Те же должны потерять личность и превратиться вроде как бы в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождений первобытной невинности».
Один из героев «Желтого Крома» Хаксли предлагает разделить общество во имя «всеобщего счастья» на три неравные части (это «правящая интеллигенция», «люди веры» и «стадо»). А в антиутопическом обществе из романа «О дивный новый мир» количество каст уже значительно больше. Есть здесь свои Великие Инквизиторы, то есть Верховные Контролеры (они же Хранители во главе с Благодетелем из романа Замятина «Мы», они же члены внутренней партии во главе со Старшим Братом из романа Дж.Оруэлла «1984», они же Контролеры из романа Г.Франке «Игрек минус», они же Брандмейстеры из повести Р.Бредбери «451° по Фаренгейту»). Пониманию Верховных Контролеров из романа Хаксли доступен даже запрещенный Шекспир: «Видите ли, это запрещено. Но поскольку законы издаю здесь я, я могу и нарушить их». Но и все остальное население разделено на целый ряд каст — во имя приспособления к предстоящей работе. Если «дивный новый мир» не может предоставить всем работу равной квалификации, то «гармония» достигается за счет преднамеренного уничтожения в человеке всех тех интеллектуальных или эмоциональных потенций, которые не будут нужны для в прямом смысле этого слова написанной на роду деятельности. Отсюда и деление пробирок на категории «альфа», «бета», «гамма» и т.д. Смысл этой страшной иерархии заключен в словах Верховного Контролера: «Представьте себе фабрику, весь штат которой состоит из альф, то есть из индивидуализированных особей... адаптированных так, что они обладают полной свободой воли и умеют принимать на себя любую ответственность. Человек, раскупоренный и адаптированный как альфа, сойдет с ума, если ему придется выполнять работу умственно дефективного эпсилона. Сойдет с ума или примется все разрушать... Тех жертв, на которые должен идти эпсилон, можно требовать только от эпсилона по той простой причине, что для него они не жертвы, а линия наименьшего сопротивления. Его адаптируют так, что он не может жить иначе. По существу... все мы живем в бутылях. Но если мы альфы, наши бутыли относительно очень велики». «Дивный новый мир» еще хранит память о «кипрском эксперименте», который был начат «в 473 году эры Форда. По распоряжению Главноуправителей Мира остров Кипр был очищен от всех его тогдашних обитателей и заново заселен специально выращенной партией альф численностью в двадцать две тысячи. Результат в точности совпал с теоретическими предсказаниями. Землю не обрабатывали, как положено; на всех заводах бастовали; законы в грош не ставили, приказам не повиновались; все альфы, назначенные на определенный срок выполнять черные работы, интриговали и ловчили, как могли, чтобы перевестись на должность почище, а все, кто сидел на чистой работе, вели встречные интриги, чтобы любым способом удержать ее за собой. Не прошло и шести лет, как разгорелась самая настоящая гражданская война. Когда из двадцати двух тысяч девятнадцать оказались перебиты, уцелевшие альфы обратились к Главноуправителям с единодушной просьбой снова взять в свой руки правление. Просьба была удовлетворена. Так при шёл конец единственному в мировой истории обществу альф»э А посему — во имя всеобщей гармонии — естественно существующее в человеческом обществе неравенство заменено в «дивном новом мире» неравенством программируемым — и абсолютным, непреодолимым.
Для большинства антиутопий XX века характерна также постановка вопроса о соотношении цели и средств, необходимых для преобразования в желаемом направлении такого тугоплавкого материала, как человеческая природа. Даже утопические миры Бернарда Шоу и Герберта Уэллса проделали на пути к своему расцвету достаточно кровавый путь. Даже Шоу в пенталогии «Назад к Мафусаилу» скрепя сердце соглашается с тем, что «творческая эволюция» человечества в сторону «долгожительства» непременно на переходном этапе будет сопряжена с делением человечества на две неравноправные расы — «долгожителей» и «недолгожителей» — и в конце концов с уничтожением последних (по законам естественного отбора).
Если говорить о цене построения «научного» общества в уэллсовском варианте, то «прежде чем в Утопии утвердилось научное государство, во имя его утверждения погибло более миллиона мучеников — а тех, кто просто терпел ради него беды и страдания, сосчитать вообще невозможно». Но если для утопического взгляда на мир, как правило, характерно нежелание

концентрироваться на этой проблеме, то для антиутопического взгляда, напротив, характерна постановка вопроса о самоуничтожении самой цели, достигаемой посредством разного рода «прополок» и «чисток».
Как известно, и герои «Бесов» Достоевского в качестве конечной цели имели перед своими глазами счастье человечества. А вот что касается средств? Вот, например, в чем заключается утопия (для Достоевского это, конечно, антиутопия), смоделированная одним из героев «Бесов», Шигалевым: «Каждый принадлежит всем, а все — каждому. Все рабы и в рабстве равны. В крайних случаях клевета и убийства, а главное — равенство. Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов. Высокий уровень наук и талантов доступен только высшим способностям — не надо высших способностей!.. Высшие способности не могут не быть деспотами и всегда развращали больше, чем приносили пользы: их изгоняют или казнят. Цицерону отрезывается язык. Копернику выкалываются глаза, Шекспир побивается каменьями — вот шигалевщина!.. Мы уморим желание: мы пустим пьянство, сплетни, донос; мы пустим неслыханный разврат, мы всякого гения потушим в младенчестве. Все к одному знаменателю, полное равенство... Но нужда и судорога: об этом позаботимся мы, правители... Полное послушание, полная безличность, но раз в 30 лет Шигалев пускает и судорогу, и все вдруг начинают поедать друг друга, до известной черты, единственно, чтобы не было скучно. Скука есть ощущение аристократическое; в шигалевщине не будет желаний. Желание и страдание для нас, а для рабов — шигалевщина». Цель прекрасная — всеобщее счастье, а уж вся эта шигалевщина — одно сплошное средство.
А вот одна из столбовых вех на пути к торжеству Единого Государства из романа Замятина «Мы»: «Наши предки дорогой ценой покорили, наконец, Голод; я говорю о Великой Двухсотлетней Войне — о войне между городом и деревней. Вероятно, из религиозных предрассудков дикие христиане упрямо держались за свой «хлеб». Но в 35-м году — до основания Единого Государства — была изобретена наша теперешняя нефтяная пища. Правда, выжило только 0,2 населения земного шара. Зато эти ноль целых и две десятых вкусили блаженство в чертогах Единого Государства». «После 1960 года мы затеяли и выиграли две атомные войны», — это фрагмент из романа Р.Брэдбери «451° по Фаренгейту». Что же касается антиутопического общества из романа О.Хаксли «О дивный новый мир» — то здесь, например, одной из вех на пути к власти Верховных Контролеров была «знаменитая Бойня в стенах Британского Музея», когда «две тысячи фанатиков культуры были отравлены дихлорэтиловым сульфидом».
В большинстве рассматриваемых здесь произведений антиутопические общества показаны в период своего расцвета и, следовательно, относительной устойчивости. И все же и эти общества на могут обойтись без постоянных «прополок» человеческого «огорода». В замятинском антиутопическом мире поэт, посягнувший в своих стихах на Благодетеля, подлежит казни через специально для этого сконструированную «Машину Благодетеля», а другой поэт обязан по этому поводу «приговор поэтизировать». В оруэлловском антиутопическом мире, очень напоминающем советское общество сталинской эпохи социальная селекция осуществляется посредством «распыления»: «...Чистки и распыления были необходимой частью государственной механики. Даже арест человека не всегда означал смерть. Иногда его выпускали и до казни он год или два гулял на свободе. А случалось и так, что человек, которого давно считали мертвым, появлялся, словно призрак, на открытом процессе и давал показания против сотни людей, прежде чем исчезнуть — на этот раз окончательно». Окончательно еще и потому, что «распыленные» объявлялись в антиутопическом оруэлловском мире никогда не существовавшими, а их имена «изымались» из всех печатных изданий и документов. Судьбы членов антиутопического общества из романа Г.Франке «Игрекминус» регулярно «вычисляет» компьютер (выбор телепрограмм, личные контакты, высказывания в «обязательный час самокритики» и т.д.). Если кто-то окажется ниже категории «игрек», то он, как правило, подлежит уничтожению — ведь люди, на долю которых выпал этот жребий, суть «выродки, скрытые отщепенцы, и их действительно следует устранить из общества» (можно вспомнить Город Солнца из утопического мира Томмазо Кампанеллы — правителей этого города очень тревожило, что при ослаблении надзора могут, упаси боже, даже оставить потомство люди, которые «работают хорошо только из страха перед законом и перед Богом, а не будь этого, они тайно или открыто губят государство»).
А что предлагает мистер Скоуген из «Желтого Крома» Хаксли для тех, кто слишком щепетилен для «правящего интеллигента», слишком умен, чтобы влиться в ряды «людей веры», и недостаточно покорен, чтобы смиренно пастись вместе со «стадом»? Только один выход — «камеру смерти». Верховный Контролер из романа «О дивный новый мир» более гуманен. Он подобных «нарушителей спокойствия» отправляет «на острова» в общество им подобных:

«Туда посылают тех, в ком почему-либо развилось самосознание до такой степени, что они стали непригодны к жизни в нашем обществе. Всех тех, кого не удовлетворяет правоверность, у кого есть свои, самостоятельные взгляды». «Как хорошо, что в мире так много островов. Не знаю, что бы мы стали делать без них? Вероятно, поместили бы вас всех в смертную камеру», — задумчиво произносит Верховный Контролер в разговоре с группой высылаемых. Написан был роман «О дивный новый мир» в 1932 г. Пройдет совсем немного времени — и «смертная камера» станет реальностью всеевропейского масштаба. А в 1936 г. устами «автобиографического» героя романа «Слепой в Газе» Хаксли вновь выразит свой взгляд на социально-утопические иллюзии. По глубокому убеждению писателя, всякое внешнее по отношению к индивидуальному «Я» «научное» переустройство общества автоматически предполагает социальную селекцию, когда «те, кто не согласен с вами и не хочет осуществлять ваши планы, суть враги добра и человечества- Убиение мужчин и женщин — есть зло; но убиение врагов есть долг. Отсюда — Священная Канцелярия, отсюда —Робеспьер и ОГПУ». Итак, цель оправдывает средства. Грядущий рай оправдывает и «прополку» человеческой души и «прополку» человечества. Только вот как он должен выглядеть этот рай, платить за который надо такой ценой? Ведь на пути к этому раю оправдывается «вынесение за скобки» одних во имя более быстрого движения к совершенству других. Такой постулат, следовательно, должен перекочевать и в грядущий рай. Ну а если даже право на жизнь не является неотъемлемым правом человека (перед лицом интересов Великого Целого), то о каких еще гарантиях можно говорить всерьез? Человек становится функцией, инструментом, который можно использовать, а можно и выбросить за ненадобностью. И, по убеждений большинства «антиутопистов», полное совпадение интересов личности и интересов общества несовместимо ни с какими личными гарантиями; оно требует абсолютного отказа от права личности на тайну от государства в сочетании с абсолютной монополией государства на любую истину. И в художественном мире большинства антиутопийХ1Х—ХХ веков «идеальное» общество не может существовать без развитой системы доносов и взаимошпионажа. Как известно, еще в антиутопическом обществе по-угрюм-бурчеевски из «Истории одного города» М.Е.Салтыкова-Щедрина каждая «поселенная единица» должна была иметь своего шпиона. В антиутопическом мире из романа Е.Замятина «Мы» каждый обязан доложить о любом подозрительном слове или поступке в Бюро Хранителей в течение 24 часов, а для удобства надзора люда помещены в прозрачные жилые помещения и лишь изредка, по особому разрешению, могут пользоваться «правом штор»: «Среди своих прозрачных, как бы сотканных из сверкающего воздуха, стен — мы живем всегда на виду, вечно омываемые светом. Нам нечего скрывать друг от друга. К тому же это облегчает тяжкий и высокий труд Хранителей. Иначе мало ли бы что могло быть. Возможно, что именно странные, непрозрачные жилища древних породили эту их жалкую клеточную психологию».

«Приходилось жить — и ты жил по привычке, которая превратилась в инстинкт, — с сознанием того, что каждое твое слово подслушивают и каждое движение, пока не погас свет, наблюдают», — это уже из жизни обитателей оруэлловского антиутопического общества. Стоит привилегированному «альфа плюсу» из романа Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» сказать несколько неосторожных слов в разговоре с возлюбленной, как это тут же становится известно Директору, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Стоило пожарному Монтэгу из повести Р.Брэдбери «451° по Фаренгейту» начать в присутствии жены и ее приятельницы вслух читать стихи, как все слушательницы, включая жену Монтэга, кинулись звонить в пожарную часть. А один из основополагающих постулатов антиутопического мира из романа Г.Франке «Игрек минус» состоит в следующем: «В соответствии с принципами тождественности государства и гражданина для ведомств, которым вменено в обязанность осуществлять сбор информации, не существует никакой частной сферы или права на тайну... Личность есть не что иное, как сумма всех поддающихся учету данных. Право гражданина на обеспечение и защиту может быть гарантировано ему лишь в случае, если структура личности целиком доступна наблюдателю». Такова цена социальной гармонии.

Разумеется, само жанровое определение «антиутопия» предполагает наличие в художественном произведении фантастического элемента (как предполагает наличие такого элемента и жанр утопии). Однако если европейская утопия, формируясь еще в эпоху Возрождения, опиралась в значительной степени на мечту, на представления об идеале, то развитие антиутопической традиции, приходящееся на конец XIX века и на XX век, в значительно большей степени отражает реалии общественного бытия. Та ступень контроля над личностью, которая достигнута в художественном мире романа Е.Замятина «Мы» или романа О.Хаксли «О дивный новый мир», в данный момент недостижима по причинам чисто техническим, однако социальные, политические, социально-психологические предпосылки к движению тех или иных

человеческих обществ именно в этом направлении в XX веке (особенно в первой его половине) представляли очень серьезную опасность. Катаклизмы начала века (мировая война, затем — полоса экономической нестабильности, увенчавшаяся кризисом 1929—1933 годов) породили на достаточно широком срезе тоску по «единой воле», связующей распадающиеся части целого. Одновременно приходящееся на конец XIX — начало XX веков ускорение научно-технического прогресса, как уже говорилось выше, породило опять-таки на достаточно широком срезе «естественнонаучную эйфорию», веру в возможность вычисления наиболее оптимального пути развития общества и «волевого» направления общества именно в этом направлении. Не случайно, что утопическое общество по Г.Уэллсу и антиутопические общества по Е.Замятину и О.Хаксли были построены на основе неоспоримых эмпирических и экспериментальных данных, полученных в результате естественнонаучных исследований — в этом отразились реальные процессы, происходившие в общественном сознании. Характеризуя духовные истоки принятия значительной частью населения России революции 1917 года, Н.Бердяев в статье «Истоки и смысл русского коммунизма» пишет: «...народ, живший иррациональными верованиями и покорный иррациональной судьбе, вдруг почти помешался на рационализации всей жизни, поверил в возможность рационализации без всякого иррационального остатка, поверил в машину вместо Бога. Русский народ из периода теллурического, когда он жил под мистической властью земли, перешел в период технический, когда он поверил во всемогущество машины и по старому инстинкту стал относиться к машине, как к тотему». Безусловно, отразилась на массовой психологии и первая мировая война. По мнению Н.Бердяева, «уже война выработала новый душевный тип, тип, склонный переносить военные методы на устроение жизни, готовый практиковать методическое насилие, властолюбивый и поклоняющийся силе. Это — мировое явление, одинаково обнаружившееся в коммунизме и фашизме». Наконец, первая половина XX века стала временем, когда наиболее грозные антиутопические предсказания, сделанные ранее, начали сбываться: в конце концов то, что происходило в 30—40-е годы в Германии и в 30 — 50-е годы в СССР, едва ли могло присниться, скажем, Шигалеву из «Бесов» Достоевского даже в страшном сне. И «антиутописты» XX века не удовлетворялись игрой воображения, но рассматривали свои антиутопические миры как возможное следствие развития тенденций, присутствующих в реальной жизни. И вот Благодетель из замятинского романа «Мы» объясняет, что господствующая система «программиро$_{в}$ания» человеческой личности первоначально не была навязана сверху, но была порождена извечным стремлением самих людей к определенности: «О чем люди — с самых пеленок — молились, мечтали, мучились? О том, чтобы кто-нибудь раз и навсегда сказал им, что такое счастье, — и приковал их к этому счастью на цепь». Что касается возникновения антиутопического общества из повести Р.Брэдбери «451° по Фаренгейту», то и здесь это произошло без всякого вмешательства сверху, со стороны правительства. Не с каких-либо предписаний это началось, не с приказов или цензурных ограничений. Техника, массовость потребления — вот что, хвала господу, привело к нынешнему положению».

И одновременно в художественных мирах рассматриваемых здесь антиутопий присутствуют силы, противостоящие всеобщему «счастью по приказу». В произведениях большинства «антиутопистов» центральным конфликтом как раз и является конфликт между силами, утверждающими антиутопические структуры, и силами, которые противостоят этим структурам. Ведь так уж устроен человек, что очень часто сочетаются в нем стремление к счастью даже ценой отречения от свободы, страх перед свободой — и одновременно потребность в ней. Вот и в художественном мире замятинского романа «Мы» в душах тех же осчастливленных Благодетелем людей постепенно зарождается несогласие с обезличивающей их системой (герой-рассказчик не идет доносить в Бюро Хранителей на свою возлюбленную; врач спасает от Великой Операции по удалению фантазии человека с зародившейся душой); постепенно эпидемия страшного заболевания под названием «душа» становится массовой — вследствие чего зреет заговор, поставивший на карту само существование Единого Государства. Формирование антиутопического общества в повести Брэдбери «451° по Фаренгейту» «произошло без всякого вмешательства сверху, со стороны правительства», — и в то же время это же общество время от времени рождает в своих недрах людей, пополняющих, подобно бывшему пожарному Монтэгу, ряды подпольной интеллигенции. На конфликте между прозревшей личностью и тоталитарным «ангсоцем» держится и сюжет романа Оруэлла «1984». Хаксли также признавал сосуществование в человеческой душе этих двух противоположнонаправленных тенденций. В уста явно симпатичного писателю героя романа «Эти бесплодные листья» вложены следующие слова: «Большинство людей в современном образованном демократическом государстве... слишком осознают себя, чтобы слепо подчиняться, и слишком не способны вести себя разумно сами». И в романе Хаксли «О дивный

новый мир» тоже представлена борьба сил, утверждающих антиутопические структуры, и сил, эти структуры отрицающих. Даже элемент стихийного бунта присутствует — один из героев с именем Дикарь с криком: «Я пришел дать вам свободу!» — пытается сорвать раздачу государственного наркотика — сомы (правда, этот бунт, в отличие от заговоров в антиутопических мирах Замятина или Франке, самих основ антиутопического общества не потрясает. Чтобы ликвидировать его последствия, достаточно было распылить в воздухе сому и пустить при этом в эфир «Синтетическую речь «Антибунт-2»).
Несколько особняком в ряду других антиутопий XX века стоит антиутопический роман Хаксли «Обезьяна и сущность», написанный в 1948 г., много лет спустя после духовного кризиса, пережитого Хаксли в середине 30-х годов и существенно изменившего его взгляд на мир. Хаксли, родственник сподвижника Дарвина Томаса Гексли, сам интересовался проблемами эволюции и неоднократно обращался к ним в своих произведениях, а порой даже в явно декларативных целях моделировал варианты «обратной эволюции». Выше уже говорилось о романе Хаксли «После многих лет умирает лебедь» (1939), в художественном мире которого обезьянье состояние — это то предельное состояние, которого может достичь человек, идущий по пути абсолютизации своего «Я». Что касается романа «Обезьяна и сущность», то здесь уже «обратная эволюция» становится уделом всего человечества — и это теперь в антиутопическом мире Хаксли есть закономерный итог всего предшествующего развития человеческой цивилизации. В основу названия романа легли слова героини комедии Шекспира «Мера за меру» Изабеллы:

Но гордый человек, что облечен
Минутным кратковременным величьем
И так в себе уверен, что не помнит,
Что хрупок, как стекло, — он перед небом
Кривляется, как злая обезьяна,
И так, что плачут ангелы над ним,
Которые, будь смертными они,
Наверно бы до смерти досмеялись.

В художественном мире романа происходит «смыкание» двух временных пластов: в повествование о событиях, происходящих в Америке в середине 40-х годов, «вставляется» случайно обнаруженный героем-рассказчиком сценарий фантастического фильма, погружающего нас в американскую действительность начала третьего тысячелетия. Роман является продолжением антиутопической линии, идущей от романа «О дивный новый мир», но в то же время можно говорить уже и о ряде очень существенных различий между антиутопическим «дивным новым миром» и антиутопическим миром «Обезьяны и сущности». Если «дивный новый мир» подавляет все живое лишь потому, что **не ведает компромисса** между моделью «земного рая» и подавляемой реальностью, то в художественном мире «Обезьяны и сущности» даже всякое **движение** в сторону научного освоения бытия, в сторону дальнейшего развития цивилизации европейского типа, в сторону дальнейшей эволюции удовлетворения материальных потребностей человека даже и без претензий на построение «рая на земле» предстает как нечто настолько враждебное человеческому роду, что в глазах мудрого Архинаместника весь прогресс является ничем иным, как делом рук извечного врага человека — Дьявола, которому в романе дано имя Велиал.
Уже ученые правители «дивного нового мира», отсекая все, что не «вписывается» в предзаданную ими модель, культивируют в человеке лишь то, что может быть познано и запрограммировано, то есть главным образом инстинкты и потребности животного происхождения плюс какие-то зачатки логического мышления, умение выполнять некоторые трудовые операции и т.д. Даже наука в рамках «идеального общества», по словам одного из Верховных Контролеров, должна была находиться «на цепи и в наморднике». В художественном мире «Обезьяны и сущности» науку сажают на цепь и надевают намордник. Мы видим Фарадея, который «на легкой стальной цепочке, прикрепленной к собачьему ошейнику» на четвереньках следует за своей хозяйкой-бабуинкой». Видим мы и множество Луи Пастеров на цепочках, занятых созданием бактериологического супероружия. Сталкиваемся мы и сразу с несколькими Альбертами Эйнштейнами, принадлежащими разным армиям и содержащимся исключительно на привязи. В решающий момент Эйнштейны попытались было сопротивляться, но «обезьяны в сапогах, отвечающие за запас гениев в каждой армии»,

перебивая друг друга криками «Грязный коммунист!», «Вонючий буржуа!» и т.д., подтаскивают «избитых, исполосованных плетьми, полузадушенных Эйнштейнов» к приборным панелям и заставляют нажать роковые кнопки. Вскоре в кадр попадают бесшумные ползущие клубы ядовитого газа, уничтожающие все на своем пути — в том числе и самих Эйнштейнов: «Сдавленные крики возвещают о том, что наука двадцатого века **наложила на себя руки».** Эти сцены глубоко символичны — в них отразился взгляд Хаксли на современную ему науку как на институт, изначально являющийся не силой, поднимающей человека над животным уровнем, но лишь инструментом, позволяющим человеку более эффективно и изощренно реализовывать свою обезьянью природу. Не случайно в художественном мире романа назойливым рефреном звучит стихотворная реплика Рассказчика:

Но это ж ясно,
Это знает каждый школьник,
Цель обезьяной выбрана,
Лишь средства — человеком.
Кормилец Рарю и бабуинский содержанец,
Несется к нам на все готовый разум.
Он здесь, воняя философией, тиранам славословит,
Здесь Пруссии клеврет, с общедоступной
«Историей» Гегеля под мышкой,
Здесь, с медициной вместе,
готов ввести гормоны половые
от Обезьяньего Царя,
Он здесь, с риторикою вместе:
слагает вирши он, она их следом пишет,
Здесь, с математикою вместе,
готов направить все свои ракеты
На дом сиротский, что за океаном;
Он здесь — уже нацелился,
и фимиам курит благочестиво,
И ждет, что Богородица скомандует: «Огонь!»

И в конце концов сценарий погружает нас в Америку 2108 года, в Америку, давно пережившую ядерную войну (как, впрочем, и все остальные страны, кроме Новой Зеландии и Экваториальной Африки) — и медленно вырождающуюся. Теперь человечество медленно, от поколения к поколению, через ряд мутаций, теряет тот совокупный разум, который и позволил в свое время человеку выделиться из животного царства и вообразить себя венцом творения. Единственное, что осознали обитатели этого антиутопического мира, — это изначальную обусловленность всего довоенного прогресса, начиная с открытия Америки и победы над голодом — искушением Дьявола, то есть Велиала: уж слишком последовательно человечество, начиная с этого времени, шло только по направлению к пропасти.
Что же касается самой идеи прогресса, то, по словам Архинаместника, «слишком уж много в ней дьявольской язвительности. Без посторонней помощи тут не обошлось», ибо «Прогресс — это измышление о том, будто можно выиграть в одной области, не заплатив за это в другой, будто только ты постигаешь смысл истории, будто только ты знаешь, что случится через пятьдесят лет, будто ты можешь — вопреки опыту — предвидеть все последствия того, что делаешь сейчас, будто впереди — утопия и раз идеальная цель оправдывает самые гнусные средства, то твое право и долг — грабить, обманывать, мучить, порабощать и убивать всех, кто, по твоему мнению (которое, само собой разумеется, непогрешимо), мешает продвижению к земному раю». И, осознав это, оставшаяся пока на земле часть человечества стала поклоняться Велиалу, волю которого человечество осуществляло едва ли не изначально и от которого теперь всецело зависит, с какой скоростью пойдет окончательное вырождение человечества. Таков теперь, по Хаксли, единственный возможный исход цивилизации, не ориентированный на самосовершенствование человека изнутри.
XX век — это век, начавшийся мировой войной и кризисом ранее незыблемых ценностей, продолжившийся возникновением радужных утопических надежд и многочисленными

попытками слить мечту с реальностью, заканчивающийся кризисом утопического сознания. И рассмотренные здесь утопии и антиутопии могут быть своего рода путеводителем по одному из интереснейших направлений развития общественной мысли.

Глава 2
Что есть человек — венец творения или «бедное голое двуногое животное»? Раздумья о человеческой природе

Что есть человек? Античный философ Платон определил человека как двуногое бесперое существо. Известно, что Диоген, услышав это определение, показал Платону ощипанного цыпленка со словами: **«Вот твой человек».** Тогда Платон дополнил свое определение: человек — это двуногое бесперое существо с широкими ногтями.
И все же, если серьезно, что есть человек?

1.1. Эволюция шекспировской концепции человека: от ренессансного восхищения человеком — к трагическому гуманизму «Короля Лира».

Одной из немеркнущих звезд на небосклоне мировой литературы по праву признается звезда шекспировского гения. Мировая литература знает многие тысячи достойных имен, но так уж сложилось, что лишь несколько имен стали именами-символами, именами, с которыми в нашем сознании отождествляются переломные моменты в истории мировой литературы: именно такое качество обрели в нашем сознании имена Гомера, Данте, Гете... В этот ряд можно поставить и Шекспира — драматурга, буквально легендарного, про жизнь которого нам, кстати, известно очень мало, так что существует даже ряд концепций, согласно которым многие из обретших мировую славу шекспировских произведений лишь приписываются Шекспиру, но на самом деле написаны кем-то другим. Вплоть до настоящего времени в мировом шекспироведении продолжается полемика между «стрэтфордианцами», убежденными в том, что автором произведений Шекспира является Шекспир — тот самый, родившийся в Стрэтфорде-на-Эйвоне в 1564 г. и умерший там же в 1616 г., о жизни которого до нас дошли лишь очень отрывочные сведения, и «антистрэтфордианцами», доказывающими, что на самом деле произведения, рассматриваемые как шекспировские, не могли появиться из-под пера этого человека. Существовали разные версии — произведения Шекспира приписывались то Фрэнсису Бэкону, то знаменитому адмиралу сэру Уолтеру Рэли, то супругам Рэтлендам. В общем литературоведы и историки хорошо потрудились. Трудно теперь, сотни лет спустя, с абсолютной достоверностью подтвердить или опровергнуть хоть «стрэтфордианскую» концепцию, хоть концепции «антистрэдфордианцев». Неоспоримо одно — есть «Ромео и Джульетта» и есть «Отелло», есть «Гамлет» и есть «Король Лир». А значит — есть и Шекспир. Может быть, это тот конкретный человек, который родился и умер в Стрэтфорде. Но и в противном случае фамилию «Шекспир» можно рассматривать как своего рода творческий псевдоним того (или тех), кто по каким-либо причинам хотел скрыть свое авторство; Шекспир в таком случае — эта та часть его (или их) души, которая отразилась в трагедиях, комедиях, хрониках и сонетах, неотделимых для многих поколений от имени Шекспира. А значит — Шекспир есть.
По широте охвата всех сфер действительности и по многообразию поэтических тональностей драма Шекспира, наверное, не знает себе равных. Правда, знает мировая литература и попытку разоблачения Шекспира: эту попытку предпринял в 1903 г. не кто иной, как Л.Н.Толстой, который, проанализировав в своей работе «О Шекспире и о драме» несколько шекспировских пьес, в частности «Короля Лира», пришел к выводу, что единственное достоинство художественного мира шекспировских пьес — это удачная передача «движения чувства», т.е. внезапного перехода героя от одного состояния к другому: только это, по мнению Л.Н.Толстого, при условии хорошей актерской игры, может создать иллюзию художественности шекспировской драмы. В целом же, по мнению Л.Н.Толстого, шекспировские герои не похожи на реальных людей, ибо их слова и поступки не взаимосвязаны между собой какой-то понятной человеку закономерной связью, но нагромождены друг на друга в угоду причудливой фантазии автора: вследствие этого шекспировским героям, по мнению Л.Н.Толстого, невозможно

сочувствовать, с ними невозможно внутренне слиться, из чего следует, что «Шекспир не может быть признаваем не только великим, гениальным, но даже самым посредственным сочинителем». Более того, по мнению Л.Н.Толстого, само мироощущение Шекспира безнравственно, лишено нравственной оценки происходящего, оправдывает целью любые средства: «Содержание пьес Шекспира... есть самое низменное, пошлое миросозерцание, считающее внешнюю высоту сильных мира действительным преимуществом людей, презирающее толпу, то есть рабочий класс, отрицающий всякие, не только религиозные, но и гуманитарные стремления, направленные к изменению существующего строя». И своей мировой славой Шекспир, по убеждению Л.Н.Толстого, обязан просто какому-то «эпидемическому внушению», массовому обману зрения, массовому психозу, в чем-то подобному психозу религиозного фанатизма в годы крестовых походов, и психоз этот, по мнению Л.Н.Толстого, способствует всеобщему нравственному разложению: читатель, «усвоив то безнравственное миросозерцание, которое проникает все произведения Шекспира, теряет способность различения доброго и злого. И ложь возвеличения ничтожного, не художественного писателя делает свое губительное дело».

Что ж, здесь, очевидно, речь идет о столкновении двух концепций мира и человека: конечно, не стремление к эпатажу толкнуло 75-летнего Толстого к такой оценке творческого наследия Шекспира. Толстой выстрадал **свое** отношение к Шекспиру; заинтересовавшись еще в юности секретом мировой славы Шекспира, прочитав по нескольку раз **все** произведения Шекспира в русскоязычном, англоязычном и немецкоязычном вариантах и соотнеся в конце концов мироощущение Шекспира со **своим** пониманием Добра и Красоты, Толстой к концу жизни пришел к глубокому убеждению в нехудожественности и безнравственности шекспировских пьес: к этому выводу Толстой шел в течение 50 лет. Что ж, просто взгляд «позднего» Л.Н.Толстого на жизнь был во многих аспектах полярно противоположен взгляду Шекспира, а мировая культура в конце концов и представляет собой единство огромного количества порой в корне противоположных друг другу взглядов на жизнь.

Особый интерес вызывает духовная эволюция Шекспира, его движение от восторга перед человеком к ужасу перед теми глубинами, которые могут открыться в человеке, к тому духовному состоянию, которое А.Аникст определил как «трагический гуманизм». Для раннего Шекспира был характерен исключительно оптимистический взгляд на человека вообще, на его разум и его природу. Эта черта мировидения раннего Шекспира тесно связана с ценностным миром эпохи Возрождения. Вообще эпоха Возрождения в Англии была достаточно короткой и не столь бурной, как, скажем, во Франции, Италии или Германии: очевидно, это связано с тем, что и настоящего средневековья с неограниченной властью церкви, с абсолютным подавлением личности Англия не знала; более того, после раскола с католической церковью и выделения самостоятельной англиканской церкви Англия была свободна от папской власти. И все же традиции Возрождения, хотя и с большим опозданием, отразились и в зеркале английской культуры. И, в частности, для раннего творчества Шекспира характерна тенденция к восхищению человеком как таковым, человеком с его страстями и слабостями и одновременно — человеком деятельным, человеком, освободившимся от страха. Шекспир на этом этапе своей творческой эволюции создает ряд искрометных комедий, где герои порой ставятся в совершенно фантастические ситуации, в которых шекспировский человек проверяется — и выглядит в них существом исключительно симпатичным, симпатичным до смешного, при всех своих страстях и слабостях. Не случайно Л.Пинский, сопоставляя комедию Шекспира с комедией Мольера, находит удивительно точные определения и для той, и для другой: комедия Мольера — **«осмеивающая»,** а комедия Шекспира — **«смеющаяся», ибо «источником комического у Шекспира... выступает нормальная человеческая натура в избытке отпущенных на свободу, цветущих жизненных сил».**

Вот комедия Шекспира «Укрощение строптивой». Ситуация, легшая в основу фабулы, достаточно необычна. Богатый падуанский дворянин Баптиста имеет двух дочерей — прекрасную и добродетельную Бьянку, которая не знает отбоя от женихов, и строптивую Катарину, которая разговаривает с окружающими примерно так:

А не отстанете, так причешу
Я вам башку трехногим табуретом
И, как шута, измажу вас при этом.

Впрочем, об ее характере еще красноречивее говорит следующий эпизод. По ходу действия один из женихов благонравной Бьянки, Гортензио, притворяется учителем музыки и

отправляется обучать игре не лютне строптивую Катарину. Через какое-то время он возвращается из комнаты Катарины с разбитой головой, после чего между ним и отцом ученицы завязывается беседа.

БАПТИСТА
Что с вами? Отчего так
Бледны, друг мой!

ГОРТЕНЗИО
От страха бледен,
Смею вас уверить!

БАПТИСТА
Ну как, из дочки музыкантша выйдет?

ГОРТЕНЗИО
Скорее выйдет из нее солдат.
Оружие ей нужно, а не лютня.

БАПТИСТА
Ее презренья к лютне не сломили?

ГОРТЕНЗИО
Она сломила лютню об меня...

Но дело в том, что любящий отец принял решение не выдавать замуж благонравную Бьянку до тех пор, пока ему не удастся «пристроить» замуж Катарину, и женихи, Бьянки начинают искать человека, который согласился бы обрести строптивую жену. В конце концов такого человека находят — им оказывается Петруччо, дворянин из Вероны, которому удалось в короткий срок «перевоспитать» Катарину. Он делает вид, что согласен со всеми капризами новоиспеченной жены и что действительно вокруг нет ничего, ее достойного: под этим предлогом Катарину долгое время не кормят (под предлогом того, что нет достойных ее блюд).

Уж лучше попоститься нам сегодня
Чем кушать пережаренное мясо.

Ей не дают и спать.

И так же, как сумел придраться к мясу,
К постели придерусь...
Твердя при этом, что скандал я поднял
Единственно из-за вниманья к ней.

В финале Катарина укрощена. Теперь она соглашается и с тем, что Петруччо едет с ней венчаться в исключительно причудливом наряде и на умирающей от множества болезней кляче, и с тем, что Петруччо запрещает ей присутствовать на собственной свадьбе, в то время как добродетельная Бьянка, выйдя замуж, сразу же начинает проявлять строптивый нрав...
Такое развитие сюжета очень представительно для шекспировской комедии, при этом практически все герои шекспировской комедии по-человечески симпатичны — и когда они проявляют строптивый нрав, и когда попадают в комические ситуации.
Комедии, написанные Шекспиром на этом этапе его творческой эволюции, привлекают остротой сюжета, непредсказуемостью развития действия, бесконечным чередованием перевоплощений, переодеваний и т.д. Так, например, комедия «Двенадцатая ночь», сюжет которой отличается исключительным динамизмом (здесь и кораблекрушение, и сложная любовная интрига, по ходу развития которой девушка переодевается в мужское платье, и неузнавание сестры собственным братом, и счастливая развязка в финале).

В художественном мире трагедий раннего Шекспира также проявился ренессансный взгляд на мир и человека: в основе трагических коллизий пока лежит просто непонимание шекспировскими героями того, что человек прекрасен практически во всех своих проявлениях. Вот трагедия «Ромео и Джульетта» (1595) — здесь красивая любовь юных Ромео Монтекки и Джульетты Капулетти, происходящих из двух враждующих друг с другом родов, становится жертвой родительской вражды. Эта вражда то притихает, то разгорается: слуги Капулетти только и думают о том, как законным образом вызвать на ссору слуг Монтекки, драка между слугами перерастает в драку между племянниками, а затем уже хватаются за мечи и порываются в драку и сами почтенные отцы семейств, сдерживаемые своими женами. И естественно, что любовь юных наследников двух враждующих родов не может не быть воспринята отцами семейств с ненавистью и ужасом. А ведь в довершение ко всему ни Ромео, ни Джульетта не могут оставаться в стороне от жизни своих семейств. И вот Ромео в ссоре убивает брата Джульетты Тибальта, и синьора Капулетти, мать Джульетты, требует казни Ромео. Да и в душе Джульетты борются чувство любви и долг перед своим родом. Джульетта тайно обвенчалась с Ромео. Но вот она узнает о том, что ее Ромео стал убийцей ее брата:

ДЖУЛЬЕТТА

Мне ль осуждать супруга моего?
О бедный мой, кто ж пощадит тебя,
Коль я, твоя жена трехчасовая,
Не пощадила? Но зачем, злодей,
Убил ты брата моего? Но брат ведь
Злодейски б моего убил супруга!
Супруг мой жив; Тибальт его убил бы;
Тибальт убит — иль сам бы стал убийцей...

Подобное развитие сюжета характерно для целого ряда греческих трагедий, позже — для трагедий, написанных в традициях классицизма (XXVII—XVIII век), например, для знаменитой трагедии П.Корнеля «Сид». Но классицистическая трагедия четко утверждала приоритет долга над чувством, и главный герой, допустим, корнелевского «Сида» в качестве расплаты за пощечину, нанесенную его отцу, убивает отца своей возлюбленной Химены, которая, в свою очередь, повинуясь долгу перед отцом, требует казни для своего возлюбленного, хотя в то же время понимает, что по-другому ее возлюбленный поступить не мог. Шекспир же в своей трагедии, вовсе не развенчивая понятия долга, в то же время реабилитирует и человеческое чувство. Ромео и Джульетта в конечном счете гибнут — и вина за это в глазах зрителей ложится не на самих влюбленных, не посмевших принести любовь в жертву родовой чести, но на отцов двух семейств, которые в жертву фамильным амбициям принесли любовь, а невольно и жизнь своих детей. И «положительный герой» трагедии, герцог Веронский, в финале обращается к отцам враждующих семейств:

А где ж враги — Монтекки, Капулетти?
Вас бич небес за ненависть карает,
Лишив вас счастья силою любви.

В финале отцы двух семейств примиряются — и Монтекки обещает воздвигнуть золотую статую Джульетты, а в ответ слышит слова Капулетти:

Ромео статую воздвигну рядом:
Ведь оба нашим сгублены разладом.

Такой подход, безусловно, свидетельствует об опоре Шекспира на традиции эпохи Возрождения.

В творческой жизни Шекспира много загадочного и даже мистического. Как уже отмечалось выше, даже само существование Шекспира в свое время ставилось под сомнение. Наводит на мысль о влиянии каких-то таинственных сил и размещение творческой жизни Шекспира во времени: творческая жизнь Шекспира приходится на 1588—1612 годы. Ровно 12 лет в одном столетии, ровно 12 — в другом. И как раз на стыке двух столетий в мировосприятии Шекспира

происходит резкий перелом. Гуманизм Шекспира до 1600 года — это гуманизм эпохи Возрождения, гуманизм, базирующийся на утверждении безграничной красоты свободного и деятельного человека, сбросившего цепи средневекового самоотречения. Даже трагические коллизии в художественном мире хроник и трагедий раннего Шекспира — это либо случайные события в мире, управляемом разумным провидением, либо — следствие средневековых предрассудков, все еще сковывающих человека («Ромео и Джульетта»), но уж никак не следствие порочности самой человеческой природы. Гуманизм Шекспира после 1600г. — это трагический гуманизм, исполненный разочарования в человеческой природе, вызванный к жизни переоценкой идеалов Возрождения. Отныне все большее предпочтение Шекспир отдает жанру трагедии, причем в основе трагических коллизий лежит, как правило, человеческая порочность. Теперь уже сам человек делает собственную жизнь невыносимой; шекспировский мир превращается в бесконечную Цепь вероломных обманов и кровавых расправ; теперь в художественном мире шекспировских пьес постоянно присутствует мотив изначально заложенного в земную жизнь несовершенства, ощущение какого-то трагического неустройства. Уже в трагедии «Гамлет» (1601) отчетливо проявился трагический гуманизм нового шекспировского взгляда на жизнь. Написана трагедия на материале датской легенды XIII века, и уже до Шекспира было сделано несколько переложений этого сюжета, но эти переложения, как правило, сводились к простой схеме: жажда мести за отравленного отца и имитация безумства для осуществления этой цели. Но Шекспир использовал сюжет известной легенды для создания трагедии с глубочайшим философским содержанием.
Итак, шекспировский Гамлет, принц датский, возвращается в Данию из Виттенберга, где он учился в университете, потрясенный двумя трагическими событиями: гибелью отца и тем, что его мать, королева Гертруда, «и башмаков не износив, в которых шла за гробом», вновь вышла замуж. На глазах университетского юноши Гамлета рушится мир:

О боже, зверь, лишенный разуменья,
Скучал бы дольше! — замужем за дядей,
Который на отца похож не боле,
Чем я на Геркулеса. Через месяц!
Еще и соль ее бесчестных слез
На покрасневших веках не исчезла,
Как вышла замуж. Гнусная поспешность —
Гак броситься на одр кровосмешенья!
Нет и не может в этом быть добра.

А мир на глазах Гамлета рушится дальше: встретившись с призраком своего отца, Гамлет узнает, что его отец не умер, но был убит и что убийца — это новый муж королевы, дядя Гамлета и брат убитого — Клавдий:

...Так я во сне от братственной руки
Утратил жизнь, венец и королеву;
Я скошен был в цвету моих грехов,
Врасплох, не причащен и не помазан;
Не сведши счетов, призван был к ответу
Под бременем моих несовершенств.
О ужас! Ужас! О великий ужас!
Не потерпи,, коль есть в тебе порода:
Не дай постели датских королей
Стать ложем блуда и кровосмешенья.
Но, как бы это дело не повел ты,
Не запятнай себя, не умышляй
На мать свою; с нее довольно неба
И терний, что в груди у ней живут,
Язвя и жаля.

В заклинании шекспировского призрака уже запечатлелись черты гуманистической этики Возрождения. Еще даже античная традиция допускала вовлечение в орбиту мести любого человека — даже родной матери мстящего. Можно вспомнить в этой связи трагедию Софокла «Электра» и трагедию Еврипида с тем же названием. В художественном мире этих трагедий месть Ореста и Электры родной матери была **освящена божественной волей,** Еврипид, решившийся пойти значительно дальше Софокла [по пути неканонического, нетрадиционного толкования сюжета, осмелился уже усомниться в том, что эта месть есть однозначное благо», показать сомнения и колебания Ореста, который не хочет этой мести, воспринимает ее как трагическую необходимость. И все же даже в еврипидовском мире **человеческая правота** не желающего мстить Ореста сталкивается в давлением **божественной** воли, которая непреклонна — мстить! Что же касается шекспировского «Гамлета», то здесь сам призрак убитого ставит **предел мести: «Не запятнай себя, не умышляй на мать свою».** Конечно, можно объяснить это и тем, что степень вины шекспировской королевы Гертруды была меньше, нежели **степень вины** соответственно софокловской и еврипидовской (а прежде — еще и эсхиловской) Клитемнестр. Только ведь шекспировский призрак не концентрирует особого внимания на степени вины королевы Гертруды. Сам факт того, что он предупреждает Гамлета о том, чтобы тот не мстил матери, то есть предполагает саму возможность такой мести, свидетельствует о том, что поступок Гертруды (выход замуж за убийцу своего мужа — хотя и без прямого участия в убийстве), в соответствии с нравственными нормами шекспировской эпохи, сравним с преступлением Клавдия — убийцы и узурпатора трона. Сами слова призрака, сам акцент на словах «на мать твою» предполагают, что дело прежде всего в том, что Гертруда — мать обреченного на месть Гамлета. Мать — и потому неприкосновенна. Объект мести указан Гамлету только один — это Клавдий.

Гамлет теперь должен исполнить посмертную волю отца — да он и сам считает для себя позором не отомстить за злодеяние. Но Гамлет обладает одним свойством, которое в конце концов и сделало его имя нарицательным: он не способен действовать без рассуждений; перед тем, как что-то сделать, он должен знать полную правду. И вот Гамлет, не доверяя до конца тому, что явился действительно призрак его отца, решает проверить, на самом ли деле Клавдий является убийцей: ради этого он даже нанимает актеров, чтобы они сыграли перед королевской семьей пьесу, по ходу действия которой должно произойти убийство, подобное тому, которое совершил Клавдий, причем королева-жена убитого, согласно сюжету, должна сойтись с убийцей; при этом Гамлет, не доверяя себе до конца, просит своего друга Горацио:

Сегодня перед королем играют;
Одна из сцен напоминает то,
Что я тебе сказал про смерть отца;
Прошу тебя, когда ее начнут,
Всей силою души следи за дядей;
И если в нем при некоих словах
Сокрытая вина не содрогнется,
То, значит, нам являлся адский дух
И у меня воображенье мрачно,
Как кузница Вулкана. Будь позорче;
К его лицу я прикую глаза,
А после мы сличим сужденья наши
И взвесим виденное.

Но и убедившись после спектакля, что Клавдий — убийца, Гамлет не может действовать, ибо для него важно до конца соразмерить свой поступок со своими нравственными представлениями, со своими представлениями о чести и справедливости. Гамлету нужно, чтобы возмездие было до конца соразмерным вине Клавдия. Так, например, он отказывается от осуществления своего замысла во время молитвы Клавдия:

Теперь свершить бы все — он на молитве;
И я свершу, и он взойдет на небо;
И я отмщен. Здесь требуется взвесить:

Отец мой гибнет от руки злодея,
И этого злодея сам я шлю на небо.
Ведь это же награда, а не месть!
Отец сражен был в грубом пресыщенье,
Когда его грехи цвели, как май;
Каков расчет с ним, знает только небо.
Но по тому, как можем мы судить,
С ним тяжело; и буду ль я отмщен,
Сразив убийцу в чистый миг молитвы,
Когда он в путь снаряжен и готов.
Нет.
Назад, мой меч, узнай страшней обхват,
Когда он будет пьян или во гневе,
Иль в кровосмесных наслажденьях ложа,
В кощунстве, за игрой, за чем-нибудь,
В чем нет добра. — Тогда его сшиби,
Так, чтобы пятками брыкнул он в небо
И чтоб душа была черна, как ад,
Куда она отправится...

А пока Гамлет рефлексирует, его дядя действует. Предчувствуя, что именно от Гамлета можно ждать угрозы, он через своего придворного Полония и его дочь Офелию, возлюбленную Гамлета, организует слежку за своим потенциальным мстителем (Офелия, впрочем, даже и не подозревает о той роли, в которой она используется, о том, что за ее разговорами с Гамлетом будет следить ее отец, Полоний). Затем Гамлета пытаются послать на верную смерть в Англию (обстоятельства убийства уже продуманы) . Наконец, король Клавдий инспирирует поединок Гамлета с Лаэртом, сыном убитого Гамлетом Полония и братом сошедшей с ума и покончившей с собой Офелии: при этом предусмотрительно отравляются как клинок рапиры, которая должна поразить Гамлета, так и вино, которое, как предполагается, должен выпить Гамлет (в финале выпивает это вино королева, Гамлет и Лаэрт гибнут от ран, нанесенных друг другу отравленным клинком, но Гамлет все же перед смертью разит отравленным клинком и короля).
Итак, Гамлет по ходу действия сталкивается все с новыми, ранее неведомыми ему проявлениями человеческой низости. Одним из наиболее страшных проявлений этой низости оказывается то, что ее заложником становится и то лучшее, что есть в человеке. Братоубийца Клавдий ставит себе на службу и чистую, светлую любовь к Гамлету ничего не подозревающей Офелии, и опять же чистую, полностью оправданную ненависть к Гамлету со стороны Лаэрта. В самом деле, как мог относиться к Гамлету этот юноша, если Гамлет стал убийцей (пусть невольным) его отца, Полония, и виновником помешательства и гибели (пусть опять невольным) его сестры, Офелии (Гамлет не желал Офелии зла, но погибла она из-за него)? И вот Клавдий, который спровоцировал все, что случилось с отцом и сестрой Лаэрта, использует чистую искреннюю ненависть Лаэрта к Гамлету для продолжения своей преступной игры. Он вовлекает Лаэрта в коварно подготовленную интригу, исходом которой должна быть гибель Гамлета. Клавдий идет на все. И земля под ним не разверзается. Гамлет же постепенно приходит к выводу, что весь мир — это тюрьма — «и превосходная, со множеством затворов, темниц и подземелий, причем Дания — одна из худших». И уже на фоне этого бесконечного зла сама рефлексия, само бесконечное сомнение кажутся Гамлету теперь чем-то кощунственным:

Быть иль не быть — таков вопрос;
Что благородней духом — покоряться
Пращам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством? Умереть, уснуть —
И только; и сказать, что сном кончаешь
Тоску и тысячу природных мук,

Наследье плоти, — как такой развязки
Не жаждать? Умереть, уснуть. — Уснуть!
И видеть сны, быть может? Вот в чем трудность;
Какие сны приснятся в смертном сне,
Когда мы сбросим этот бренный шум, —
Вот что сбивает нас; вот где причина
Того, что бедствия так долговечны;
Кто снес бы плети и глумленье века,
Гнет сильного, насмешку гордеца,
Боль презренной любви, судей медливость,
Заносчивость властей и оскорбленья,
Чинимые безропотной заслуге,
Когда б он сам мог дать себе расчет
Простым кинжалом? Кто бы плелся с ношей,
Чтоб охать и потеть под нудной жизнью,
Когда бы страх чего-то после смерти —
Безвестный край, откуда нет возврата
Земным скитальцам, — волю не смущал,
Внушая нам терпеть невзгоды наши
И не спешить к другим, от нас сокрытым?
Так трусами нас делает раздумье,
И так решимости природный цвет
Хиреет под налетом мысли бледным,
И начинанья, взнесшиеся мощно,
Сворачивая в сторону свой ход,
Теряют имя действия...

В другом месте Гамлет клянет свои сомнения еще более откровенно:

... То ли это
Забвенье скотское, иль жалкий навык —
Раздумывать чрезмерно об исходе, —
Мысль, где на долю мудрости всегда
Три доли трусости, — я сам не знаю,
Зачем живу, твердя: «Так надо сделать»,
Раз есть причина, воля, мощь и средства,
Чтоб это сделать.

Само сомнение оказывается под сомнением — на фоне клокочущего ненавистью мира.
История знает целый ряд литературных героев, имена которых стали почти нарицательными и образы которых впоследствии оживали в большом количестве других художественных произведений и научных трудов. История мировой культуры знает немало Дон Жуанов и Фаустов. Нарицательными стали имена Отелло (чем мы, кстати, тоже обязаны шекспировской трагедии), Дон Кихота, Гаргантюа, Квазимодо. В этот ряд можно поставить и Гамлета, который давно уже стал в рамках европейской и русской культурных традиций воплощенным символом сомнения и связанной с этим неспособности к решительному действию. И вот, например, И.С.Тургенев написал даже статью «Гамлет и Дон Кихот», в которой выделил в качестве двух «полюсов», определяющих волевые свойства личности, «гамлетовское» и «донкихотское» начала: «В этих двух типах воплощены две коренные противоположные особенности человеческой природы — оба конца той оси, на которой она вертится». В своих произведениях 1850-х годов Тургенев создал целую галерею современных ему Гамлетов и Дон Кихотов, а Базаров из «Отцов и детей», по убеждению литературоведа Ю.Манна, замыкает эту галерею, являясь своего рода «гамлетизирующим Дон Кихотом».

В 1605 г. В.Шекспир пишет две трагедии — «Макбет» и «Король Лир». В «Короле Лире» трагический гуманизм «позднего» Шекспира отразился наиболее ярко. Если несовершенство мира в художественном мире «Гамлета» в сущности определяется злой волей одного только человека — братоубийцы и узурпатора Клавдия, то в художественном мире «Короля Лира» отразилось уже практически полное разочарование Шекспира в человеке. По ходу развития действия в «Короле Лире» раскрываются все новые и новые бездны человеческой души: человеческое существо предстает как средоточие безграничного вероломства, безграничной неблагодарности, безграничной жестокости.
Завязка действия заложена в обращении слагающего с себя королевские полномочия короля Лира к своим дочерям с предложением выразить напоследок свою любовь. Две дочери, Гонерилья и Регана, клянутся в страстной любви, а третья дочь, Корделия, отвечает честно:

К несчастью, не умею
Высказываться вслух. Я вас люблю,
Как долг велит, не больше и не меньше...
Вы дали жизнь мне, добрый государь,
Растили и любили. В благодарность
Я тем же вам плачу: люблю вас, чту
И слушаюсь. На что супруги сестрам,
Когда они вас любят одного?
Наверное, когда я выйду замуж,
Часть нежности, заботы и любви
Я мужу передам...

Пока еще власть в его руках — и он, разделив королевство между Гонерильей и Реганой, отрекается от Корделии и лишает ее наследства. Это — последнее проявление его безграничной власти. Но отныне — безграничная власть в руках двух его дочерей. А раз так — чего стоит договоренность о том, что Лир будет жить поочередно то у Гонерильи, то у Реганы со **своей** свитой в сто рыцарей? Это была договоренность с королем, но сохраняет ли она силу в отношении бывшего короля, который уже не обладает властью для того, чтобы добиться соблюдения договора? А что касается чувства благодарности — чего оно стоит в этом несовершенном мире? И вот происходит постепенное вытеснение Лира из жизни. Лир отказался в пользу дочерей от главного — от власти. Он убежден, что в благодарность ему будет сохранена возможность хотя бы самому жить так, как он хочет. Но с какой, собственно говоря, стати эта возможность должна быть ему сохранена — ведь самим фактом своего существования он создает какие-то неудобства для своих дочерей («Он был сумасбродом в лучшие свои годы. Теперь к его привычному своеволию прибавятся вспышки старческой раздражительности») — и он теперь в их власти? Этого достаточно. И вот дочери, сговорившись, начинают медленно ломать волю отца, понуждая его к новым уступкам, которые должны поставить его в абсолютную зависимость от дочерей. Поначалу Гонерилья начинает выражать недовольство поведением свиты Лира, мягко, но властно давая ему понять, что он должен во имя блага государства распустить часть свиты и усмирить оставшихся. Пока она еще просит, но это та просьба, которая при малейшем возражении легко может перейти в приказ. Из уст своей прежде безгранично покорной дочери Лир слышит:

Вас просит та, кому не подобает
Просить и было б легче приказать...

Лир пока еще уверен в своем праве жить так, как он хочет. Прокляв Гонерилью, он едет к Регане. Но та уже предупреждена сестрой и ставит те же условия. Затем с Лиром говорят уже две дочери. Суть разговора пока — добиться от Лира сокращения свиты наполовину. Но вот Лир проявляет слабость — и властный гнев и проклятия сменяются в его устах напоминанием о благодарности. Лир проявил слабость — теперь его можно ломать и дальше. Ведь конечная цель дочерей — не меру власти отца ограничить в 2 раза, но полностью лишить его власти и до конца сломать его волю: так будет спокойнее, если вместо уверенного в своих правах добровольно отдавшего власть и рассчитывающего на благодарность короля останется беспомощный старик, всецело обязанный своим дочерям тем, что они его держат и кормят, хотя

могли бы прогнать. И Гонерилья с Реганой, видя, что отец проявляет слабость, выдвигают все новые требования.

РЕГАНА
... Полсотни человек
Вполне довольно. Неужели мало?
Да нет, и этих много чересчур:
И дорого, и страшно. Согласитесь, —
При двоевластье с этакой толпой
Хранить порядок в доме невозможно.

ГОНЕРИЛЬЯ
И наконец, скажите, чем вам плох
Уход ее или моей прислуги?

РЕГАНА
И правда, сэр. Когда не угодят,
Мы проберем их. Кстати, при наездах
Ко мне, боюсь, я вам позволю взять
Лишь двадцать пять, не больше, провожатых.

ЛИР
Я все вам дал!

РЕГАНА
И вовремя, отец.

ЛИР
Все передал на ваше усмотренье
И только выговорил для себя
Такую свиту. Правильно ль я слышал?
Из слуг я взять могу лишь двадцать пять,
Сказала ты, Регана?

РЕГАНА
Да, сказала.
Лишь двадцать пять, еще раз повторю.

ЛИР
Плохие, стало быть, не так уж плохи,
Когда есть хуже. Кто не хуже всех,
Еще хорош.

(Гонерилье)
Тогда к тебе я еду.
Полсотни лучше двадцати пяти
В два раза, значит — ты в два раза лучше.

ГОНЕРИЛЬЯ
Сказать по правде, эти двадцать пять
И десять или пять излишни в доме,
Где к вам приставят вдвое больше слуг.

РЕГАНА

Ни одного не нужно...
Здесь в доме тесно. Старика со свитой
Немыслимо здесь было б разместить.

ГОНЕРИЛЬЯ
Сам виноват. Зачем мой дом оставил?
Пускай теперь пеняет на себя.

РЕГАНА
Его бы я охотно приютила,
Но больше никого.

Лир еще пытается определить меру человеческой неблагодарности, измеряя ее количеством слуг, которое ему позволяют оставить наиболее неблагодарная и наименее неблагодарная дочери. Но этой меры нет. Лир от отчаяния пускается в странствие вместе с сохранившими ему преданность рыцарем Кентом и шутом. Когда он находит приют у Корделии, сестры не оставляют его в покое — в конце концов Лир и Корделия гибнут в заточении, ибо сама их жизнь стала препятствием на пути Гонерильи (которая, впрочем, к этому моменту успела умертвить и свою соперницу Регану).
Итак, по ходу действия трагедии человек обнаруживает свою безграничную порочность (разумеется, в художественном мире этой трагедии можно столкнуться с образцами человеческого благородства, но это теперь уже для Шекспира скорее исключение, чем правило). Прежнее восхищение Шекспира человеком как таковым окончательно сменилось ужасом перед этим же человеком как таковым. И теперь, в 1605 г., Шекспир заставляет своего потерявшего рассудок и одновременно прозревшего Лира сказать:

Неприкрашенный человек и есть именно
Это бедное, голое двуногое животное и больше
ничего.

1.2. Человек в литературе английского Просвещения.

XVIII век вместе с эпохой Просвещения принес миру и новый взгляд на человека.
Опираясь еще на ренессансные традиции, эпоха Просвещения вновь возродила идею **самоценности** человека. Но эта идея, естественно, породила особый интерес мыслителей и писателей к человеческой природе. Человек в литературе эпохи Просвещения не обрел еще своей **индивидуальности** — пока это еще **человек вообще** как сумма неких общечеловеческих качеств с некоторой поправкой на воспитание и обстоятельства. Следовательно, и человеческая природа рассматривалась в эпоху Просвещения как нечто **единое, присущее всем людям,** объединяющее бесконечное множество конкретных людей в **единое целое** под названием Человечество. В этом было великое открытие эпохи Просвещения — она взглянула на род человеческий как на единое целое, а значит, **утвердила идею естественного равенства** людей вне зависимости от социального происхождения, вероисповедания, национальности или расы: **люди** — это прежде всего **люди,** а все остальное — вторично. Но в этом же состояла и известная ограниченность эпохи Просвещения, ибо, апеллируя к **человеку вообще,** она в какой-то мере «вынесла за скобки» **индивидуальность** каждого конкретного человека, тот «остаток», который не вписывается в рамки **«человеческой природы вообще».** Различия же между человеческими характерами гуманизм эпохи Просвещения в значительной степени выводил из различий в воспитании или в обстоятельствах, в которые попадали разные люди. Типично «просветительский герой», таким образом, — это, как правило, «человек вообще», получивший данное воспитание и попавший в данные обстоятельства (впоследствии подобный взгляд на человека ляжет в основу Мировоззрения русских демократов лагеря Чернышевского, а Писарев доведет абсолютизацию влияния среды, воспитания и обстоятельств на любого человека, как на конкретный вариант человека вообще, до логического предела).

В своего рода спор о человеке, о человеке вообще вступили книги Д.Дефо «Приключения Робинзона Крузо» и Дж.Свифта «Путешествия Лемюэля Гулливера», созданные с интервалом в 7 лет и очень представительные для литературы английского Просвещения.
Д.Дефо (ок. 1660—1731) — известный английский публицист конца XVII — начала XVIII веков, ревностный проповедник веротерпимости, свободы слова и печати: одно из публицистических выступлений стоило ему даже тюремного заключения и троекратного стояния у позорного столба. Роман «Приключения Робинзона Крузо» — это прежде всего гимн человеку, человеку как представителю рода «Homo Sapiens», который не нуждается ни в каких социальных ограничениях, который, совершенно свободный от всяких внешних оков, не имея над собой ни государства, ни церкви, за 28 лет пребывания на необитаемом острове не только не одичал, но, напротив, сумел наполнить окружающую его природу разумным смыслом, создать вокруг себя человеческие условия жизни и после приручения туземца Пятницы из каннибальского племени и обращения его в христианскую веру создать новый островок человеческой цивилизации. Хотя, конечно, в этом произведении отразились и некоторые иллюзии писателя, касающиеся неограниченных возможностей совершенствования человека. И опыт, полученный человечеством в более поздние времена, подтолкнул, в частности, современного английского писателя У.Голдинга к полемике с Д.Дефо: в 1954 г. Голдингом в жанре «робинзонады» был написан роман «Повелитель мух», однако в голдинговском мире попавшие на необитаемый остров современные дети из интеллигентных семей за короткое время превращаются в два истребляющих друг друга стада полулюдей-полуживотных.
Совершенно иной, чем у Д.Дефо, концепции человека придерживался **Джонотан Свифт (1667—1745).**
Дж.Свифт — это человек, который жил словно бы двумя жизнями. С одной стороны — священник и богослов, декан собора святого Патрика в ирландском городе Дублине, примыкающий к консервативной партии тори, с другой — талантливый и смелый писатель, публиковавший многие из своих произведений, в том числе и «Приключения Гулливера», анонимно. С одной стороны — «шутник», который, дабы посмеяться над неким астрологом Партриджем, вначале от имени другого астролога печатно предсказал смерть Партриджа 29 марта 1708 г. около И часов вечера от горячки, а 29 марта печатно известил население о смерти Партриджа и об его предсмертном признании в том, что профессия астролога основана на обмане: в результате 29 марта к не думавшему умирать Партриджу почти одновременно явились гробовщик, пономарь, лекарь и обойщик. С другой стороны — человек с очень трагическим мировосприятием, видящий всю неразумность современной ему жизни, ее бессмысленность и хаотичность (кстати, Свифт был человеком очень замкнутым, угрюмым — многие его считали мизантропом). И на своей надгробной плите Свифт завещал выгравировать: «Здесь покоится тело Джонотана Свифта, декана этой кафедральной церкви, и суровое негодование уже не раздирает его сердце. Пройди, путник, и подражай, если можешь, ревностному поборнику могущественной свободы».
Итак, в 1726 г. вышла в свет книга Дж. Свифта, полное название которой звучало так **«Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей».**
Свифт заставляет своего Гулливера посетить на своем пути страну Лилипутию, которая вызывает достаточно прямые ассоциации с современной писателю Англией, страну Бробдингнег, населенную добрыми великанами, ряд других стран, а также страну гуигнгнмов, мудрых лошадей, которые не знают социальных конфликтов, войн, бедности и т.д., ибо строят свою жизнь на воздержании от излишеств, разумно организованном труде и разумном потреблении. Вот только один колоритный эпизод разговора Гулливера в одним из гуигнгнмов: «В своем рассказе я упомянул, что кое-кто из матросов на моем корабле покинули родину, потому что были разорены законом. Это выражение очень удивило моего хозяина. Он не мог понять, каким образом закон может привести кого-нибудь — судя по моим рассказам — к разорению. Ведь весь смысл закона заключается в охране интересов каждого гражданина. Поэтому он просит объяснить ему, что такое этот закон и кто такие его слуги. По его мнению, руководства природы и разума достаточно для разумных существ, какими мы себя считаем».
В общем, перед нами типичный гуигнгнм — просветитель.
Но Свифт не был бы Свифтом, если бы не противопоставил разумным обитателям страны гуигнгнмов неразумных представителей человеческого рода. Попав на территорию страны гуигнгнмов и еще не поняв толком, где он находится, Гулливер подвергается нападению стада отвратительных животных — и лишь чудом избегает смерти. Выглядели эти животные так: «Голова и грудь у них были покрыты густыми волосами — у одних вьющимися, у других — гладкими. У многих из них были и бороды, похожие на козлиные. Вдоль спины и передней

части лап тянулись узкие полосы шерсти. Но тело было голое, так что я мог видеть кожу темно-коричневого цвета. Хвостов у них не было... Волосы и у самцов, и у самок были разного цвета: коричневые, черные, рыжие.
Они редко оставались в покое, все время бегали, прыгали и скакали *с* изумительным проворством. Крепкие и острые когти на передних и задних лапах позволяли им с ловкостью белки карабкаться на самые высокие деревья. В общем, во время моих путешествий я никогда ни встречал более безобразных, более гнусных животных».
Но вот Гулливер посещает сарай у дома хозяина-гуигнгама, у которого Гулливер разместился: «Мы вошли туда, и я увидел трех таких же отвратительных животных как те, от которых я оборонялся под деревом. Они с жадностью пожирали коренья и сырое мясо, очень неприглядное на вид. Впоследствии я узнал, что это были трупы подохших собак, ослов и коров. Все трое были привязаны за шею крепкими ивовыми прутьями к толстому бревну. Пищу они держали в когтях передних лап и разрывали ее зубами.
Хозяин-конь приказал своему слуге, гнедому лошаку, отвязать самое крупное из этих животных и вывести его во двор. Поставив нас рядом, хозяин и слуга начали внимательно сравнивать нас, после чего несколько раз повторили слово «еху». Невозможно описать ужас и удивление, овладевшие мной, когда я заметил, что это отвратительное животное по своей внешности в точности напоминает человека»...
И далее из разговоров с гуигнгнмами выясняется, что ЕХУ — самые необузданные, самые жестокие, самые завистливые, самые жадные и прожорливые животные страны гуигнгнмов, которые годятся лишь на самые грязные работы и о которых в совете гуигнгнмов время от времени ставится вопрос: «Не следует ли стереть ЕХУ с лица земли». В частности, один из ораторов «заявил, что гуигнгнмы росту пили весьма неблагоразумно, задумав приручить ЕХУ оставив в пренебрежении ослов. Это красивые и нетребовательные животные, гораздо более смирные и добронравные, чем ЕХУ. Правда, они уступают ЕХУ в ловкости, но все же достаточно сильны и выносливы, чтобы таскать тяжести. Крик их не очень приятен, но все же он гораздо лучше ужасного воя ЕХУ».
Но вот в ходе разговоров с Гулливером гуигнгнм вынужден допустить, что где-то есть страны, где живут разумные ЕХУ и где неразумны, напротив, гуигнгнмы. С ужасом слушает гуигнгнм-хозяин рассказ о нелегкой доле гуигнгнмов в обществе правящих ЕХУ, о том, как гуигнгнмов запрягают, о том, как выглядит уздечка, седло, шпоры, кнут, упряжь, о том, как состарившихся гуигнгнмов продают на живодерню.
«Хозяин несколько раз прерывал мой рассказ возгласами негодования. Больше того, он был поражен тем, что мы осмеливаемся садиться верхом на гуигнгнмов... Однако он (В.Р. — как истинный просветитель) согласился с тем, что если у нас одни только ЕХУ одарены разумом, то по всей справедливости им и должно принадлежать господство над остальными животными, так как разум всегда торжествует над грубой силой».
Но... далее Гулливер честно рассказывает гуигнгнму-хозяину о таких явлениях в жизни человеческого общества, как войны («Если монарх посылает свои войска в страну, население которой бедно и невежественно, то половину его он может законным образом истребить, а другую половину обратить в рабство. Это называется вывести Народ из варварства и приобщить его ко всем благам цивилизации»), как неправый суд, как роскошная жизнь одних за счет нищеты других. И ... хозяин-гуигнгнм делает вывод, что правящие ЕХУ из далеких стран руководствуются теми же инстинктами, что и местные не озаренные светом разума ЕХУ — только у тех, далеких, цивилизованных ЕХУ эти инстинкты чуть-чуть больше замаскированы.
И вот к какому выводу пришел хозяин: «Он сказал, что много размышлял по поводу всего, сказанного мною о себе самом и о моей родине и пришел к довольно печальному выводу: «Вы являетесь, — заявил хозяин, — особой породой животных, наделенных крохотной частицей разума. Но этим разумом вы пользуетесь лишь для развития ваших природных пороков и приобретения новых...
Чтобы проверить эти выводы, я сравнил, — продолжал мой хозяин, — ваш образ жизни, ваши обычаи и нравы с образом жизни наших ЕХУ. Это окончательно убедило меня, что и в умственном отношении между вашим народом и ЕХУ наблюдается удивительное сходство. ЕХУ ненавидят друг друга больше, чем остальных животных. Обычно считают, что причина этой ненависти — в их уродстве; каждый ЕХУ видит уродство своих собратьев и не замечает своего собственного. Но теперь мне кажется, что это объяснение ошибочно. Причины раздоров среди этих скотов те же самые, что и причины раздоров среди ваших соплеменников. В самом деле, если Вы даете пятерым ЕХУ корму, которого хватило бы для пятидесяти, то они, вместо того, чтобы спокойно приступить к еде, затевают драку. Каждый старается захватить все для себя. Поэтому, когда ЕХУ кормят в поле, то к ним обыкновенно приставляют слугу...

В нашей стране кое-где попадаются разноцветные блестящие камушки. К этим камушкам ЕХУ питают настоящую страсть. Если камень крепко сидит в земле, они готовы поработать целый день, чтобы только отрыть его. Свою добычу они уносят к себе в логовище и закапывают там глубоко в землю. При этом они соблюдают величайшую осторожность, все время подозрительно оглядывается по сторонам, прячутся — словом, явно боятся, как бы соседи не заметили, куда они прячут свои сокровища»…
«Когда два ЕХУ, — продолжал хозяин, — находят в поле такой камень и вступают из-за него в драку, то сплошь и рядом он достается третьему. Пользуясь тем, что они поглощены дракой, он схватывает камень и уносит».
Мой хозяин усматривал некоторое сходство с нашими судебными тяжбами...
Здесь — правда, довольно редко — попадается один сочный корень. ЕХУ старательно разыскивают этот корень и с большим наслаждением его сосут. Он производит на них то же действие, какое производит на нас вино. Под его влиянием они то целуются, то дерутся, гримасничают, что-то лопочут, спотыкаются, падают в грязь и засыпают...
В большинстве стад ЕХУ бывают своего рода правители, всегда самые безобразные и злобные из всего стада. У каждого вожака имеется обычно фаворит. Этот фаворит всегда очень похож на своего покровителя. Обязанности его заключаются в том, что он лижет ноги своего господина и заботится о его удобствах. В награду за это его время от времени награждают куском ослиного мяса. Этого фаворита ненавидит все стадо, и потому для безопасности он всегда держится возле своего господина. Обыкновенно господин держит его до тех пор, пока не найдет еще худшего. А как только он получает отставку, так все ЕХУ этой области, молодые и старые, во главе с его преемником, обступают его и задают ему трепку. Насколько все это приложимо к нашим императорам и министрам, хозяин предложил определить мне самому».
Зачем понадобилось Свифту столь издевательски пародировать человеческую жизнь? Ясно, что именно в данном случае это было продиктовано отнюдь не простым стремлением к литературному эпатажу. По мнению писателя и литературоведа М.Левидова, внимание Свифта-автора «Путешествия в страну гуигнгнмов» сконцентрировано вовсе не на гуигнгнмах, создавших просто непредставимое на земле утопическое общество, а именно на **ЕХУ.**
Гуигнгнмы — это только оттеняющий фон: «... Бробдингнег (В.Р. — еще одна утопическая страна, описанная в свифтовской книге) и гуигнгнмы существуют не как реальность и не как идеал, а только как условный композиционный момент, как возвышение, с которого удобнее всматриваться в единственную реальность, в равнину лилипутов, лапутян и ЕХУ». Очевидно, своими безобразными ЕХУ Свифт хотел бросить вызов человечеству в робкой надежде на то, что этот вызов заставит людей ужаснуться самим себе — и хотя бы немного измениться к лучшему. Уже упомянутый М.Левидов от имени воображаемого Свифта произносит монолог, концентрирующий в себе смысл этого обращения к человечеству: «Да, вы ЕХУ, я об этом не умолчу! И среди вас, ЕХУ, я, разумный, свободный человек одинок. Но только к вам, к кому же еще могу я обратиться с моим непримиримым призывом: может быть, захотите вы, может быть, сумеете вы перестать быть ЕХУ? Долгие годы я жил и боролся за то, чтоб хоть в чем-нибудь вы перестали быть ЕХУ и приблизились хоть сколько-нибудь к нормальному человеку. Я был побежден в этой борьбе, как Гулливер, я оказался пленником вашего мира, нормальности которого я не признаю, я убедился, что вы не хотите и не можете перестать быть ЕХУ... И все же я пишу эту книгу, я не могу молчать, пока я жив, я следую властному велению, диктующему мне: скажи, скажи им еще раз, — может быть, захотите вы, может быть, сумеете вы превратиться из ЕХУ в человека!»
Итак, именно по линии отношения к человеку вообще, человеку как представителю рода «Homo Sapiens» и проходит водораздел между просветителем Д.Дефо и просветителем Дж.Свифтом. Д.Дефо освобождает своего Робинзона Крузо от всяких социальных связей, оставляет его совершенно одиноким и свободным перед лицом природы. Его Робинзон Крузо, оставаясь один на один с природой, гордо несет имя человека **вообще,** «Homo Sapiens», не теряет ни разума, ни Бога. Дж.Свифт тоже снимает с человека социальные оковы, тоже пытается «вылущить» из человека социального человека **вообще,** человека как представителя рода «Homo Sapiens». Но это оказывается нечто даже более омерзительное, нежели **«бедное, голое двуногое животное»,** о котором говорит шекспировский король Лир. Это — потерявший последнюю искру сознания жадный, прожорливый и жестокий ЕХУ, которого и двуногим можно назвать лишь условно и поведение которого — это лишь менее замаскированный вариант поведения его сородичей — цивилизованных ЕХУ. А одна из «гуигнгнмовских» легенд о появлении ЕХУ на острове вызывает весьма прямые ассоциации с «робинзонадой». Эта легенда заключалась в том, что «...Двое ЕХУ, впервые появившиеся в их стране, прибыли к ним из-за моря.

Возможно, что они были покинуты товарищами и высадившись на берегу, укрылись в горах. Потомки их постепенно вырождались. В конце концов они совсем одичали и утратили ту долю разума, которая была свойственна их прародителям и всем обитателям той страны, откуда они прибыли».
Итак, два полюса человека **вообще** — Робинзон Крузо Дефо и ЕХУ Свифта. И в каждой из этих крайностей — своя правда. В одном случае — правда восхищения огромными возможностями человека, в другом случае — правда ужаса перед звериным началом в человеке, правда, заставляющая задуматься о природе этого начала и о путях его сдерживания.

1.3. Спор о человеке в рамках догетевских интерпретаций «фаустовского» сюжета, а также в художественном мире трагедии Гете «Фауст».

Культура любого народа подобна горной гряде: в ней есть свои возвышенности и свои вершины. И вот такой вершиной в немецкой культуре является трагедия Гете «Фауст». Замысел трагедии возник у Гете, когда ему было чуть более 20 лет, а закончена трагедия была за несколько лет до его кончины, то есть писалась около 60 лет. Почему принято говорить о «Фаусте» как о произведении, которое в значительной степени несет на себе отпечаток эпохи Просвещения? Дело в том, что в основу сюжета здесь положено житие человека, вышедшего из-под опеки Бога, устремившегося к свободному познанию и совершенствованию окружающего его мира — и вставшего в конце концов на один уровень с Богом. Надо сказать, что люди в художественном мире «Фауста» — это не столько «типические характеры», сколько составляющие «космоса», объекты борьбы между собой космического Добра и космического Зла, это — скорее символы людей, находящихся на разных ступенях познания, на разных ступенях подчинения Добру и Злу, Богу и Мефистофелю, двум силам, управляющим миром. А собственно Фауст в художественном мире трагедии Гете (что и свидетельствует об опоре Гете на традиции Просвещения) — это символ Человека вообще и одновременно — человека, сумевшего вырваться из неосознанного подчинения этим двум стихиям, познать их во всей их бесконечности и, отталкиваясь от стихии Зла и одновременно опираясь на нее, вести человечество к идеалам Добра, к идеалам гетевского Бога. Взгляд Гете на Фауста — это взгляд на Человека вообще, способного выйти из слепого повиновения космическим стихиям, это — взгляд не «изнутри» этих стихий, а как бы извне. И в этом — просветительское новаторство Гете при разработке знаменитого «фаустовского» сюжета.
Надо сказать, что «фаустовский» сюжет лег в основу очень многих средневековых и постсредневековых народных легенд и литературных текстов: реально существовавший или мнимый доктор Фауст сыграл в развитии мировой культуры примерно ту же роль, что и реальный или воображаемый Дон Жуан, образ которого также лег в основу огромного количества фольклорных и литературных сюжетов. Но если «стержнем», объединяющим всех фольклорных и литературных Дон Жуанов, является великое сладострастие, то фольклорных и литературных Фаустов объединяет такой факт биографии, как заключение договора с дьяволом — во имя страсти к познанию. «Фаустовский» сюжет еще задолго до обращения к нему Гете обрел столь широкое распространение, что был даже увековечен в гравюре Рембрандта «Фауст вызывает духа».
Фауст в догетевской интерпретации традиционно рассматривался в народных преданиях и легендах, в авторских повествованиях и пьесах либо как жалкий, несчастный человечек, преступивший закон и за то обреченный на вечные муки, либо как обычный мошенник, либо как какое-то сверхъестественное, «дьявольское» существо. Это едва ли случайно. Как в рамках сформировавшейся еще в эпоху средневековья системы ценностей мог оцениваться человек, дерзнувший преодолеть в своем познании все мыслимые границы? По ряду данных, в основу множества легенд о докторе Фаусте легли некоторые факты биографии реально жившего в Германии XVI века доктора Фауста; есть много свидетельств о личных встречах с доктором Фаустом между 1507—1540 годами. Согласно этим данным, большую часть жизни реальный Фауст провел в Гейдельберге, в 1509 г. числился в списках студентов философского факультета Гейдельбергского университета, позже стал бакалавром и магистром. По другим данным, Фауст изучал магию в Краковском университете. Есть сведения о том, что Фауст одно время был школьным учителем, но был изгнан за «развращение» учеников. По ряду данных, слово «фауст»

обозначало не фамилию этого человека, но было своего рода ученым псевдонимом. По воспоминаниям очевидцев, реальный Фауст был в своем роде универсальной личностью — он занимался астрологией, алхимией, вызыванием теней умерших, гаданием по линиям руки и на кристалле, а также еще и лечил людей. По ряду данных, реальный Фауст был человеком очень самонадеянным, по свидетельству Тритемия, реальный Фауст хвастал «таким знанием всех наук и такой памятью, что если бы все труды Платона и Аристотеля и вся их философия были начисто забыты, то он... по памяти восстановил бы их и даже в более изящном виде». Излишняя образованность и излишняя самонадеянность всегда были подозрительны — и постепенно жизнеописания Фауста стали обрастать все более фантастическими деталями и все дальше и дальше отходить от реальной биографии Фауста (если он в самом деле существовал). В конце концов «фаустовский» сюжет стал существовать совершенно независимо от жизни реального Фауста, так теперь для раскрытия сущности «фаустовского» сюжета, его символического значения и его эволюции в принципе не так уж и обязательно знать, существовал ли на свете реальный Фауст. Реальный Фауст — сам по себе; «фаустовский» сюжет — сам по себе.
Цель многих повествований о Фаусте состояла в том, чтобы унизить того, кто перешел привычную грань в познании мира. Вот, например, повествование о Фаусте Филиппа Бегарди: «Однако нередко мне жаловались на его мошенничества, и таких людей было множество. Ведь на обещания был он щедр, как Фессал, слава его была не меньше, чем Теофраста, а вот дела его, как я слышал, были весьма ничтожны и бесславны. Зато он хорошо умел получать или, точнее, выманивать деньги, а затем удирать, так что только и видели, говорят, как его пятки сверкали. Да ведь ничего не поделаешь; что упало, то пропало». Фауст из «Народной книги», изданной в 1587 г., то вдруг сжирает полвоза сена, то вдруг обманывает весьма оригинальным образом торговца лошадьми. Взяв предварительно деньги и заставив исчезнуть купленную торговцем лошадь, Фауст к приходу возмущенного торговца «заснул». Когда же торговец потянул Фауста за ногу — нога вдруг «оторвалась», Фауст стал кричать «караул», и злополучный торговец в страхе бежал, забыв о своих деньгах. (А.Аникст, в частности, считал, что, имея в виду существование таких легенд, мы в настоящее время не можем с достоверностью сказать, кем был реальный Фауст — ренессансным мудрецом или ловким мошенником).
В 1587 г. во Франкфурте-на-Майне была выпущена уже упомянутая выше так называемая «Народная книга» — «История о докторе Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике, как он на некий срок подписал договор с дьяволом, какие чудеса он в ту пору наблюдал, сам учился и творил, пока, наконец, не постигло его заслуженное возмездие». Дерзнувший Фауст предстает в этой «Народной книге» мелким и ничтожным человечком, в уста которого вкладываются предсмертные жалобы: «Ах, ах, ах, я, несчастный человек! О, горький, злосчастный Фауст, ты причтен к лику осужденных, где тебя ожидают неимоверные смертные муки, куда более ужасные, чем все, что пришлось когда-либо вытерпеть страдающему существу... О прискорбное бедствие, о обманутая надежда, кто помышлял о тебе? О горькое горе, беда бедучая! Увы и ах! Кто спасет меня? Где мне укрыться? Куда заползти мне? Куда бежать? Вижу: куда ни подамся — я пойман». Конец Фауста в этой «Народной книге» описан еще более натуралистично — для вящего омерзения: «Когда же настал день, и студенты, которые всю ночь не могли заснуть, вошли в комнату, где находился Фауст, они не увидели его больше. Вся комната была забрызгана кровью, и мозг прилип к стене, будто черти бросали его от одной стены к другой. Да еще лежали глаза и несколько зубов: жуткое и ужасающее зрелище! Тут начали студенты плакать и причитать над ним, искали его повсюду и, наконец, нашли его тело за домом на навозной куче». (В.Р. — по ряду данных, исторического Фауста студенты любили). А всему виной, как указано в предисловии к «Народной книге», «самоуверенность, дерзость и любопытство». Построение «Народной книги» вообще очень жестко подчинено назидательным задачам. Именно поэтому в художественном мире «Народной книги» даже дух зла Мефистофель читает Фаусту проповедь, в которой осуждается отступничество Фауста от Бога. По этому случаю Мефистофель даже стихи сочинил:

Знаешь что — молчи,
По-пустому слов не мечи.
Что имеешь, держи под замком:
Беда сама идет в дом.
Потому молчи, терпи и крепись.
Таись и горем ни с кем не делись.
Поздно, поздно Господа звать,

Горе день за днем растет — не унять.

Длинная проповедь Мефистофеля выглядит странной в устах духа Зла. Особенное недоумение вызывают такие его слова: «Пусть же моя проповедь и поучение дойдут до твоей совести, хоть она и совсем у тебя потерялась. Не пристало тебе так доверяться дьяволу, коль скоро он господу пересмешник, лжец и разбойник». Только ведь в уста этого духа Зла тоже вложен наставляющий голос создателей «Народной книги», который всегда равен самому себе — и не может даже на время утрачивать своего единства. Итак, «предсказал дух Фаусту злосчастную его судьбу и исчез, оставив Фауста в полном смущении и меланхолии».
Похожая трактовка «фаустовского» сюжета отразилась и в трагедии английского драматурга Кристофера Марло (до нас дошли две редакции трагедии — соответственно 1604 и 1616 года издания). Фауст в трагедии представлен человеком безусловно мудрым, многого достигшим и потому достойным всяческого уважения. Фауст у Марло — это фигура безусловно трагическая, и причина трагического конфликта заключена здесь в безумной гордыне Фауста:

Познал он вскоре тайны богословья,
Всю глубину схоластики постиг,
И был он званьем доктора почтен,
Всех превзойдя, кто диспуты с ним вел
О тонкостях божественных наук.
Его гордыни крылья восковые,
Ученостью такою напитавшись,
Переросли и самого его.
И небеса, их растопить желая,
Замыслили его ниспроверженье,
За то, что он, безмерно пресыщенный
Учености дарами золотыми,
Проклятому предался чернокнижью.
И магия ему теперь милей
Любых утех и вечного блаженства.

И Фауст у Марло, стремясь к безмерному познанию, безмерной власти и безмерному наслаждению, заключает договор с Мефистофелем (одним из «сподвижников владыки Люцифера»), согласно которому уступает аду свою душу,

Но требует двадцать четыре года
Наполненной роскошествами жизни.

Великие планы Фауста в момент заключения договора сменяются вначале тревогой, а потом великим отчаянием в час расплаты, когда Фауст проклинает и себя, и свое безграничное знание:

Ах, если б прав был мудрый Пифагор
И если бы метампсихоз был правдой,
Душа моя могла б переселиться
В животное! Животные блаженны!
Их души смерть бесследно растворяет.
Моя ж должна для муки адской жить.
Будь прокляты родители мои!..
Нет, самого себя кляни, о Фауст!
Кляни, кляни убийцу Люцифера,
Лишившего тебя блаженства рая!

Подобная традиция взгляда на Фауста оказалась очень продуктивной и отразилась даже и в первом переводе уже гетевского «Фауста», сделанном в 1837 г. переводчиком Губером. И перевод свой Губер снабдил следующим комментарием: «Смирение, сознание собственной немощи — удел человека, когда стоит он перед лицом невидимого создателя. Но бурное стремление ума, не признающее этих благодетельных границ, истощится в напрасной высокомерной борьбе — и вера, этот краеугольный камень жизни, с ужасом скроется при дерзких вопросах сомнения. Отвергая единственный путь к спасению, человек идет до дороге своего произвола, и этот произвол ведет его к гибели». Сам же Фауст, по Губеру, является «отважным бойцом в страшной борьбе веры и познания, в борьбе, столь гибельной для мыслящего ума человека. Он стоит на страшной границе земного знания... Здесь кончается лукавое, бесполезное мудрствование, здесь одна только вера подает нам посох спасения. Но и это религиозное доверие, это смиренное благоговение многими добывается только в борьбе с мятежным умом, как отрадный плод успокоенного сомнения. Пройти сквозь мрак земных противоречий — его назначение. Оно исполняется возвращением к вере. Конечный результат его (В.Р. — т.е. Фауста) борьбы заключается в отрадном успокоении религии». То есть даже уже гетевский Фауст воспринимается переводчиком как своего рода «заблудшая овца».
Для «второго варианта» средневековых и постсредневековых текстов о Фаусте характерно наделение Фауста иррациональными, сверхъестественными, «дьявольскими» свойствами. В этом плане характерен отрывок из повествования Иоганна Гаста: «Рано утром он (В.Р. — т.е. Фауст) в сильном гневе ушел из монастыря, не попрощавшись, и послал в монастырь беса неистового, который Днем и ночью стал так бушевать, переворачивая все вверх дном и в церкви, и в кельях, что никому из монастырской братии не было покоя ни днем, ни ночью, что бы они ни придумывали. Говорят, и теперь еще стоит только монахам появиться в монастыре, как поднимается такой грохот и скрежет, что и нынешним обитателям его нет покоя. Дьявол такое учинить умеет». В подобных повествованиях проявился традиционный, многовековой, лелеемый в поколениях бюргерский страх перед всем, что не укладывается в рамки традиции.
Существенно изменился взгляд на «фаустовский» сюжет у Г.Э.Лессинга (1729—1781), который считал его вершинным достижением немецкой культуры (по Лессингу, «Доктор Фауст» (в разных сценических вариантах) — это «пьеса, содержащая множество сцен, которые могли быть под силу только шекспировскому гению»). Лессинг в 1755—1775 годах многократно возвращался к работе над собственной разработкой этого сюжета. Он успел сделать ряд набросков (большинство из которых было утрачено), которые позволяют судить об оригинальности лессинговской интерпретации. У Лессинга Фауст — это не презренный грешник, противопоставленный читателям и зрителям как нечто, относящееся к категории низменного, но один из лучших сынов своей эпохи, борьба за душу которого — это борьба за душу Человека вообще. В одном из набросков пролога Фауст предстает как человек, решивший вовсе не продавать душу дьяволу, но, вступив с дьяволом во временный союз, использовать его только как средство познания; он уверен, что в его силах — объять своим разумом границы добра и зла и не дать вовлечь себя в бездну зла. Не случайно, проверяя многочисленных духов ада «на быстроту» (обратите внимание — не Фаусту диктуют условия, а Фауст диктует условия), он прогоняет и быстрого, как стрела чумы, и быстрого, как мысль человека, и быстрого, как месть мстителя, и соглашается «сотрудничать» лишь с духом, быстрым, как переход от добра к злу («Да, черт, ты мой (В.Р. — заметьте, не «я твой», а «ты мой»). Быстрый, как переход от добра, к злу! Да, этот переход быстрый: ничего нет быстрее, чем он!.. Как переход от добра к злу! Я **осознал,** как он быстр, этот переход! **Я познал это!»).**
Это — один из вариантов пролога. В то же время, по ряду документальных свидетельств, **магистральный** замысел Лессинга состоял в том, что Фауста должна была спасти от духовной гибели рука Бога, который в лессинговской интерпретации вовсе не желает гибели человека познающего: в глазах лессинговского Бога стремление человека к безграничному познанию — не порок, а добродетель. Вот как интерпретируется магистральный замысел Лессинга в одном из писем М.И.Энгеля: «Юноша, которого пытается совратить Сатана... — Фауст. Этого Фауста ангел погружает в глубокий сон и создает вместо него призрак, с которым черти ведут свою игру до тех пор, пока он не исчезает — исчезает как раз тогда, когда им кажется, будто они вполне овладели им. Все, что происходит с этим призраком, — сновидение погруженного в дремоту Фауста. Он просыпается в тот миг, когда черти, полные стыда и ярости, уже удалились, и благодарит всевышнего за предостережение, которое он ему послал в таком поучительном виде. Он теперь еще более укрепился в добродетели, **в любви к истине».** По другому свидетельству, в критический момент лессинговский ангел должен был к вящему посрамлению чертей произнести такие слова: «Не торжествуйте... Вы не одержали победы над человеком и **наукой;** Божество не для того дало человеку благороднейшее из стремлений, чтобы сделать его

навеки несчастным; тот, кого вы видели и кем льстили себя надеждой обладать, был только призраком». Итак, лессинговская интерпретация «фаустовского» сюжета резко отличается от всех его прежних интерпретаций: Лессинг «реабилитировал» Фауста и его страсть к безграничному познанию. И все-таки спасла Фауста покровительствующая ему рука Всевышнего, под опекой которого Фауст находился в течение всего времени сатанинского испытания (попросту говоря, был на это время усыплен). Не будь этой опеки — и исход мог быть совершенно иным. Первым, кто полностью освободил Фауста на время сатанинского испытания из-под опеки Бога, был **Гете:** его Фауст, получив на время полную свободу от божественной воли, преодолевает сатанинские чары **абсолютно самостоятельно,** оправдывая тем самым свою свободу.
Гете объединил в Фаусте два начала, два измерения. Фауст у Гете — это человек, земной человек, но одновременно — и олицетворение **человека вообще.**
«Завязка» в трагедии Гете — это выход Фауста из-под опеки Бога. Но... в художественном мире трагедии Гете это событие предстает не как преступление Фауста, но как нечто, санкционированное самим Богом, который уверен в человеке — и не боится оставить его на свободе, вынужденного самостоятельно строить свою жизнь между Добром и Злом. Заметьте — если Мефистофель в своем первом споре с Богом говорит об изначальной порочности человека:

Я о планетах говорить стесняюсь,
Я расскажу, как люди бьются, маясь.
Божок вселенной, человек таков,
Каким и был он испокон веков.
Он лучше б жил чуть-чуть, не озари
Его ты божьей искрой изнутри.
Он эту искру разумом зовет
И с этой искрой скот скотом живет,

то гетевский Бог, олицетворение абсолютного Добра, уверенный в человеке, предлагает Мефистофелю во испытание человека взять под опеку доктора Фауста, впрочем, исход гетевский Господь предвидит заранее:

Он отдан под твою опеку!
И, если можешь, низведи
В такую бездну человека,
Чтоб он тащился позади...
Ты проиграл наверняка.
Чутьем, по собственной охоте
Он вырвется из тупика.

Не правда ли — в этих словах гетевского Бога проявляется характерная для традиции Просвещения вера в свободного человека —

Чутьем, по собственной охоте
Он вырвется из тупика.

Дальнейшая жизнь Фауста не есть уже жизнь по не им установленному закону. Теперь он сам ищет своего места между Добром и Злом, он становится той точкой, в которой эти два космических начала переплетаются.
А.Аникст писал: «Взгляд Гете на мир был диалектическим. Он мыслил мироздание не как некое замкнутое единство, в котором все составные части хорошо проложены друг к другу, а как нечто изначально проникнутое принципом развития, созидания, творчества... Мировой жизненный процесс мыслился Гете как смена положительных и отрицательных явлений, как их взаимодействие и борьба». Высшее Добро и Зло — это для Гете две бесконечные стихии, местом слияния которых является земля, а если более конкретно — человеческая душа. Эти стихии борются друг с другом и уже тем самым — и сосуществуют, и взаимодействуют друг с другом: одна из этих сил недействительна без другой. Мефистофель говорит о себе:

Я — часть силы той,
Что без числа
Творит добро,
Всему желая зла.

Бог заключает пари с Мефистофелем, духом Зла, отдавая Фауста в его распоряжение — во имя торжества Добра. Да и в конце концов сам Бог говорит Мефистофелю:

Таким, как ты, я никогда не враг.
Из духов отрицанья ты всех мене
Бывал мне в тягость, плут и весельчак.
Из лени человек впадает в спячку.
Ступай, расшевели его застой,
Вертись пред ним, томи и беспокой,
И раздражай его своей горячкой.

Гетевский Фауст, идя по пути познания и совершенствования мира, увы, стремясь к Добру, Зачастую творит Зло. Вот Фаустом овладевает божественное чувство любви — но чувство это дергает за ниточку Мефистофель, вследствие чего Фауст становится виновником гибели своей возлюбленной, Маргариты, ее ребенка, ее матери и ее брата. И далее Фауст идет по пути познания и изменения жизни, по пути служения человечеству — под руку с Мефистофелем. Фауст строит прекрасный город — но место для строительства ему расчищает Мефистофель. Вот Фаусту нужна для грандиозного строительства земля, на которой живет супружеская пара — Филемон и Бавкида, — и вся беда в том, что Филемон и Бавкида никуда переселяться не хотят, не хотят расставаться со своей привычной жизнью. И вот раздраженный Фауст поручает дело переселения стариков... Мефистофелю:

Сопротивляясь, эти люди
Мрачат постройки торжество.
Они упрямы до того,
Что плюну я на правосудье...
Ты знаешь место у бугра,
Где их усадьбой наделили?
Переселяй их со двора!

И душа Фауста теперь вновь в руках Мефистофеля — ибо Фауст в этот момент, передоверяя «черную» работу переселения своему врагу-союзнику Мефистофелю, молча благословляет и «мефистофельские» средства «добровольного» переселения. А как иначе может действовать Мефистофель, если, во-первых, по самой своей сущности он способен желать только зла, а, во-вторых, ему нужно выиграть спор о Фаусте, то есть о Человеке — а значит, загрязнить душу Фауста таким количеством тяжких грехов, чтобы была исключена сама возможность спасения. Чем более жестоким будет «переселение» — тем более тяжкая вина ляжет на Фауста (ведь в конце концов поручил переселение Мефистофелю именно он) и тем ближе, следовательно, Мефистофель будет к окончательной победе. И вот Мефистофель приступает к действиям, о которых позже «докладывает» Фаусту:

Мы кинулись сюда бегом.
Дела не кончились добром.
Мы в дверь стучались к ним раз сто,
Но нам не отворил никто.
Мы налегли, не тратя слов,
И дверь слетела с косяков.
Мы сообщили твой приказ,

Они не стали слушать нас.
Мы не жалели просьб, угроз,
Но не был разрешен вопрос.
Конец желая положить,
Мы стали вещи выносить.
Тогда их охватил испуг,
И оба испустили дух.
А гость, который был там скрыт,
Сопротивлялся и убит.
Меж тем как все пошло вверх дном,
От искры загорелся дом.
И эти, трупы к той поре,
Втроем сгорели на костре.

Однако гетевский Фауст, гетевский пробудившийся Человек, все же преодолевает мефистофельские чары —. он сам в конце концов охватывает своим сознанием Добро и Зло, осознавая меру своей личной ответственности за все: за гибель на эшафоте полюбившейся Маргариты, ставшей к тому же по его вине убийцей своего ребенка, своей матери и, по сути, своего брата; за гибель стариков Филемона и Бавкиды, которая осмысляется Фаустом как его **собственная** вина, а не вина каких-то «попутавших» его злых сил. В самом деле, пока человек возлагает вину на некие «попутавшие» его внешние по отношению к нему злые силы — он сам провозглашает себя рабом этих сил, провозглашает власть этих сил над своей душой. И лишь выход на уровень осознания собственной вины, а значит и собственной ответственности, предполагает выход человека из-под власти каких-то внешних сил. Понятия **свободы и ответственности** неразделимы.

В финале трагедии борьба за душу Фауста достигает кульминации. Мефистофель уверен, что душа Фауста — в его руках, и он уже готовит «пасть адову» для заглатывания души Фауста. Но в это же время за душу Фауста начинает борьбу и «небесное воинство». Почти до самого конца вопрос о грядущем местопребывании души Фауста остается открытым, но в конце концов, в соответствии с волей гетевского Бога, душа Фауста оказалась спасенной. Душа Фауста уносится ангелами, а на долю Мефистофеля остаются лишь горькие причитания.

Итак, Человек в художественном мире трагедии «Фауст» в конечном счете оправдает свое свободное существование.

Фауст в трагедии — это многослойный символ. Это символ пробудившегося Человека и одновременно символ оправдавшего свое свободное бытие Человечества (в самом деле, одному реальному человеку непосильна та ноша Добра и Зла, которую принял на себя гетевский фауст). Но в космогонический мир трагедии входит и просто человек, человек, живущий в рамках земной необходимости, по законам окружающей микросреды. Этот человек — Маргарита, любимая Фаустом и погубленная им. Образ Маргариты сочетает в себе два начала — это красивый человек, открытый всем стихиям: Маргарита устремлена душой к Богу, но она же — и слепой объект той «мефистофельской силы», которая под видом божественного чувства любви на нее обрушивается. Борьба этих двух стихий достигает в ее душе высшего драматизма. Устремленная к Богу, она становится убийцей своей матери и своего ребенка, фактически виновницей гибели своего брата. И в ее полуобезумевшем мозгу до самого конца борются два начала — стремление вырваться к жизни и любви (благо, Фауст предлагает бежать) и одновременно — осознание своей трагической обязанности умереть во искупление:

Нельзя и некуда идти,
Да если даже уйти от стражи,
Что хуже участи бродяжьей?
С сумою по чужим одной
Шататься с совестью больной,
Всегда с оглядкой, нет ли сзади
Врагов и сыщиков в засаде!..
Скорей! Скорей!

Спаси свою бедную дочь!
Прочь,
Вдоль по обочине рощ,
Через ручей и оттуда
Влево с гнилого мостка,
К месту, где из пруда
Высунулась доска.
Дрожащего ребенка
Когда всплывет голова,
Хватай скорей за ручонку.
Она жива, жива!..
О, только б пройти пригорок!
На камушке том моя мать
(Мороз подирает по коже!),
На камушке там моя мать
Сидит у придорожья.
Она кивает головой,
Болтающейся, неживой,
Тяжелою от сна.
Ей никогда не встать. Она
Старательно усыплена
Для нашего веселья.
Тогда у нас была весна.
Где вы теперь, те времена?
Куда вы улетели?

Последний выбор она делает все же — в пользу искупительной казни. И тем самым — спасает свою душу. Ибо в момент отказа от побега она окончательно принимает всю ответственность на себя — и, значит, с этого момента она полностью свободна от власти Мефистофеля.
Фауст — это не просто Человек, но одновременно и Человечество, объемлющее бесчисленное количество таких, как Маргарита. И борьба между небом и адом за душу Фауста — это одновременно и борьба за душу Маргариты. До самого конца идет напряженная борьба за душу Фауста. Но составляющая этого спора — и спор о душе Маргариты. Ведь, в конечном счете, так же как сумма определяется слагаемыми, сущность Человека вообще определяется судьбами миллионов и миллиардов конкретных людей — равно как и, напротив, спор о Человеке вообще есть одновременно и спор о каждом конкретном человеке... В финале первой части спор о душе Маргариты достигает кульминационного момента:

МЕФИСТОФЕЛЬ
Она осуждена на муки!

ГОЛОС СВЫШЕ
Спасена!

Это — первое предупреждение Мефистофелю.
Космогонический мир «Фауста», безусловно, на каком-то субстратном срезе отразился на дальнейшем развитии мировой культуры. Трудно говорить о непосредственном влиянии, однако многие элементы космогонического мира трагедии «Фауст» мы можем встретить в таких совершенно различных даже по времени написания произведениях, как «Анатэма» Леонида Андреева, «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова, «Альтист Данилов» Владимира Орлова, хотя цели введения этих элементов могут быть совершенно иными, нежели у Гете. Скажем, в основе булгаковской космогонии — скорее противопоставление ничтожества обычной человеческой жизни, умещенной в «прокрустово ложе» усеченного земного добра и усеченного земного зла, высшим, «потусторонним» стихиям Добра и Зла, Иешуа Га-Ноцри и Воланда,

которые объединяются в одно целое в своем противостоянии «усеченным» представлениям о добре и зле, по которым живет человеческое общество.
Трудно сказать, имел ли в виду Леонид Андреев (автор пьесы «Анатэма») непосредственно текст трагедии Гете. Однако объективно «Анатэма» воспринимается как своего рода «Анти-Фауст». Фабульная схема «Анатэмы» вызывает прямые ассоциации с фабульной схемой «Фауста». В самом начале — Анатэма, дух Зла, находясь у врат возможно существующего рая, спорит с существом, именуемым «Некто, ограждающий входы», о человеке. Но с самого начала видно, что исход спора здесь будет иным, нежели в «Фаусте». В художественном мире «Фауста» Мефистофель спорит с Богом, то есть с реальной силой Добра, а в художественном мире «Анатэмы» на пути беса Анатэмы встает лишь «Некто, ограждающий входы». Что он ограждает'— пока никому не ясно; в конце выясняется — пустоту.
Потом — прямо в соответствии с сюжетом «Фауста» —. Анатэма совращает нищего торговца Давида Лейзера и проводит его примерно через те же миры, через которые Мефистофель проводит Фауста. Дар Анатэмы — миллионное наследство, оставшееся от неизвестно откуда взявшегося богатого родственника. Вначале, как и гетевский Фауст, Давид Лейзер вместе с семьей проходит через круг наслаждения жизнью — потрясает сцена, когда умирающий от чахотки сын Давида Лейзера перед смертью кружится в предсмертном танце. Но проходит какое-то время, и Давид Лейзер, подобно гетевскому Фаусту, начинает думать об окружающем мире. Он не может наслаждаться жизнью, когда вокруг него живут несчастные, такие же несчастные, каким был совсем недавно сам Давид. И он начинает раздавать свой символический миллион, который олицетворяет человеческое счастье. И к нему тянутся первые несчастные. Потом — все больше и больше. Люди покидают свой дом, бросают все и идут к Давиду за своим кусочком счастья... А миллион не безграничен... Он иссякает. А тех, кто пришел с последней надеждой — все больше и больше. И тех, кому не достанется ничего, больше, многократно больше, чем тех, кто успел получить свою долю счастья. И если Фауст попадает на небо под хор ангелов:

Пламя священное!
Кто им охвачен,
К жизни блаженной
Добра предназначен,

то Давида Лейзера побивают камнями, после чего Анатэма произносит своего рода «надгробную речь»: «Продай, глупец! Завтра твой труп найдут здесь люди и схоронят пышно, по обычаю людей. Добрые убийцы, они лю-б5гг тех, кого убивают И из тех камней, которыми тебя по-за любовь, они построят высокий — кривой — и глупый памятник. А чтобы оживить его нелепо-мертвую громаду — меня посадят на вершине. Кто вырвет победу из рук Анатэмы! Сильных я убиваю, слабых я заставляю кружиться в пьяном танце — в безумном танце, в дьявольском танце...».
Финальные сцены и в «Фаусте», и в «Анатэме» — на небесах. Но если финальная сцена «Фауста» — это сцена конечного торжеств! человека, то седьмая, финальная, картина «Анатэмы» начинается авторской ремаркой: «Ничего не произошло, ничего не изменилось. Все так же тяжко подавляют землю железные, извека закрытые врата, за которыми в безмолвии и тайне обитает Начало всякого бытия, великий разум вселенной. И все так же безмолвен и грозно неподвижен Некто, ограждающий входы — ничего не произошло, ничто не изменилось. Ужасен серый цвет». Два гения — два взгляда на мир: смешно поверять взгляд Л.Андреева взглядом Гете, а взгляд Гете — взглядом Л.Андреева.
Шли годы — и характерная для эпохи Просвещения вера в изначальное совершенство Человека (Свифт — все-таки исключение) постепенно вновь начала меркнуть. Связано это во многом было с тем, что к началу XIX века в большинстве европейских стран мечта просветителей XVIII века сбылась — человек обрел личную свободу, то есть право свободного выбора, право и возможность самостоятельно строить свою судьбу. Человек стал свободнее, но за все нужно платить. Благо свободы, увы, неотделимо и от бремени свободы, от бремени выбора, который каждый конкретный человек уже не мог переложить ни на кого. Бремя свободы (пусть очень относительной) пришедшей к европейцу начала XIX века, включало в себя и бремя познания — познания человеком суровой «подчас и жестокой правды о самом себе. Теперь то, что есть в человеке порочного, невозможно уже было объяснить только сковывающими человека извне цепями. Человеческие пороки вечны, но теперь все, что совершалось черного, преступного, злодейского, совершалось свободными людьми **на основе их свободного выбора**. И человек

начинал понимать, что, выходит, его собственная природа значительно более несовершенна, нежели могли предположить просветители XVIII века. И вот в европейскую романтическую литературу начала XIX века властно входит образ романтического злодея.
Каждое новое поколение с неизбежностью отталкивается от культурного наследия, созданного отцами, — отталкивается в том смысле, что одновременно и опирается на него, и отрицает его. Без этого невозможно развитие. В какой-то момент просветительская концепция человеческой природы обнаружила свою ограниченность — надежды, которые возлагались просветителями на «освобожденного» человека, не сбылись, и вот в литературу вошел «романтический злодей». Пройдут еще десятилетия — и пересмотру будет подвергнут сам подход к человеку как к носителю непременно либо абсолютного Добра, либо абсолютного Зла, либо хотя бы и как к полю битвы между абсолютным Добром и абсолютным Злом. В литературу войдет уже реальный человек, а литература в свою очередь возьмет на себя в какой-то мере роль науки, изучающей реальную человеческую природу. Наиболее ярко проявит себя такой подход в литературном направлении, условно называемом натурализмом.

1.4. Европейский натурализм конца XIX века: попытка научного подхода к человеческой природе. Творчество Э.Золя.

развитие реализма в европейской литературе XIX века параллельно другим «переломным» процессам в общественном сознании. В науке, в соответствии с позитивистскими принципами, оперирование абстрактными сущностями уступило место выявлению материальной первоосновы ранее загадочных явлений, связанных как с человеческой психикой, так и с функционированием общества. Это было время, в частности, интенсивного развития психологии, на базе чего и стали возможными великие открытия З.Фрейда, сделанные в конце XIX — начале XX веков. Открытия, сделанные Дарвином, автоматически предполагали наличие какой-то материально выраженной и поддающейся познанию первоосновы мышления и поведения современного «Homo Sapiens». На пути к постижению человеческой природы наука прошла и вульгарно-материалистическое толкование мысли как простого выделения человеческого организма, такого же, как, допустим, желчь. Исследовались и возможные соответствия, допустим, каких-то особенностей внешности человека и его склонности к определенным видам преступлений (знаменитая теория Ломброзо). Очень распространилось «трехфакторное» толкование тех или иных особенностей человеческого поведения, в рамках которого индивидуальность отдельного человека определяет следующее триединство:
1) Наследственность.
2) Среда, в которой сформировался человек.
3) Момент, то есть ситуация, в которой человеку объективно более выгодно то или иное поведение.
(Идея доминирующего влияния воспитания и обстоятельств входила уже в идеологию эпохи Просвещения однако во второй половине XIX века в этот ряд «определяющих факторов» *была* поставлена еще и наследственность). Влияют ли эти факторы на человеческое поведение? Безусловно, влияют — и, увы, очень существенно Можно ли свести личность **только к** этим факторам? Нет — ибо сведение личности только к этим факторам полностью игнорирует элемент **свободного выбора,** а значит — **личной нравственной ответственности,** которая от свободного выбора неотделима. В самом деле, если все действия человека заранее запрограммированы какими-то внешними по отношению к нему обстоятельствами, то какой может быть предъявлен нравственный счет **к самому человеку?** Как он может быть в чем-либо **виновен**, если уже заведомо известно, что все, что бы он ни содеял, полностью предопределено? А из этого может следовать и еще один страшный вывод: если личность человека предопределена какими-то внешними обстоятельствами без всякого «остатка», то, стало быть, можно сделать законченный вывод о сущности человека еще до того, как он что-либо содеет, заранее «заклеймить» его каким-то не подлежащим отмене определением («Он — такой и не может быть другим, потому что имеет такую-то наследственность, воспитывался в такой-то среде и оказался в обстоятельствах, в которых ему ничего не остается, кроме как действовать таким-то образом»).

Полемика с подобным толкованием человеческой природы присутствует в целом ряде произведений Ф.М.Достоевского. Ф.М.Достоевский вообще с ярко выраженным неприятием относился к истолкованию человеческого мышления и поведения наследственностью, средой, воспитанием, обстоятельствами и другими внешними по отношению к человеку факторами, так как считал, что подобное истолкование снимает с человека личную нравственную ответственность. Еще герой-рассказчик повести Ф.М.Достоевского «Записки из подполья» (1864) (которого, конечно, нельзя полностью отождествлять с автором), явно полемизируя с всякого рода научными толкованиями человеческой природы, произносит следующие слова: «Говорите вы, сама наука научит человека.., что ни воли, ни каприза на самом-то деле у него и нет, да и никогда не бывало, а что он сам не более, как нечто вроде фортепьянной клавиши или органного штифтика, и что, сверх того, на свете есть еще законы природы; так что все, что он ни делает, делается вовсе не по его хотению, а само собою, по законам природы. Следственно, эти законы природы стоит только открыть, и уж за поступки свои человек отвечать не будет и жить ему будет чрезвычайно легко... Человек всегда и везде, кто бы он ни был, любил действовать так, как хотел, а вовсе не так, как повелевали ему разум и выгода... Свое собственное, вольное и свободное хотение, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная хоть бы даже до сумасшествия, — вот это-то все и есть та самая, пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к черту».

Напряженная полемика с природным и социальным детерминизмом в толковании человеческой природы присутствует и в «Преступлении и наказании», и в «Братьях Карамазовых». Родион Раскольников и Дмитрий Карамазов совершают поступки, прямо опровергающие выводы либеральных юристов, готовых в художественном мире Достоевского оправдать все, что угодно, наследственностью, средой и обстоятельствами. Раскольников, повинуясь какой-то непознаваемой силе, добровольно принимает страдание. И эта же сила вначале отводит руку Дмитрия Карамазова, занесенную над отцом, а затем заставляет Дмитрия во искупление своих и чужих грехов делать все, чтобы попасть на каторгу. Для Достоевского всякий природный или социальный детерминизм символизируется сентенцией «Убил, но невиновен», в то время как только свободней человек может сказать о себе «Не убил но виновен». Вообще в русской литературе и философии второй половины прошлого — начала нашего веков на достаточно широком срезе отразилось неприятие всякого обусловления человеческого поведения или мышления наследственностью, средой, обстоятельствами и иными сковывающими свободный выбор факторами. Н.Бердяев, например, в своей книге «Духовный кризис интеллигенции» проводит очень четкий водораздел: «Есть два мироощущения: в основе одного лежит чувство обиды, в основе другого — чувство вины, им соответствуют и разные философии... Только свободный человек может чувствовать себя виновным, только сознавший вину обращается к глубочайшей своей свободе. Философия вины и есть философия сынов Божьих, свободных существ. Философия обиды есть философия рабов, сынов природной необходимости».

Так где же Истина? Очевидно, Истина — на стыке этих двух взглядов и человека. Да, история показала — и наследственность влияет на психику человека и соответственно на его поведение в жизни, и обстоятельства, в которых он формируется, и обстоятельства, в которых выгодно делать одно и невыгодно делать другое. Игнорирование этой данности может породить очень опасные выводы, касающиеся ненужности каких-либо изменений внешних по отношению к человеку условий бытия. И в то же время в рампах этой несвободы перед человеком всегда открывается более или менее широкий свободный нравственный выбор — ив диапазане этого выбора далеко не все может быть достаточно достоверно «вычислено» и запрограммировано.

Параллельно накоплению «позитивного» знания о человеке эволюционировала и литературная традиция. В европейской литературе во второй половине XIX века стала очень продуктивной традиция натурализма, т.е. максимально объективного, свободного от авторских симпатий и антипатий освоения действительности на разных ее срезах. Натуралистическая литература по целям и средствам достижения этих целей сближала себя с наукой, в какой-то степени являясь даже заменителем только формирующихся еще социологии, социальной психологии и т.д.: многие «натуралистические» романы в настоящее время представляют интерес прежде всего как социологические или социально-психологические трактаты.

Одним из наиболее выдающихся писателей натуралистического направления был **Эмиль Золя (1840—1902).**

Эмиль Золя видел свою основную цель прежде всего в том, чтобы возможно более широко и объективно, фактически научно, осветить действительность на возможно большем количестве ее срезов. «Натурализм» Золя проявляется в том, что его «Я» как бы скрыто за той действительностью, которая отразилась в его многочисленных романах. Золя как бы говорит

читателю: вот она, жизнь, в самых разных ее проявлениях; мое дело — показать эту жизнь возможно более правдиво, а уж мои субъективные симпатии и антипатии — на втором плане. Золя был очень плодовитым писателем. Практически нет такой сферы, в которую бы не вторглось его перо: в его романе «Жерминаль» мы видим жизнь шахтерского поселка, а в «Нана» — жизнь парижских проституток, в «Проступке аббата Дюпре» мы видим жизнь духовенства, в «Чреве Парижа» — мир буржуазии, в «Разгроме» — жизнь военных, в «Земле» — жизнь крестьянства, в «Человеке-звере» перед нами раскрываются различные вари,, анты механизма преступления. И через многочисленные романы Э.Золя красной нитью проходит идея практически полной обусловленности человеческого поведения наследственностью, средой и обстоятельствами. И в этом плане исключительно представителен роман Э.Золя «Жерминаль».

«Жерминаль» — это развернутое описание жизни шахтерского поселка под названием Двести Сорок на протяжении достаточно длительного времени сквозь призму все той же «трехзвенной» системы: наследственность, среда, обстоятельства. Итак, мы видим жизнь относительно «цивилизованной» шахты, хозяева которой вполне порядочные люди. Здесь люди и пенсию по старости получают и еще недовольны бывают, если их отправляют на пенсию слишком рано. Здесь и пособия по случаю увечья выдаются, и следит начальство за безопасностью рабочих. Да и селят людей в дома, которые мало чем отличаются от современных типовых квартир, — несколько комнат на семью. В общем, не какая-то средневековая каменоломня перед нами — обычная шахта, на которую еще не так просто устроиться. И вот в художественном мире романа очень отчетливо обрисован процесс массового вырождения населения поселка — от одного поколения к другому; вырождения и интеллектуального, и физического, и морального. Да и как не быть вырождению, если родословная большинства из шахтеров сродни родословной 58-летнего поселкового долгожителя по прозвищу «Бессмертный»: «Его дед, Гильом Маэ, пятнадцатилетним парнишкой нашел в Рекильяре жирный уголь, там-то Компания и заложила свою первую, теперь уже заброшенную шахту — неподалеку от сахарного завода Фовеля. Всему краю известно, кто открыл этот пласт, — недаром же его назвали Гильомов пласт — по имени деда. Возчик не знал этого деда, — говорят, был рослый, сильный человек, умер своей смертью в шестьдесят лет. Отец, Никола Маэ, до прозвищу Рыжий, до сорока лет не дожил, погиб при проходке Ворейской шахты — произошел обвал, и отца прямо в лепешку сплюснуло; раздробила земля его кости, вышила кровь. Двое его дядьев и три брата тоже там головы сложили. А сам он, Венсен Маэ, вышел оттуда цел и дочти невредим — только ноги плохо ходят. Не зря его считают счастливчиком. Так оно и шло... И отцы, и дети - все углекопы. Теперь его сын, Туссен Маэ, и все внуки, и вся родня надрываются... Сто шесть лет рубят уголь». Сто шесть лет, несколько поколений. И каждое поколение — все меньше напоминает поколение людей. Последние поколения способны уже только выполнять какие-то операции на работе и отдыхать после работы. Практически все человеческие чувства находятся у обитателей этого поселка на грани полной атрофии. Даже чувство стыда. Во всяком случае тот факт, что «интимная жизнь каждого была всем известна досконально, даже детям», уже никого здесь не смущал. Родительские чувства? «Намерение убрать женщин с подземных работ обычно вызывало негодование углекопов: для них важно было пристроить своих дочерей на работу, а вопросы морали и гигиены их не слишком беспокоили». Да и чего другого можно ожидать при такой наследственности и в обстоятельствах, когда каждый знает — в любой момент его может подстеречь гибель, когда дожить до пенсии — практически нереально, когда обстоятельства заставляют человека заботиться в каждый конкретный момент только о том, чтобы сносно прожить сегодняшний день? И не случайно параллельно описанию жизни людей происходит и описание существо-рудничных лошадей, среди которых тоже есть как бы своя иерархия — по опыту работы, по трудовым навыкам. Вот лошадь-ветеран с говорящей кличкой Боевая «Лошадь носила кличку Боевая и была старше всех лошадей в шахте — уже десять лет работала она под землей десять лет жила в этой яме, занимала в конюшне все тот же угол, пробегала рысцой все тот же путь по черным галереям, никогда не видя дневного света. Откормленная, с лоснистой белой шерстью, очень смирная, она, казалось, благоразумно примирилась со своей участью и была довольна, что укрыта здесь от несчастий, царящих вверху, на земле. Она так обжилась на штреке, в котором работала, что головой отворяла вентиляционные двери, сгибала шею, чтобы не ушибиться, когда проходила под нависшей кровлей. Вероятно, она считала перегоны, потому что, пробежав установленное их число, не желала идти дальше, и приходилось отводить ее к кормушке. С годами ее глаза, зоркие в темноте, как у кошки, порой заволакивала грусть. Быть может, в смутных своих мечтаниях она вспоминала место, где родилась... И что-то яркое горело там, вверху, что-то похожее на огромную лампу, но что именно — она не могла вспомнить: в памяти животных образы расплывчаты. Расставив свои

старые дрожащие ноги, она стояла, понурив голову, и тщательно пыталась вспомнить солнце». Этот образ очень символичен. И смерть лошадь-ветеран Боевая принимает в финале вместе с людьми — мучительную смерть в заваленном штреке, смерть, которая окончательно уравняла всех, кто ее принял — людей с выжатой душой и очеловеченную лошадь по имени Боевая.
Золя всегда ставила в недоумение способность вроде бы не жестокого в обычных ситуациях человека быть в других условиях исключительно жестоким. И вот в «Жерминале» прослеживается механизм развития массового психоза, когда недовольство рабочих невыгодным для Л0х нововведением в систему оплаты перерастает вначале в мирную забастовку, а затем — в поход обезумевших женщин к хлебной лавке и в надругательство над трупом погибшего лавочника, пытавшегося убежать. И это те самые женщины, в исключительной доброте которых до самого конца были убеждены хозяева, да они и действительно в массе своей еще накануне не могли бы помыслить о том, на что они способны.
Вообще в художественном мире романа Золя «Жерминаль» звериная жестокость порой предстает как нечто, не зависящее от разумной воли самого человека, как нечто, совершаемое под воздействием каких-то неосознаваемых сил, совершенно бессознательно: в этом плане Золя в какой-то мере предвосхитил открытие Фрейдом огромного слоя подсознательного, звериного в человеке: «Ld» — «оно». Вот старик Бессмертный — «За долгую свою жизнь он спас от смерти не меньше десяти товарищей, ради других шел навстречу опасности при взрывах рудничного газа и при обвалах». Но когда дважды в его жизни рядом с ним оказывается дочь акционера Грегуара, красивая девушка и, что самое главное, всем своим видом напоминающая об иной, более счастливой жизни, то оба раза старик Бессмертный совершенно инстинктивно начинает ее душить. Один раз его оттаскивают, во второй раз — совершается убийство. «Такое зверское преступление немощного старика было просто непостижимым: ведь он всю жизнь прожил так честно, был таким славным и покорным тружеником, чуждался новых взглядов. Какие же давние обиды, неведомые ему самому, накопившиеся где-то в тайниках его существа, постепенно ожесточавшие его, как отрава, бросились ему в голову? Самый ужас этого убийства наводил на мысль, что оно совершено бессознательно, — это было преступление сумасшедшего». И Золя сам испытывает ужас перед бездной, скрытой в человеке.
Подробное, во всех деталях, исследование человеческой природы присутствует и в художественном мире романа Э.Золя с символичным названием «Человек-зверь». Сам текст романа словно расшифровывает глубинный смысл этого названия. «Человек-зверь» в данном случае — это вовсе не зверь в человеческом облике, но это одновременно **и человек, и зверь.**
Вообще считается, что художественному произведению противопоказано «научное» содержание и что исследование чего бы то ни было — хотя бы и человеческой природы — может быть достоянием только науки. На этот счет возможны разные мнения, но Э.Золя, как уже говорилось выше, стремился совместить такие действительно с трудом совместимые вещи, как художественность и строгую системность научного описания.
В романе «Человек-зверь» присутствует несколько относительно самостоятельных сюжетных линий, лишь иногда соприкасающихся друг с другом. И в процессе развертывания каждой из этих линий одновременно происходит и «самораскрытие» человеческой природы в многообразии ее конкретных проявлений. На этом пути Золя порой явно опирается на творческое наследие Достоевского — вообще известно, что Золя с восхищением относился к Достоевскому и в особенности к его роману «Преступление и наказание». И не случайно некоторые герои «Человека-зверя» оказываются в ситуациях, вызывающих прямые ассоциации с ситуациями в романах Достоевского. Например, явно продолжая линию Достоевского, Золя исследует влияние однажды совершенного преступления на душу преступника.
Железнодорожный инженер Рубо из романа «Человек-зверь», разумеется, по складу своей души очень мало похож на Раскольникова из «Преступления и наказания». Объединяет их, наверное, единственная (но для Золя очень существенная!) общность, которую можно назвать «общностью отсутствия». И Рубо из романа Золя, и Раскольников из романа Достоевского — **по природе своей не убийцы;** обоих подтолкнули к убийству причины пусть совершенно разные, но лежащие за пределами их природной предрасположенности (в одном случае — преступная «теория»; в другом случае — великий гнев, обращенный на будущую жертву убийства, старика Гранморена, когда в подсознании Рубо вдруг возникло предощущение «неотвратимости убийства»). Однако Золя вслед за Достоевским признает, что преступление (пусть даже безнаказанное с точки зрения ответственности перед внешним миром) не может пройти бесследно для души самого убийцы. И Рубо, который мстил за надругание над его женой Севериной, вдруг почувствовал, что после убийства он уже не сможет быть прежним, что даже между ним и Севериной (которая, кстати, была соучастницей преступления) пролегла после этого убийства незримая грань, которая со временем становилась все более непреодолимой. И в

конце концов вдруг обнаружилась страшная данность: **«В Рубо происходил быстрый распад, словно бы преступление отравило ему кровь и разлагало его».** Закономерный итог этого распада — вдруг обнаруженные Севериной тайные «вылазки» Рубо в тайничок под паркетом, где много лет хранились взятые у убитого старика Гранморена с целью маскировки ценные вещи. Теперь Рубо начал **пользоваться** вещами убитого! Перерождение свершилось!
Разумеется, влияние преступления на последующую жизнь у Рубо из романа Золя было иным, чем у Раскольникова из романа Достоевского. Однако примечательно само стремление Золя вслед за Достоевским проследить связь между однажды совершенным преступлением — и последующими процессами, происходящими в душе преступника.
Присутствует в романе «Человек-зверь» и ярко выраженный элемент полемики с Достоевским, причем именно по вопросам, связанным с человеческой природой вообще и теми ее составляющими, которые могут подталкивать человека к тем или иным поступкам, в частности. Достоевскому присущ своего рода «антирационализм» —. в его интерпретации человеческий разум не способен стать серьезным препятствием на пути звериного в человеке. Но, напротив, может лишь, вступив в союз с этим звериным началом, **оправдать преступление,** даже лечь в основу преступления. Можно вспомнить в связи с этим Раскольникова из романа «Преступление и наказание» — ведь его преступление порождено прежде всего его «теорией», которая **на логическом уровне** так до самого конца и не опровергается. А удерживает героев Достоевского от злодеяния, либо же ведет их к покаянию и искуплению сила внесознательная, сила, словно бы не зависящая от разумной воли этих людей, словно бы осеняющая извне сила веры и любви.
Мир героев Золя более прост и объясним: в этом мире фундамент человеческой жестокости и связанных с ней преступлений — это прежде всего звериное, инстинктивное, атавистическое, доставшееся человеку от его далеких предков и до сих пор не побежденное до конца начало, в то время как разум и связанная с ним разумная воля человека — это те едва ли не единственные сдерживающие начала, которые в конце концов и могут противопоставить бездне звериного **«возмущенный голос цивилизованного человека», «незыблемые правила, переходившие из поколения в поколение: «Убивать нельзя».**
А.Лану приводит сопоставление между «Преступлением и наказанием» и «Человеком-зверем», проведенное {парком Бернаром: «Показать отличие, существующее между Достоевским и Золя, можно лучше всего, сравнив романы «Преступление и наказание» и «Человек-зверь», раскольников убивает из метафизических побуждений, его драма — это драма греха и искупления этого греха любой ценой, путь даже ценой наказания. В «Человеке-звере» царят одни лишь животные инстинкты». Очевидно, с этим утверждением можно согласиться лишь в той части, в какой речь идет о метафизическом характере преступления Раскольникова (в основе — идея) и об отсутствии подобного рода мотивов у преступлений, совершаемых героями Золя. Но с тем, что в художественном мире «Человека-зверя» Золя «царят одни лишь животные инстинкты», согласиться трудно. Золя как раз стремится показать во всем многообразии вариантов в прямом смысле этого слова героическую борьбу **человека со зверем,** разума и совести — с диким, звериным подсознанием.
Особенно ярко иллюстрирует эту борьбу судьба молодого машиниста Жака — человека с сознанием культурного европейца конца XIX века и с постоянно грозящими выйти из повиновения руками зверя: «Жак испытывал такой страх перед своими руками, что еще дальше засунул их под себя, — он чувствовал, что они шевелятся, бунтуют, непокорные его воле. Неужели они выйдут у него из повиновения? Эти руки принадлежали кому-то другому, они достались ему от одного из предков, обитавшего в те времена, когда человек в лесной глуши душил животных». Этот Жак — это и есть тот самый «человек-зверь», то есть **и человек, и зверь** одновременно. И его борьба со зверем в себе достойна восхищения: он, зная, на что способен, принимает решение никогда не жениться, выбирает работу, где возможность стать убийцей сведена почти к нулю (ведь в кабине паровоза, кроме кочегара он ни с кем не общается), отказывается от повышений по службе: «Он знал, что никогда не женится, впереди его ждал только один удел — мчаться в одиночество, все мчаться и мчаться без передышки». Его не озаряет никакая высшая сила — он сдерживает себя **сам** неимоверным усилием столь недооцениваемой Достоевским **разумной воли.**
Полемика с Достоевским присутствует в романе Золя и в части признания **чистой идеи** силой, способной лечь в основу злодеяния. Золя считал, что разум может лишь **помочь оправдать перед своей совестью** злодеяние, к которому подталкивает звериный инстинкт, — и все! **Только** мысль, с точки зрения Золя, никогда не может быть **первопричиной** злодеяния. В этом плане очень представительна «экспериментальная» ситуация из «Человека-зверя». В период временного «исцеления» от звериной страсти Жак влюбляется в жену. Рубо Северину, и она

подталкивает его к убийству своего вконец уже деградировавшего мужа. И Жак начинает внутренне готовить себя к этому убийству, подбирая аргументы, вызывающие очень прямые ассоциации с теми аргументами, которыми обосновывал грядущее убийство старухи-процентщицы Раскольников. Что это за аргументы? Во-первых, Жак убеждал себя в том, что однажды совершенное правильное убийство окончательно излечит его от дикой страсти и сделает невозможным в будущем убийство ничем не оправданное. Во-вторых, он вспоминает о деньгах Рубо, которые можно было бы с толком использовать (можно вспомнить в этой связи о вожделенных деньгах старухи-процентщицы). В третьих, речь идет, как у Достоевского, и о «крови по совести» — Жак всячески варьирует в своем сознании идею «ущербности» Рубо, которая как бы заранее оправдывает грядущее преступление (можно вспомнить о многократно подчеркиваемой «ущербности» старухи-процентщицы в «Преступлении и наказании»). Наконец, Жак выходит чуть ли не к глобальным обобщениям, выводит своего рода «закон жизни», согласно которому в человеческом обществе, как и в стае волков, побеждает всегда сильнейший и свирепейший (но ведь и Раскольников выводит своего рода «закон жизни», согласно которому люди делятся изначально на два разряда — на «тварь дрожащую» и на «властелинов», имеющих право на «кровь по совести»). Однако если Раскольников, **движимый прежде всего этой идеей,** убивает, то Жак в последний момент вдруг чувствует, что «он не убьет, он не может убить беззащитного человека! Одних доводов рассудка для убийства мало, только свирепый инстинкт может заставить человека наброситься на свою жертву, только жажда крови или неистовая страсть могут толкнуть его на преступление».
Итак, Золя словно бы реабилитирует человеческий разум, более того — в прямом смысле этого слова воспевает его очеловечивающую миссию. И очень примечательна в этом смысле финальная сцена, в которой вдруг появляется «поезд-зверь», воинский эшелон, который словно бы потерял разум, ибо во время внезапно начавшейся драки машинист (тот самый Жак) и кочегар увлекли друг друга под колеса. Потерявшие вдруг разум люди оставили на произвол судьбы потерявший «разум» поезд (ибо они сами были разумом этого поезда). «На паровозе не было ни машиниста, ни кочегара, а из вагонов, предназначенных для перевозки скота, неслись осипшие голоса солдат, оравших патриотические песни». Поезду «и дела не было до тех, кого он давил на пути! Что ему до пролитой крови, ведь вопреки всему, он рвался к будущему! Никем не ведомый, как ослепший и оглохший конь, брошенный в минуту смертельной опасности, он несся и несся вперед, везя пушечное мясо — пьяных, ошалевших от усталости солдат, которые хрипло орали песни». Этот поезд, сопоставляемый писателем с «обезумевшим животным», олицетворяет вышедшее из-под власти разума человеческое тело, которое на своем безумном пути способно принести неисчислимые беды другим и в конечном счете уничтожить само себя. В финале романа Золя это обезумевшее тело становится многоликим, разрастаясь до космических масштабов. В вагонах обезумевшего поезда, брошенного обезумевшими машинистом и кочегаром, сидят обезумевшие от спиртного и усталости солдаты, которых везут в безумный мир только что начавшейся войны. Таков исключительно символичный финал романа.

1.5. Печальный гуманист Уильям Голдинг.

Для европейской культуры традиции XX века характерен пересмотр доминировавшей ранее в общественном сознании концепции человеческой природы. Со времен Ренессанса и эпохи Просвещения в сознании европейской интеллигенции (при всем многообразии индивидуальных исканий) установился своего рода незыблемый ценностный фундамент, представляющий собой совокупность не подлежащих сомнению гуманистических идей, наполненных верой в совершенство человеческой природы, способность человека адекватно познавать мир и переустраивать его в соответствии со своими идеалами — идеалами Истины, Добра и Красоты. Все беды — лишь от того, что сам человек «не понимает» своих интересов, что некие невесть откуда взявшиеся условия (социальная несправедливость, словно бы навязанная человеку кем-то извне, личная несвобода и т.д.) мешают человеку проявить себя в полной мере. Разумеется, эта концепция человека реализовывалась в самых разных вариантах, порой даже ставилась под сомнение, порой против нее бунтовали — и все-таки именно она была доминирующей на протяжении многих веков. По мнению известного современного культуролога Ю.Давыдова, под знаком подобной концепции человека европейская культура развивалась с середины XIV и по конец XIX века: «Но когда век этот, переживший уже свои официальные похороны (ими была первая мировая война), в последний раз взглянул вокруг себя — на месте лелеемого им царства Истины, Добра и Красоты он увидел одни лишь развалины». Был ренессансный гуманизм. Он воспел человека как такового, человека во всех его проявлениях. Но раскрепощенный и

тысячекратно воспетый ренессансный человек явил себя в образах Цезаря Борджиа и графа Ченчи. Был период «отрезвления» — и Шекспир от ренессансного восхищения человеком приходит к концепции трагического гуманизма: в своей «Мере за меру» он уже в отчаянии сравнивает человека со «злой обезьяной», над которой «плачут ангелы». Была эпоха Просвещения, и ренессансные ценности, в чуть измененном виде, были «реабилитированы»: человек есть tabula rasa, все его пороки — плод несовершенного социального устройства (абсолютизм, феодализм и т.д.), и царство Истины, Добра и Красоты достижимо при условии исправления пороков социального устройства. Человек освободился от феодальных пут. Человек получил личную независимость, право свободного выбора. Но «золотой век» не наступил и после этого — и теперь уже все отчетливее становилось понимание многими европейскими интеллигентами того, что в основе практически непреодолимого несовершенства земного бытия в значительной степени лежит несовершенство самой человеческой природы. Мучительный процесс осознания человеком несовершенства собственной природы затянулся намного десятилетий, но особенно бешеное ускорение этому процессу придали трагические катаклизмы XX века —. вначале первая мировая война, потом — победа нацизма в Германии и вторая мировая война... В результате, с одной стороны, стали появляться концепции, развенчивающие гуманистическую культурную традицию, но, с другой стороны, сама гуманистическая традиция обогатилась усвоением нового знания о человеке: несколько экзальтированный ренессансный гуманизм, базирующийся на признании чуть ли не изначального совершенства человеческой природы, стал постепенно перерастать в гуманизм, вбирающий в себя трагическое знание о человеческом несовершенстве — но оставшийся гуманизмом. Человеческая природа, в том числе и ее звериный компонент, стала в XX веке объектом интенсивного научного исследования. В частности, в трудах З.Фрейда уже исследуются законы взаимодействия в человеке звериного, подсознательного («Ld» — «оно»), человеческой разумной воли, определяющей способность человека сдерживать свои звериные страсти во имя собственных же интересов («Ld» — «Я»), и, наконец, того самого верхнего и достаточно тонкого слоя человеческой природы, который включает в себя способность человека добровольно пожертвовать интересами своего «Я» во имя чего-то сверхличного («super-ego» — «сверх-Я»). По определению З.Фрейда («Будущее одной иллюзии»): «Наше развитие идет в том направлении, что внешнее принуждение постепенно уходит внутрь, и особая психическая инстанция, человеческое сверх-Я, включает его в число своих заповедей. Каждый ребенок демонстрирует нам процесс подобного превращения, благодаря ему приобщаясь к нравственности и социальности. Это усиление сверх-Я есть в высшей степени ценное психологическое приобретение культуры. Личности, в которых оно произошло, делаются из противников культуры ее носителями. Чем больше их число в том или ином культурном регионе, тем обеспеченнее данная культура, тем скорее она сможет обойтись без средств внешнего принуждения». И в то же время З.Фрейд напомнил человеку, что забывать о зверином начале в собственной природе нельзя, что в конечном счете именно на этом огромном колышущемся слое жидкой грязи выросли обозримые по размерам слои «Я» и «сверх-Я», что этот грязевой пласт — это, увы, тот фундамент, который в какой-то мере даже определяет формы высших проявлений человеческого духа: морали, религии, искусства. Увы, любое здание может сохранять устойчивость лишь в том случае, если оно не отторгается фундаментом, если оно достаточно прочно соединено с ним. Что же касается собственно животного начала в человеке, то З.Фрейд, в отличие от многих апологетов концепции человека как «прекрасного животного», считал, что это начало в человеке в основном враждебно культуре, что в огромный слой «Ld» входит и инстинкт разрушения, и даже наклонности к каннибализму и что, в конечном счете, человеческая культура выросла именно как форма самозащиты человека от собственной звериной природы: «Но как неблагодарно, как, в общем, близоруко стремиться к отмене культуры! Тогда нашей единственной участью окажется природное состояние, а его перенести гораздо тяжелей. Правда, природа не требовала бы от нас никакого ограничения влечений, она дала бы нам свободу действий, однако у нее есть свой особо действенный способ нас ограничить: она нас губит, холодно, жестоко и, как нам кажется, бездумно, причем, пожалуй, как раз по случаю удовлетворения нами своих влечений. Именно из-за опасностей, которыми нам грозит природа, мы ведь и объединились и создали культуру, которая, среди прочего, призвана сделать возможной нашу общественную жизнь. В конце концов, главная задача культуры, ее подлинное обоснование — защита нас от природы». Таково, по Фрейду, трагическое состояние созданного человеком культурного пласта: звериное «оно», по Фрейду, в основном враждебно этому пласту, и в то же время даже относительная устойчивость этого пласта объясняется лишь тем, что этот пласт вырос из звериного фундамента, связан с этим

фундаментом множеством нитей, иначе бы он был сразу же смыт враждебным ему природным фундаментом.
Интерес к человеческой природе отразился и в «интеллектуальной прозе» XX века. При общем пришедшем в культуру XX века мотиве разочарования в человеческой природе были, конечно, и писатели, демонстративно противопоставившие этому разочарованию идею человека как «прекрасного животного». В этом плане очень представительно творчество талантливого английского писателя Д.Г.Лоуренса (1885—1930) — одного из последних романтических певцов, который был убежден в том, что источник всех зол — сковывающее влияние на изначально совершенную человеческую природу всего, что связано с цивилизацией, — и промышленности, и религии, и науки. Лоуренс считал, что благодаря этому человек утрачивает свою гармоничность и цельность. Но, увы, история все более и более ясным делала несоответствие реального «природного начала» в человеке тому идеализированному «природному началу», которое стояло перед глазами Лоуренса. И уже после смерти Лоуренса, в 1936 г., его близкий друг, талантливейший английский писатель О.Хаксли вкладывает в уста «автобиографического героя» своего романа «Слепой в Газе» следующие рассуждения: «...Лоуренс никогда не смотрел в микроскоп, никогда не видел биологическую энергию в ее основном нерасчлененном состоянии. Он и не хотел смотреть, он отрицал принцип микроскопа, опасаясь того, что перед ним может открыться. И у него были основания опасаться. Эти — друг под другом — бездны безличности, неукротимо надвигающиеся, — они бы ужаснули его».
Голдинг — признанный мастер романа-притчи: в его романах моделируется явно неправдоподобные ситуации, в которых «в лабораторных условиях» проверяется человеческая природа. Голдинговская концепция человеческой природы была очень пессимистической: и его учительский опыт, и особенно годы пребывания на передовой во время второй мировой войны столкнули писателя со слишком многими страшными проявлениями человеческой природы (кстати, Голдинг начал профессионально заниматься литературной деятельностью (не бросая при этом учительства) в достаточно зрелом возрасте: первое из принесших ему известность произведений — роман «Повелитель мух» — было написано в 43 года). Годы, проведенные на передовой, заставили Голдинга сделать страшный вывод, заключающийся в том, что очень многие люди при определенных обстоятельствах могли бы стать нацистами. Голдинг считает, что всякий, кто столкнулся с ужасами нацизма и не осознал, «что человек творит зло, как пчела творит мед», — «либо слеп, либо лишен разума». По убеждению У.Голдинга, «в человеке больше зла, чем можно объяснить одним только давлением социальных механизмов — вот главный урок, что преподнесла война моему поколению... То, что творили нацисты, они творили потому, что какие-то определенные, заложенные в них возможности, склонности, пороки — называйте это, как хотите, — оказались высвобожденными»... Некоторые высказывания Голдинга поражают своей безысходностью: «Человек в тисках первородного греха. Природа его греховна», «Вот какова она, как я ее вижу, природа самого опасного из всех живущих — человека». И в то же время за подобной концепцией человеческой природы скрывается не мизантропия, но желание понять правду о человеке и донести ее до читателя, стремление предупредить человека о грозящей ему изнутри опасности. И, по мнению В.Ивашевой, очень адекватно о взгляде Голдинга на жизнь говорят его слова: «В человеке живет темное и злое начало, и преодолеть его трудно. Убить в себе зверя человек может, лишь сделав над собой титаническое усилие, и то не всегда».
Роман-притча «Повелитель мух» вобрал в себя и элементы робинзонады. Вообще жанр робинзонады имеет в английской литературной традиции достаточно глубокие корни: как известно, во имя «проверки» человеческой природы поместил своего героя на необитаемый остров еще Д.Дефо. Его герой за 28 лет пребывания на острове не только сам не перестал быть человеком, но и очеловечил окружающее бездушное пространство. Дж.Свифт ввел в свои «Путешествия Лемюэля Гулливера» элемент робинзонады через упоминание о том, что живущие в стране гуигнгнмов омерзительные животные еху — это потомки людей, высаженных с корабля или потерпевших кораблекрушение: за несколько поколений потомки этих людей окончательно выродились, чем и иллюстрировалась свифтовская крайне пессимистическая концепция человеческой природы. Собственно голдинговский «Повелитель мух» содержит в себе элементы полемики с робинзонадой Р.Баллантайна «Коралловый остров», в художественном мире которой попавшие на необитаемый остров дети наглядно демонстрируют свою способность остаться «юными джентльменами» даже в экстремальной ситуации. В художественном мире романа «Повелитель мух» терпит крушение самолет, перевозящий «юных джентльменов» из привелегированных британских школ, выходцев из благополучных британских семей. Один из них, Джек, в весьма недалеком будущем — главарь звериного стада, состоящего из бывших людей, в самом начале делает громогласное заявление: «Мы не дикари

какие-нибудь, мы англичане. А англичане всегда и везде лучше всех». Однако за предельно короткий срок эти «юные джентльмены» проделывают, только в обратном направлении, весь тот многотысячелетний путь, который проделало человечество от первобытного состояния до цивилизации XX века (в ее европейском варианте). Роман Голдинга включает в себя ярко выраженный притчевый компонент: дети есть не только дети, но одновременно и символы определенных начал внутри человека и человеческого общества, и вот поначалу двое детей — Ральф и очкастый мальчик по кличке Хрюша, символизирующие разумное и нравственное начала в человеке и одновременно принципы европейской цивилизации, — пытаются построить жизнь на острове по модели демократического европейского государства. Символом этого устройства становится найденный мальчиками морской рог, посредством которого планировалось сзывать юных «Робинзонов» на общий совет, на котором бы принимались наиболее важные решения. Другим символом цивилизации являются очки мальчика Хрюши. Но постепенно все больше детей уходят к Джеку, в отряде которого можно дать волю разгулявшимся инстинктам. По ходу действия тонкая пленка цивилизации почти окончательно разрушается. Прежде всего у большинства «робинзонов поневоле» стирается индивидуальность — группа «юных джентльменов» очень быстро превращается в спаянное общими страстями целое, а двое мальчиков, Эрик и Сэм, теперь воспринимаются всеми как одно существо с собирательным именем Эрикисэм. Вместо морского рога — символа европейской демократии — теперь всеобщим тотемом становится насаженная на палку свиная голова — Повелитель мух, вокруг которого устраиваются ритуальные пляски (не случайно морскому рогу и очкам противопоставляется именно Повелитель мух — это один из эвфемизмов, заменяющих слово «дьявол»). И вот уже в ритуальной охотничьей пляске под многократно повторяющиеся возгласы коллективного экстаза: «Зверя — бей! Глотку — режь! Выпусти — кровь!» — дети убивают одного из мальчиков, который во время этого действа играл роль дикой свиньи и изображал ее ужас при приближении охотников. «Юные джентльмены» попросту в ритуальном экстазе забыли, что перед ними — не настоящая свинья, а играющий ее роль мальчик: «Толпа хлынула за ним, стекла со скалы, на зверя налетели, его били, кусали, рвали. Слов не было, и не было других движений — только рвущие когти и зубы». Вот они — голдинговские люди в чистом виде. В художественный мир «Повелителя мух» властно входит образ зверя, вселяющего ужас — и одновременно манящего. На одном из первых советов какой-то малыш сообщает сообществу робинзонов, что он боится какого-то не то змея, не то зверя, и малышу, смеясь, объясняют, что никакого зверя на острове нет. Но зверь был — в самих детях. Сами названия глав в романе «Повелитель мух» звучат устрашающе: «Дар тьме», «Зверь выходит из вод», «Зверь сходит с неба». В конце концов морской рог гибнет вместе с его хранителем Хрюшей. Остров оказывается во власти зверя — единого зверя, в которого слились юные британские джентльмены, зверя, который уже не способен не только мыслить в этических категориях, но даже и помнить о собственной безопасности — ватага юных охотников, чтобы «выкурить» из укрытия оставшегося в живых Ральфа, поджигает остров. Они уже не способны понять, что в огне сгорит не только Ральф, но и они сами. И лишь в этот момент Голдинг прерывает эксперимент, он высаживает на остров спасательный десант, который должен вывезти оставшихся в живых детей. Дальше продолжать эксперимент бессмысленно — человек, оказавшийся в «естественной» среде, уже дошел в своем озверении до той черты, за которой — неминуемое самоуничтожение; теперь его надо спешно возвращать в лоно выстраданной тысячелетиями цивилизации. И лишь один из мальчиков — Ральф — сумел осознать всю глубину человеческого падения: «Ральф рыдал над прежней невинностью, над тем, как темна человеческая душа, над тем, как переворачивался тогда на лету верный мудрый друг по прозвищу Хрюша». Можно, конечно, рассматривать концепцию человеческой природы, отразившуюся в голдинговском «Повелителе мух», как проявление неверия в человека, чуть ли не мизантропии. Однако о том, что Голдинг сохраняет надежду на человеческий разум, который может в конечном счете спасти человечество от самоистребления, свидетельствуют заявления самого писателя. И в то же время правда Голдинга — это страшная правда о том, порой затаившемся, звере, который живет в каждом человеке — и в определенный момент может проснуться. Осознавал Голдинг и страшную силу того самого «коллективного бессознательного», которое, убивая индивидуальность, растворяя человека в массе, в то же время обладает и притягательной силой: трудно непрерывно нести груз личных забот, личной ответственности, личной вины, заманчиво желание растворить свои заботы в общих заботах, свою ответственность — в коллективной ответственности, свою вину — в коллективной вине, да и вообще на время отключить свой разум, отдаться на волю коллективных эмоций. Не это ли «коллективное бессознательное» лежит порой в основе диких и одновременно бессмысленных преступлений, совершаемых нормальными в обычной обстановке людьми?

В 1955 г. из-под пера Голдинга выходит роман «Наследники», в котором перед глазами читателя предстает стадо «предлюдей», неандертальцев в момент (а на фоне вечности тысячелетия — это момент) своего вычленения из животного царства. По соседству уже живет племя существ, относящихся к роду «Homo Sapiens», «новых людей»: причем показано это племя глазами неандертальцев, которые пока что не мыслят, но «видят внутри головы» (Голдинг попытался «вписаться» в мир неандертальцев, взглянуть на мир их глазами). Однако оказывается, что вдруг зародившиеся в какой-то момент зачатки сознания позволяют голдинговским «новым людям» стать лишь более изощренными в своей жестокости (порой Голдинг, противопоставляя более душевно чистых неандертальцев «новым людям», умышленно фиксирует внимание на контрасте между полузвериной внешностью неандертальцев и их душевными порывами: «от сострадания шкура Лока ощетинилась»). И лучом надежды на грядущее хотя бы частичное усовершенствование человеческой природы звучат лишь слова одного из «новых людей», Туами, который, прозрев, мечтает теперь о том недосягаемом для него будущем, когда украшенная резьбой рукоять кинжала будет цениться выше, чем клинок.
В 1964 г. появляется роман Голдинга «Шпиль» — это роман-притча, в котором иллюстрируется процесс строительства прекрасного устремленного к небу шпиля духовности, шпиля божественного начала в человеке, возвышающегося над небольшим собором собственно человеческого — собором, который и так едва держится, ибо под ним только жидкая грязь звериного, бездна жидкой грязи. Голдинг по праву считается мастером геометрической символики: его художественная вселенная трехслойна -— небо, земля, бездна зла под землей, и эта трехслойность соответствует трехслойности человеческой природы — божественное, собственно человеческое и под этими двумя слоями — бездна звериного (в связи с этим многие исследователи выделяют в произведениях Голдинга ряд фрейдистских аллегорий — Фрейд, как известно, вычленял в человеческой природе три слоя («Ld», «ego» и «super-ego»), которые примерно соответствуют слоям, составляющим природу голдинговского человека). Пространство, состоящее из этих слоев, трехмерно. И в этом пространстве могут возникать постройки, связывающие между собой эти слои, причем структура каждой из этих построек также соответствует в голдинговском мире структуре каких-то начал, связывающих между собой «Ld», «ego» и «super-ego». Довольно приземистый собор, вырастающий из жидкой грязи, соответствует человеческому разуму, вырастающему из жидкой грязи звериного, но сдерживающему ее в определенных границах; шпиль, растущий над собором, соответствует высшей духовности, связующей человека с Богом. И даже перемещения главного строителя Шпиля, священника Джослина, в пространстве соответствуют метаморфозам, происходящим в его душе: его подъем вместе с рабочими на шпиль соответствует подъему его души на уровень высшей духовности — зато, падая с высоты, он ощутил, что и «его душа ринулась вниз, в бездну, которая была внутри него».
Процесс строительства шпиля божественного в человеке предстает как процесс, исход которого **никогда** не предугадать. Может, этот шпиль будет держаться, а может — упадет и заодно погребет под собой и собор человеческого в человеке, который и без шпиля едва держит размытая, пропитанная грязью почва, о чем многократно предупреждают Джослина: «Рано или поздно мы услышим удар, грохот, рев. Эти четыре устоя раздвинутся, как лепестки цветка, и все, что здесь есть: камень, дерево железо, стекло, люди — все рухнет сверху прямо в собор как горная лавина». Более того, самим Джослином, как выясняется, руководит не только любовь к Богу, но и сочетающаяся с этой любовью безбожная гордыня — он просит одного из рабочих: «А ты не мог бы воплотить мое смирение, изваять ангела?» Он мечтает о том, чтобы, увековечив себя в виде каменного изваяния, обрести вечную жизнь: «Я, обращенный в камень, вознесусь на высоту 200 футов, с четырех сторон башни, и пребуду там с раскрытым ртом, вещающим денно и нощно, вплоть до Судного дня».
Нельзя сбросить со счетов и цену, которую приходится платить не только Джослину, но и окружающим его людям за строительство этого грандиозного шпиля. Джослин и сам оказывается во власти гордыни, но он все же прежде всего устремлен душой в небо, и те лишения, которым он себя подвергает во имя скорейшего воздвижения шпиля (самобичевание, умерщвление собственной плоти), — это все же лишения, которым подвергает себя он сам. Но ведь шпиль строится не только его руками, но и руками множества людей, которым Бог был безразличен (не случайно Джослина постоянно упрекают в том, что его рабочие бесчинствуют по всему приходу). Они строят шпиль, чтобы заработать, а затем, лишившись по приказу Джослина права покинуть стройку, продолжают трудиться уже только по принуждению — и многие из них при этом гибнут. Шпиль строится как символ абсолютного отрешения от своей греховной природы в пользу Бога. Однако не является ли страшным грехом перед Богом превращение людей, не желающих посвящать себя служению Богу, в простые инструменты

служения ему; служение Богу ценой принуждения весьма далеких от Бога людей к самоотречению, когда не сами строители отрекаются от себя во имя Бога — но выбор делается за них, когда эти строители являются лишь инструментом в чужих руках? Впрочем, еще Фрейд сделал грустный вывод о том, что строительство человеческой культуры требует огромного внешнего принуждения — ибо практически каждый человек становится противником этой культуры, как только это абстрактная в его глазах культура становится враждебной его конкретным интересам.

Лежат на совести Джослина и другие грехи, совершенные во имя Бога: так, деньги на строительство шпиля — это деньги, полученные теткой Джослина за сожительство с королем и переданные Джослину в обмен на обещание похоронить владелицу этих денег в соборе и тем облегчить доступ в рай. Одним словом, грех — не только за пределами шпиля, грех — ив самом шпиле: «Макет (В.Р. — шпиля) стоял на столике и, казалось, он один был чистым во всем соборе, но стоило притронуться к нему, и палец становился мокрым». Но шпиль построен. И наверное, главный вопрос, тревожащий Голдинга, состоит в том, примет ли Бог этот дар, выросший из грязи и замаранный этой грязью. Устоит ли шпиль, тонущий в море зла? Для Голдинга этот вопрос остается открытым. Шпиль по каким-то загадочным причинам держится, хотя по всем расчетам должен бы давно упасть, — но он может и упасть в любую минуту, как в любую минуту может обрушиться возвышающийся над бездной звериного в человеке прекрасный шпиль духовного начала. Борьба враждебных друг другу сил вокруг шпиля соответствует борьбе Ангела и Диавола в душе самого умирающего Джослина. Он непрерывно заклинает себя: «Верую, Джослин, верую!» — но эти самозаклинания перемножаются с полными бессилия словами: «Я теперь ничего, ничего не знаю!», «Лишь Богу ведомо, где Бог». если поначалу Ангел и Диавол посещали Джослина поочередно, то в самом конце Джослин уже «чувствовал, как за спиной его Ангел борется с Диаволом». Борьба за душу Джослина — это одновременно и борьба вокруг судьбы шпиля: остается открытым вопрос о душе Джослина, остается открытым и вопрос о судьбе шпиля. Вопрос о том, что есть шпиль божественного совершенства, возводимый настоятелем Джослином над жидкой грязью звериного в человеке и над собором его земного бытия, — «чертеж той из молитв, которая вознесется превыше всех прочих», или «Джослиново безумство, которое рухнет и погребет под собою весь собор», — так и остается до конца открытым. В финале утопия и антиутопия, проходящие через художественную ткань романа-притчи, «смыкаются» в постоянно повторяющемся диалоге, состоящем из вопроса Джослина «Еще не рухнул?» и ответа его собеседника, который всегда один, — «Нет еще, сын мой». Он должен рухнуть, но стоит. Он может рухнуть в любой момент, но оставляет надежду на то, что время, отделяющее человечество от этого момента, будет бесконечно долгим. Подобного рода надежда как раз и является стержнем трагического оптимизма Голдинга — оптимизма, настоянного на страшном знании, но живущего лишь надеждой. Голдинг все же считал, что «ни одно произведение искусства не может быть мотивировано безнадежностью; самый факт, что люди задают вопросы о безнадежности, указывает на существование надежды».

Иронически окрашенная повесть Голдинга «Чрезвычайный посол» («Новый мир», № 1, 1984), построенная в притчевой форме, переносит читателя в Древний Рим-Древнеримская специфика почти незаметно сплетается в художественном мире повести с реалиями европейской цивилизации XX века — оркестранты встречают войско легионеров песнями: «На сопках Древнего Рима», «Адриатические волны», «Ведет нас в бой прекрасная Минерва», «Гладиглади-глади-гладиатор», отрывками из «Симфонии Девятой Героической Когорты» и песней «Как провожали нас гетеры». По стилю написания эта повесть резко отличается от предыдущих повестей Голдинга: она вся проникнута ироническим колоритом, что несколько облегчает ее прочтение и даже снижает внешний трагизм повествования — с первого взгляда повесть предстает лишь своего рода безобидной насмешкой над по-детски наивным и не осознавшим этого человечеством. Однако за этой иронией стоит резкое изменение голдинговской концепции человека, которая стала значительно более пессимистической, чем прежде. Прежде всего голдинговский пессимизм обращен на идею научно-технического прогресса.

Фабула повести достаточно фантастическая: в Древний Рим попадает ученый из XX века Фенокл и привозит технологию изготовления трех плодов цивилизации: скороварки, взрывчатки и печатной машины. Однако поведение людей по ходу действия повести наталкивает на грустный вывод: практически любое достижение цивилизации человек неразумный способен использовать лишь себе во зло. Единственный мудрый человек в художественном мире повести — Император. Мудрость его состоит в том, что он решительно отвергает любые изобретения, которые хотя бы потенциально могут стать инструментом насилия. Ибо он твердо знает — если они могут стать инструментом насилия, то именно в этих

целях они и будут использоваться. А посему — долой взрывчатку. Над книгопечатанием Император задумался, мысленно заглянул в будущее, увидел там многочисленные размноженные огромными тиражами мемуарные повествования о собственных заслугах (типа «Дневник провинциального губернатора», «Как я строил стену Адриана» или «Воспоминания бабушки Нерона») и пришел к выводу, что от книгопечатания людям станет скорее хуже, чем лучше. Только одну ошибку допустил Император — он согласился на скороварку: от нее-то какой вред? Но так уж устроен голдинговский человек, что и скороварки в его руках имеют обыкновение взрываться, причем непременно с летальным исходом — в данном конкретном случае для трех поваров. Можно ли давать чересчур опасные «игрушки» в руки людей, которым время от времени хочется учинить «небольшое бодрящее зверство»? И ближе к финалу Император обращается к ученому из XX века Фаноклу с полным пессимизма обращением: «Эх вы, натуро-философы. Ваш упрямый и ограниченный эгоизм, ваше царственное увлечение единственным полюбившимся предметом могут когда-нибудь подвести мир к такой черте, за которой жизнь на земле можно будет стереть с той же легкостью, с какой я стираю восковой налет с этой виноградины». И предлагает Фаноклу отправиться чрезвычайным послом в Китай. Лишь бы — подальше.

Таков он, голдинговский человек, — слабый, грешный, одержимый страстями ребенок, которому опасно давать в руки его же собственные творения. И все же, несмотря ни на что, построенный этим человеком шпиль еще не рухнул. Это вселяет надежду.

Глава 3
Личность — род — нация — государство — человечество — мироздание: неизбежно ли противостояние?

1.1. Отражение проблемы в древнегреческой культуре.

Понятие **личности** входит в культуру любого народа лишь на определенном этапе развития. В первобытном обществе (по крайней мере на ранних стадиях его развития) человек вообще не осознавал или почти не осознавал своего «Я». Он был слит со своей общностью (стадом ли, племенем ли), он растворялся в ней без остатка — и даже не думал об этой «растворенности». Тогда, разумеется, и проблемы, вынесенной в заглавие данного раздела, просто не могло возникнуть. Разговор о каких-либо правах личности может начаться лишь тогда, когда в ту или иную культурную традицию войдет само понятие личности.

В менталитет древних греков понятие личности вошло на достаточно раннем этапе развития их культуры. Уже сам факт того, что античные боги из просто грозных верховных существ с неясными очертаниями постепенно превратились в носителей сугубо индивидуальных качеств, индивидуальных характеров, индивидуальных судеб, свидетельствует о том, что уже на «мифологическом» этапе своего развития древние греки осознавали индивидуальность, неповторимость отдельного «Я». Ведь в конце-концов на вымышленный Олимп они проецировали свое собственное жизнеустройство. В относительно же поздних мифах появляются уже **земные люди,** которые осмеливаются противопоставить богам, а значит, и незыблемому миропорядку, свое собственное неповторимое «Я». Древние греки относились к таким людям с почтительным ужасом. Вызов богам, а значит, и всему миропорядку в их глазах — поступок, достойный восхищения, но в то же время настолько дерзкий, что словно бы исключает совершившего его человека из людского общества. И, разумеется, гордые богоборцы обречены в мифологическом мире древних греков на жестокую кару.

Можно вспомнить в этой связи миф об Арахне, искуснейшей мастерице ткацкого дела, которая «пряла из нитей, подобных туману, ткани, прозрачные как воздух». И продолжала бы она восхищать людей своим мастерством, если бы, возгордившись, не вызвала на состязание Афину Палладу. Само состязание предстает в мифе как состязание двух правд: правды бессмертной богини, не допускающей даже и потенциальной возможности сопоставления с кем-либо из смертных и вышивающей на своем покрывале сцены наказания богами непокорных смертных, — и правды смертной женщины, которая убеждена в своем праве иметь свое суждение о богах, потому она выткала на покрывале сцены из жизни богов, которые предстают слабыми, одержимыми страстями. Покрывало, сотканное Арахной, оказалось не хуже полотна, сотканного богиней. Но даже и в этом случае — могла ли остаться безнаказанной смертная женщина, осмелившаяся даже сравнить себя с бессмертными богами? И Афина в гневе рвет покрывало своей соперницы, а повесившуюся от горя Арахну превращает в вечно ткущего паука. В этом мифе отразилось восхищение древних греков человеческим гением и человеческой смелостью — и одновременно ужас перед какой-то заповедной гранью между людьми и богами, которую нельзя было пересекать и которую пересекла Арахна — и за это — увы! — была справедливо наказана.

Именно за непокорность божественной воле обречены были нести в царстве Аида бремя вечных мук коринфский царь Сизиф и правитель города Сипила Тантал. Сизиф был славен своей хитростью, благодарая которой скопил неслыханные богатства (хитрость в данном случае — это тоже уже сугубо **индивидуальная** черта Сизифа). Но пришло время смерти, и по душу Сизифа был послан бог смерти Танат. Однако чересчур возгордившийся Сизиф решил, что способен обмануть даже богов и отвести от себя самой судьбой предначертанный конец. И действительно, удалось Сизифу обмануть бога смерти Таната и заковать его в оковы, в результате чего на земле люди перестали умирать. Это, конечно, было непорядком и не устраивало богов. Танат был освобожден богом войны Аресом и исторг душу Сизифа. Но и в

подземном царстве Сизиф не смирился со своей долей и вновь обманул Таната. Отпросившись на время из царства Аида, чтобы принести подземным богам богатые жертвы, Сизиф вернулся на Землю и, в изложении Н.А.Куна, «остался в пышном дворце своем и весело пировал, радуясь, что один из всех смертных сумел он вернуться из мрачного царства теней». Ну могли ли бессмертные боги простить подобную наглость? И после того, как душа Сизифа была исторгнута окончательно, он был, в назидание другим, «осужден вскатывать на высокую, крутую гору громадный камень. Напрягая все силы, катит его в гору Сизиф. Пот градом струится с него от тяжелой работы. Все ближе вершина; еще усилие, и окончен будет труд Сизифа; вырывается из рук его камень и с шумом катится вниз, подымая облака пыли. Снова принимается Сизиф за работу.

Так вечно катит камень Сизиф, и никогда не может он достигнуть цели — вершины горы». Отсюда и пошло выражение «Сизифов труд». Хотя, впрочем, эта кара хоть и жестока, но она не убивает до конца **свободной воли** Сизифа. Ведь он и в жизни мечтал совершить невозможное — обмануть саму смерть — до самого последнего момента надеялся на это, но в конце концов был побежден. Вот и в загробной жизни он **сам** (никто его не подгоняет), напрягая все силы, вскатывает камень в гору. До тех пор пока он это делает в его душе живет надежда. В этой каре словно бы в назидание другим навечно запечатлелись сам бунт Сизифа (он **вскатывает** камень, который тут же скатываается вниз) и изначальная обреченность этого бунта. Много веков спустя, уже в XX веке, А.Камю будет рассматривать труд Сизифа как форму бунта — пусть даже обреченного.

А откуда пошло выражение «Танталовы муки»? Выражение это связано с именем другого обитателя мифологического мира древних греков, правителя города Синила Тантала, сына Зевса и смертной женщины, владельца неисчислимых богатств и любимца богов. В изложении Н.А.Куна, «боги смотрели на своего любимца как на равного себе». В его дворце небожители останавливались во время своих «командировок» на Землю — и достаточно весело проводили там время. Танталу удавалось даже доставать пищу, предназначенную только для богов, — амброзию и нектар. Да, **боги смотрели на него как на равного себе.** Но значило ли это в глазах древних греков, что и он **сам** по этой причине мог смотреть на себя как на богоравное существо? Вовсе нет. Что дозволено богам — то не дозволено смертным. А Тантал не понимал этой разницы — и, возгордившись, начал раздавать своим смертным друзьям амброзию и нектар, а затем начал разбалтывать людям тайны олимпийских богов. Наконец, желая утвердить своевсевластие, надругавшись и над человеческой моралью, и над богами, пригласил богов на лир и подал им мясо своего сына Пелопса. Но боги разгадали тайну кушанья, которое подал им Тантал. Не столько за жестокость его наказали (в конце концов страшные деяния лежали и на совести самих олимпийских богов, и не были они, увы, хранителями человеческой нравственности в нашем понимании), сколько за надругательство над богами. Тантал, в изложении Н.А.Куна, «несет ужасное наказание. Мучимый жаждой и голодом, стоит он в прозрачной воде. Она доходит ему до самого подбородка. Стоит ему лишь наклониться, чтобы утолить свою мучительную жажду. Но едва наклоняется Тантал, как исчезает вода, и под ногами его лишь сухая черная земля. Над головой Тантала склоняются сочные фиги, румяные яблоки, гранаты, груши и оливы; висят низко над головой, почти касаются его волос тяжелые, спелые гроздья винограда. Изнуренный голодом, протягивает он руки за прекрасными плодами, но налетает порыв ветра и высоко уносит плодоносные ветви. Не только голод и жажда терзают Тантала, вечный страх сжимает его сердце. Над его головой нависла скала, едва держится она, грозит ежеминутно упасть и раздавить своей тяжестью Тантала. Так мучается царь Синила, сын Зевса, Тантал в царстве ужасного Аида вечным страхом, голодом и жаждой». Вот это и есть Танталовы муки.

А вот миф о Ниобе. С огромным сочувствием описана в мифе дочь Тантала Ниоба, счастливая мать семи сыновей и семи дочерей, которые были «прекрасны, как юные боги». Тантал был детоубийцей; для Ниобы весь смысл Жизни заключался только в ее детях. Но Ниоба, как и Тантал, совершила непростительный в глазах богов грех — гордая своими детьми, Ниоба забыла, кому этим обязана, и дерзко отказалась приносить жертвы богине Латоне и ее детям — Аполлону и Артемиде. А это богами и прощается; и потому дети гордой Ниобы были убиты, а сама оцепеневшая от горя Ниоба стала символом вечной скорби.

По мере формирования городов-государств в культуру древних греков стало входить осмысление другой проблемы — проблемы места отдельной личности внутри объемлющих ее человеческих сообществ — рода с одной стороны и государства — с другой. Наряду с этим возникла и проблема выбора приоритетов — каков может быть достойный выход, например, в ситуации, когда сталкиваются долг перед родом и долг перед государством? Обе эти проблемы

нашли отражение в трагедии Софокла «Антигона», написанной в 441 г. до н.э. Здесь личная правда героини и ее долг перед родом вступают в противоречие с государственным интересом. Вообще проблема трагического противостояния личности и объемлющего ее целого стала одной из «стержневых» для мировой культуры проблем. В античности осмысление этого противостояния отразилось в противостоянии двух философских направлений. С одной стороны — крайний антииндивидуализм, лежащий в фундаменте платоновского «идеального государства», а также философия Аристотеля, создавшая систему координат, в рамках которой, по характеристике великого русского философа С.Л.Франка, «не общество производно от человека, а, напротив, человек произволен от общества; человек вне общества есть абстракция, реально столь же невозможная, как невозможна живая рука, отделенная от тела, к которому она принадлежит». С другой стороны — философия Эпикура, провозглашающая самоценность отдельного человека. Впоследствии осмысление этой проблемы в разных вариантах станет достоянием практически всех направлений философского и художественного освоения бытия: европейское средневековье внесет в осмысление этой проблемы идею религиозного аскетизма; эпоха Возрождения — идею безграничного совершенства личности и права личности на безграничную свободу; классицизм — идею абсолютной первичности государственного долга по отношению ко всему личному и даже по отношению к долгу родовому; эпоха Просвещения — идею разумного компромисса между соблюдением наиболее неотъемлемых прав личности — и разумным ограничением аппетитов той или иной личности, если при этом задеваются права других. Осмысляется эта проблема и Пушкиным — автором «Медного всадника», и Л.Н.Толстым — автором «Войны и мира». Трагические потрясения XX века определили центральное место этой проблемы в системе взглядов многих писателей XX века. Можно вспомнить в этой связи слова из поэмы В.Луговского «Середина века»:

Скажи, чем будет кончен вечный спор
Между одной на свете единицей —
И государством,
Между личным счастьем —
И государством,
Между личной волей —
И государством,
Между личной правдой —
И государством.

Имя софокловской Антигоны стало вечным символом этого «вечного спора» (с некоторой корректировкой на тот факт, что в данном случае с государством столкнулась не только «личная правда» Антигоны, но и ее долг перед своим родом). А состоит трагический конфликт в следующем. Живут в Фивах дочери изгнанного царя Эдипа Антигона и Йемена. Фиванское войско только что одержало блестящую победу над войском аргивян. Но двое сыновей царя Эдипа и соответственно братьев Антигоны и Исмены — Этеокл и Полиник — погибли, сражаясь в разных станах: Этеокл погиб, защищая Фивы; Полиник погиб, сражаясь в стане врагов. И фиванский царь Креонт, демонстрируя абсолютный приоритет интересов государства по отношению к каким бы то ни было личным симпатиям или родственным привязанностям, провозглашает принципы, которыми он намерен руководствоваться в роли правителя. Пожалуй, главный из этих принципов воплощен в таких его словах:

И кто отчизны благо ценит меньше,
Чем близкого, — тот для меня ничто.

А из этого уже вытекает и его указ о сыновьях Эдипа:

Гласит он так: героя Этеокла
За то, что пал он, за страну сражаясь,
Покрытый славой многих бранных дел, —
Почтить могилой и достойной тризной
С славнейшими мужами наравне.

Но брат его — о Полинике слово —
Кто, изгнанный, вернулся в край родной,
Чтоб отчий град и отчие святыни
Огнем пожечь дотла, чтоб кровью граждан
Насытить месть, а тех, кто уцелел,
В ярмо неволи горькой впрячь, — о нем
Народу мой приказ: не хоронить,
Ни плачем почитать; непогребенный,
Оставлен на позор и на съеденье
Он алчным псам и хищникам небес.
Вот мысль моя, и никогда злодея
Не предпочту я доброму средь нас.
Кто же верен родине, тому и в жизни,
И в смерти я всегда воздам почет.

Нарушителю же указа грозит мучительная казнь. И вот перед сестрами — Антигоной и Исменой — встает трагическая дилемма: нарушить волю правителя и достойно похоронить врага своего города-государства, либо же Продолжать жить по-прежнему, зная, что рядом с городом гниет и пожирается «алчными псами и хищниками небес» тело их родного брата. И Софокл сталкивает в своей трагедии правду родственного долга и правду государственного интереса. Это столкновение проявляется в споре Креонта с Антигоной уже после того, как Антигона тайно похоронила своего брата и была разоблачена.

КРЕОНТ
Ужели всех кадмийцев ты умнее?

АНТИГОНА
Спроси у них — пусть разомкнут уста.

КРЕОНТ
Не стыдно ль мыслить розно ото всех?

АНТИГОНА
Почтить родного брата — не позорно.

КРЕОНТ
А тот не брат, что с ним в бою сразился?

АНТИГОНА
О да, и он: одна и та же кровь.

КРЕОНТ
За что ж его ты оскорбила тень?

АНТИГОНА
Меня покойный не осудит, знаю.

КРЕОНТ
Как? Нечестивца ты сравнила с ним!

АНТИГОНА
Погиб мой брат, а не какой-то раб.

КРЕОНТ
Погиб врагом, а тот спасал наш город!

АНТИГОНА
И все ж Аида нерушим закон.

КРЕОНТ
Нельзя злодеев с добрыми равнять!

АНТИГОНА
Почем мы знаем, так ли там судили?

КРЕОНТ
Вражда живет и за вратами смерти!

АНТИГОНА
Делить любовь — удел мой, не вражду.

Антигона подвергнута мучительной казни: она заживо замурована в каменном склепе и, не дожидаясь мучительной смерти, находит веревку и кончает с собой. Однако симпатии Софокла — на ее стороне. Дело в том, что даже в период расцвета афинской цивилизации сильны были первобытнородовые традиции. Обычно в нашем сознании само понятие «первобытнообщинный строй» отождествляется с дикими людьми, одетыми в звериные шкуры и охотящимися на мамонтов. Но на самом деле вовсе не обязательно сохранение родовых отношений есть свидетельство неразвитости цивилизации. Все же, наверное, было бы ошибочным сводить критерий развитости цивилизации **только** к месту в рамках знаменитой «пятичленки»: «первобытнообщинный строй» — «рабовладельческий строй» — «феодализм» — «капитализм» и т.д. Кроме того, даже уже после экономического распада родовой общины в общественном сознании идея родства, допустим, всех жителей одного города или одного края может сохраняться довольно долго. (Допустим, в Киргизии и Казахстане существует негласное деление на несколько родов, объединенных общими корнями, но теперь охватывающих многие тысячи людей. Землячество считается формой родства — и многие тысячи людей считают себя родственниками (пусть и дальними) друг другу. Казахстан при этом, например, условно делится на три наиболее крупных рода или жуза — старший казахский жуз, средний казахский жуз и младший казахский жуз). Что касается древнегреческой цивилизации — то она в значительной степени сформировалась в рамках первобытнообщинного строя, и даже в период расцвета Афинской республики родовые традиции в общественном сознании были настолько сильны, что выполнение полицейских функций обычно поручалось рабам: для свободного человека поднять руку на своего свободного согражданина значило поднять руку на родственника. Естественно, что родовые традиции предполагали приоритет родственного долга перед долгом подданного. Именно поэтому в глазах Софокла поступок Антигоны — это вовсе не шокирующий общественное мнение бунт незаурядной личности против господствующей догмы, но, напротив, естественное, освященное многовековой традицией поведение в подобной ситуации. Напротив, в роли бунтаря против сложившихся традиций, более того — в роли святотатца в художественном мире софокловской «Антигоны» выступает скорее правитель Креонт, ибо он первым нарушил ранее незыблемый закон. Вот как характеризует суть трагического конфликта с точки зрения исторической достоверности В.Ярхо: «Запрещение хоронить Полиника, которым начинает свое правление пришедший к власти Креонт, не имеет под собой достаточных оснований. Оставить непогребенный труп противника, бросив его на произвол бродячим псам и хищным птицам, достаточно частая угроза в гомеровских поэмах, где такая доля убитого воспринималась как еще один удар по посмертной славе. Впрочем, и здесь практиковалась выдача трупа родным за выкуп: **лишить близких права на последнюю услугу покойнику считалось делом безнравственным.** Тем более справедливо это для классического периода греческой истории, когда даже случайному прохожему вменялось в обязанность похоронить попашееся ему на пути непогребенное тело. Мера эта была своего рода защитной реакцией как от вполне реальной угрозы заражения местности, так и от потенциальной угрозы со стороны покойника: предполагалось, что пока тело не предано земле, душа умершего не находит себе места в царстве теней, а скитается по земле, причиняя всяческие беды живым. Тем более невозможно было представить себе запрет родным хоронить своего покойника, который бы исходил от государства. Даже если речь шла об изменнике или политическом противнике, запретным было только его погребение в родной земле, но никто не препятствовал близким

похоронить тело за ее пределами. Таким образом, указ Креонта, отказывающий в погребении Полинику, нарушает все правовые и нравственные нормы древней Эллады. Это самый типичный пример произвола единоличного правителя, встречающий к тому же всеобщее осуждение народа».

В рамках древнегреческой мифологии древнегреческие боги не являются хранителями человеческой морали; они — просто верховные существа, от которых зависит судьба людей. Но в художественном мире Софокловских трагедий боги уже становятся хранителями человеческой нравственности. И воля богов в художественном мире «Антигоны» на стороне сестры, похоронившей брата по древнему обычаю. Прорицатель Тиресий сообщает Креонту волю богов:

Запомни же. Немного лет кристальных
Минуют в горних Солнца бегуны —
И будет отдан отпрыск царской крови
Ответной данью мертвецам — мертвец.
Ты провинился дважды перед ними:
Живую душу, дщерь дневного света,
В гробницу ты безбожно заключил,
А тьмы подземной должника под солнцем
Удерживаешь, не предав могиле.
Нагой, несчастный, полный скверны труп,
Он не тебе подвластен и не вышним —
Ты заставляешь их его терпеть!
И вот, покорный Аду и богам,
Уж стелет сеть нещадного возмездья
Эринний сонм — и ты падешь в нее,
Равняя кары и обиды чашу.

В страхе Креонт отменяет свой жестокий указ. Но поздно — возмездие за попрание древнего закона свершилось. Покончила с собой Антигона, а вместе с ней влюбленный в нее сын Креонта — Гемон. Не выдержав обрушившегося на нее горя, покончила с собою и жена Креонта, царица Евридика. Такова расплата Креонта за принуждение к попранию законов родственного долга (впрочем, также и за надругательство над богами подземного царства мертвых, но это уже не относится к той проблеме, в связи с которой здесь затронута софокловская «Антигона»).

И все же симпатии Софокла лишь потому на стороне осмелившейся восстать против государственной воли Антигоны, что ее «личная воля» совпадает с **родовым долгом,** который для Софокла (как, впрочем, и для большинства его современников — а это V век до н.э.) был ценностью незыблемой, неоспоримой. В прямом смысле этого слова самоценную личность с ее правдой, имеющей право на существование даже и независимо от родовых связей, вывел на сцену Еврипид (485 или 484—406-е годы до н.э.). Еврипид жил в том же веке, что и Софокл, но его подход к миру и к человеку с трудом «вписывался» в ценностный мир этого века. Дело в том, что Еврипид ввел в трагедию своего рода «смысловое многоголосие», дал практически каждому из участников трагического конфликта возможность высказать свою правду, причем ничья правда не предстает, как правило, у Еврипида в пародийном, нарочито огрубленном виде. Если в трагедиях Софокла герои четко делятся на положительных и отрицательных (которым тоже может быть предоставлено слово для самооправдания, но за их словами всегда видится осуждающий авторский взгляд), то Еврипид, осмысляя тот или иной трагический конфликт, старается взглянуть на мир глазами каждого из его участников. Это, естественно, вызывало недовольство многих ревнителей полной определенности. Еврипид порой обвинялся в нравственной всеядности, а то даже и в развращающем влиянии на общественные нравы.

И вот теперь самое время погрузиться в мир еврипидовской трагедии «Ифигения в Авлиде», в основу которой лег сюжет древнегреческого эпоса, связанный с убиением царем Агамемноном своей дочери Ифигении на жертвенном алтаре.

Экспозиция состоит в том, что в свое время на дочь царя Тиндара Елену (известную в мировой культуре под именем «прекрасной Елены») претендовало слишком много женихов, и дело уже близилось к кровавому раздору. Поэтому отец Елены решил взять с каждого из кандидатов в женихи слово, что в случае, если Елена будет похищена у того, кто станет ее супругом, все ее

бывшие женихи должны будут соединиться и отправиться на штурм того города, в который Елена будет увезена:

Так царь Тиндар, опутав женихов
И клятвою связав, их дочке отдал:
«Любого, дочь, ты выбирай — плыви,
Куда влечет Киприды дуновенье».
Был выбором отмечен Менелай.

Но через какое-то время троянец Парис в отсутствие Менелая бежит вместе с Еленой в свою родную Трою. Естественно, Менелай призывает своих неудачливых соперников вспомнить о клятве — и ахейское воинство отправляется на штурм Трои. Главой войска был избран брат мужа Елены Менелая микенский царь Агамемнон. И вдруг корабли с ахейским войском застряли в Авлиде. Через некоторое время Агамемнону стало известно, какой ценой он может избавить войско от этой напасти: пророк Калхас

Вещал, что Агамемнон, царь и вождь,
Дочь Ифигению немедля должен
На алтаре богини заколоть
Царицы Артемиды: «Если, — молвил, —
Заколете девицу, будет вам
И плаванье счастливое, и город
Вы вражеский разрушите, а нет —
Так ничего не сбудется».

Итак, происходит завязка трагического конфликта, и Еврипид заставляет нас взглянуть на мир глазами каждого из его участников, понять правду каждого. В душе Агамемнона борются две стихии: отцовская любовь и долг военачальника. В какой-то момент побеждает долг военачальника — и Агамемнон шлет в родные Микены письмо жене Клитемнестре, призывающее ее отправиться вместе с дочерью Ифигенией в Авлиду, где для Ифигении якобы найден достойный жених — легендарный герой Ахилл. Но через короткое время Агамемнон опомнился — и шлет уже другое письмо:

Чадо Леды, тебе мой приказ.
А что раньше прочла — позабудь!..
На глубокую заводь Эвбеи
Деву дочь, царица, не шли.
К бесприбойным авлидским брегам...
Брачный факел ее сбережем
Мы до лучших дней, Тиндарида...

Но вдруг выясняется, что раб с письмом перехвачен Менелаем, и теперь Менелай угрожает познакомить все войско с волей вождя Агамемнона, знающего, что может спасти войско, но не желающего пойти на жертву. Между двумя братьями разгорается ссора:

МЕНЕЛАЙ
(показывает письмо)
Узнаешь ты этот складень,
Эти злые начертанья?

АГАМЕМНОН
Я не слеп. Изволь немедля,
Возвратить гонцу посланье.

МЕНЕЛАЙ

Нет, его узнают прежде
Все данайцы, понимаешь?

АГАМЕМНОН

А с каких же пор ты письма
Посторонние вскрываешь?

МЕНЕЛАЙ

Да, к несчастью, Агамемнон,
Тайна нам твоя известна...

В мыслях возникает образ злодея Менелая, который желает вернуть свою сбежавшую жену ценой принуждения своего брата к убиению собственной дочери. Но вот звучит монолог Менелая — и оказывается, что все не так просто, что на его стороне — знание тех фактов, о которых царь Агамемнон постарался забыть. Оказывается, агамемнон сам в свое время напросился в вожди войска. Под началом другого вождя войск Менелай давно бы уже был под стенами Трои. Перед нами теперь открывается правда Менелая.

И кое-что теперь становится понятным. Нет, Менелай вовсе не желает зла ни своему брату, ни его дочери (кстати, когда Ифигения окажется в Авлиде и ее заклание станет почти неизбежным, Менелай попытается предотвратить жертвоприношение). Но теперь глаза ему затмевает досада и смертная обида на брата, который менее всего думал о том, как вернуть Менелаю жену, но думал только о своей славе, добивался ценой всяческих ухищрений власти, заведомо зная, что его назначение может повлечь немилость богини Артемиды не только на него, но и на целое войско (предание гласило, что в свое время Агамемнон убил в лесу Артемиды пятнистого оленя), а расплачиваться он не желал.

Вдруг выясняется, что посылать второе письмо уже поздно — Клитемнестра с дочерью Ифигенией прибыли в Авлиду, и теперь отказ от жертвоприношения мог бы вызвать неуправляемую реакцию со стороны войска. Горько раскаивается в своей жестокой слепоте Менелай. Он готов отказаться от осады Трои, готов согласиться с тем, чтобы войско вернулось назад! Но поздно — Ифигения уже попалась на глаза рвущемуся в бой войску. Драматизм борьбы в душе Агамемнона достигает наивысшего накала, не приняв еще конечного решения, он всячески скрывает от жены и дочери истинную цель приглашения. Но через какое-то время Клитемнестра, а после и Ифигения, с ужасом узнают правду. Еврипид погружает зрителя в состояние Клитемнестры, заставляет взглянуть на мир ее глазами — и вместе с ней осудить Агамемнона (в то время как монологи Агамемнона призывали зрителя понять его правду и взглянуть на мир его глазами).

В одном из монологов Клитемнестры отразилась великая правда материнства:

А ты скажи, подумал ли, когда
В поход уйдешь надолго ты, что будет,
Что будет с сердцем матери ребенка,
Которого зарежешь ты, Атрид?
Как эта мать осуждена глядеть
На ложе мертвой — на ее гнездо
Пустое, дни за днями одиноко
Смотреть, и плакать, и припоминать,
И повторять всечасно: о дитя,
Отец тебя убил, никто другой!
Скажи, Атрид, ты разве не боишься
Расплаты? Ведь ничтожный только повод —
И в Аргосе, в кругу осиротелых
Сестер ее и матери, — тебя
Прием, достойный дела, встретить может...,
О нет, богами заклинаю, царь,

Не зарождай виною злодеянья.
«Я жрец, — ты говоришь, — а не палач».
Жрец, а какой, скажи, Атрид, молитвой
Благословенье призывать на нож
Ты думаешь, подъятый на ребенка,
На плоть и кровь свою безбожно?
А я? Могла ли б я с тобой молиться?
С убийцею и за убийцу — нет!
И если б бог, малютку пожирая,
От матери еще молитвы ждал,
Он был бы глуп...

Итак, в душе Клитемнестры зародился уже богоборческий протест: она отказывает в почтении богам, требующим человеческих жертв, утверждая высший по отношению ко всему остальному приоритет права человека на жизнь. Но через какое-то время правда Клитемнестры столкнется с правдой высшего государственного интереса, с правдой Агамемнона, которая отразилась в его монологе, обращенном к дочери Ифигении:

Дитя мое... Не Менелая волю,
Как раб, творю... Эллада мне велит
Тебя убить... ей смерть твоя угодна,
Хочу ли я, иль нет, ей все равно:
О, мы с тобой ничто перед Элладой,
Но если кровь, вся наша кровь, дитя,
Нужна ее свободе, чтобы варвар
В ней не царил и не бесчестил жен,
Атрид и дочь Атрида не откажут.

И в момент, когда произносился этот монолог, зритель, по замыслу Еврипида, должен был проникнуться этой правдой высшего государственного интереса, перед которой все остальное — ничто.
Итак, Еврипид продолжил традицию, которая отразилась еще в софокловской «Антигоне» и позже прошла сквозным «стержнем» через всю мировую культуру. Трагический конфликт в его произведении построен на столкновении высшего государственного интереса — и человека, который должен быть принесен в жертву этому интересу. Еще более двух тысяч лет осталось до того времени, когда в уста одного из героев «Братьев Карамазовых» Достоевского будут вложены слова о преступности всякой мировой гармонии, если эта гармония построена на костях хотя бы одного замученного ребенка. Еврипид уже в V веке до н.э. затронул эту трагическую проблему. Она заставляет зрителя взглянуть на мир глазами каждого из участников трагического конфликта и каждого понять.
А напряжение в войске растет. Окрестности оглашаются воплями «Зарежьте деву». И в финале в устах Ифигении, принявшей решение согласиться умереть на алтаре, звучит правда высшего государственного интереса:

... О, в душе пережила я
Много, много, мать. Послушай:
Я умру — не надо спорить, —
Но пускай, по крайней мере,
Будет славной смерть царевны,
Без веревок и без жалоб.
На меня теперь Эллада,
Вся великая Эллада
Жадно смотрит; в этой жертве,

Беззащитной и бессильной,
Все для них: попутный ветер
И разрушенная Троя;
За глумленье над Еленой,
За нечестие Париса,
В ней и кара для фригийцев,
И урок для их потомства,
Чтоб не смел надменный варвар
Красть замужнюю гречанку.
Умирая, я спасу вас,
Жены Греции, в награду
Вы меня блаженной славой,
Жены гордые, почтите...
А еще... Прилично ль смертной
Быть такой жизнелюбивой.
Разве ты меня носила
Для себя, а не для греков!
Иль, когда Эллада терпит,
И без счета, мириады
Их мужей, встает готовых
Весла взять, щитом закрыться
И врага схватить за горло,
А не даться, пасть убитым, —
Мне одной, за жизнь цепляясь,
Им мешать?.. О нет, родная.
Что же правде я отвечу?
Разве с истиной поспоришь?
Ну, скажи мне, будто стоит
Против всех аргосцев мужу
Из-за женщины сражаться!
Быть убитым, может статься?
Да один ахейский воин
Стоит нас десятков тысяч.
Погоди... еще, родная,..
Если я угодна в жертву
Артемиде, разве спорить
МНЕ с богиней подобает?
Нет, конечно!.. Я готова...
Это тело — дар отчизне...

И хотя финальный монолог Ифигении (кстати, достаточно холодный и схематичный на фоне страстного монолога ее матери. Фактически это просто перечисление аргументов в пользу жертвоприношения, которое по каким-то причинам было вложено в уста Ифигении) — это утверждение абсолютного государственного интереса, из этого вовсе не следует вывод о совпадении или даже примерном совпадении «голоса» Ифигении с авторским «голосом». «Голос» Еврипида, скорее, объемлет «голоса» всех участников трагического конфликта.
В еврипидовской трагедии трагическое противоречие между самым естественным правом человека — правом жить! — и не ведающим жалости государственным интересом предстает во всей своей неприкрытости. Трагическая ситуация здесь — это буквально «предельное» проявление этого противоречия.
Есть великая цель — победа над троянцами — и есть необходимость во имя этой цели принести в жертву **(принести в жертву** в прямом смысле этого слова, без всяких опосредований и

иносказаний) только одного ребенка. Едва ли было бы возможно, чтобы подобная ситуация возникла бы, допустим, в эпическом мире Гомера. Еврипид в V веке до н.э. уже останавливается перед трагической проблемой.

1.2. Личность в библейской интерпретации.

Как уже говорилось выше, понятие личности и вытекающие отсюда представления о правах отдельного человека не возникли одновременно с появлением на земле человека: путь к личности в современном ее понимании (которое тоже не является абсолютной истиной и предполагает дальнейшее саморазвитие) был мучительно долог. Этот путь пролегал и через полосы кровавых расправ над яркими личностями, не вписывающимися в те или иные рамки, и через полосу безграничного своеволия внутренне раскрепостившейся, но не осознавшей еще в полной мере своей ответственности ренессансной личности.

Библейский текст создавался на протяжении многих веков. Имеющиеся на данный момент сведения позволяют говорить приблизительно о полутора тысячелетиях. И естественно, что этот текст не является однородным целым, что в нем запечатлелась эволюция (а текст этот первоначально был достоянием древнееврейской культурной традиции и лишь потом обрел общемировое значение) на протяжении этих полутора тысячелетий. А значит, и эволюция представлений о личности и ее месте в рамках объемлющего ее целого.

Вследствие исторически сложившейся традиции механического противопоставления Ветхого Завета (содержание которого канонизировано как в рамках иудаизма, так и в рамках христианства) и Нового Завета (принятого только в рамках христианства) весьма распространенным стало мнение, согласно которому реабилитация отдельной личности, напрямую — а не через народ и его вождей общающейся с Богом и несущей личную ответственность, — это достояние исключительно христианства. Отдал дань этому подходу даже великий Борис Пастернак. В этом плане очень представительны рассуждения Юрия Сиваго о том новом, что принесло в мир христианство: «Что-то сдвинулось в мире. Кончился Рим, власть количества, оружием вмененная обязанность жить всей поголовностью, всем населением. Вожди и народы отошли в прошлое.

Личность, проповедь свободы пришли им на смену. Отдельная человеческая жизнь стала Божьей повестью, наполнила своим содержанием все пространство Вселенной».

Да, действительно, один из краеугольных камней христианства — это идея личности, вступающей в непосредственный контакт с Богом без каких-либо «посредников». В связи с этим содержание Нового Завета вообще отсекает на будущее всякую возможность огосударствления христианства: «Ты же, когда молишься, войди в комнату твою и, затворив дверь твою, помолись Отцу твоему, который втайне; и Отец твой, видящий тайное, воздаст тебе явно» (Евангелие от Матфея 6, 6). Более того, в рамках Нового Завета сам факт молитвы или даже милосердного поступка на глазах у людей автоматически уничтожает ценность этой молитвы или этого поступка в глазах Бога, ибо те, кто молится или совершает благодеяние на глазах у людей, «уже получают награду свою» на земле.

Да, действительно, в **самых ранних** книгах Ветхого Завета личность в какой-то мере (но отнюдь не до конца) «теряется» на фоне объемлющего ее Целого — народа. С Богом общается целый народ через своих вождей — Моисея и Аарона. Целый народ наказывается за грехи отдельных своих представителей; целый народ и вознаграждается если следует заповедям. Да, действительно, любая культура приходит к понятию **личности** лишь на определенном этапе. Допустим, эпосам разных народов — будь то немецкая «Песнь о Нибелунгах», французская «Песнь о Роланде» или русские былины — понятие **личности** в современном смысле этого слова неведомо. Там есть лишь огромные множества «своих» и «врагов» и отдельные эпические герои (вожди, витязи, богатыри), каждый из которых — это прежде всего олицетворение мощи всего своего народа (это данность, вовсе не принижающая огромного значения «эпического» периода в формировании любой национальной культуры). Путь от народа к личности долог, и библейский текст как раз и запечатлел этот путь во всей его сложности — при этом большая часть этого пути преодолевается еще в рамках Ветхого Завета. Первые шаги этого пути запечатлелись уже в Пятикнижии Моисеевом. Собственно Моисей ведь — это не просто вождь народа с судьбой, абсолютно неотделимой от судьбы ведомого им народа. Это — **посредник** между народом и Богом. **Посредник,** который **в равной степени** предан и Богу, и своему народу и который поэтому не может ни без остатка слиться с народом, ни стать хладнокровным вершителем божественной воли.

Он не с Богом и не с народом — он **между** Богом и народом, он — связующее звено. Он защищает свой народ перед лицом Бога и одновременно отстаивает божественную правду перед лицом народа. Но подобное положение **посредника** автоматически предполагает внутреннюю самостоятельность Моисея, его обреченность на **собственный выбор** в каждой конкретной ситуации — именно **собственный,** отличный от того коллективного решения, которое вынес бы в этой ситуации народ, и одновременно не совпадающий с волей Бога. Когда Моисей узнает что в его отсутствие во время разговора с Богом ведомые им люди отлили золотого тельца и стали ему поклоняться, он сам, по своей воле в гневе разбил обретенные $_0$м священные скрижали божественного завета (хотя это было знаком проклятия по отношению к народу и одновременно — кощунством по отношению к Богу, дар которого Моисей уничтожил). Моисей был так предан божественной истине, что не мог — пусть даже вместе со всем своим народом — отойти от Бога или хотя бы своим попустительством благословить этот отход.
Но когда, в свою очередь, разгневанный Бог принимает решение истребить прогневавший его народ, а Моисея пытается оторвать от народа, обещая ему личное спасение, — Моисей отказывается от этого спасения и принимает на себя роль защитника своего народа перед лицом Бога. Известный религиозный писатель главный раввин Румынии Мозес Розен в своих «Уроках Библии» (избранные главы опубликованы в «Иностранной литературе», № 9, 1990), восхищаясь словами Моисея, обращенными к Богу: «О, (Господи!) народ сей сделал великий грех, сделал себе золотого бога, прости им грех их. А если нет, то изгладь и меня из книги Твоей, в которую Ты вписал» (Исход 32,31-32), пишет: «Как же высок жертвенный дух Моисея! Какой прорыв! Он умоляет о спасении народа, о прощении тяжелейшего греха. Не удовлетворяясь упреками, аргументами, молитвами, он дерзает вступать в спор... с самим Богом. Даже рискуя разгневать творца, он стремится любой ценой вырвать божественную милость. Как некогда Авраам, борясь за спасение несчастного нечестивого Содома, говорил Господу: «Судия всей земли поступит ли неправосудно?» (Быт. 18, 25), так и Моисей не убоялся противоречить Всемогущему, ибо дороже всего была ему судьба его народа. Ценой высшего самопожертвования — не жертвой жизни земной, которую он всегда готов был отдать, нет, на сей раз Моисей бросает на весы все свое дело, смысл всего своего бытия, свое бессмертие, — пытается он добиться поставленной цели. «А если нет, то изгладь и меня из книги Твоей, в которую Ты вписал». В конце концов Моисей разделил судьбу своего народа во всем — и в победах, и в несчастье, и в несении божественной кары. Моисей вместе со своим народом блуждал сорок лет по пустыне, но так и не вошел в Землю Обетованную, лишь увидел ее перед смертью, ибо, согласно воле Бога, блуждание по пустыне должно было продолжаться до тех пор, пока не вымрет поколение вышедших из Египта. Значит, должен был умереть, не войдя в Землю Обетованную, и Моисей. Но принял он эту судьбу постольку, поскольку таков был его **личный свободный выбор.** Он несколько раз отказывался от предоставленной Богом возможности отречься от своего народа — и, значит, избежать предначертанных народу бедствий. Следовательно, он разделил участь своего народа не как его неотделимая часть, но в какой-то степени как личность, добровольно принесшая себя в жертву народу.
По мере того, как в культуру еврейского народа входило понятие личности, все в большей степени обретали индивидуальную неповторимость и библейские герои — и одновременно все в большей степени становились они носителями обычных человеческих качеств. По словам Мозеса Розена, «среди библейских героев... нет святых, ибо чему могли бы научиться у них мы, простые смертные? Ведь мы бы скорее всего сказали себе, что у нас нет ни одного шанса уподобиться этим существам, которые в отличие от нас никогда не грешили и легко преодолевали земные соблазны. Нет, высота этих людей состоит именно в том, что они борются со злом в самих себе и в конце концов побеждают. А это значит, что и у нас есть оружие для такой борьбы».
Уже ранние книги Ветхого Завета включают в себя сюжеты, в основе которых лежит разговор человека с Богом, но до какого-то момента человек вступает в разговор с Богом как представитель народа. Моисей при том, что он уже является носителем ряда индивидуальных черт, тем не менее перед Богом выступает от лица ведомого им народа. Однако постепенно уже в Ветхий Завет входит идея возможности прямого, ничем не опосредованного контакта отдельного человека — и Бога. Контакта двустороннего, можно сказать даже — контакта-диалога, даже — контакта-спора. И вот появляется книга Иова, который вошел в библейскую историю как «обличающий Бога», но не только не осужденный за это, но в конце концов обретший божественное благословение.
Разговор отдельного человека с Богом стал достоянием библейского текста не случайно. По мнению ученого-религиоведа М.И.Рижского, к моменту появления книги Иова (а появилась она по одним данным в VI—VII веках до н.э., по другим — ближе к 400 году до н.э.; самая поздняя

датировка относит книгу Иова примерно к 300 году до нашей эры) достаточно остро встала проблема оправдания Бога перед лицом людей. Все чаще и чаще ставили люди перед собой вопрос: если Бог действительно является не просто верховным по отношению к людям существом, но носителем высшего совершенства, всеблагим и всесильным, то почему он допускает существование на земле зла. Почему нет на земле справедливости: «почему путь нечестивых благоуспешен, и все вероломные благоденствуют» (Книга пророка Иеремии 12, 1)? И почему страдает праведный? Идеи **загробного воздаяния** Ветхий Завет не знал примерно до II века до н.э., то есть почти до наступления христианской эры. По характеристике М.И.Рижского, «награда от бога праведному и возмездие злодею во всех случаях ожидаются только **на** земле, **прижизненно.** Представления древних евреев о посмертной участи человека в общем напоминают гомеровские. Умершие, вернее, их тени, попадают в вечно темное подземное царство мертвых — Шеол, где ведут призрачное существование. Они не знают ни адских мук, ни райского блаженства, все в одинаково незавидном положении». А на земле справедливость очень часто не свершается. Выходит, сам Бог судит людей не в соответствии со своими же собственными заповедями? И если перед лицом народа в целом эти несправедливости могли быть оправданы высшим промыслом, касающимся судьбы всего народа, то чем оправдано это может быть перед лицом отдельного человека, постепенно утрачивающего веру в то, что его добродетель будет вознаграждена, а порок — наказан? Народ — вечен (по крайней мере на фоне краткого мига отдельной человеческой жизни), но человек — смертен, жизнь у него одна, в загробном мире ни награды, ни воздаяния не будет... Стало быть — «все дозволено»? Итак, по словам М.И.Рижского, «теперь Бог должен был оправдаться не только перед коллективом — народом Израиля в целом, но и перед **отдельным человеком»...** И в библейский текст вошел **отдельный человек** по имени Иов.

Обогащение представлений о личности проявилось в книге Иова и в другом. В книге Иова, как известно, объектом испытания становится и сам человек. Сюжеты, связанные с испытанием человеческого рода, присутствуют и в самых ранних текстах Библии, однако в Ветхозаветной книге Иова впервые объектом космического спора между Богом и Сатаной (который пока что еще вовсе не источник всего зла мира, но всего лишь подчиненный Богу обличитель человечества — «сатан»: «противник», «наветник», — в обязанности которого, по словам М.И.Рижского, «входило также испытывать и обвинять людей», разумеется, по заданию Бога) становится конкретная личность — личность Иова, со всеми его колебаниями, сомнениями, душевными страданиями. Иов здесь выступает вовсе не как представитель народа — но как отдельный человек, исход спора о судьбе которого определит и исход спора о человеке вообще. Бог, проверяя в лице Иова человека вообще, допускает, чтобы на голову Иова обрушились всевозможные несчастья, дабы он сам своим выбором ответил на вопрос сатаны: «Разве даром богобоязнен Иов?

Не ты ли кругом оградил его, и дом его, и все, что у него? Дело рук его Ты благословил и стада его распространяются по Земле.

Но простри руку Твою, и коснись всего, что у него, — благословит ли он Тебя?» (Книга Иова 1, 9—И).

И Иов, этот конкретный земной человек, не видя высшего смысла в обрушившихся на него испытаниях, взыскует личного разговора с Богом:

«Скажу Богу: не обвиняй меня; объяви мне, за что Ты со мною борешься?» (Книга Иова 10, 2);

«Но я к Вседержителю хотел бы говорить, и желал бы состязаться с Богом» (Книга Иова 13, 3).

В своем поиске ответа Иов доходит до прямого протеста против страшной данности, при которой земной человек — независимо от того, прав он или виноват — всецело зависит от воли Бога: «Вот Он (В.Р. — то есть Бог) пройдет предо мною, и не увижу Его; пронесется, и не замечу Его. Возьмет, и кто возбранит Ему? Кто скажет Ему: «Что ты делаешь?» (Книга Иова 9, 11 и 12); «Ибо Он (В.Р. — то есть Бог) не человек, как я, чтоб я мог отвечать Ему и идти вместе с Ним на суд!»

«Нет между нами посредника, который положил бы руку свою на обоих нас» (Книга Иова 9, 32 и 33). И в конце концов ветхозаветный Иов удостоился **личной** беседы с Богом. Он услышал ответ на мучающие его вопросы, услышал объяснение того, почему Бог не может быть судим по человеческим меркам:

«Где был ты, когда Я полагал основания земли? Скажи, если знаешь.

Кто положил меру ей, если знаешь? Или кто протягивал по ней вервь?

На чем утверждены основания ее, или кто положил краеугольный камень ее?..

Давал ли ты когда в жизни своей приказание утру и указывал ли заре место ее?..

Нисходил ли ты во глубину моря, и входил ли в исследование бездны?

Отворились ли для тебя врата смерти, и видел ли ты врата тени смертной?

Обозрел ли ты широту земли? Объясни, если знаешь все это» (Книга Иова 38, 4—6, 12, 16—18). Это ли не предвестие того новозаветного «равенства Бога и жизни, Бога и личности, Бога и женщины», о котором говорил Борис Пастернак, имея в виду встречу Иисуса Христа и Марии Магдалины. Конечно, **полного равенства** нет ни в том, ни в другом случае, но в обоих случаях Бог снисходит до личного общения с конкретным земным человеком. А Бог из книги Иова не только снисходит до такого разговора, но даже выговаривает друзьям Иова за то, что они, стремясь любой ценой оправдать Бога в глазах Иова, не шли в поиске истины до доступного человеку предела (на котором только и может открыться человеку вся непостижимость божественного замысла), но пытались, в частности, свалить вину на самого праведного Иова («Наверное, зло велико в тебе, и нет конца беззакониям твоим... Ты с братьев своих беспричинно брал залог и одежды с полунагих снимал. Жаждующего не напоил водою и голодному отказывал в хлебе... Вдов ты отсылал ни с чем, и руки сирот ослаблял». Книга Иова 22, 5—9). Этим людям Бог говорит, обращаясь напрямую к одному из них: «...Горит гнев мой на тебя и двух друзей твоих за то, что вы говорили о Мне не так верно, как раб Мой Иов» (Книга Иова 42, 7). Итак, Бог Книги Иова благословляет человека, конкретного земного человека на искание истины до предела, до того предела, на котором его может остановить лишь личный контакт с Богом и постижение через это высшей доступной человеку истины.

Сюжет книги Иова неоднократно был объектом литературной интерпретации. Явно опирался на этот сюжет Гете при создании своего «Фауста». Интересна трактовка Л.Андреева — автора рассказа «Жизнь Василия Фивейского», который вступает в полемику именно с ветхозаветной интерпретацией взаимоотношений между Богом и личностью, отразившейся в Книге Иова. Василий Фивейский Леонида Андреева выдерживает проверку на крепость веры значительно более достойно, нежели библейский Иов. Он не позволил себе даже усомниться, он до самого конца исступленно повторяет: «Я — верю», однако в решающий момент, когда он, на грани веры и отречения, взывает к Богу: «Ну явись же — я жду!» — вместо Бога он видит перед своими глазами «неподвижную маску» идиота — и умирает, отрекшись от Бога.

Путь от всесильного «Мы» к самоценному «Я», к личности — это одновременно и путь от коллективной ответственности к ответственности строго индивидуальной. И в рамках библейского текста запечатлелась эволюция в этом направлении. Да, в ранних ветхозаветных текстах Бог еще мстит потомкам грешников до третьего и четвертого колена, что все же делало ветхозаветного человека заложником не зависящих от его свободной воли обстоятельств: предков, как известно, не выбирают (вообще идея родового проклятия отразилась в культурах разных народов — можно вспомнить в этой связи античный «Микенский сюжет», в рамках которого родовое проклят вбирает в себя два поколения — царя Агамемнона и его жену Клитемнестру и их обреченных на месть и, значит, на трагическую вину детей — Ореста и Электру; можно вспомнить софокловского царя Эдипа, трагическая вина которого повисла родовым проклятием на его детях — Этеокле, Полинике, Антигоне и Йемене). Но первые подходы к идее индивидуальной ответственности проявились уже в самых ранних книгах Ветхого Завета. Уже в книге Исхода (а это одна из древнейших книг Ветхого Завета) присутствует следующая заповедь, данная Богом: «Не следуй за большинством на зло, и не решай тяжбы, отступая по большинству от правды» (Исход 23, 2).

Постепенно идея **личной** ответственности все более властно входила в библейский текст. **Полностью** идея коллективной ответственности в рамках Ветхого Завета еще изжита не была, по крайней мере даже в последних ветхозаветных книгах говорится о карах, налагаемых Богом на целый народ (а значит, не только на грешных, но и на праведных, ибо, скажем, разрушение Храма и вавилонское пленение не могли обойти стороной и их). Однако идея ответственности потомков грешника до третьего и четвертого колена была преодолена еще в рамках Ветхого Завета и уступила место идее личной ответственности самого грешника. Можно вспомнить в этой связи ветхозаветную книгу пророка Иеремии, где воля Бога передается следующим образом: «В те дни уже не будут говорить: отцы ели кислый виноград, а у детей на зубах — оскомина.

Но каждый будет умирать за свое собственное беззаконие: кто будет есть кислый виноград, у того на зубах и оскомина будет» (Книга пророка Иеремии 31, 29 и 30). В книге пророка Иезекииля (это тоже Ветхий Завет) говорится еще более определенно: «...Сын не понесет вины отца и отец не понесет вины сына, правда праведного при нем и остается, и беззаконие беззаконного при нем и остается» (Книга пророка Иезекииля 18, 20).

Более того, сам выход к постановке вопроса, отразившейся в книге Иова (Почему Бог позволяет страдать невинным и не карает грешников?), стал возможен именно тогда, когда идея коллективной ответственности (в частности идея ответственности потомков за грехи отцов) стала изживаться, вытесняться идеей ответственности личной. В самом деле, до какого-то

момента благоденствие нечестивца в течение всей его жизни можно было оправдать тем, что возмездие настигнет его в его потомстве. Но в какой-то момент людей перестало удовлетворять такое оправдание, оно перестало быть нравственно приемлемым. По словам М.И.Рижского, настал момент, когда «многие не могли примириться с идеей коллективной ответственности перед богом. Почему одни должны отвечать за грехи других, пусть даже своих отцов? — спрашивали люди и с возмущением повторяли народную пословицу: «Отцы ели кислый виноград, а у детей на зубах оскомина»... Итак, идея воздаяния потомкам грешника стала вызывать нравственный протест, идея загробного возмездия еще, как уже говорилось выше, не сформировалась, а в своей земной жизни праведники почему-то страдали, а грешники — благоденствовали. И возникал вопрос — так когда же будет воздаяние и будет ли оно вообще? И в чем тогда оправдание добродетели? Эти вопросы тревожили людей — и не из этой ли почвы выросли «предельные» вопросы, заданные Богу библейским Иовом?

1.3. Конфликт личности с объемлющим ее целым в классицистической трагедии.

Шли века. Менялись и представления о месте личности в рамках объемлющего ее целого. Античность уже вышла на определенном этапе к признанию права отдельного человека на свой собственный «голос», на свою собственную правду. Эпоха Возрождения принесла идею абсолютной самоценности личности. В эпоху Возрождения ценность отдельной личности перестала, наконец, соотноситься с положением этой личности в обществе: человек ценен уже потому только, что это человек. Наряду с этим эпоха Возрождения принесла человечеству и идею права человека на безграничную свободу. Не случайно утопическая Телемская обитель из книги Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» живет по закону, сформулированному словами: «Делай, что хочешь». При этом безграничная свобода всех обитателей этой обители не влечет за собой посягательств со стороны одних на свободу других, ибо препятствует этому сама изначально совершенная, в глазах Рабле, человеческая природа.

Но шло время — и ренессансная идея права отдельного человека на безграничную свободу тоже обнаружила свою ограниченность. Оказалось, что, в силу несовершенства человеческой природы, **безграничная свобода** одного неотделима от **безграничной несвободы** для другого или других — для тех, кто окажется на пути «ренессансного человека» к высшей и абсолютной самореализации.

Итак, разочарование в идее права отдельного человека на безграничную свободу породило потребность в поиске каких-то «рамок», которые, ограничивая свободу отдельного человека, обеспечивали бы максимально возможную разумность жизнеустройства.

И вот XVII век принес в мир систему ценностей, которая отразилась в искусстве через эстетику классицизма. Одна из центральных идей, принесенных этим веком, очень хорошо сформулирована в словах поэмы-трактата великого теоретика классицистического искусства Н.Буало «Поэтическое искусство» — «Порой у разума всего одна дорога». «Порой» — в смысле «почти всегда» (это предполагается контекстом). Надо лишь найти эту лучшую из всех возможных дорогу — и пойти по ней, и повести по ней других. Одна дорога во всем — в политической жизни, в искусстве, поскольку эстетика классицизма базируется на идее вечности, абсолютности, незыблемости идеала прекрасного, в этике, где выработалась система четких, не терпящих двусмысленного толкования моральных норм. Вошла в эту систему и идея абсолютного приоритета общего по отношению к частному. Естественно, что на этой основе возникла претендующая на незыблемость иерархия: превыше всего — Государство; затем — род; в самом низу — отдельный человек, который сам по себе мелок и жалок, но способен обрести какое-то значение лишь как частица великого Целого. Никакого своеволия: человек — это прежде всего подданный. И в том, какой он человек, можно прежде всего судить по тому, какой он подданный, насколько он соответствует занимаемому в иерархической структуре государства месту. Подобный подход к человеку особенно ярко проявился в классицистической трагедии.

В основу классицистической трагедии, как правило, заложен неразрешимый конфликт между чувством и долгом: причем, конечно же, традиция классицизма требует от трагического героя подавления чувства долгом; чем сильнее подавленное чувство, тем почетнее победа над ним. Особенно ярко это свойство классицистической трагедии проявилось в трагедиях Пьера Корнеля (1606— 1684).

Рассмотрим трагедию «Сид». Перед нами — испанский город. И живут в этом городе двое влюбленных: Родриго Диас и Химена. Все идет к счастливому финалу, и вдруг любовная

идиллия нарушается «служебным конфликтом» между отцами влюбленных: отец Родриго дон Диего и отец Химены граф Гормас не поделили вдруг открывшуюся «вакансию», говоря нашим языком, на место наставника королевского сына. Отцу Родриго дон Диего эта должность пожалована; отец Химены граф Гормас этим недоволен:

Как ни возвышен трон, но люди все подобны;
Судить ошибочно и короли способны;
И этим выбором доказано вполне,
Что настоящий труд у них в плохой цене...

В результате несостоявшийся наставник королевского сына, отец Химены, дает состоявшемуся наставнику, отцу Родриго, пощечину и изрекает после этого:

Прощай! Пусть юный принц, ища пример в отчизне,
Читает летопись твоей высокой жизни;
Вот этой платою за дерзость болтуна
В немалой степени украсится она.

Юный Родриго оказывается перед выбором: с одной стороны — страстная любовь к Химене, с другой — долг мести ее отцу:

Я предан внутренней войне,
Любовь моя и честь в борьбе непримиримой:
Вступиться за отца, отречься от любимой!
Тот к мужеству зовет, та держит руку мне.
Но что б я ни избрал — сменить любовь на горе
Иль прозябать в позоре, —
И там, и здесь терзаньям нет конца.
О, злых судеб измены!
Забыть ли мне о казни наглеца?
Казнить ли мне отца моей Химены?

Но в конце концов Родриго делает единственно правильный для героя классицистической трагедии вывод:

Отцу обязан я первее, чем любимой;
Умру ли я в бою, умру ль, тоской томимый,
Я с кровью чистою умру, как был рожден.
Мое и без того чрезмерно небреженье.
Бежим исполнить мщенье;
И, колебаньям положив конец,
Не совершим измены:
Не все ль равно, раз оскорблен отец,
Что оскорбившим был отец Химены.

Итак, классицистическая норма требовала от трагического героя четкой расстановки приоритетов:

Отцу обязан я
Первее, чем любимой.

Из этого не следует, что обреченность корнелевского героя на подобную расстановку приоритетов делает его чувство менее страстным, более холодным, «головным». Родриго продолжает страстно любить Химену, и это чувство вовсе не уничтожается принятым в конце концов решением мстить. Корнель понимает это чувство, он сострадает своему герою. И победа над ним — это вовсе не победа высокого над низким, это — победа высшего над высоким. Родриго из «Сида» в конце концов свершает мщение, убивает отца своей возлюбленной. И теперь уже Химена перед выбором: в ней живет по-прежнему любовь к Родриго, но долг перед своим отцом ей велит требовать его казни (при этом она понимает, что перестала бы уважать Родриго, если бы он не отомстил ее отцу, — ибо в данном случае он мстил за честь своего отца). В конце концов она решает:

Чтоб честь свою спасти и обрести покой,
Послать его на казнь и умереть самой.

И лишь по велению короля казнь не свершается.
Трагический конфликт, легший в основу сюжета корнелевского «Сида», имеет достаточно глубокие корни в мировой культуре. Можно вспомнить в этой связи, например, трагедию В.Шекспира «Ромео и Джульетта». Похожий сюжет — любовь на фоне родительской вражды. Трагедия разлома души: на одной стороне — долг перед родом, на другой — любовь. С одной стороны — как может Джульетта продолжать любить человека, который стал убийцей (пусть невольным!) ее брата? С другой стороны — как может она подавить в себе чувство и мстить Ромео? Итак, герои Корнеля и Шекспира попадают в похожие ситуации. Но исходы — разные. Шекспировская трагедия, созданная за несколько десятилетий до корнелевской, опирается еще на традиции эпохи Возрождения — и потому здесь реабилитируется человеческое чувство, и потому эта трагедия не может вызвать у зрителя или читателя никакого иного чувства, кроме чувства преклонения перед двумя влюбленными молодыми людьми, которые не отреклись от своей любви даже под страшным давлением внешних обстоятельств. Классицистическая трагедия Пьера Корнеля «Сид» ставит вопрос по-другому: да, любовь — это высокое и прекрасное чувство, но не является ли в определенных ситуациях окончательный выбор в пользу любви отречением от чего-то более фундаментального, незыблемого, в данном конкретном случае — от своего рода? Наверное, это проблема вечная, и окончательное ее решение едва ли возможно. Возможны лишь разные варианты решения, которые в совокупности и дают представление о сложности этой проблемы.
В 1639 г. Корнель пишет трагедию «Гораций». В основу трагедии положен сюжет из римской истории. Здесь уже в борьбу с чувством вступает долг перед высшей ценностью — Государством.
Итак, два города-полиса, Рим и Альба-Лонга, ранее дружественные, вдруг оказываются в состоянии вражды друг с другом. Но многие из жителей этих городов уже связаны родственными узами. Однако характерная для эпохи классицизма иерархия ценностей требует от героев трагедии единственного выбора: да, родственные узы святы, но долг перед Государством — превыше всего. И вот римский аристократ Гораций убивает в бою возлюбленного своей сестры Куриация — ив этом, в глазах Корнеля, прав. Но, вернувшись, он убивает и свою, по его мнению, недостаточно преданную Риму сестру, которая осмеливается в день торжества победы скорбеть о смерти своего возлюбленного и клясть погубивший его Рим.

Кто о враге отчизны пожалел,
Тому конец такой — единственный удел.

И вот с этого момента в художественном мире корнелевской трагедии он становится преступником: убийство близкого без прямой пользы для Государства не может оправдать даже такой певец почти абсолютного приоритета интересов Государства, как Корнель.
Шло время — и менялись представления о месте личности в рамках объемлющего ее Целого. И если нравственный императив эпохи классицизма возник в известной степени как реакция на самодискредитацию ренессансной идеи права личности на безграничную свободу (увы, «ренессансный человек» явил себя не только в образе Леонардо да Винчи, но и в образах многочисленных ренессансных злодеев — от Цезаря Борджиа до графа Франческо Ченчи), то появившиеся позже подходы к личности возникли уже, напротив, как реакция на антиличностный характер этики, закреплению которой способствовала классицистическая литература. Постепенно началась новая реабилитация отдельной личности, но уже на несколько

других началах, нежели в эпоху Возрождения. Эпоха Просвещения принесла идею разумного компромисса между личностью — и объемлющим ее целым. А XIX век принес в мир романтический индивидуализм.

1.4. Новая реабилитация личности и ее отражение в литературе английского романтизма.

Начало XIX века принесло в Европу кризис прежних духовных ориентиров. Это было время, когда буржуазные отношения в большинстве европейских стран стали господствующими; вместе с этим в Европу пришли свобода личности — и одновременно одиночество человека перед лицом грозящих отовсюду и кажущихся непознаваемыми сил. В это время происходит крушение ряда прежде незыблемых ценностей, но, увы, далеко не сразу на место прежней системы ценностей пришла новая, более близкая к реальному человеку. На какое-то время на месте рухнувшей морали образовался вакуум, который мог заполняться всем, чем угодно, — вплоть до вселенского «Все дозволено!». Человек перестал быть частицей какой-то незыблемой системы, в которую ранее он был включен с самого рождения в качестве функциональной детали — и практически лишен свободного выбора. Теперь перед человеком открылся свободный выбор. Раньше между человеком и Богом стояла правящая церковь, которая в доступной форме разъясняла человеку, в чем заключается его долг перед Богом, да к тому же следила, чтобы человек в слабости своей этот долг не нарушил, карая в назидание другим «заблудших овец». Теперь между человеком и Богом (или в случае его отсутствия — иными первоосновами мироздания) не стояло никакой земной силы. Каждый конкретный человек теперь должен был сам решить для себя вопрос о наличии или отсутствии Бога, о- том, есть ли мир разумная субстанция, или — мертвая, безразличная к человеку, или — изначально враждебная человеку стихия; о том, объективны ли Добро и Зло как этические категории, или же это — просто придуманные церковью чудовища, сковывающие свободного человека. Наконец, о том, что есть Добро и что — Зло. Человек стал свободнее, но за все нужно платить, за свободу в том числе. Благо свободы неотделимо от Бремени свободы, Благо познания — от Бремени познания.

Безусловно, эти изменения в общественном сознании отразились и на европейской литературе. Классицистическое искусство было продуктивным лишь на базе однозначного принятия постулата: Человек — это прежде всего частица великого Государства и имеет право на существование прежде всего в этом качестве; к началу XIX века этот постулат безнадежно устарел.

Просветительские идеи имели смысл лишь в своем противостоянии государственному абсолютизму, в противостоянии религиозной нетерпимости и государственному фанатизму, в противостоянии вельможному своеволию, не считающемуся ни с какими доводами разума: в начале XIX века Европа развивалась в основном по подвластным разуму рыночным законам, и теперь бороться с умершим абсолютизмом или с ушедшей в прошлое неограниченной всевластью государственной церкви значило ломиться в открытую дверь. В то же время в искусство все более властно входит свободная и одинокая личность, не зависящая ни от каких внешних сил, способная встать на один уровень с первоосновами бытия, с самим Богом, если он существует, и в то же время несущая тягостное бремя своей свободы и своего одиночества. Постепенно в искусство начинают входить и богоборческие мотивы. И в то же время в искусство все более властно вторгается чувство мистического страха перед окружающим миром, перед неведомыми силами, грозящими отовсюду уничтожением отдельному одинокому человеку, теперь уже ничем не защищенному (кстати, именно в начале XIX века и начал формироваться жанр детектива, отражая потребность человека в какой-то иллюзии защищенности от вселяющего ужас мира, в том, что добро непременно восторжествует, а зло будет наказано — если не Богом, то Сильной Личностью, стоящим на службе Добра сыщиком, Шерлоком Холмсом или Эркюлем Пуаро). Эти разнородные тенденции в развитии европейского искусства начала XIX века и определили традицию **романтизма.**

Певцом пробудившейся личности — свободной и одинокой — можно по праву назвать великого английского поэта Джорджа Гордона Байрона (1788—1824), судьба которого — исключительно сложная и интересная — была словно бы продолжением его художественного мира. Лорд Джордж Гордон Байрон — по природе своей романтический бунтарь. В одном из своих писем Байрон так говорит о себе: «Я нахожу большое удовольствие в сознании, что временная слава,

которой я добился, завоевана наперекор общепринятым мнениям и предрассудкам. Я не льстил властям предержащим; я не скрыл ни одной мысли, которую мне хотелось высказать».
Возможно, подобный склад личности поэта был связан с тем, что с самого детства жизнь Байрона была наполнена противоположностями. Принадлежность к знатному и древнему роду — и фактическая бедность, в которой Байрон провел детство. Болезненное самолюбие — и врожденная хромота, которая, безусловно, осложняла жизнь Байрона, скажем, в аристократической школе в Харроу.
Болезненное самолюбие юного Байрона, в частности, проявлялось в его поклонении Наполеону — как романтической личности, осмелившейся встать над вековыми условностями, над убожеством обыденной жизни (нечто подобное, кстати, было характерно и для М.Ю.Лермонтова). Байрон, в частности, вспоминал, что ему приходилось даже драться со своими однокашниками по Харроу, чтобы сберечь от них бюст Наполеона. Этот юношеский стихийный «наполеонизм» и положил начало проходящему через все творчество Байрона восхищению сильной и независимой личностью, не желающей подчиняться чему бы то ни было, кроме собственной воли, не признающей никаких границ, в том числе государственных, и никаких оков.
Бунтарство Байрона проявилось во всем — в том числе и в его парламентской деятельности. Байрон выступал в парламентской палате лордов как представитель оппозиционной либеральной партии вигов — и тщетны были попытки лидеров вигийской оппозиции ввести позицию Байрона в рамки своей достаточно компромиссной программы. Первая речь Байрона в парламенте заключала в себе протест против готовящегося к принятию закона о смертной казни для луддитов — разрушителей машин, и эта речь была столь страстной, что это вызвало неудовольствие весьма многих. Байрон впоследствии вспоминал об этом: «Мне указывали.., что моя манера говорить недостаточно солидна для палаты лордов».
Короче говоря, и благодаря своему поведению в палате лордов, и благодаря мятежному духу своего творчества Байрон нажил себе в Англии огромное количество врагов. И когда английская «общественность» была поставлена перед фактом развода, на который решился Байрон, то это сразу стало поводом для травли поэта. После развода имущество Байрона было описано; дом занят судебными приставами; в газетах стали появляться издевательские заметки и карикатуры. Кончилось все это тем, что в 1816г. Байрон навсегда покинул Англию. Подобно своим странствующим героям Байрон мечется по миру в поисках великого дела. Одно время он сотрудничает в Италии с национально-освободительными организациями карбонариев, снабжает их оружием и деньгами, свой дом в Равенне превращает в арсенал и одновременно — в крепость.
После неудачи карбонарского восстания Байрон отплывает в Грецию, чтобы участвовать в греческом национально-освободительном движении. В Греции Байрон развивает кипучую деятельность, пытается даже возглавить это движение, формирует военные отряды, организует обмен военнопленными... 19 апреля 1824 г. Байрон погибает от лихорадки в Миссолунгах. Его смерть была встречена в Греции национальным трауром, что, впрочем, не послужило достаточным основанием для почетного захоронения тела Байрона в знаменитом Уголке поэтов Вестминстерского аббатства. И лишь недавно в Уголке поэтов установлена мемориальная доска с именем Байрона.
Вот такова была мятежная, бунтарская, в какой-то степени фантастическая жизнь поэта. И в свои поэмы и драмы Байрон избегает вводить людей обычных, живущих в рамках повседневной необходимости. Излюбленный байроновский герой — это либо герой мифологический, символизирующий собой ту или иную «первосоставляющую» бытия, либо человек-бунтарь, рвущий все сковывающие его цепи, преодолевающий все рассекающие мир границы, бросающий вызов основам мироздания. Таковы герои поэм Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда» (1812) и «Дон Жуан» (начата в 1818 г. — не закончена). Это — странники, движимые разными страстями (один — Чайльд Гарольд — разочарованием и усталостью; другой — страстью, присущей всем фольклорным и литературным Дон Жуанам), однако объединяет их независимость от внешнего мира, отсутствие прочных связей с кем-либо или с чем-либо, способность преодолевать незыблемые для простых смертных границы. Байроновский Дон Жуан, например, успевает столкнуться с разными цивилизациями и культурами, стать свидетелем великих исторических событий (ему довелось побывать в гареме турецкого султана, попасть в русский плен под Измаилом, драться в составе русской армии во время решающего штурма и получить за это орден «Владимира», попасть в екатерининский Петербург и даже стать фаворитом императрицы), однако все, происходящее вокруг него, кажется мелким и ничтожным на фоне его самоценной романтической личности.

Романтическая личность безымянного рассказчика из поэмы Байрона «Шильонский узник» также уже вышла за пределы того круга земных ценностей, в пределах которого еще играет какую-то роль степень внешней свободы. Герой-рассказчик повествует о том, как он был терзаем Участью прикованного к колонне невольника, как на его глазах медленно погибали, прикованные к соседним колоннам, его два любимых брата — однако к моменту освобождения степень его внутренней свободы стала такой, что оковы земной тюрьмы просто перестали его тревожить.

... Давно
Считать привык я за одно:
Без цепи ль я, в цепи ль я был,
Я безнадежность полюбил;
И им (В.Р. — освободителям) я холодно внимал,
И равнодушно цепь скидал...

Байроновский герой — это, как правило, бунтарь против всего существующего миропорядка. Бунтующий герой появляется у Байрона даже там, где он обращается к интерпретации библейского сюжета — можно вспомнить в этой связи пьесу Байрона «Каин» (1821). Согласно библейской интерпретации, Каин — это первый на земле убийца. Однако байроновский Каин — это не только первый на земле убийца, но и первый на земле бунтарь, который не может, подобно своим родителям и своему брату Авелю, восторгаться величием всеблагого Бога и благодарить его за то, что за грех познания Бог исторг его родителей из рая.
Интересно, что злодеяние **библейского** Каина (если иметь в виду **только** текст Библии) едва ли можно рассматривать как богоборческий бунт. Скорее, сам библейский сюжет просто символизирует первое на земле злодеяние, которое положило начало всем последующим злодеяниям. (Не случайно же Бог, прокляв Каина, не лишил его жизни, более того, дал заклятие: «...всякому, кто убьет Каина, отметится всемеро. И сделал Господь Каину знамение, чтобы никто, встретившись с ним, не убил его (Бытие 4, 15), более того — дал Каину возможность продолжить свой род). Библейский текст содержит настолько скупое описание самого убийства (Бытие 4, 2 — 16), что о мотивах, которыми руководствовался библейский Каин, можно только догадываться, так что библейский текст дает очень широкие возможности для домысливания. Конечно, возможно здесь домыслить и бунт Каина против Бога, который по каким-то причинам, по мнению Каина, совершил несправедливость, не приняв его жертвы, но приняв жертву из рук Авеля. Но, скорее, это убийство можно понять даже и, наоборот, как проявление ревности Каина к снисканию божественной благосклонности — и ненависти вовсе не к Богу, а тому, кто эту благосклонность «перехватил» (то есть к Авелю).
Байроновский же Каин вырывается из тисков все забывающей веры, он уже задает вопросы:

Трудись, трудись! Но почему я должен
Трудиться? Потому, что мой отец
Утратил рай? Но в чем же я виновен?
В те дни я не рожден был. — Не стремился
Рожденным быть, — родившись, не люблю
Того, что мне дало мое рожденье.
Зачем он уступил жене и змию?
А уступив, за что страдает? Древо
Росло в раю и было так прекрасно:
Кто же должен был им пользоваться? Если
Не он, так для чего оно росло
Вблизи его? У них на все вопросы
Один ответ: «Его святая воля,
А он есть благ». Всесилен, так и благ?
Зачем же благость эта наказует
Меня за грех родителей?

А сознание Каина сотрясают все новые вопросы:

Я сеял, рыл, я был в поту, согласно
Проклятию; но что еще мне делать?
Смиренным быть — среди борьбы с стихией
За мой насущный хлеб? Быть благодарным
За то, что я во прахе пресмыкаюсь,
Зане я прах и возвращусь во прах?
Что я? Ничто. И я за это должен
Ханжою быть и делать вид, что очень
Доволен мукой? Каяться, но в чем?
В грехе отца? Но этот грех давно уж
Искуплен тем, что претерпели мы,
И выше всякой меры искупится ,
Веками мук предсказанных в проклятье. , «.

Наконец, Каин не может понять, почему всеблагой Бог принимает кровавый дар пастуха Авеля и отвергает плоды труда земледельца Каина. Теперь мозг Каина обогащен новой правдой о Боге:

...Так его отрада —
— Чад алтарей, дымящихся от крови,
Страдания блеющих маток, муки
Их детищ, умиравших под твоим
Ножом благочестивым...

И в роковую секунду первого на Земле убийства в художественном мире байроновской пьесы сталкиваются две правды: правда Авеля («Бог мне дороже жизни») и правда Каина

(«Так пусть она и будет жертвой Богу,
Он любит кровь»).

Итак, в байроновской пьесе «Каин» присутствуют уже и богоборческие мотивы. Байроновский человек бросает вызов самому Богу... И на этом пути становится романтическим злодеем.
Итак, в пьесе Байрона появляется еще один традиционно романтический образ — образ **романтического** злодея, то есть свободной и независимой личности, вставшей над нормами и законами человеческого бытия, поправшей их. Разумеется, романтические злодеи в художественном мире тоже неодинаковы. Тот же байроновский Каин изображается с симпатией — это человек, лишь чуть-чуть приподнявшийся над законом, который Бог положил людям, лишь усомнившийся в этом законе и, не ведая, что творит, свершивший неведомое до этого на Земле злодеяние, истинный символ которого он осознал лишь после его свершения:

И это я, который ненавидел
Так страстно смерть, что даже мысль о смерти
Всю жизнь мне отравила, — это я
Смерть в мир призвал, чтоб собственного брата
Толкнуть в ее холодные объятия!
Я, наконец, проснулся — обезумил
Меня мой сон, — а он уж не проснется!

Совершенно иной тип романтического злодея предстает перед нами в трагедии Перси Биши Шелли (1792— 1822) «Ченчи» (1819).

Итак, **трагедия «Ченчи».** Время действия — XVI век, понтификат Климента VIII. Место действия — территория нынешней Италии.
В этой трагедии Шелли осмысливает проблемы тирании и свободы. Граф Ченчи идет до последнего предела в своем надругательстве и над церковными нормами, и над освященными церковью нормами нравственными. Эта романтическая личность словно бы ищет такого злодеяния, хуже которого быть не может, — но предела здесь нет.
Он словно бы ищет предел допустимому, не пресекаемому всеблагим Богом злодеянию — Ченчи садистски надругался над женой, сыновьями и дочерью. Получив известие о гибели двух сыновей после его проклятия, граф Ченчи под другим предлогом созывает гостей и провозглашает своего рода «тост» в честь гибели собственных сыновей — тост «во имя Дьявола, владыки Ада». И этим словам смиренно внимают высокопоставленные гости, в их числе кардинал, папский камерарий, верховный судья. Ченчи же все дальше и дальше испытывает окружающий его мир, все более обретая уверенность, что ни власть светская, ни власть духовная, ни сам пала римский, ни даже сам Бог ничего не могут противопоставить его беспредельному аморализму — именно потому, что он беспределен, потому, что Ченчи не привык ни перед чем останавливаться.
И действительно, в художественном мире трагедии Шелли Зло предстает как непобедимая сила, как универсальная сила, господствующая над миром. Во время кощунственного пира гости делают робкую попытку возмутиться, но стоит Ченчи угрожающе посмотреть на гостей и промолвить:

Кто там бормочет?…
Прошу вас, угощайтесь — месть моя —
Как королевский ордер за печатью:
Убьет — никто не назовет убийцы, —
Как гости перестают бормотать.

Перед силой беспредельного зла, которое несет в мир всего лишь один человек, склоняется и сам папа римский — духовный пастырь Европы, посредник между Богом и людьми. Он о преступлениях Ченчи прекрасно осведомлен. Вот рассказ одного из героев трагедии, кардинала Камилло, о разговоре с папой римским:

Я с ним об этом пире богохульном
Беседовал и убеждал пресечь
Отцовский гнет. Меня он слушал, хмурясь,
Они язвят родительское сердце
И платят за заботы оскорбленьем».
Всем сердцем графа Ченчи я жалею...
В нем от обиды дерзкой вспыхнул гнев,
И он договорился до дурного.
В войне между отцами и детьми
Я, седовласый, немощный, намерен
Хотя бы соблюдать нейтралитет.

И кажется, что и небо потворствует Ченчи. Сам Ченчи, во всяком случае, в это верит:

Душа моя — бич божий; все свершив,
Отдам ее всевышнему владыке.
Будь это в наказанье мне иль присным,
Ее он у меня не спросит прежде,
Чем я не нанесу последней раны
И не иссякнет ненависть моя.

И небо же позволяет возмездию свершиться только через другое страшное преступление — отцеубийство, в котором участвуют все оставшиеся в живых члены семьи Ченчи. Теперь папе

римскому бояться нечего — опасный Ченчи мертв, теперь папа римский может принципиальность проявить и потребовать для виновных пыток и казни. Итак, руками романтической личности графа Ченчи Шелли проверяет окружающий его мир. Оказывается, что зло в этом мире беспредельно.
Одновременно в трагедии отразился в известной степени кризис романтического индивидуализма. Граф Ченчи — это тоже романтический бунтарь, который не приемлет сковывающих его ценностных рамок — и потому крушит их. Но он страшен в своем бунте, равно как страшна и та почти безграничная свобода, которой он пользуется исключительно во зло всем окружающим.

1.5. Трагическое значение человеческих жертв, приносимых на алтарь светлого будущего, в художественном мире романа А. Франса «Боги жаждут».

XIX век привнес в вечный спор между личностью и объемлющим ее Целым элемент компромисса. С одной стороны, уже достоянием далекого прошлого было воспевание абсолютной свободы — та правда о человеке, которая открывалась на протяжении многих столетий, гласила: абсолютной свободы человек недостоин, абсолютная свобода личности — это самоуничтожение человечества. С другой стороны, в мир все более властно входило осознание ценности каждого конкретного человека — такого, каков он есть. Ценность человека при этом не ставилась в зависимость от совершенства его природы, как это было в эпоху Возрождения. XIX век провозгласил: человек имеет право быть несовершенным, и никакие высшие цели, устремленные в «светлое будущее» во всевозможных его вариантах, не дают права через этого человека переступить. Наверное, ни в одном из предшествующих веков не могло появиться «Преступление и наказание» Достоевского — и не только по причинам, связанным с художественной традицией, но и потому, что никогда прежде не могла возникнуть такая постановка вопроса: да, старуха-процентщица действительно безнравственна, убога во всех отношениях и, главное, ничего, кроме вреда, приносить окружающим ее людям просто по своей природе не может (выводя подобного «монстра», Достоевский словно бы преднамеренно сгустил краски — во имя «чистоты эксперимента») — и тем не менее эта старуха имеет не меньшее право на жизнь, чем мыслящие, талантливые, наделенные нравственным чувством, способные принести в мир много добра молодые люди из окружения Раскольникова, и тем не менее ее жизнь **священна.**
Конечно, XIX век принес в мир не только идею терпимости и компромисса, революционные катаклизмы XX века также уходят частью своих корней в XIX век (а частью — намного дальше). И все же сам факт постановки на одну ценностную ступень счастья многих людей и всего лишь одной «бесполезной старушонки»; мировой гармонии — и жизни одного-единственного ребенка (Ф. М. Достоевский, «Братья Карамазовы») — это достояние именно XIX века.
Именно терпимостью к человеку проникнута литература европейского и русского реализма. Можно вспомнить в этой связи Бальзака или Золя. Герои их произведений — это земные люди, весьма несовершенные по своей природе, слабые и порой даже слишком слабые перед лицом мирских соблазнов — но этих героев не клеймят, не смешивают с грязью; им можно сочувствовать, в их мир можно мысленно погружаться, вовсе не испытывая при этом брезгливого отвращения (можно вспомнить в этой связи отзыв А. Моруа о Бальзаке. По словам А. Моруа, Бальзак обладает «почти пасторским бесстрастием, как священник, исповедующий прихожан с необыкновенной быстротою»).
Идея первичности человека — **человека реального** — по отношению к любым «высшим ценностям» пронизывает все творчество **Анатоля Франса (1856 — 1924),** писателя, в творчестве которого словно бы сомкнулись Два столетия — XIX и XX. Эта идея и определила подход Анатоля Франса к разного рода революционным потрясениям. Анатоль Франс сам был связан с французским социалистическим движением, однако надежд на революционное изменение общества он не питал. Любая революция для него - лишь путь к усугублению социальных язв, существовавших и прежде; ненужное кровопролитие. По убеждению А. Франса, человеческие жертвоприношение во имя любой, даже самой великой и гуманной цели автоматически уничтожают эту цель. И вот в начале нашего века появляется роман Анатоля

Франса с символичным названием «Боги жаждут»- Здесь Анатоль Франс переносит нас в эпоху Великой французской революции - эпоху великих надежд и всеобщего воодушевления. Ведь спереди - всеобщее братство. Надо только чуть-чуть напрячься, одержать победу над внешним врагом, сломить сопротивление врагов Республики внутри страны.
И живет во Франции художник по фамилии Гамлен, которого с детства отличали обостренное чувство сострадания, «жалостливость ко всем несчастным», удивительная внутренняя чистота - Идеи равенства, братства и справедливости, лежавшие в основе французской революции, для Гамлена были святы. И революцию он воспринял именно как воплощение всех своих надежд. Но.. революции угрожают враги. Ее надо защищать... Нет, Гамлен в **принципе** против насилия вообще. Но как быть, если ставка — судьба революции. Если в условиях осады со всех сторон любой предписанный властями и не вознагражденный страной карой в назидание другим поступок может быть опасен для революции. «Республиканцы, - снова заговорил Эварист, — люди гуманные и чувствительные. Одиноко деспоты утверждают, что смертная казнь - несводимый атрибут власти. Суверенный народ в свое время отменит ее. Робеспьер выступал против нее, и все патриоты были на его стороне; чем скорее будет издан декрет об отмене ее, тем лучше. Однако в действие его можно будет ввести не раньше, чем последний враг республики погибнет, сраженный мечом закона». Но только **последний** враг республики почему-то не спешит лечь под карающий меч закона. И чем больше выносится смертных приговоров — тем больше становится и «врагов республики», и людей просто недовольных. А они — разве не враги? Ведь в условиях жесточайшей осады то, что не идет на пользу революции, идет ей во вред. Даже высказанное в личной беседе недовольство, даже крамольные мысли...
Гамлен бросает рисование революционных игральных карт, на которых вместо валетов, дам и королей изображаются Гении Свободы и Равенства, и с радостью принимает предложение стать присяжным в революционном трибунале. А количество «врагов» все растет; растет и нагрузка на одну присяжную душу: «В следующие дни Эваристу пришлось одного за другим судить: бывшего дворянина, изобличенного в уничтожении зерна с целью довести народ до голода; трех эмигрантов, вернувшихся во Францию, чтобы разжечь в ней гражданскую войну; двух девиц из Пале-Эгалите; четырнадцать заговорщиков-бретонцев — женщин, стариков, юношей, хозяев и слуг... Эварист неуклонно голосовал за смертную казнь, и всех обвиняемых, за исключением одного старика-садовника, отправил на эшафот.
В течение следующей недели Эварист и его товарищи скосили сорок пять мужчин и восемнадцать женщин»...
А обвиняемых почему-то становится все больше, а силы присяжных — небезграничны. Но революция требует — и революционные судьи, не щадя себя, «изнуренные бессонницей и водкой», «штампуют» все новые и новые приговоры. «Все они, жестокие из добродетели или из страха, составляли одно существо, одну глухую, разъяренную голову, одну душу, одного апокалипсического зверя, который, выполняя свое естественное назначение, обильно сеял вокруг себя смерть... Они судили в лихорадочно-дремотном состоянии, вызванном переутомлением, судили, подстрекаемые извне, подчиняясь приказам свыше, под угрозами санкюлотов и «вязальщиц», толпившихся на трибунах и местах для публики, судили, основываясь на вынужденных показаниях свидетелей и горячечных актах, в духоте, отравляющей мозг, вызывавшей шум в ушах и боль в висках, застилавшей глаза кровавым туманом». Кровавый механизм раскручивается все дальше. Гамлен с ненавистью относится к своей миссии палача, он осознает, что исторг себя из рода человеческого, — но и это для него есть долг перед светлым грядущим. Он обращается к незнакомому мальчику: «Дитя! Ты вырастешь свободным и счастливым человеком и этим будешь обязан презренному Гамлену. Я свиреп, так как хочу, чтобы ты был счастлив. Я жесток, так как хочу, чтобы ты был добр. Я беспощаден, так как хочу, чтобы завтра все французы, проливая слезы радости, упали друг другу в объятия... Когда ты станешь мужчиной, ты будешь обязан мне своим счастьем и невинностью. А между тем, услыхав мое имя, ты предашь его проклятию». Но запущенный однажды механизм не остановить. Грядет термидорианский переворот, но механизм продолжает раскручиваться, только изменив направление. Увы, такова жестокая логика истории: кровавая революция, как правило, может повлечь за собой лишь кровавую реакцию. И под ножом гильотины уже — и Робеспьер, и его соратники по Конвенту, и «жалостливый ко всем несчастным» и беспощадный к «врагам» грядущего всеобщего счастья художник Гамлен. А боги жаждут. Новые боги жаждут новой крови.

1.6. Литература «потерянного поколения». Трагедия человека, успевшего осознать свою самоценность — и после этого посылаемого на бойню.

Огромное влияние на эволюцию европейской культурной традиции оказала первая мировая война — доселе беспрецедентная в цивилизованном мире по своим масштабам. Эта война словно бы разрушила над головой миллионов людей кажущийся прежде незыблемым ценностный свод: в первую очередь это коснулось молодого поколения европейской интеллигенции, большинство представителей которого напрямую соприкоснулись с войной. Позже они охарактеризовали собственное поколение как «потерянное» (впервые формулировка «потерянное поколение» была употреблена американской писательницей Гертрудой Стайн в разговоре с Э. Хемингуэем — и, тут же подхваченная, стала самоопределением целого поколения) . Это было поколение, брошенное на 4 года из университетских аудиторий и литературных салонов в окопы, прошедшее жестокую школу борьбы за существование. Люди, воспитанные на богатейших гуманистических традициях мировой культуры, должны были пережить ломку абсолютного самоотчуждения и на 4 года превратиться в нерассуждающие и абсолютно бесправные автоматы, лишенные даже права свободно распоряжаться собственной жизнью и права совершить свободный нравственный выбор, обязанные по приказу убивать и по приказу же — умирать. И при этом каждая из воюющих держав вела войну под знаком тех политических, религиозных, нравственных ценностей, на которых в известной степени была воспитана интеллигенция этих стран: естественно, что и это во многом определило очень жесткий пересмотр этих ценностей в глазах будущих писателей «потерянного Поколения». Среди наиболее выдающихся писателей «потерянного поколения» принято выделять англичан Р.Олдингтона и О.Хаксли, немца Э.М.Ремарка, американца Э. Хемингуэя.

Эрих Мария Ремарк (1898 — 1970) родился в семье переплетчика. В 1916 году со скамьи учительской семинарии он был призван на фронт, участвовал в ряде боев и был несколько раз ранен. После окончания войны Ремарк сменил много профессий — был бухгалтером, коммивояжером, каменотесом на кладбище, агентом по продаже могильных памятников, шофером-испытателем, органистом церкви в психиатрической больнице, учителем народной школы. С 1923 года Ремарк занимается журналистской деятельностью. Но в то же время все большую власть над будущим писателем приобретает потребность рассказать о своем прошлом. И вот в 1929 г. появляется роман Ремарка «На Западном фронте без перемен». Этот роман погружает нас в обыденную обстановку фронтового быта — нарочито спокойно и обстоятельно в романе описывается процесс умирания души в 18-летних парнях. Предпосланы роману следующие авторские слова: «Эта книга не является ни обвинением, ни исповедью. Это только попытка рассказать о поколении, которое погубила война, о тех, кто стал ее жертвой, даже если спасся от снарядов».

Главный герой романа (он же рассказчик) — недоучившийся гимназист Пауль Боймер, биография которого вызывает прямые ассоциации с биографией самого Ремарка, вместе со всем своим классом пришел в военное управление, чтобы записаться добровольцем. Так уж вышло, что часть одноклассников и на фронт попала вместе, а один из них, Мюллер Пятый, даже «таскает с собой учебники и мечтает сдать льготные экзамены; под ураганным огнем зубрит он законы физики».

И вот в романе описываются все ступени обесчеловечения этих ребят. Первой ступенью на этом пути становятся учебная команда со свирепым унтером Химмельштосом: «В течение десяти недель мы проходили военное обучение, и за это время нас успели перевоспитать более основательно, чем за десять школьных лет. Нам внушали, что начищенная пуговица важнее, чем целых четыре тома Шопенгауэра... Через три недели нам уже не казалось непостижимым, что почтальон с лычками унтера имеет над нами больше власти, чем наши родители, наши школьные наставники и все носители человеческой культуры от Платона до Гете, вместе взятые». Единственное, что оставила в сознании новобранцев страшная учебная команда, в которой некоторые и умирали, — это осознание такого массированного обесчеловечения как полезного: «Мы стали черствыми, недоверчивыми, безжалостными, мстительными, грубыми — и хорошо, что стали такими: именно этих качеств нам и не хватало. Если бы нас послали в окопы, не дав нам пройти эту закалку, большинство из нас, наверное, сошло бы с ума». Далее обесчеловечение идет медленнее, но оно продолжается. И вот уже никто не считает

неестественным выпрашивать у умирающего в госпитале одноклассника его ботинки — не пропадать же добру. И вот уже приходит привычка с юмором воспринимать самое страшное: «Кошмары фронта проваливаются в подсознание, как только мы удаляемся от передовой; мы стараемся разделаться с ними, пуская в ход непристойные и мрачные шуточки; когда кто-нибудь умирает, о нем говорят, что он «прищурил задницу», и в таком же роде мы говорим обо всем остальном. Это спасает нас от помешательства... Мы шутим не потому, что нам свойственно чувство юмора, нет, мы стараемся не терять чувства юмора, потому что без него мы пропадем». Этот «юмор обреченных» стал для ремарковских героев формой своего рода «душевной анестезии». Когда непереносима боль физическая — не обойтись без наркоза; когда рвет и корежит душу — таким «наркозом» становится способность не принимать ничего близко к сердцу, смотреть на людей «поверх голов», смеяться над чужим страданием и чужой смертью. Видимо, в известных обстоятельствах действительно встает дилемма: либо подобная «душевная анестезия» — либо помешательство. Только через мир ремарковского романа проходит трагический вопрос: а когда война кончится — оттают ли души тех, кто был брошен в ее водоворот, или же защитная броня примерзла к их душам навечно. Ремарковские герои подсознательно чувствуют, что ближе к истине — второй ответ.

Итак, самое страшное, что ремарковские герои постепенно привыкают к обесчеловечивающей реальности войны и боятся мирного будущего. И когда, собравшись вместе, юноши в военной форме обсуждают планы на будущее, то воображение их теперь уже не простирается дальше выпивки, женщин да еще расплаты со свирепым унтером Химмельштосом. Один из ребят в случае объявления мира прежде всего «напился бы», другой — «стал бы следить за Химмельштосом, чтобы не упускать его из виду»; впрочем, не один он строит планы относительно того, как бы устроить свою жизнь так, чтобы стать начальником над Химмельштосом и напомнить ему о прошлом. Вот такие горизонты теперь открываются перед глазами гимназистов в солдатской форме: выпивка, женщины, Химмельштос... И еще — уединение: «хорошо бы стать рантье, тогда можно было бы жить где-нибудь в лесу, в полном одиночестве». А ведь позади нет практически ничего; даже «льготные экзамены» на получение гимназического аттестата - в будущем, если оно, конечно, будет. И героя-рассказчика в редкие минуты прозрения вдруг охватывает острое и мучительное ощущение «потерянности» всего его поколения, поколения «железной молодежи», для разумной человеческой жизни: «Люди постарше крепко связаны с прошлым, у них есть почва под ногами, есть жены, дети, профессии и интересы; эти узы уже настолько прочны, что война не может их разорвать. У нас же, двадцатилетних, есть только наши родители, да у некоторых — девушка... А помимо этого мы почти ничего не знали: у нас были свои мечтания, кой-какие увлечения да школа; больше мы еще ничего не успели пережить. И от этого ничего не осталось... Мы больше не молодежь. Мы уже не собираемся брать жизнь с бою. Мы беглецы. Мы бежим от самих себя. От своей жизни. Нам было восемнадцать лет, и мы только начинали любить мир и жизнь; нам пришлось стрелять по ним. Первый же разорвавшийся снаряд попал в наше сердце. Мы отрезаны от разумной деятельности, от человеческих стремлений, от прогресса. Мы больше не верим в них. Мы верим в войну».

В роман «На Западном фронте без перемен» властно входит мотив юношеских иллюзий и их утраты — и одновременно взаимной ответственности поколений. Страшен в своей патриотической наивности учитель Канторек. Это не садист в унтер-офицерской форме Химмельштос, это — человек, претендовавший на роль духовного наставника молодежи: «На уроках гимнастики Канторек выступал перед нами с речами и в конце концов добился того, что наш класс, строем, под его командой, отправился в окружное военное управление, где мы записались добровольцами.

Помню, как сейчас, как он смотрел на нас, поблескивая стеклышками своих очков, и спрашивал задушевным голосом: — «Вы, конечно, тоже пойдете со всеми, не так ли, друзья мои?» Правда, один из нас все же колебался и не очень-то хотел идти вместе со всеми. Это был Иосиф Бем, толстый, добродушный парень. Но и он все-таки поддался уговорам, — иначе он закрыл бы для себя все пути. Быть может, еще кое-кто думал, как он, но остаться в стороне тоже никому не улыбалось, — ведь в то время все, даже родители, так легко бросались словом «трус»... И случилось так, что как раз Бем погиб одним из первых...

Канторека в этом, конечно, не обвинишь, — вменять ему в вину то, что он сделал, значило бы заходить очень далеко. Ведь Канторeков были тысячи, и все они были убеждены, что таким образом они творят благое дело, не утруждая при этом себя.

Но это именно и делает их в наших глазах банкротами. Они должны были бы помочь нам, восемнадцатилетним, войти в пору зрелости, в мир труда, долга, культуры и прогресса, стать посредниками между нами и нашим будущим. Иногда мы подтрунивали над ними, могли порой

подстроить им какую-нибудь шутку, **но в глубине души мы им верили.** Признавая их авторитет, мы мысленно связывали с этим понятием знание жизни и дальновидность. Но как только мы увидели первого убитого, это убеждение развеялось в прах... Первый же артиллерийский обстрел раскрыл перед нами наше заблуждение, и под этим огнем рухнуло то мировоззрение, которое они нам прививали». И очень символичной в художественном мире романа является сцена, в которой описывается возмездие за совершенно искренне проповедуемую возвышенную неправду: сам Канторек призывается в ополчение. Узнав об этом, один из его воспитанников, лейтенант Миттелыптедт, прошедший уже все ужасы фронта, теперь напрашивается в учебную роту, где служил Канторек, дабы материализовать перед глазами Канторека ту реальность, которая ранее скрывалась за патриотическими речами классного наставника. Миттелыптедт подбадривает рядового Канторека, цитируя для его утешения высказывания классного наставника Канторека:
«Ополченец Канторек, нам выпало счастье жить в великую эпоху, поэтому мы должны напрячь свои силы, чтобы преодолеть все, даже если нам придется несладко... И никогда не забывайте за мелочами, что вы — участник великих событий, ополченец Канторек!»
Сцена жестокая, но чего еще можно ожидать от лейтенанта, не получившего еще школьного аттестата, перед глазами которого вся мировая культура потерпела банкротство (ибо увенчалось ее усвоение под руководством единственного посредника между мальчишками и этой культурой добровольным приходом строем на бойню) и сохранилась одна неоспоримая данность — жестокая реальность войны? Увы, трагедия ремарковских героев состоит еще и в том, что перед их глазами потерпели крушение не только вдалбливавшиеся в их сознание убого-верноподданические «незыблемые истины», перед их глазами потерпела крушение и **настоящая культура**, ибо не только речи о «великой эпохе» слышали они из уст своего классного наставника. Но дело в том, что когда рушится здание — оно рушится **целиком**, и вместе с всевозможной гнилью и трухой разламывается, рассыпается, разбивается и то, что представляет собой настоящую ценность. Увы, получилось так, что система ценностей, не просто оправдавшая, но благословившая войну, взяла в заложники и **настоящую культуру**. Эта культура — устами учителя Канторека — сказала им: идите, воюйте, убивайте и умирайте во славу своего Государства; эта культура благословила превращение человека в «пушечное мясо». И теперь для ремарковских героев культуры просто не существует: старая система ценностей разрушена, старый культурный багаж рассыпан и растоптан, и неясно, сможет ли когда-нибудь вырасти на месте развалин что-то новое.
И на фоне открывшейся в художественном мире романа бездны обесчеловечения едва ли не успокаивающую ноту вносит небольшой «эпилог», в котором повествуется о физической гибели героя-рассказчика, Пауля Боймера.
«Он был убит в октябре 1918 года (В. Р. — то есть в самом конце войны), когда на всем фронте было так тихо и спокойно, что военные сводки состояли из одной только фразы: «На Западном фронте без перемен».
Он упал лицом вперед и лежал в позе спящего. Когда его перевернули, стало видно, что он, должно быть, недолго мучился, — на лице у него было такое спокойное выражение, словно он был даже доволен тем, что все кончилось именно так». Этот спокойный тон взят Ремакром преднамеренно — смерть Пауля Боймера, в соответствии с авторским замыслом, уже не должна никого ужасать. Это — естественное продолжение той духовной смерти, на которую его обрекла война. Он умер для мирной созидательной жизни задолго до своей физической смерти, сам это осознал — и его гибель лишь закрепила эту данность.
Антимилитаристская направленность романа «На Западном фронте без перемен» была настолько очевидной, что само имя Ремарка вызывало ненависть у профашистски настроенных людей. И вот уже появляется злая пародия на книгу Ремарка, которая подается под видом фрагмента из романа «Под Троей без перемен», написанного Эмилем Мариусом Рекварком (по-немецки «Quark» — «чепуха»). Появление на немецком экране в 1930 г. фильма «На Западном фронте без перемен» было встречено пронацистски настроенными людьми целым рядом хулиганских выходок. В конце концов «в целях охраны общественного порядка» в декабре 1930 г. демонстрация фильма в Германии была запрещена. После прихода Гитлера к власти уже 10 мая 1930 г. произведения Ремарка были публично сожжены в центре Берлина под предлогом «литературного предательства... по отношению к солдату мировой войны» (ведь для исполнителей этой экзекуции солдат мировой войны представлял собой ценность не сам по себе, но лишь как функциональная деталь войны); сам Ремарк избежал расправы лишь потому, что за несколько дней до прихода Гитлера к власти выехал в Швейцарию, а младшая сестра Ремарка была казнена в 1943 г. по обвинению «в пораженческих настроениях»: в ряду

отягчающих вину обстоятельств на судебном процессе фигурировала и «грязная книжонка «На Западном фронте без перемен», состряпанная братом «обвиняемой».
Мотив «потерянности» целого поколения отразился и в романе Ремарка «Три товарища», написанном в 1938 г. Основные события здесь происходят уже не в годы войны, а во время мирового экономического кризиса 1929 — 1933 годов. В день своего тридцатилетия герой вспоминает свое прошлое, из которого ярко вырисовываются тяжелые годы войны, горечь утраты друзей-фронтовиков, госпиталь, возвращение домой. Революция — и снова треск пулеметов. И последнее тяжкое воспоминание — умирающая мать. Все. Остальное — расплывается в памяти, как в тумане. Довоенные и послевоенные годы вообще не оставили в памяти каких-то ярких картин. Это — предыстория, которая на протяжении всего романа остается на заднем плане. Это — то прошлое, от которого трудно избавиться и которое определяет всю последующую жизнь главных героев. Один из героев романа «На Западном фронте без перемен» рассуждает: «Два года подряд стрелять из винтовки и метать гранаты — это нельзя сбросить с себя, как сбрасывают грязное белье». Герой-рассказчик «Трех товарищей» Роберт Локамп годы спустя после войны рефлексирует: «В сущности, я мог быть вполне доволен. Жилось мне неплохо... И все же не хотелось слишком много думать об этом. Особенно наедине с самим собой. Да и по вечерам тоже. Потому что время от времени вдруг накатывало прошлое и впивалось в меня мертвыми глазами. Но для таких случаев существовала водка».
Вообще герои романа — «три товарища», прошедших войну, удивительно много пьют, и разговоры их очень часто вертятся вокруг очередной партии бутылок. Судьба свела трех товарищей — Кестера, Ленца и Локампа —. еще в школе, потом забросила на фронт, и теперь они — совладельцы авторемонтной мастерской, втроем борются за существование, за то, чтобы, раз уж пощадила война, сохранить хотя бы подобие нормальной человеческой жизни. Да, у героев романа есть честный заработок («авторемонтная мастерская Кестера и К^{0}»); есть четвертый товарищ — купленный на аукционе подержанный автомобиль, наделенный человеческим именем «Карл». В жизнь одного из героев романа, Роберта Локампа, входит любовь. Да и жизнь не дает героям романа слишком замыкаться на своих воспоминаниях (наверное, это их счастье, это спасает их от деградации — неизвестно во что бы превратило ремарковских героев их прошлое, если бы жизнь не вынуждала их постоянно думать о сегодняшнем дне — и хотя бы о наиболее близком завтра): «место под солнцем» есть, но его надо отстаивать — ведь события в художественном мире романа разворачиваются на неспокойном фоне. Германия конца 20-х. Экономическая нестабильность. Постоянная угроза банкротства. Безработица, призрак которой витает над товарищами. Конкуренция, сопровождающаяся порой взаимным мордобоем. А на недалеком горизонте маячит коричневый призрак, и уже все более наглеют банды штурмовиков, жертвой которых в конце концов становится один из троих, Ленц, которого «по ошибке», явно приняв за другого, походя убивают случайно встретившиеся на улице «четыре молодых парня - «Один из них был в новых кожаных крагах светло-желтого оттенка, остальные в сапогах военного образца».
Итак, ремарковские герои **внешне** живут нормальной жизнью, и далеко не всегда виден надлом, оставшийся в их душах еще с военной юности. И тем не менее в моменты просветления герои романа осознают, что от прошлого никуда не деться, что оно уже никогда не отпустит, и, словно бы стремясь убежать от этого прошлого, осознавая свою «потерянность» для реальной жизни, герои романа почти непрерывно пьют У Но прошлое все равно их настигает, как настигает оно и возлюбленную героя-рассказчика Роберта Локампа Патрицию Хольман, умирающую в конце концов от чахотки: сказался 10 лет спустя голод военных лет.
Литература «потерянного поколения» интернациональна: ведь первая мировая война прошла через большинство европейских стран, и вполне естественно, что интеллигенцию воюющих на/родов объединило общее отношение к войне.
В английской литературе носителями мироощущения «потерянного поколения» принято считать Р. Олдингтона («Смерть героя») и, в известной степени, О. Хаксли.
Роман Олдингтона «Смерть героя», появившийся в 1929 году, в том же году, что и роман Ремарка «На Западном фронте без перемен», несмотря на ряд очень существенных различий, тем не менее вызывает достаточно прямые ассоциации с ремарковским романом. Некоторые детали или авторские замечания наводят даже на мысль, что Олдингтон к моменту завершения работы над «Смертью героя» уже познакомился с текстом ремарковского романа — и словно бы вступил в диалог с Ремарком (так, описывая пребывание своего героя на фронте, Олдингтон не удерживается от замечания: «Поистине, на Западном фронте все оставалось без перемен»). Но есть и иные параллели, которые едва ли можно объяснить влиянием ремарковского романа, но которые явно порождены определенной общностью художественной цели. Можно вспомнить «вступление» в ремарковский роман: «Эта книга не является ни обвинением, ни исповедью. Это

только попытка рассказать о поколении, которое погубила война, о тех, кто стал ее жертвой, даже если спасся от снарядов». «Вступление», данное Олдингтоном, несколько больше по своему объему, но и оно содержит в себе буквально «ремарковские» слова: «Эта книга, в сущности, — надгробный плач, слабая попытка создать памятник поколению, которое на многое надеялись, честно боролось и глубоко страдало».

Ремарковский Пауль Боймер, солдат разбитой немецкой армии, гибнет в самом конце войны, и это описывается нарочито спокойно — просто как закономерный и неизбежный финал. Олдингтоновский Джордж Уинтерборн, офицер английской армии, воевавший, следовательно, на стороне победителей, гибнет не просто в конце войны — а в самой последней в общем-то случайной перестрелке при обстоятельствах, позволяющих рассматривать эту гибель как замаскированное самоубийство. Только Олдингтон, в отличие от Ремарка, вообще не стал готовить читателя к конечному исходу судьбы своего героя — он начал свой роман с краткого сообщения о гибели некоего (для читателя пока еще именно **некоего)** капитана британской армии Джорджа Уинтерборна, а затем уже перешел к описанию судьбы этого человека — с рождения (и даже со времени, предшествовавшего его рождению) и до момента гибели (и даже до событий, последовавших за его гибелью). Роман имеет так называемую «круговую композицию» — он начинается и заканчивается сообщением о гибели героя, Джорджа Уинтерборна. Олдингтон идет, таким образом, по ремарковскому пути еще дальше, чем Ремарк, — он сразу отказывает своему читателю в праве с содроганием сердца следить за перипетиями военной судьбы героя и надеяться на счастливый исход. Читатель знает: герой обречен, он погибнет. Повествование подводит читателя к гибели героя как к закономерному финалу, который уже не кажется страшным на фоне обесчеловечения героя войной. Трагический парадокс: смерть превращается в избавление! Возможен ли более страшный приговор войне! Свой роман Олдингтон охарактеризовал как «роман-джаз»: судьба героя, Джорджа Уинтерборна, — это своего рода музыкальное произведение во всем многообразии тональностей. И эта музыка словно бы обречена завершиться раздирающими душу аккордами последней части. Это словно бы запрограммировано каким-то незримым композитором. Идея какой-то роковой запрограммированности присутствует во всем — даже в фамилии героя. Уинтерборн — **рожденный зимой** — словно бы уже само **время рождения** наложило на его судьбу какое-то роковое проклятие.

Если в ремарковском романе война предстает как зло **автономное, самоценное,** так что даже крушение в глазах ремарковских героев всей усвоенной ими прежде культуры связано лишь с самим фактом того, что они попали на войну, то Олдингтон, напротив, саму войну рассматривает лишь как закономерный итог, к которому шла вся Европа — и прежде всего «добрая старая Англия» — на протяжении многих лет. Война у Олдигтона — это лишь закономерное проявление той закрепившейся в «доброй старой Англии» системы ценностей, в рамках которой отдельный человек — ничто перед лицом великой имперской идеи. И потому действие олдингтоновского романа (в отличие от ремарковского) охватывает достаточно большой промежуток времени: Джорджа Уинтерборна стали ломать не с момента начала войны — его стали ломать почти с рождения. Ломать — чтобы он соответствовал стандарту образцового «слуги Империи». Его ломают родители — их ужасает, что сын увлекся столь неподходящим для «настоящего джентльмена» делом, как живопись но зато они с восторгом воспринимают кратковременное увлечение сына столь «джентльменским» занятием, как охота (которую Джордж вскоре возненавидел — после того, как ему пришлось свернуть шею раненой птице). Еще более жестоко его ломает школа — ибо Джордж с его рано пробудившейся индивидуальностью воспринимается школой как «педагогический брак». Ведь задача школы — «наштамповать» побольше «бравых парней» с менталитетом лейтенанта Ивенса, с которым Джордж позже столкнется на фронте. (Это добрый малый — по-настоящему добрый малый, своего рода помолодевший лермонтовский Максим Максимыч в английском варианте! — который умел все сводить к простым схемам: «Англия всегда права»). Для этого в школе и «группа военного обучения» создана — «ведь это так важно — научиться убивать. В самом деле, не научившись убивать, вы никак не можете стать человеком, а тем более — джентльменом». Из слов директора во время торжественной речи Джордж, впрочем, узнает, для чего, собственно говоря, его (равно как и всех остальных учеников) обучают и воспитывают, к чему их готовят: «Не позже, чем через десять лет половина из вас умрет». Едва ли директор мог предвидеть, что впереди — первая мировая. «Но разве он знал, этот слепой пророк? Может быть, сам бог внушил этому величественному лицемеру такие слова?» И все же директор кое-что знал. Он знал, что его задача — подготовить людей к достойной смерти во имя интересов империи. **Подготовить к смерти!** Пока неизвестно, где. Может быть, на войне, может быть, в одной из многочисленных колоний. Позже отзвук этих слов Джордж услышит в речи некоего

высокопоставленного военного уже во время первой мировой войны: «Вы — военное поколение. Вы рождены для того, чтобы сражаться в этой войне, ее нужно выиграть — и вы ее выиграете, это мы твердо решили. Что до каждого из вас в отдельности — не имеет ни малейшего значения, будете вы убиты или нет. Вероятнее всего, вас убьют, — во всяком случае, большинство. Советую заранее с этим примириться». Эти слова вызывают страшные ассоциации — сразу вспоминаются человеческие жертвоприношения, которые люди в древности приносили незримым богам. А бесконечные войны, которые перекочевали из древности в просвещенный XX век, — что это, как не вариант человеческого жертвоприношения, только на этот раз земным богам: Империи, Государственному Интересу? И Олдингтон бросает проклятие «доброй старой Англии», приносящей в жертву своих собственных детей (конечно, человеческие жертвы приносили войне все страны-участницы, но Олдингтон видел, как это происходило именно в Англии, на его родине, и потому взял на себя право говорить только об Англии).

Сама же война предстает в романе Олдингтона как **предельное** проявление обезличивающей, обесчеловечивающей реальности. Большинство товарищей Джорджа удалось «сломать» еще в мирной жизни (а многих и ломать не приходилось) и сделать их образцовыми слугами Империи. Джордж был редким исключением — его сломать не удавалось, он жил **именно** своей жизнью. Но испытание войной стало столь непосильным грузом, что и Джордж начал ломаться — и опускаться медленно, но необратимо. «С ужасом видел он, как чахнет его разум. С чувством жгучего унижения он убеждался, что уже не способен, как бывало, мыслить сосредоточенно, глубоко, творчески». Вдруг он обнаружил, что ему непонятен смысл даже журнальных статей со сколько-нибудь серьезным содержанием, и теперь он завидует черной **завистью самому себе в прошлом**. И вот для него наступил миг прозрения: «Все, что было в нем необыкновенно и прекрасно, умерло. Душой он так же мертв, как если бы его уже схоронили на французской земле». Личность его убита, а физическая гибель настигла его чуть позже — как немного опоздавшая неизбежность. Накануне гибели, побывав дома, Джордж уничтожил все следы своего прошлого, своего довоенного «Я»: незаконченные эскизы, и, главное, свой автопортрет. Зачем он нужен, этот **бывший автопортрет**, а ныне — потрет **совершенно другого человека**, почти уже забытого? Ведь Джордж уже превратился в классического «краснолицего Томми», каковым его хотели сделать еще в мирной жизни. Война отняла у Джорджа его неповторимую душу, и теперь Джордж с легким сердцем дарит этой войне свою утратившую смысл жизнь. Свершилось (вернее, завершилось) еще одно жертвоприношение — одно из многих. И эти жертвоприношения повисли на всем человечестве камнем проклятия.

«Весь мир виновен в кровавом преступлении, весь мир несет на себе проклятие, подобно Оресту, и обезумел, и сам стремится к гибели, точно гонимый легионом Эвменид. Мы должны как-то искупить свою вину, избавиться от проклятия, лежащего на тех, кто пролил кровь. Должны найти — где? как? — новую могущественную Афину Палладу, которая возвысила бы голос, оправдывая нас на новом Акрополе. Но пока мертвые отравляют нас и тех, кто идет за нами».

О. Хаксли сам не был на фронте по причине тяжелой болезни глаз. Однако, по словам Г. А. Анджапаридзе, «Как ни парадоксально, не воевавший Хаксли был первым среди писателей Англии, кто уловил и отразил это чувство «потерянности» целого поколения». Хаксли не видел войну с ее «окопной» стороны, но он чутко воспринял ее смертоносное дыхание во внешне спокойной атмосфере тыловой Англии и с удивительной интуицией предвидел ее отдаленные последствия. «Мы жили в мире, потерпевшем социальное и моральное крушение... война и порожденная ею новая психология разбили вдребезги большую часть установлений, традиций, верований и духовных ценностей, которые поддерживали нас в прошлом». В уста одного из героев романа «Желтый Кром» (1921) Хаксли вкладывает следующее наблюдение: «После войны мы уже ничему не удивляемся... В начале войны мне казалось, что я, обладая воображением и симпатией, действительно страдал вместе с теми, кто страдал непосредственно. Но через месяц или два я вынужден был признать, что это было не так. А ведь у меня воображение более богатое, чем у большинства». И в уста того же героя Хаксли вложил полные пророческой тревоги слова: «У современной жизни слишком тонкое устройство. Еще несколько катастроф, вроде Великой войны, — и все разлетится».

Традиции «потерянного поколения» исключительно ярко проявились в рассказе О. Хаксли «И зажили они счастливо». Здесь война тоже предстает как нескончаемое человеческое жертвоприношение. Действие в художественном мире этого довольно большого по объему рассказа происходит в годы первой мировой войны в глубинной Англии, в имении профессора Альфреда Петертона. По внешним признакам — спокойная и благополучная жизнь интеллигентного дома. Беседы «высоколобых» интеллектуалов о предметах достаточно

утонченных. Самоуверенные рассуждения о войне не столь «высоколобого» Роджера Петертона, учителя привилегированной школы и несгибаемого викторианца: «Самое лучшее, что дала война, — это дисциплина. Народ разболтался, и нужно было подкрутить гайки». Но в безмятежно-идиллической обстановке профессорского дома постоянно присутствует тень близкой бойни. Один из героев рассказа, мечтающий о писательской деятельности «высоколобый» интеллектуал Гай Лэмборн, — это человек, приехавший в отпуск оттуда. Другому герою, юному любителю породистых собак и любовных романов, Джорджу Уайту скоро предстоит отправиться туда. И вместе с этими героями в имении словно бы присутствует сама война. Гай Лэмборн внешне не изменился, да и былой интеллигентности не потерял. «Военная служба не оставила на Гае сколько-нибудь заметного отпечатка: в штатском он по-прежнему выглядел высоким, неуклюжим студентом. Он так же, как раньше, сутулился и ходил, понурив голову... Судя по туманному выражению лица, он еще не научился, глядя на мир, мыслить имперскими категориями. Полевая форма казалась на нем забавным маскарадным костюмом, который он надел, чтобы его не узнали». Но иногда совершенно внезапно, словно бы независимо от его воли, его голосом вдруг начинает говорить война. И когда самоуверенный Роджер Петертон вдруг начинает излагать Джорджу Уайту очередной «секрет счастливой старости», Гая вдруг прорывает: «Не беспокойтесь о его старости, — сказал он странным, резким голосом, сильно отличавшимся от его обычных мягких и красивых модуляций. — У него не будет старости. Если война продлится еще год, то его шансы выжить три против четырнадцати». Юному жизнелюбу Джорджу Уайту не суждено было погибнуть — через месяц после отъезда на фронт он был искалечен, а вот «высоколобому» интеллектуалу Гаю Лэмборну, для которого высшая ценность — его внутренний мир, суждено было унести свой внутренний мир в могилу. Такова жестокая ирония войны.

Соединенные Штаты Америки не так сильно пострадали от первой мировой войны, как большинство европейских государств: сама территория Соединенных Штатов задета не была, но США вынуждены были послать на войну часть своей молодежи, и потому американскую культуру тоже не обошла стороной традиция литературы «потерянного поколения». И особенно ярко отразилась эта традиция в творчестве Э. Хемингуэя (1899 — 1961). Судьба Хемингуэя сложилась так, что ему много раз приходилось вступать в смертельные схватки с судьбой, но по какому-то стечению обстоятельств Хемингуэй выходил из них победителем. Возможно, именно этот личный опыт в сочетании с опытом военным, приобретенным в годы пребывания на фронте первой мировой, определил и художественный мир его романа «Прощай, оружие!» (1928).

В романе очень жесткими, суровыми красками обрисована страшная реальность войны. Однако во взгляде Хемингуэя на войну нет ремарковского ощущения безысходности, ибо страшной силе внешних обстоятельств в художественном мире романа Хемингуэя противопоставлен свободный выбор духовно свободного человека, который всегда может принять **свое** решение и поступить так, как считает нужным он сам. В художественном мире романов Ремарка мы видим мальчиков, которые не хотят идти на бойню, но которые, как стадо овец, строем, под руководством учителя, идут записываться добровольцами, дабы никто не заподозрил их в трусости; мальчиков, которые через какое-то время вообще перестают понимать, во имя чего ведется война, но которые продолжают покорно **идти на смерть по команде,** даже не помышляя о том, что можно, пусть опять же с риском для жизни, распорядиться своей судьбой **по собственному усмотрению.** А главный герой романа Хемингуэя «Прощай, оружие!», лейтенант Генри, не желает покорно подчиняться судьбе, противопоставляет ей свой свободный выбор. В свое время он сам, **совершенно добровольно,** принял решение отправиться на фронт, а потом, разочаровавшись в своих романтических иллюзиях, точно так же совершенно самостоятельно принимает решение: раз **это не его война** — значит, **для него** она закончена. И лейтенант Генри со своей возлюбленной бежит в Швейцарию, чудом избегая расстрела. Таков теперь его свободный выбор.

Итак, Ремарк и Хемингуэй смотрели на войну с разных позиций. Взгляд Ремарка в большей степени отражает реальность, часто практически лишающую человека права на свободный выбор; взгляд Хемингуэя в большей степени отражает потенциальные возможности человека, которые, впрочем, практически труднореализуемы. Судьба самого Хемингуэя, выигравшего в своей жизни немало смертельных схваток с судьбой, — все же исключение.

Столетия (не говоря уже о тысячелетиях) тому назад война не рассматривалась в рамках европейской культурной традиции (В. Р. — в данном пособии идет речь именно об европейской культуре) как нечто ненормальное, противоестественное. Таков был менталитет, таково было воспитание. Но для римского легионера, средневекового рыцаря или, например, запорожского

казака XVI — XVII веков война была естественной частью жизни, которая не несла никакой духовной ломки.
XX век бросил в окопы человека с совершенно иным менталитетом, человека, уже осознавшего самоценность отдельной человеческой личности, а значит, ценность отдельной человеческой жизни (любой жизни — и собственной, и чужой). В произведениях писателей «потерянного поколения» едва ли не впервые отразились душевные страдания этого нового, прозревшего человека — культурного человека XX века, которого какие-то безличные силы заставляли быть убийцей. Казалось бы, после первой мировой войны культурное человечество должно было ужаснуться самому себе — и навеки отречься от первобытного, варварского способа решения политических проблем с помощью взаимоуничтожения двух или нескольких натравленных друг на друга человеческих множеств. Но человечество не опомнилось — впереди было безумие тоталитарных диктатур в странах с богатейшей культурной традицией, впереди была вторая мировая война. Вторая половина XX века ознаменовалась трагедией Вьетнама и трагедией Афганистана — трагедией нашей страны, втянувшей в свой кровавый водоворот прямо или косвенно миллионы людей, которых государство во имя своих геополитических интересов обрекло или на гибель, или на жизнь со сломанной душой. Переживания этих людей, которым сейчас неимоверно сложно вернуться к мирной жизни, во многом созвучны переживаниям героев Ремарка и Олдингтона. Они ждут своего воплощения в художественной литературе XX и, наверное, XXI века.

1.7. Антитоталитаристская традиция в немецкой литературе xx века.

XX век для Германии стал трагическим веком. В этот век в Германии стала возможной победа тех, для кого тонкая пленка многолетней европейской цивилизации с ее гуманистическими традициями уважения к отдельной личности была лишь досадной помехой — и эта пленка была сорвана. Первопричин трагедии много — здесь и поражение в первой мировой войне, увенчавшееся позорным для Германии Версальским миром, вследствие чего в общественное сознание на достаточно широком срезе внедрилась идея реванша; здесь и экономическая нестабильность послевоенных лет. Вот как описывает герой-рассказчик из романа Ремарка «Три товарища» свое экономическое «процветание» в 1923 г., — «Тогда была инфляция. Мое месячное жалованье составляло двести миллиардов марок. Деньги выплачивали дважды в день, и после каждой выплаты предоставлялся получасовой отпуск, чтобы обежать магазины и что-нибудь купить, пока не вышел новый курс доллара». А впереди был еще знаменитый экономический кризис конца 20-х — начала 30-х годов. Миллионы немцев жили в постоянной тревоге за свой завтрашний день, а законным образом избранное парламентское правительство все чаще демонстрировало собственное бессилие. Впрочем, едва ли возможно было в одночасье возродить подорванную войной экономику, в короткий срок «навести порядок», не попирая при этом принципы гуманности и законности. Да только миллионам обездоленных это было безразлично. Люди ждали решительных действий. Миллионы рассуждали так, как рассуждала уже после прихода Гитлера к власти работница Анна из романа Л. Фейхтвангера «Семья Опперман»: «В общем, переворот был необходим. Прежние правители... и шагу не делали без множества оговорок, оговорок на «законнейшем основании»... Новые правители хитры и грубы, но они **действуют».**
Демократическое правительство все в большей степени теряло популярность, и все большее количество людей испытывало потребность в «сильной руке», которая сумеет «навести порядок» в экономике, обеспечить всех трудоспособных рабочими местами, привлечь к принудительному труду разного рода «паразитов» (включая и представителей «далекой от народа» интеллигенции), «очистить» Германию (без всякой оглядки на «букву» давно потерявших авторитет законов) от не слишком качественного «человеческого материала» (для начала — хотя бы от людей с криминальными наклонностями) и, главное, несколько умерить аппетиты крупной буржуазии (опять же — по возможности без всякой оглядки на разного рода «формальности», вроде права собственности). Подобные настроения, конечно, не могли охватить всю Германию, но они носились в воздухе, они были достаточно распространенными, с ними невозможно было не считаться — равно как и с приобретающими все большую популярность национал-социалистскими лидерами с их простыми и конкретными обещаниями в короткий срок вытащить Германию из хаоса, с их презрением к «гнилой» европейской цивилизации со всеми ее атрибутами, вроде «прав человека» или «правового государства», с их весьма привлекательной идеей национального превосходства (а это действительно пьянящее

чувство — чувство собственного превосходства **по праву рождения,** вне зависимости от **личных** качеств или **личных** достижений), с их презрением к интеллекту и апелляцией к «здоровому» животному началу в человеке. Это тоже, увы, может быть привлекательным для того, кто в силу каких-то причин не сумел приобрести достаточно богатого культурного багажа — и вдруг открыл для себя (вернее, ему открыла это нацистская идеология), что, оказывается, его необразованность и малокультурность — это вовсе не недостаток, что он-то как раз и ближе к «здоровой природе», нежели разного рода «высоколобые» интеллектуалы, что, оказывается, «...профессорская наука оказывает губительное воздействие: она уводит прочь от инстинкта» и что вообще «с твердым характером можно многого добиться в жизни даже при ничтожных знаниях» (это выдержки из стенограмм «застольных» речей Гитлера в Ставке). А если прибавить сюда тонкую игру на человеческой потребности в чуде: реальность была достаточно беспросветной, и многие испытывали потребность забыться, снять с себя личную ответственность за собственные поступки, передоверить свое «Я» какому-нибудь «вождю»-чудодею, который бы в конце концов привел народ к «всеобщему счастью»? А если прибавить сюда искусное моделирование образа врага, доведшего Германию до национального позора (в лице демократических лидеров, «гнилых» интеллектуалов, евреев, «космополитов», да и вообще всех тех, кто не был согласен с националистскими идеями) ? А если прибавить сюда один из «стержневых» принципов национал-социализма — романтически окрашенную идею грядущей «Великой Германии» как высшего приоритета, перед которым должны померкнуть интересы отдельной личности — «песчинки» внутри великого Целого? Это привлекало не всех, даже не большинство — но, к сожалению, достаточно многих.

Безусловно, отразились на судьбе Германии в XX веке и специфические условия, в которых происходило развитие германской государственности в предыдущих столетиях. Дело в том, что к началу 30-х годов XX века Германия — страна богатейшей духовной культуры — не обладала достаточно развитой традицией политической демократии и защиты прав отдельного человека. Позади — долгие века феодальной раздробленности, когда Германия была разделена на 36 микрогосударств, в каждом из которых власть безраздельно принадлежала монарху. Естественно, что в таких условиях вмешательство государственных органов практически во все дела своих подданных было практически тотальным, а зависимость подданных от государства была практически абсолютной. При этом в большинстве германских княжеств воля государства была практически тождественной воле князя, который мог карать и миловать по своему усмотрению, порой не особо оглядываясь на законы собственного княжества. Можно вспомнить в этой связи гофмановских героев, которые в чем-то напоминают марионеток в руках правителя: одного и того же человека в один момент можно обрядить в министерский мундир с орденом Зелено-пятнистого тигра, а в другой момент этим же человеком можно перебрасываться, словно мячом («Крошка Цахес» Гофмана). Подобная традиция почти тотального государственного вмешательства отразилась и на немецком социалистическом движении: еще в XIX веке многие лидеры этого движения делали ставку на дальнейшее усиление вмешательства государства в жизнь своих подданных, на «полицейский социализм», который обеспечивал бы всеобщее казарменное равенство и «железный порядок» (кстати, некоторые направления немецкого социалистического движения XIX века не были чужды и идей расовой чистоты, и антисемитской идеологии). Увы, относительно демократическим и правовым государством, с надежной системой защиты прав личности, с четким приоритетом права перед личной властью Германия стала лишь незадолго до прихода к власти нацистов. Это, увы, недостаточный срок для того, чтобы победа тоталитарного режима стала невозможной (можно провести в этой связи параллель с судьбой России, которая только начиная с 1861 г. стала очень медленно, постоянно останавливаясь и даже отшатываясь назад, превращаться в правовое и демократическое (по меркам своей эпохи, разумеется) государство — и к 1917 г. просто не успела пройти ту часть пути, которая сделала бы дальнейшее движение необратимым).

Отнюдь не случайно трагедия личности, бессильной перед лицом противостоящих ей безличных сил, отразилась во многих произведениях немецких писателей, созданных в 10 — 20-е годы нашего века, еще до прихода к власти нацистов. И в ремарковском романе «На Западном фронте без перемен» лейтмотивом проходит идея бессилия отдельного человека перед лицом бездушной машины, воплощенной то в лице учителя Канторека, то в лице свирепого унтера Химмельштоса.

Очень жесткое противопоставление личности с одной стороны и враждебного ей и в конце концов уничтожающего ее мира — с другой присутствует в художественном мире пьесы выдающегося немецкого драматурга Г. Гауптмана (1862 — 1946) «Перед» заходом солнца» (1932). Драма была написана незадолго до прихода к власти фашистского правительства — ив

пьесе постоянно присутствует тень надвигающейся на Германию Тьмы, в которой пробуждающаяся человеческая личность будет окончательно стерта.
Внешне пьеса напоминает семейную хронику. В центре — образ 70-летнего предпринимателя Маттиаса Клаузена, носителя традиций старой немецкой университетской культуры, для которого и его предпринимательская деятельность — это не столько заработок, сколько искусство. Ценой многолетних трудов ему, как ему кажется, удалось создать для своего «Я» уютную нишу в окружающем его жестоком мире. Ему хочется верить, что уважение, которым он пользуется в городе (статус почетного гражданина, факельное шествие в его честь), утонченно-интеллектуальная аура, которой он себя окружил, наконец, созданный его трудами материальный достаток оградят его от соприкосновения с миром, находящимся за пределами его ауры. Он уверен, что теперь никто не может предъявить к нему никаких счетов, и уж в последнюю очередь его дети, которым он дал буквально все. Он убежден, что теперь его душа имеет право на последнюю яркую вспышку перед окончательным заходом солнца. Казалось, что его солнце уже зашло после смерти его жены, когда Маттиас несколько лет был на грани самоубийства. И вдруг он ненадолго «вернулся в жизнь» и даже обрел, казалось, навсегда утраченный дар любви. Но выясняется, что возвращение Маттиаса к жизни, мягко говоря, не входит в планы его детей, а также зятя — Эриха Клямрота, которого Маттиас назначил директором своих предприятий. В самом деле, для своих детей (кроме Беттины и Эгмонта) Маттиас уже перестал существовать как живой человек и остался лишь источником наследства. В таком качестве он их вполне устраивал. А теперь какая-то часть наследства может быть отдана возлюбленной Маттиаса Инкен Петере! Более того, не устраивают детей Маттиаса и те траты, которые он делает, «вернувшись в жизнь». Ведь это тоже — в ущерб наследству! Если в мешке с наследством обнаружилась утечка — надо эту утечку ликвидировать. Моральные обязательства перед отцом? Что ж Гонерилья и Регана из шекспировского «Короля Лира» тоже были обязаны всем своему отцу... Но теперь сила — на стороне молодых. И вот дети Маттиаса, а также его невестка Паула Клотильда Клаузен и зять Эрих Клямрот идут на все, чтобы убить в отце последнее чувство и вновь превратить его в неодушевленный источник наследства. В ход идет все. Матери Инкен предлагаются большие деньги в качестве платы за «исчезновение», затем начинается сбор компромата на семью Петере и распространение подметных писем. Истерический вопль Маттиаса: «Разве я ваше создание? Ваша вещь? Ваша собственность? Разве я не свободный человек с правом свободного решения?» — теперь обращен в равнодушное пространство. И когда Маттиас бросает свой дом, дети возбуждают дело о признании Маттиаса слабоумным и соответственно недееспособным. Возбуждение такого дела влекло лишение гражданских прав до момента окончательного решения. Сам Маттиас отдает себе отчет в том, что за это время его душа окончательно погибнет: «Достаточно хотя бы месяца гражданской смерти, чтобы потом никогда не отделаться от трупного запаха». Что, впрочем, его детям и требуется. Цель в конце концов достигнута, счастье Маттиаса и Инкен разрушено. Маттиас насильно водворен в свой дом, где с ним, привыкшим к всеобщему уважению, демонстративно обращаются как со слабоумным стариком, чтобы в конце» концов и сделать его слабоумным, который уже отныне никому не будет приносить никаких беспокойств и будет какое-то время продолжать лишь чисто физиологическое существование: «Когда я вызываю к себе моего директора, он не является. Когда я повышаю оклад кому-нибудь из моих служащих, он этой прибавки не получает. Когда я прошу денег у моего кассира, он их мне не дает... Когда я подписываю договор, его объявляют недействительным. Когда я высказываю свое мнение, его не слушают»... И тот факт, что Маттиас —законный владелец собственного дома и собственных предприятий, что все это создано его трудами, теперь никого не интересует. Оказывается, что Маттиасу теперь не принадлежит даже его собственное «Я». Сам он теперь говорит о себе: «Это был один из самых уважаемых людей; теперь общество его выплюнуло, он — только плевок, который растаптывают ногами». Цель в конце концов достигается — душа Маттиаса убита, он и в самом деле теряет разум и в конце концов бежит из дома и в пути умирает, преследуемый собственными детьми. Король Лир XX века...
Многие сцены пьесы имеют очень глубокое символическое значение. Победа детей над душой отца — это одновременно в художественном мире пьесы победа нерассуждающей и неодушевленной силы над душой старой немецкой культуры. Маттиас Клаузен — носитель этой культуры, его дети уже от многих ее традиций свободны, а руководит «операцией» по убийству души Маттиаса его зять Эрих Клямрот, который не привык останавливаться ни перед чем, всегда уверен в своей правоте и несколько раз по ходу действия произносит свою знаменитую фразу: «Стрелку часов вам не повернуть назад!» Он — Главный Наследник, уверенный в своем праве и на прошлое, и на будущее. Впереди был 1933 год.

Одновременно Гауптман чувствовал, что, увы, многое в грядущей Германии неразрывно связано с некоторыми проявлениями погибающей культуры. В самом деле, весьма символичным является то, что к травле Маттиаса (пусть руководит этой травлей весьма малокультурный Эрих Клямрот) примыкают из разных соображений и профессор философии Вольфган Клаузен (сын Маттиаса), и его жена, наследница аристократического рода Паула Клотильда, урожденная фон Рюбзамен. Более того — присоединяется к травле Маттиаса и его романтически настроенная дочь Беттина, которая ухаживала за своим отцом все годы, пока он был на грани жизни и смерти, и успела создать за эти годы в своей душе романтически окрашенный образ отца, верного только одному человеку. Но вот реальный Маттиас «вернулся в жизнь» — и перестал «вписываться» в романтический образ. **Такой** отец не был нужен Беттине — и к его травле она подключилась в полной уверенности в том, что творит правое дело. Одним словом, вовсе не все участники травли руководствовались только **грубым** расчетом; сыграли свою роль, увы, и некоторые черты, заложенные самим Маттиасом Клаузеном.

История показала, что в критический момент трагическую роль сыграли и некоторые черты немецкой культурной традиции, связанные с историческими условиями развития немецкой культуры. Дело в том, что личная и политическая несвобода издавна сочеталась в Германии с богатейшими традициями (университетской) культуры. Невозможность самореализации в мире реальном вызывала у многих немецких интеллигентов потребность отрешиться от этого мира, погрузившись в мир собственных грез. Не случайно еще в 1841 году Гейне иронически писал:

Мы не хотим щеголять, как французы,
Пустым миражем внешних свобод.
Лишь в области духа свергнул узы
И стал свободным наш народ.

Именно немецкая литература, наверное как никакая другая, проникнута мистическим духом и населена огромным количеством фантастических существ (кстати, мистический элемент очень ярко выражен в немецком фольклоре). Не случайно именно Германия дала миру величайшие образцы идеалистической философии. Эта тенденция в рамках немецкой культуры оказалась очень плодотворной: ей мир во многом обязан именами Гете и Шиллера, Гофмана и братьев Гримм, Гегеля и Фихте. И в то же время, увы, охватившая общественное сознание на достаточно широком срезе психология ожидания чуда оказалась достаточно питательной средой для массового отключения рассудка, для передоверения миллионами граждан Германии (не всеми, даже не большинством — но, увы, **решающим меньшинством)** своего разума и своей совести «чудодеям» со свастикой. Парламентское правительство чудес не обещало, национал-социалисты — обещали.

Нельзя забывать и о чрезвычайно юной государственности единой Германии: по сути, Германия как единое государство сформировалась во второй половине XIX века. Первые годы после возникновения национального государства, увы, очень часто сопровождаются взлетом националистических настроений. Разумеется, способствовало развитию подобных настроений и поражение Германии в первой мировой войне. Безусловно, подобные настроения не могли не проявиться и в немецкой культуре XIX — XX веков (и в литературе, и в философии, и в политическом движении, и в просвещении). Так получилось, что на протяжении предшествующих нацистскому перевороту десятилетий значительная часть немецкого общества была болезненно чувствительна к малейшим проявлениям «недостаточного» патриотизма — и это сочеталось, увы, с излишней терпимостью к разного рода националистическим крайностям, к имперским идеям, к идеям «реванша любой ценой», расового или национального превосходства. Увы, подобные настроения тоже стали питательной почвой, на которой нацизм мог вырасти в довольно массовое общественное движение, с которым невозможно было не считаться.

30 января 1933 года президент Германской республики Гиндельбург провозгласил Гитлера Рейхсканцлером. Очередные выборы уже не были свободными — власть к моменту этих выборов уже в значительной степени была в руках национал-социалистов, и на самих выборах национал-социалисты сумели набрать хотя и не большинство, но, увы, решающее меньшинство голосов.

Сразу же после прихода национал-социалистов к власти начался «крестовый поход» против всей потенциально оппозиционной культуры. Уже 10 мая 1933 года на площади Гегеля в Берлине был разожжен первый костер из книг: плакаты называли это «возрождением

незаслуженно забытого обычая предков». В роли факельщиков должны были выступать «самые достойные из достойных» студенты-гуманитарии, в том числе и филологи. В этот день были сожжены произведения Генриха Манна («Против декадентщины и морального разложения! За дисциплину в государстве и нравственность в семье!»); Ремарка («Против литературной измены солдатам мировой войны!»); 3.Фрейда («Против падения нравов! Во имя благородства души человеческой !»), многих других писателей и ученых (сцены этой культурной экзекуции были запечатлены в кинохронике). Затем книжные костры запылали по всей Германии. Уже в первые дни после переворота было сожжено 20 миллионов томов. Поначалу «духовная отрава» изымалась из библиотек и магазинов, затем дошел черед до частных коллекций: каждый немец **обязан** был сдать властям имеющуюся у него «вредную» литературу. «Несдающие» очень рисковали — ведь была назначена награда за информацию о наличии «вредных» книг в квартирах друзей, родственников, соседей. Через какое-то время выявление «вредных» книг было поставлено на «научную» основу — так, неблагонадежные книги были разведены по трем «категориям вредности». Книги, занесенные в черный список № 1, подлежали полному уничтожению (в этот список попали книги Э.М. Ремарка, Г. Манна, Дж. Лондона, А. Барбюса, Б. Брехта, Л. Фейхтвангера, Я. Гашека, С. Цвейга, И. Эренбурга, М. Зощенко и т. д.); в список № 2 были внесены книги, которые, по характеристике тогдашнего министра просвещения, могли выдаваться «лишь по предъявлении соответствующих удостоверений, подтверждающих серьезную научно-исследовательскую цель читателя». В список № 3 были включены «подозрительные» книги, подлежащие дальнейшему изучению. На местах пошли еще дальше. В Баварии, например, «по требованию общественности», были запрещены произведения О. де Бальзака, В. Гюго, Э. Золя, Б. Шоу, Дж. Бокаччо. «Неблагонадежные» книги хранились в специальных шкафах с табличками «Смертельно для нации». Даже немногие допущенные имели право прикасаться к этим книгам только в перчатках. Через какое-то время в списке очередь дошла и до изобразительного искусства. Ван Гог и Сезанн были объявлены представителями «дегенеративной живописи», а Рембрандт был запрещен как «художник гетто» (многие картины спасло от уничтожения лишь то, что предприимчивые новые хозяева часть картин продали за границу, а часть — попросту присвоили). В конце концов враждебным «новой Германии» стало практически все подлинное искусство — и попасть в «белый список» стало позором. Один из известных немецких писателей, Оскар Мария Граф, уехавший за границу и там случайно узнавший, что большинство его произведений признаны лояльными, сделал следующее обращение: «По сообщению «Берлинер Берзенкурьер», я включен в белый список писателей «новой Германии», и все мои книги, за исключением моей основной работы «Мы — пленные», рекомендуются к чтению! Выходит, что я призван быть одним из выразителей «нового немецкого духа»! Ума не приложу — чем заслужил я такое бесчестие... Вся моя жизнь, все мое творчество дают мне право требовать, чтобы мои книги были преданы чистому пламени костра, а не попали в окровавленные руки коричневых банд и не проникли в их прогнившие мозги!
Жгите плоды немецкой творческой мысли! Она неугасима, как ваш позор!»
Апеллируя к иррациональному в человеке и в народе, прежде всего к «коллективному бессознательному», национал-социалистская идеология всячески третировала рациональное начало, науку (кроме чисто прикладной), стремление к накоплению знаний. Как известно, еще Шигалев из «Бесов» Достоевского считал важнейшим этапом на пути к «земному раю» «понижение уровня образования, наук и талантов». Нечто подобное происходило и в Германии 30—40-х годов, когда основной целью образования стало не накопление знания, но воспитание юношества в духе соответствующей идеологии (в этих целях, например, многие студенты направлялись «на перевоспитание» в специальные «трудовые лагеря»). Требования к знаниям резко снизились. Да и как могло быть иначе, если презрение к знанию декларировалось открыто. Вот выдержки из стенограмм «застольных» речей Гитлера (правда, это уже 1942 год): «Какая же голова должна быть у ребенка, чтобы освоить историю родного края, историю страны в целом, да еще и историю рейха... Мозг не в состоянии вобрать все это в себя. Одно запоминается, а другое забывается... От любого подробного изложения следует отказаться... Если у кого-то проявляется в какой-то области несомненный талант, зачем требовать от него еще **каких-то** знаний. Я в основном учил лишь 10% того, что учили другие... И все же я довольно легко разобрался в истории»; «Политики... не имеют права быть пессимистами. Вообще самое лучшее было бы убить всех пессимистов. Ибо их **знания** всегда в решающий момент только приводят к негативным выводам... Этой зимой, когда все пошло вкривь и вкось у всезнаек само собой возникло столько аналогий из прошлого, что можно сделать один только вывод: во время кризиса всезнайки легко совершают переход от оптимизма к пессимизму, а народ к тому же в этом их постоянно поддерживает. А оптимисту с его мужеством и энергией

инстинкт и здравый смысл всегда подскажут выход, даже если человек не обладает обширными познаниями». В последнем заявлении незримо присутствует все необходимое для выведения простого категорического силлогизма.
1. Знающие люди непременно становятся пессимистами.
2. «Самое лучшее было бы убить всех пессимистов».
Вывод: самое лучшее было бы убить всех знающих людей. Лион Фейхтвангер уже в 1933 г. заметил эту тенденцию — учитель-нацист Бернд Фогельзанг из его романа «Семья Опперман» сразу же после прихода национал-социалистов к власти «возбудил в министерстве вопрос об издании декрета, разрешающего как в средней, так и в высшей школе крайне облегченные экзамены для лиц, имеющих особые заслуги в деле национального подъема. Отставшие от века советники министерства возражали, говорили, что в итоге такого декрета возможны случаи, когда больных придется доверять врачам, надежным с точки зрения их националистского мировоззрения, но ненадежным с точки зрения врачебных знаний. Однако патриотическое рвение Фогельзанга легко устранило с пути подобного рода мотивы».
Борьба со всякого рода плюрализмом в оценке явлений искусства увенчалась... отменой самого понятия «критика». Ведь сам факт наличия литературной и художественной критики предполагает наличие различных **личных** оценок. В конце концов было принято решение, которое в изложении Геббельса выглядело следующим образом: «Мы решили заменить... никому не нужное и разлагающее словоблудие скупыми описательными отчетами о произведениях искусства. Слово «критик» навсегда вычеркивается из словаря. Вводится звание «докладчик по искусству». В докладчики допускаются лица не моложе тридцати лет. Их задача — реферировать произведения искусства. Судить их будет фюрер, докладчик же должен донести приговор этого суда до народа.»
Разрушительная работа проделывалась с лихорадочной скоростью — ожидалось, что на расчищенном фундаменте начнет чуть ли не с такой же скоростью расти «новое искусство». Увы, история показала (и не только на примере Германии), что всякие попытки жестко подчинить искусство той или иной доктрине всегда были губительны для искусства; что касается нацистской Германии, то образцами «истинно национального» искусства приходилось объявлять всевозможные изображения фюрера (в том числе скульптуру из свиного сала, созданную одним мясником), а также призванные вселять оптимизм портреты счастливых граждан «новой Германии» на фоне индустриальных пейзажей.
По счастью, многим несогласным удалось вырваться из Германии. Ремарк, находясь за границей в момент нацистского переворота и, узнав о нем, решил не возвращаться. Б. Брехт и Л. Фейхтвангер, воспользовались возможностью покинуть Германию в первые месяцы после переворота, когда это еще было возможно (хотя и влекло за собой конфискацию оставленного в Германии имущества). Кому-то, как Курту Тухольскому, пришлось нелегально переправляться через границу. Писатели, выехавшие из Германии, стали духовным центром мирового антифашистского движения.
Во второй половине 1930-х годов Б. Брехт пишет пьесу с несколько декларативным названием: «Страх и нищета в Третьей империи». В этой пьесе нет единого сюжета, она состоит из 24 «микропьес», у каждой из которых — свой сюжет, свои действующие лица. Однако в совокупности эти 24 «пьесы внутри пьесы» должны были, по замыслу Брехта, дать зрителю всестороннее изображение немецкой действительности после 1933 г. Пьеса «Страх и нищета в Третьей империи» — это фотографическая многоракурсная панорама нацистской Германии, каждая из 24 сцен — это фотография в одном из ракурсов.
Вот сцена «Физики». Один ракурс. Наука. Сцену предваряет авторское замечание:

Тевтонские бороды всклоченные
Приклеив, вдут озабоченные
Ученые нашей страны.
Нелепую физику новую
С бесспорной арийской основою
Они придумать должны.

Далее перед зрителем предстает лаборатория, в которой двое ученых обсуждают научную проблему. А проблема, как назло, такая, что при ее обсуждении невозможно обойти выводы, сделанные «расово неполноценным» Эйнштейном. Бедняги изворачиваются друг перед другом, всячески пытаются говорить о теории Эйнштейна, не называя имени ее создателя: вдруг их

разговор подслушивается. Наконец, один из физиков вдруг теряет бдительность и машинально произносит «крамольное» имя.
Второй физик в ужасе оглядывается и громко (чтобы было слышно в соседних помещениях) возвещает, что все, в связи с чем вдруг всплыло имя Эйнштейна, — это «еврейские штучки», не имеющие к физике никакого отношения. Теперь можно вновь вернуться к науке.
Вот другой ракурс — сцена «Правосудие». 1934 год. Совещательная комната в суде города Аугсбурга. В комнате — Судья, судья старой формации, привыкший судить **по закону.** Судье предстоит рассмотрение дела по обвинению трех штурмовиков в налете на еврейский магазин, в ходе которого был ранен хозяин магазина, Арндт. Судья, видимо, авторитетен в городе — не случайно служанка, принесшая завтрак, «успокаивает» судью неловкими комплиментами: «Ну сегодня им покажут, правда? Вот и в мясной говорят: хорошо, что еще есть закон! Подумать только! Ни с того ни с сего напасть на коммерсанта! Половина штурмовиков — бывшие уголовники, это весь квартал знает... Среди бела дня разбойничают, весь квартал в страхе держат, а скажешь что — подкараулят и изобьют до полусмерти... Я им сказала в мясной: будьте покойны, господин судья их научит уму-разуму, правда ведь? Все хорошие люди за вас будут стоять, в этом не сомневайтесь». Только тошно теперь судье все это выслушивать. Теперь он сам — марионетка в чужих руках, теперь им руководит просто физический страх. И вот судья мечется между нескольких огней. С одной стороны, он должен соблюсти хотя бы видимость законности, чтобы не ссориться с министерством юстиции. Но еще больше он боится поссориться с отрядом штурмовиков. Министерство юстиции теперь менее опасно, тем более, что прокурор подкинул судье в качестве спасительной соломинки «прекрасное изречение нашего министра юстиции...: законно лишь то, что Германии впрок» (Интересно, что стенограмма одного из выступлений Гитлера содержит слова с совершенно аналогичным смыслом: «Право — это не отстаивание интересов личности от посягательств государства, но в первую очередь забота о том, чтобы Германия не погибла»). Разгневать местный отряд штурмовиков опаснее. Возможен вариант простого «свертывания» дела. Но и это может не понравиться штурмовикам: «Ну конечно, принимая во внимание все обстоятельства, Арндт, вероятно, не станет подавать жалобу... Но только штурмовикам едва ли понравится, что еврея оправдали». По словам следователя, «тогда начнут говорить, что штурмовики в порыве национального энтузиазма воруют ювелирные изделия. Вы можете себе легко представить, как отнесутся штурмовики к вашему приговору. Этого у нас вообще никто не поймет. Как может в Третьей империи еврей оказаться правым, а штурмовики неправыми?». Следовательно, требуется доказать, что сам хозяин магазина спровоцировал драку, и отправить за решетку его самого — причем сделать это, сохраняя видимость законности. Но и этот вариант по некоторым причинам **пока** не абсолютно безопасен. О том, чтобы судить **по закону,** уже не может быть и речи. И вот судья исступленно кричит: «Да, я готов разобрать это дело самым тщательным, добросовестным образом, **но мне должны сказать, какое решение диктуется высшими интересами».** «Что ты на меня так смотришь, точно я подсудимый! **Ведь я же, кажется, на все готов!»** В конце концов судья, точно подсудимый, в полной прострации, вводится служителем суда в зал заседаний. Он уже забыл, какая дверь ведет в судебный зал, служитель его направляет («Не сюда, не сюда, вот в эту дверь»), служитель же напоминает об отсутствии папки с обвинительным заключением и сует нужную папку вконец растерявшемуся судье под мышку. Через несколько минут этот судья будет вершить правосудие...
Итак, эта сцена демонстрирует процесс окончательного расчеловечения ранее уважаемого и, может быть, порядочного по общим меркам человека. Расчеловечения, порожденного бесчеловечными обстоятельствами, губительными для прав вообще. Некоторое время спустя Гитлер, согласно одной из стенограмм, откровенно заявит, «что для него любой юрист или от природы неполноценен, или со временем станет таковым» и что «он сделает все, чтобы подвергнуть всевозможному презрению изучение права, то есть изучение всех этих правовых воззрений, ибо изучение права таким вот образом не позволяет подготовить жизнестойких людей, пригодных для того, чтобы гарантировать поддержание в государстве **естественного правопорядка».** Безусловно, что там, где глава государства говорит о некоем мифическом «естественном правопорядке», — **закону** в его современном понимании делать нечего.
Сцене «Шпион», построенной на полутонах, предпослано очень откровенное авторское стихотворное замечание:

Идут прелестные детки,
Что служат в контрразведке,
Доносит каждый юнец,

О чем болтают и мама и папа,
И вот уже мама и папа — в гестапо,
И маме и папе конец.

И вновь перед глазами — тихая семейная драма. Кельн. 1935 год. Учительская семья. Во внешнем мире эта семья совершенно лояльна к новому режиму: «Я готов преподавать все, что они хотят. Но что именно они хотят? Если бы я знал! Разве я знаю, какой им требуется Бисмарк? Они бы еще помедленней выпускали новые учебники!» Но до какого-то момента муж уверен в своем праве быть самим собой хотя бы дома: «У себя, в моих четырех стенах, я могу говорить что мне угодно». Но оказывается, что режим проник и в эти стены в лице сына-подростка, Клауса Генриха, члена «Гитлерюгенда». И подлинный ужас овладевает семьей, когда во время явно «крамольного» разговора (отец недоволен преследованием священнослужителей, да к тому же только что вырвал из рук сына газету с человеконенавистнической статьей) мальчик куда-то исчезает. Семья в ужасе: родители пытаются вспомнить, в какой момент они видели мальчика в последний раз, мог ли он слышать наиболее «опасные» слова. Родители вспоминают, кто из них что сказал и как можно повернуть эти слова в благоприятное русло (скажем, доказать, что они критиковали не газетную статью, а тех, кто с ней не согласен, и что мальчик просто не понял, о чем идет речь). Более того, начинается и самоубеждение в «нужных» догмах, чтобы оправдания звучали более искренне. И вот уже жена, только что упрекавшая супруга в излишней трусости, теперь набрасывается на него с упреками: «Мальчик вообще не слышит от тебя ничего положительного. Это, безусловно, плохо действует на юную душу и только разлагает ее, а фюрер всегда повторяет, что молодежь Германии — это ее будущее». Начинается лихорадочная подготовка к аресту, муж надевает свой Железный крест, заработанный, видимо, во время первой мировой войны; затем начинается обсуждение того, где должен висеть портрет Гитлера в момент прихода гестаповцев.

ЖЕНА
(кивает)
А не повесить ли портрет Гитлера над твоим письменным столом? Так будет лучше.

МУЖ
Да, ты права.

(Она снимает портрет).

Но если мальчик скажет, что мы нарочно перевесили портрет, это будет указывать, что мы чувствуем за собой вину.

(Жена вешает портрет на старое место.)

Психоз страха доходит до того, что отец проклинает сына: «Иуду ты родила мне! Сидит за столом, прихлебывает суп, которым мы его кормим, и караулит каждое слово, которое произносят его родители» ... А в это время Клаус Генрих возвращается домой, оказывается, он ходил за конфетами. Заканчивается сцена «говорящим» вопросом отца семейства: «По-твоему, он правду говорит?» Финал остается открытым: может быть, сын говорит и правду.
Таких сцен в пьесе 24 — это 24 ракурса, в которых сфотографирована Германия середины 30-х годов.
Значительный вклад в мировое антифашистское движение внес **Лион Фейхтвангер** (1884 — 1958). Фейхтвангер — автор целого ряда произведений, обращенных в историческое прошлое разных народов. Его «Иудейская война» переносит читателя на древний Восток, «Лже-Нерон» — в древний Рим, «Гойя» — в Испанию конца XVIII — начала XIX веков. Однако, обращаясь к прошлому, Фейхтвангер стремится выявить то общее, что определяет движение человеческой истории во все века. История для Фейхтвангера — это извечная борьба свободы и тоталитаризма, неразумной силы — и разума. В качестве эпиграфа к первой части своего романа «Семья Опперман» Фейхтвангер взял слова Гете: «Человеческий сброд ничего так не страшится, как разума. Глупости следовало бы ему страшиться, пойми он, что воистину

страшно «. В одной из публицистических книг он писал: «Как бы я ни находил жизнь, построенную на одной логике, однообразной и скучной, все же я глубоко убежден в том, что общественная организация, если она хочет развиваться и процветать, должна строиться на основах разума и здравых суждений. Мы с содроганием видели на примере Центральной Европы, что получается, когда фундаментом государства и законов хотят сделать не разум, а чувства и предрассудки. Мировая история мне всегда представлялась великой длительной борьбой, которую ведет разумное меньшинство с большинством глупцов». К сожалению, этот взгляд на историю сыграл с Фейхтвангером злую шутку. Отправившись в январе 1937 г. в путешествие по СССР, Фейхтвангер с самого начала руководствовался мыслью о том, что будет свидетелем «эксперимента, поставившего себе целью построить гигантское государство только на базисе разума», — и на советскую действительность он смотрел сквозь призму такого подхода, списывая на величие цели даже и настораживающие его факты реальности (конечно, **всей** правды Фейхтвангер знать не мог — ведь ему показали лишь «потемкинские деревни» в их московском варианте и даже, чтобы продемонстрировать наличие свободы слова, во время его пребывания в Москве публиковали в советских газетах критические суждения Фейхтвангера, касающиеся режима). Фейхтвангер, увы, позволил себя обмануть, впрочем, обманутыми оказались и многие другие представители западной интеллигенции, посетившие СССР в сталинские годы. У очень многих открылись глаза лишь после XX съезда, когда малая часть страшной правды была официально признана. Немногие (как, например, Андре Жид) сумели за блестящим декорумом увидеть проблески страшной реальности. Увы, тоталитарный режим способен сконцентрировать огромные силы для создания достаточно привлекательного фасада, который бы надежно скрывал от любопытствующих глаз людские страдания. Но такой фасад сможет выполнять свои функции лишь при одном условии: при условии невозможности заглянуть за этот фасад, при условии полной закрытости, полной изоляции от внешнего мира. Такой фасад и был показан Лиону Фейхтвангеру.

В 1933 году, сразу же после фашистского переворота, Лион Фейхтвангер вынужден был покинуть Германию. Его книги были немедленно запрещены. После оккупации Франции он был арестован и попал в концлагерь, по счастливой случайности и благодаря помощи участников движения французского Сопротивления ему удалось бежать из концлагеря и переправиться в США, где он провел всю оставшуюся жизнь.

Находясь в эмиграции, Фейхтвангер активно занялся антифашистской публицистикой, в частности, какое-то время он посвятил изучению книги «Майн Кампф» с точки зрения соответствия законам немецкой грамматики — и обнаружил там несколько тысяч ошибок.

В апреле—сентябре 1933 г. (всего за 6 месяцев) Л. Фейхтвангер пишет роман «Семья Опперман» (первоначальное название «Семья Оппенгейм»). Фейхтвангер, только что бежавший из Германии, стремился как можно скорее донести до мира ту правду, которую он знал. В связи с этим в художественном отношении отдельные части романа неравноценны — многие страницы последней части романа представляют собой чисто документальное изложение конкретных фактов нацистских зверств, которые Фейхтвангер хотел донести до окружающего Германию мира. В то же время роман как целое — это, безусловно, крупное явление европейской литературы XX века, прежде всего — европейского реализма.

В художественном мире романа в судьбе одной семьи, как в зеркале, отражается немецкое общество 1932 — 1933 годов на самых разных его срезах. Фейхтвангер здесь погружает читателя в жизнь Германии на переломе — в последние месяцы перед приходом к власти Гитлера и в первые месяцы после.

Берлин 1932 года. Внешне жизнь города мало изменилась в сравнении с предыдущими годами. Внешне мало изменилась и жизнь известной в Германии еврейской семьи Опперман — семьи владельцев крупной мебельной фирмы «Опперман и К°». По-прежнему уверен в себе и в своем деле Мартин Опперман, который ведет дела фирмы. По-прежнему ходит в гимназию сын Мартина, Бертольд. По поручению своего учителя он готовит доклад по теме «Гуманизм и двадцатый век». По-прежнему лечит людей брат Мартина, профессор Эдгар Опперман. По-прежнему ведет рассеянно-сибаритскую жизнь, уделяя при этом какое-то время работе над монографией о Лессинге, третий брат — Густав Опперман. Эти люди живут в **своей** Германии, где жили поколения их предков. Они нужны Германии, и Германия нужна им.

И вот в романе описывается процесс постепенного сжатия окружающего Опперманов пространства, пространства, теперь выдавливающего их из Германии — или из жизни. Усиливается травля Эдгара «коричневыми» газетами — оказывается Эдгар «не останавливается перед тем, чтобы в целях собственной рекламы проливать потоки христианской крови». Мартину уже приходится в целях сохранения фирмы идти на коммерческие операции, в ходе которых имя «Опперман» ушло бы на задний план, а фирма продолжала бы функционировать

под названием «Немецкая мебель». Наиболее болезненно воспринимает усилившееся давление гимназист Бертолъд Опперман, который вдруг оказывается чужим в том мире, с которым он уже сроднился и вне которого не мыслит своего существования. Доведенный до отчаяния юноша совершает самоубийство. За сутки до этого был подожжен рейхстаг. Предыстория нацистской диктатуры в Германии закончилась. Началась история.
В художественном мире романа наступление фашистской диктатуры предстает перед читателем как нечто необъяснимое, как плод какого-то массового помутнения, казалось, невозможного в стране с такой богатой культурной традицией, как Германия. Не случайно герои романа до самого последнего момента не считают приход нацистов к власти возможным. Они верят своей Германии. На дворе январь 1933 — а любимым развлечением Густава Оппермана является чтение вслух «для смеха» наиболее «сочных» мест из книги Гитлера «Моя борьба». Гитлер уже провозглашен рейхсканцлером, но герои романа продолжают считать происходящие события какой-то далекой от них политической игрой. Вот как истолковывает это Густав Опперман: «Что произошло? Популярного олуха облекли высоким званием и тут же парализовали его влияние, окружив солидными людьми. Неужели вы в самом деле думаете, что Германии пришел конец от того, что на улицах озорничают несколько тысяч вооруженных сопляков?.. Не понимаю, как могут взрослые люди всерьез испугаться этой дурацкой кукольной комедии?» Густав убежден в том, что «народ, создавший такую технику, такую промышленность, не впадет внезапно в состояние варварства. Ведь только недавно кто-то высчитал, что в странах с господствующим немецким языком один только Гете разошелся более чем в ста миллионах экземпляров. Нет, такой народ быстро раскусит крикливую демагогию варваров». Любимая присказка Густава, которую он теперь постоянно повторяет, успокаивая себя, звучит так: «В наших широтах ртуть ниже двадцати девяти градусов никогда не опускается».
Врач Эдгар Опперман уже после прихода Гитлера к власти решил, наконец, возбудить дело против травивших его «коричневых» газет. Узнав же о том, что теперь это бесполезно, Эдгар лишь удивленно вопрошает: «Что же может помешать ему начать дело? Разве они живут не в правовом государстве?» Поверить в то, что **его** Германия может перестать даже на какое-то время быть правовым государством, Эдгар не в состоянии.
Чуть менее оптимистически, чем Густав и Эдгар, смотрит на действительность Мартин Опперман, но каждый из них до какого-то момента отгоняет от себя страшную правду — и все же в жизни каждого из них наступает момент страшного прозрения. Для врача Эдгара Оппермана этот момент наступил, когда он узнал о бунте его собственных больных. Для более оптимистически настроенного Густава Оппермана такой момент прозрения наступает в ту минуту, когда выясняется, что его близкий друг, тот самый директор гимназии Франсуа, который еще недавно зажимал уши, не желая даже слышать о «Моей борьбе», теперь боится покупать оппермановские стулья. Он просит Густава, чтобы стулья были доставлены на его квартиру тайно. Час прозрения настает для каждого. Впрочем, это прозрение еще не простирается до осознания того, что возможно и «окончательное решение еврейского вопроса», то есть **поголовное** уничтожение **всех** оказавшихся в зоне досягаемости евреев. «Окончательное решение» еще впереди.
Роман «Семья Опперман» писался в тяжелые для Фейхтвангера месяцы, когда он сам был фактически изгнан из Германии, когда его книги сжигались, когда было уничтожено оставшееся в Германии имущество писателя (а он был довольно состоятельным человеком). Тем не менее Фейхтвангер даже в эти месяцы не потерял глубочайшего уважения к Германии, к ее народу, к ее культуре. Де случайно герои романа «Семья Опперман» воспринимают свое расставание с Германией как трагедию всей жизни: они так приросли к Германии, что бескровный разрыв уже невозможен. Трагедия Бертольда как раз и состояла в том, что насильственно выдавливаемый из Германии, объявленный изгоем, он одновременно не мыслил себя и вне Германии. И именно в голову юного Бертольда Фейхтвангер вкладывает и явно близкие ему самому рассуждения о двух ликах Германии: «Бертольд оглядывал длинные ряды книг, поднимающиеся до самого потолка. Все это было Германией. И люди, которые эти книги читали, тоже были Германией. Рабочие, которые в свободное время сидели в своих рабочих университетах, были Германией; и оркестр филармонии был Германией... Но, к сожалению, «Сокровищница национал-социалистских песен» тоже была Германией, и весь сброд в коричневых рубашках — тоже».
Германия в художественном мире фейхтвангеровского романа — это и механик Пахнике, который дал в суде честные показания, невыгодные для штурмового отряда, и был за это вскоре избит до полусмерти. Германия — это и немецкий аристократ Бильфингер, потомственный юрист, племянник президента сената, который, однажды столкнувшись с фактом массового беззакония и не сумев добиться наказания виновных штурмовиков, понял, что быть юристом в **такой** Германии — безнравственно: «Он, Бильфингер, насквозь немец, член «Стального

шлема», но он вместе с тем и насквозь юрист. Нет ничего удивительного в том, что среди шестидесяти пяти миллионов населения есть убийцы, есть выродки, но как немцу ему стыдно, что отрицание права и нравственности, свойственное первобытному человеку, провозглашено мудростью нации и возведено в идеал и норму... Он происходит из старинной семьи юристов и считает, что **жизнь без правовых норм теряет свою ценность**. Ему нечего делать с правом, которое новые властители ввели вместо римского и которое основано на принципе — человек не равен человеку, «чистокровный немец» господин по рождению, он самой природой поставлен выше других и подлежит суду по иным правовым нормам, нежели «нечистокровный немец»... Жить в этой стране он больше не может. Он пренебрег всеми своими перспективами в Германии и покинул ее». И не случайно именно Бильфингер с юридической четкостью определил состав главного преступления новых правителей: «**Они уничтожили меру вещей, созданную цивилизацией**».

Германия — это и директор гимназии Франсуа, который идет на компромисс за компромиссом, но который в конце концов решил для себя: «Судьба его решена. Все ниже он будет опускаться, нищать, ему уготован удел пролетария; его детей ждет тяжелая, неприглядная жизнь, его самого — тяжелая неприглядная старость... Он уже немало уступок сделал, последний раз даже в трагической истории с Опперманом. На дальнейшие уступки он не пойдет. Пока он находится по эту сторону черты, и от него зависит, как совершить переход за нее: спотыкаясь или с поднятой головой. Очутившись за чертой, он, вероятно, и внутренне опустится. Так хоть черту-то перейти с поднятой головой» — и решительно заявил переходящему в министерство учителю-нацисту Фогельзангу, что от своего мнения о пагубности изучения книги «Моя борьба» отрекаться не собирается и что «изучение этой книги портит юношеству слог».

Германия — это и миллионы Неизвестных Немцев, не приемлющих нового режима, с мыслью о которых умирает Бертольд.

И в то же время Фейхтвангер пытается понять, каким образом Германия допустила у себя «уничтожение меры вещей, созданной цивилизацией», каковы психологические механизмы сговора миллионов нормальных граждан цивилизованной страны с фашистской идеологией: ведь Фейхтвангер отдавал себе отчет в том, что фашистскую идеологию еще до прихода к власти Гитлера приняло если не большинство, то **решающее меньшинство** немцев. А это — тоже миллионы. И вот в художественный мир романа входит штурмовик Царнке, малоимущий трудящийся человек, искренне убежденный, что при новом режиме, наконец-то, восторжествует «социальная справедливость» и имущество буржуа еврейской национальности, наконец-то, перекочует к таким, как он. Входят в художественный мир романа и 17-летние гимназисты, в сущности не имеющие представления об идеологии национал-социализма, но воодушевленные жесткой романтикой юношеской организации «Молодые орлы» и косвенно участвующие в вытеснении Бертольда Оппермана из жизни. Мы видим людей, движимых просто стадным чувством, ориентирующихся только на то, как их взгляды и их поведение выглядит в глазах авторитетного окружения. Таковы, например, родители Вернера Риттерштега, убившего демократического журналиста Карпера. В романе с едкой иронией описывается нравственная эволюция законопослушных супругов Риттерштегов на протяжении двух суток: «Отец Риттерштега, состоятельный коммерсант, занимавший четыре почетных поста, под горячую руку влепил сыну затрещину. Фрау Риттерштег выла: какой позор навлек сын на всю семью. Но очень скоро оказалось, что Долговязый вовсе не негодяй, а герой: фашистские газеты напечатали его портрет. Они писали, что хотя поступок молодого человека нельзя безоговорочно оправдать, однако вполне понятно, что дерзкие выпады редактора Карпера могли спровоцировать немецкую молодежь на активные выступления. Знакомые Риттерштега-отца звонили, поздравляли. Ему преподнесли еще два почетных звания. Через двадцать четыре часа родители Риттерштега забыли, как они реагировали на поступок сына в первые минуты... Через сорок восемь часов Рштерштег-отец мог бы с чистой совестью поклясться, что от своего героического сына он всегда ждал какого-нибудь высокопатриотического подвига. Несмотря на тугие времена, он расщедрился и обещал сыну подвесной мотор к лодке».

Очень колоритен и образ талантливого поэта Гутветтера, друга Густава, мягкого и доброго человека, который принял нацизм, руководствуясь своими романтическими представлениями о человеке как о «великом животном», которого сковывают лишь цепи разума. Фейхтвангер — убежденный рационалист — считал, что именно апелляция к иррациональному, подсознательному, инстинктивному делала нацизм притягательным для тех, кого тяготила необходимость корректировать себя разумом, кто испытывал подсознательную потребность отдаться на волю своего национального чувства или романтических грез о грядущем народном счастье, а то и просто инстинктивного желания на законном основании удовлетворить свои животные инстинкты. Поэт Гутветтер, конечно, считает, что эпоха «отключения» разума

откроет в человеке в основном лишь лучшие черты и что «выхлопы» массового «озверения» — это лишь неизбежные «временные» издержки на пути к грядущему совершенству: «Господство трезвого рассудка рушится. Отваливается грубая облицовка логики. Брезжит новая эпоха, когда великое животное, человек, с его сверходносторонним развитием снова найдет путь к самому себе. Разве все мы не счастливы быть свидетелями этого?» Что ж «поэт мыслил масштабами тысячелетий», а реальные страдания «маленьких» людей на фоне этой вечности казались ему чем-то ничтожным. Узнав, что после поджога рейхстага его друг, вытащивший его из безвестности, Густав Опперман, решил все же бежать из Германии, поэт Фридрих-Вильгельм Гутветтер удивленно вопрошает: «В рейхстаге был пожар? Ну и что же? Ведь это больше касается пожарной команды, чем нашего друга Густава... Должен сознаться.., что я не понимаю нашего друга Густава... Нация готовится родить нового человека. Нам дано огромное преимущество: присутствовать при родах гигантского эмбриона, услышать первый лепет этого великолепного чудовища. А наш друг Густав бежит, бежит потому, что случайная отрыжка рожающей нации может оскорбить его. Нет, тут я перестаю понимать нашего друга Густава. Я уже не молод, жизнь моя клонится к закату. И все-таки, несмотря на надвигающуюся ночь моей жизни, я поспешил бы сюда издалека, только бы увидеть, как нация одевается в бронзу. Я никому не позволил бы лишить меня этого зрелища». Что ж, у национал-социализма были окровавленные руки, но у него была и романтическая душа, руководившая этими руками. Душа эта выращена, увы, и такими «мыслящими масштабами тысячелетий» людьми поэтического склада, как Фридрих-Вильгельм Гутветтер.

Не случайно при новом режиме для Гутветтера вдруг наступила пора преуспеяния. Он, в частности, прославился трактатом о «Новом Человеке», в связи с чем Густав Опперман иронически пишет: «Гутветтер описал уже в величественных словах образ «Нового Человека», не будет ли он так любезен и не опишет ли теперь мучения ни в чем не повинного прежнего человека, которому приходится расплачиваться за появление этого «Нового Человека» (Впрочем, Гутветтер к этому времени, окончательно уверовав в свое предназначение быть служителем Вечности, страдает уже абсолютной глухотой к страдающему «прежнему человеку»: «Чего хочет наш друг?.. Откуда у него этот раздраженный тон? Как может он требовать, чтобы языком, подобающим лишь описанию космических явлений, я говорил о горестях маленьких людей? Неужели он серьезно хочет, чтобы я, призванный служить мембраной дионисийских переживаний, отказался от своей миссии, потому что с нашим другом Густавом стряслись какие-то неприятности?»). Перерождение завершилось.

Немецкая действительность трагична — и тем не менее Фейхтвангер заставляет своих потерявших все героев не утратить одного — способности действовать, начиная с нуля (не случайно к последней части романа эпиграфом взяты слова из Талмуда: «Нам положено трудиться, но нам не дано завершать труды наши»). Фейхтвангеровские герои теперь лишены своей Германии, лишены плодов своего многолетнего труда, Мартин Опперман потерял сына. Теперь они пытаются понять, способны ли они смоделировать цель, которой будут подчинены оставшиеся годы жизни, так как жизни без цели они просто не представляют. Эдгар, изгнанный из созданной его трудами лаборатории, теперь попытается создать такую же лабораторию в Париже. Мир, в котором жил Мартин, полностью разрушен. Нет больше фирмы, судьба которой была и его судьбой. Нет больше сына, которому Мартин мечтал передать фирму. А судьбой отмерено еще сколько-то лет жизни. И Мартин решает «по мере своих скромных сил содействовать пересадке на немецкую другую почву того, что есть хорошего в Германии», и создать в Лондоне магазин, который бы специализировался исключительно на продаже вещей, сделанных по моделям одного заинтересовавшего Мартина архитектора: «К большим прибылям Мартин не стремится. Да и для кого они нужны ему? Но ту или иную задачу в жизни человек иметь должен».

Наконец, Густав принимает решение попытаться изменить саму Германию изнутри — и нелегально, под чужим паспортом, переправляется в Германию, чтобы вести там антинацистскую пропаганду. Деятельность Густава оказалась безуспешной — он почти сразу был арестован, попал в концлагерь. Последние полтора месяца жизни (после освобождения из концлагеря) он посвящает описанию того, что увидел в Германии: «Нам положено трудиться, но нам не дано завершать труды наши».

Говоря о немецкой литерартуре 40-х годов, невозможно не назвать имя **Вольфганга Борхерта** (1921 — 1947). Его судьба была значительно более трагичной, нежели судьба тех писателей, о которых говорилось выше. Ремарку, Фейхтвангеру, Брехту удалось покинуть Германию, Гергарт Гауптман к моменту прихода Гитлера к власти был уже очень пожилым человеком, завершающим свою творческую жизнь. Он остался в Германии, а нацистское правительство вполне устраивало присутствие в Германии знаменитого в мире писателя и его молчание. Его

имя использовали в своих целях, но из него не пытались лепить «нового человека Новой Германии». А из Борхерта — пытались. Из 26 лет его жизни 12 пришлось на годы гитлеровского режима. Его муштровала нацистская школа, его муштровала нацистская армия, его муштровала тюрьма. Убить его удалось, вымуштровать — нет.

Родился Борхерт в 1921 г. в Гамбурге, в интеллигентной семье (отец — школьный учитель; мать — профессиональный литератор). Конечно, кое-что ему дало домашнее воспитание, но все же Борхерт принадлежал к тому поколению, которое было отрезано от основной части мировой культуры. Борхерт, естественно, не мог противопоставить нацистской идеологии того огромного культурного багажа, который мог противопоставить, например, Фейхтвангер. Да, семья Борхерта с самого начала числилась среди «неблагонадежных», но много ли могли передать родители своему сыну в обстановке, когда высказывание даже в кругу семьи тех или иных «крамольных» мыслей было смертельно опасным? И все же Борхерт с ранней юности (едва ли осознанно, скорее инстинктивно) воспринимал царящие в Германии порядки как нечто, глубоко ему отвратительное, безобразное, грозящее гибелью его внутреннему миру; с ранней юности Борхерт пытался найти своего рода «нишу», в которой он мог бы укрыться от страшной действительности. На какое-то время он такую «нишу» находит — в театре города Люне-бурга, на сцене которого Борхерт играл на протяжении трех месяцев (это время Борхерт впоследствии называл «счастливейшим временем» своей жизни). А потом режим все же настиг Борхерта — призыв в нацистскую армию и 4 года обесчеловечения: казарма, фронт, ранение, госпиталь, обвинение в членовредительстве, арест и угроза смертной казни, 100 дней в одиночке в ожидании расстрела, оправдание судом, новое возбуждение уголовного дела по обвинению в «крамольных» высказываниях в письмах (в которых Борхерт действительно писал, например, об «эсэсовских свиньях»), военный суд, приговор — 4 месяца тюрьмы и дальнейшее искупление вины на фронте; вновь фронт в России, обморожение, сыпной тиф, обострение уже заработанной на фронте желтухи, странствия по госпиталям, признание негодным к строевой службе, приказ о зачислении во фронтовой театр — и опять донос, привлечение к суду за «крамольные» анекдоты, новый суд, приговор — 9 месяцев тюрьмы с последующим направлением на фронт, в апреле 1945 — плен, побег и возвращение 10 мая 1945 года домой. Домой вернулся полутруп, мучительная агония которого продолжалась еще два с половиной года. Борхерт не сразу это осознает, как пишет об этом И. Фрадкин. «Вернувшись в Гамбург, Борхерт пытается снова связать нить своей жизни в том месте, где она была оборвана призывом в вермахт. Все его мысли обращены к театру: он выступает в кабаре, организует вместе со своими друзьями небольшой театр «Комедия», начинает ассистировать режиссеру в постановке «Натана Мудрого» Лессинга. Он полон надежд и планов. Однако в конце 1945 г. болезнь уже окончательно приковывает Борхерта к постели. С мечтой о театре пришлось расстаться. Но у него еще остаются перо и бумага. В течение неполных двух лет Борхерт писал наперегонки со смертью. Писал, как одержимый, с фантастической страстью». То состояние, в котором Борхерт творил в последние 2 года, он сам передает в рассказе «Профессора-то ведь тоже ничего не знают»: «Я — омлет. Может, на вид я не такой уж аппетитный и поджаристый, но в черном пекле моей болезни я лежу такой же желтый и плоский, как омлет на черной сковородке. Моя печень — тугой футбольный мяч, моя голова — раскаленная печь. А все, что между ними, раздражено и вздуто, как воспаленный аппендикс...

Рядом со мной на столе будто молотом стучат — уже несколько часов подряд. За столом сидит сорок пять килограммов и самозабвенно молотят по двадцати трем, стоящим на столе. Двадцать три кило на столе — это моя тяжелая, громоздкая пишущая машинка. Сорок пять за столом — мой маленький худой отец. Отец уже несколько часов подряд отбивает на клавишах пишущей машинки сумасшедший ритм, и каждый его удар — удар по взрывателю адской машины, а эта адская машина — моя голова... Мои милые заботливые сорок пять килограммов прогоняют сквозь громоздкую машинку то, что моя голова-печка успела состряпать за ночь — вот я и терплю, как праведник...»

Как правило, рассказы Борхерта невелики по объему — зачастую это просто зарисовки, ужасающие своей обыденностью: эмоциональный эффект достигается прежде всего внезапностью открытия чего-то страшного. Вот зарисовка-диалог. Разговаривают два человека. С первого взгляда кажется, что речь идет о деньгах. «Два человека беседовали:

— Ну, как дела?

— Неважно.

— Сколько у вас еще осталось?

— В лучшем случае четыре тысячи.

— Сколько вы сможете выделить мне?

— Не более восьмисот.

— Они все пойдут в расход.
— Ладно, тысячу.
— Спасибо.
Два человека расстались. Они говорили о людях. Это были генералы. Была война...» Вот другая зарисовка. «Кегельбан. Два человека беседовали.
— В чем дело, штудиенрат, почему вы в черном костюме? Траур?
— Отнюдь. Отнюдь. Присутствовал на торжестве. Мальчики отправляются на фронт. Произнес маленькую речь. Напомнил о Спарте. Цитировал Клаузевица. Говорил о понятиях: честь, родина. Помянул Лангемарк. Мальчики прочли стихи Гельдерлина. Волнующее торжество. Весьма волнующее. Мальчики спели «Господь, что сотворил металл». Блестящие глаза. Трогательно. Весьма трогательно.
— Боже мой, штудиенрат, перестаньте! Это же отвратительно.
Учитель, ошеломленный, уставился на окружающих. Рассказывая, он исчертил бумагу маленькими крестами. Сплошь крестами. Он встал и расхохотался. Взял новый шар и пустил его по кегельбану. Раздался глухой грохот.
Кегли **в дальнем конце** упали. **Они походили на маленьких человечков.** На тех человечков, которых учитель только что отправил на фронт и которые упадут в дальнем конце, вдалеке от его глаз».
Борхерт — мастер передачи мгновенного чувства. В его произведениях редко можно встретить откровенно идеологическую «нагрузку». Его герои мало размышляют — у них на это нет ни времени, ни сил, но они, засосанные в страшный водоворот, буквально кожей чувствуют окружающий мир. В мир этих чувств и погружает читателя Борхерт. Вот рассказ «Там и здесь». Здесь Борхерт пытается заставить читателя взглянуть на мир глазами бывшего бухгалтера Эрвина Кноке, только что вышедшего после 7-летнего заключения. «Он еще не освоился». — «Обритый наголо человек стоял и смотрел на деревья. Пристально. Тупо. Временами он словно бы боязливо отходил в сторонку. По этому можно было судить, что он еще не освоился. Еще не привык. Он боялся столкнуться с кем-нибудь из торопливых прохожих или попасться им под ноги. Ведь за это его стукнут по голове связкой ключей или прикажут делать приседания. При каждом приседании шаг назад. Ни за что ни про что. Он уже не помнил, так ему все было ново и непривычно, что штатские гнушаются подобного образа действий. Налетев на кого-нибудь, они скорее говорят «pardon». Извините, пожалуйста... А об этом наголо обритый и пришедший «оттуда» как раз и позабыл. Он ведь еще не освоился».
Рассказ «Прусская слава» погружает читателя в мир переживаний в прошлом полковника вермахта, после войны — ночного сторожа на фабрике: «Длинные ноги поочередно взлетали в воздух. Тощий человек чеканил безупречный парадный шаг по огромному голому прямоугольнику цеха. Ноги выбрасывались вперед вверх. Тощий человек резко втыкал их высоко в воздух. Они чеканили образцовый парадный шаг, эти длинные ноги, подчиняясь команде голого черепа. А из черепа, латунно блестящего под тусклым ночным освещением, пронзительный голос каркал марш о мощи и величии Пруссии, о прусской славе: та-та-та-та-там-там». Но слава эта теперь существовала лишь в воспаленном сознании бывшего полковника. А вокруг него — развалины.
Борхерт — это поэт разрушенного мира: не случайно его произведения считаются наиболее яркими образцами «литературы развалин», литературы дисгармонии, литературы диссонанса. Другое — он это прекрасно понимает — ни ему, ни другим людям его поколения уже недоступно. Об этом он говорит в рассказе-эссе «Вот — наш манифест»: «Кто напишет нам новый учебник о гармонии? Хорошо темперированные клавиры уже не для нас. Мы — сыны диссонанса.
Кто нарисует нам вопль в лиловых тонах? Спаса в лиловых тонах? Натюрморты уже не для нас. Наша литература — рев...
Для многоточий у нас времени нет, гармония нас расслабляет, натюрморты нас гнетут: ибо небеса наши ночью лиловы. А с лиловым цветом не до грамматики — он резок, безмерен и груб. Поверх заводских труб, поверх городских крыш — лиловый мир... Стон голодных ночами лилов, и лилов лепет влюбленных. Лилов весь город над лиловой ночной рекой».
В «литературу развалин» властно вошел мотив ответственности. Этот мотив отразился и в творчестве Борхерта, в частности в его пьесе «На улице перед дверью». Главный герой, унтер-офицер Бекман, вернулся с фронта духовно и физически изуродованным. Ему надо строить свою жизнь с нуля, но он понимает, что у него — не только неопределенное будущее, что на его совести еще тяжелым камнем висит прошлое, которое не сбросить. Он ненавидит себя, свое имя: «Не хочу больше быть Бекманом. Нет у меня больше имени. Жить дальше, когда есть человек, человек с одной ногой, и это из-за меня у него одна нога? У него одна нога, потому что

был на свете унтер-офицер Бекман, который сказал однажды: обер-ефрейтор Бауер, с этого поста вы не уйдете, будете стоять насмерть. Мне жить дальше, когда есть этот одноногий, который то и дело говорит: Бекман! Упорно: Бекман! Все время: Бекман! И так, словно говорит «могила». Словно «убийство» говорит или «собака». Мое имя выговаривает как «светопреставление». Глухо, грозно, отчаянно. А ты говоришь, как жить дальше?» Перед глазами Бекмана каждую ночь проходят скелеты, которыми он командует и велит рассчитаться на первый-второй, но они вместо этого выкрикивают его фамилию: «Бекман!» — ревут они. «Унтер-офицер Бекман!» — Без конца — «Унтер-офицер Бекман!» И первые в толпе — те одиннадцать солдат, которые погибли под началом унтера Бекмана при выпол-1ении задания. Их призраки не дают Бекману спать, и он не в силах выдержать муки. Бекману снится, что он идет полковнику, своему бывшему командиру, с просьбой — снять с него ответственность, взять на себя. В это время у него рождается идея своего рода «закона сохранения ответственности»: если кто-то погиб — кто-то должен взять на себя ответственность, это — последняя дань погибшему. «Ответственность — это же не только слово, не химическая формула превращения светлого человеческого тела в темную землю. Нельзя же гнать людей на смерть за пустое слово. Куда-то ведь надо пристроить эту ответственность. Мертвые ответственности не имут. Бог ответственности не имет. А живые, они-то спрашивают. Каждую ночь спрашивают, господин полковник... И они шепчут из темноты: «Унтер-офицер Бекман, где мой отец, унтер-офицер Бекман, где мой сын, где мой брат, унтер-офицер Бекман, где мой жених, унтер-офицер Бекман, где? где? где?» Так они шепчут до рассвета. И всего только одиннадцать женщин, господин полковник, ко мне приходят только одиннадцать. А к вам, господин полковник? Тысяча? Две тысячи? Вы хорошо спите, господин полковник? Тогда для вас ведь несущественно, если я вам подбавлю ответственности еще за одиннадцать».
Ответственность. Закончилась вторая мировая война, пал гитлеровский режим — и это понятие властно вошло в немецкую культуру последующих десятилетий. В 30-е годы одной из причин сговора миллионов граждан Германии с нацизмом была, помимо всего прочего, и предложенная нацистскими лидерами лукавая идея: довериться «вождю» — это значит снять с себя **личную нравственную ответственность** и переложить на него. Снять с себя муку выбора, снять с себя бремя вины за совершенное или еще не совершенное. Разумеется, это означало и отречение от собственной личности (ибо понятия «личность» и «ответственность» неотделимы друг от друга) — но, увы, заманчивая перспектива освобождения от личной ответственности порой перевешивала. В 1942 году Гитлер в одной из речей с радостью воскликнул: «Какое счастье для правительств, что люди совершенно не думают. Думать им приходится лишь при отдаче приказа и при его исполнении. В противном случае человеческое общество долго бы не просуществовало». Казалось, что «воспитание» миллионов граждан рейха в духе беспрекословного повиновения и личной безответственности завершилось. Но, к счастью, у большинства «граждан новой Германии» ощущение личной ответственности не было убито — оно было подавлено, «заморожено», загнано в глухие углы сознания или даже подсознания, но оно жило. И когда нацистский режим пошатнулся, а потом — обрушился, «замороженное» чувство личной ответственности стало в человеческих душах «оттаивать» — и болеть, и рваться наружу. «Куда-то ведь надо пристроить эту ответственность», — в этом возгласе борхертовского Бекмана отразился мучительный вопрос, терзавший миллионы душ. Германия прозревала, прозревала мучительно. Это прозрение несло не успокоение, но ужас перед случившимся; это прозрение не несло ответов, но оно принесло кажущиеся неразрешимыми вопросы. И хочется верить, что именно это прозрение дало Германии тот иммунитет, который сделает невозможным повторение случившегося в тех или иных формах. Хочется верить и в то, что трагические катаклизмы первой половины XX века дали такой иммунитет и всему остальному задетом) этими катаклизмами миру.
Вопрос об ответственности — это вопрос, властно вошедший в роман Ремарка «Время жить и время умирать» (1954) и ставший смысловым «центром» романа.
Действительность в художественном мире романа — это действительность перед глазами немецкого солдата Эрнста Гребера. В орбиту сюжета вовлечен временной промежуток в жизни Гребера, вбирающий в себя последние дни на фронте перед отъездом в отпуск, отпускные недели, первые дни на фронте после возвращения из отпуска и гибель (это достаточно типичная для ремарковских романов композиция).
Прежняя жизнь Гребера описывается буквально в нескольких строках. Это — эпоха полной безответственности. «Думал ли он тогда о чем-нибудь? Испытывал ли тревогу? Нет. Все казалось правильным. На Германию обрушились кровожадные полчища, и она оборонялась, вот и все. То, что противник был плохо подготовлен и едва сопротивлялся, не казалось тогда Греберу противоречием». И вот в романе описывается процесс пробуждения у Гребера чувства

вины: пробуждение это, увы, по времени совпало с началом отступления, когда Гребера (как, впрочем, и некоторых его однополчан) вдруг осенила тревожная догадка: а на что сможет рассчитывать Германия, если военные действия перейдут на ее территорию.
«И вот, Россия. Россия, и поражение, и бегство. И это уже не где-то за морем; **отступление вело прямиком в Германию.** И отступали не отдельные разбитые корпуса, как в Африке, а вся немецкая армия. Тогда он вдруг начал думать. Многие другие тоже. Да и как тут не задуматься!»
Поначалу страшные догадки туманны. Один из солдат, Зауэр, вдруг замечает: «Иной раз, как поглядишь, сколько мы тут в России всего поразрушили — просто страшно становится. Как думаешь, что они сделали бы с нами, если бы подошли к нашей границе? Ты об этом когда-нибудь думал?» Впрочем, Зауэр видит предел возможной национальной катастрофы в необходимости срочно заключать мир, как только бои приблизятся к немецкой границе. Но Гребер идет в своих догадках дальше — и задает страшный теперь вопрос: **«Ну а если они не захотят заключать с нами мир?»**
Сверлящая мозг Гребера мысль об ответственности уже не может уйти бесследно. К тому же эта мысль в разных вариантах буквально носится во фронтовом воздухе и обретает четкие очертания в словах солдата Фрезенбурга: «Чего ради мы здесь бьемся?.. Даже не за приемлемые условия мира... С нами больше не станут разговаривать. Мы свирепствовали, как Аттила и Чингисхан. Мы нарушили все договоры, все человеческие законы»...
Гребер едет в отпуск — и по мере приближения к дому все отчетливее сознает, что его родная Германия страшно изменилась. Чем ближе к дому — тем больше разрушенных бомбежками домов (находясь на фронте, Гребер ничего этого не знал). И только увидев руины на месте своего квартала, Гребер вдруг осознает весь ужас обрушившейся на весь мир, на Германию и лично на него трагедии. Он воевал за свой дом, но дома теперь нет, судьба родителей и близких неизвестна (может, их успели вывезти, может — нет; отпуск Гребер решил посвятить почти безнадежным поискам); и, самое страшное, — это теперь Гребер осознает! — его дом уничтожен именно потому, что **он** посягнул на чужие дома; его родина в руинах, потому что **он,** сражаясь за ее интересы и по ее велению, был **соучастником** преступлений против народов других стран. Он не считал себя **лично** виновным — ведь он выполнял приказы, которые все равно были бы выполнены и в случае его отказа. (Да, ему пришлось несколько раз участвовать и в расстрелах пленных — «Раньше, когда его назначали в такую команду, он стрелял в воздух, но теперь уже давно этого не делал. Ведь людям, которых расстреливали, это не помогало. Другие чувствовали то же, что и он, иногда бывало, что чуть ли не умышленно стреляли мимо. Тогда процедура повторялась, и в результате пленные дважды подвергались казни»). Его охватывает ужас, он понимает, что вина на нем. Беседуя со своей возлюбленной Элизабет в одном из немногих уцелевших домов посреди разрушенного района, Гребер пытается строить планы на будущее счастье вдвоем в какой-нибудь стране, которую не задела война, но с ужасом осознает, что таких стран нет, и виноват в этом в том числе и сам Гребер. Ужас овладевает и душой Элизабет. Завязывается полный внутреннего драматизма диалог:
—Жалко, что я не была... с тобой в Париже, — сказала она.
— Хорошо бы поехать туда вдвоем теперь, и чтобы не было войны.
— А нас бы туда пустили?
— Может быть. Мы же ничего в Париже не разрушили.
— А во Франции?
— Не так много, как в других странах, там все шло быстрее.
— Может быть, вы разрушили достаточно, чтобы французы еще много лет нас ненавидели.
— Может быть. Когда война долго тянется, многое забывается. Может быть, они нас ненавидят.
— Мне хотелось бы уехать с тобой в такую страну, где ничего не разрушено.
— Не много осталось таких стран, где ничего не разрушено, — сказал Гребер...
— А еще где-нибудь ты был? — спросила Элизабет. «Паруса, — подумал Гребер. — Где я видел паруса на реках?»
— В Голландии, — сказал он...
— Голландия, — сказала Элизабет. — Может быть, мы могли бы после войны уехать туда? Пить какао и есть белый хлеб и все эти голландские сыры, а вечером смотреть на лодки?..
— А может, нас и туда уже не пустят? — спросила она.
— Вероятно, нет. Мы напали на Голландию и разрушили Роттердам без предупреждения. Я видел развалины. Почти ни одного дома не осталось. Тридцать тысяч убитых. Боюсь, что нас и туда уже не пустят, Элизабет...
Она помолчала. Потом вдруг схватила свой стакан и швырнула на пол. Он со звоном разлетелся вдребезги.

— Никуда мы больше не поедем! — воскликнула она. — Незачем и мечтать! Никуда! Мы в плену, нас везде проклинают и никуда не пустят».
И все же — кто виноват, на ком ответственность? В романе рассматриваются несколько концепций об ответственности. Сразу же по возвращении к разрушенному дому Гребер сталкивается с сошедшим с ума участковым комендантом противовоздушной обороны, который истерично кричит о **всеобщей** ответственности. Трудно даже понять, или речь идет об ответственности всех немцев, или только о тех, кто участвовал в военных действиях, или же о всеобщем Страшном суде, на котором мертвые будут вершить возмездие над живыми, о неизгладимой вине живых перед мертвыми. Услышав хлопки оборванного телефонного провода о клавиши висящего среди развалин рояля, комендант истерично кричит Греберу: «Да что вы понимаете, вы, закоренелый убийца! Это колокол мертвых, и ветер звонит в него! Небо взывает его голосом о милосердии, которого больше нет на земле! Что вы знаете о смерти, вы, разрушитель! Да и откуда вы можете знать? Те, кто сеет смерть, никогда ничего о ней не знают. — Он наклонился вперед. — Мертвые повсюду, — прошептал он. — Они лежат под обломками, их руки раскинуты и лица растоптаны, они лежат там, но они воскреснут и они будут гнаться за вами... — Гребер отступил на улицу... — Гнаться... — бормотал комендант ему вслед.
— Они будут обвинять вас и судить каждого в отдельности». Впрочем, и сам этот комендант — это теперь «колокол мертвых», лишь по какой-то случайности оставшийся на земле. Его душа теперь — вместе с душами мертвых.
Чуть позже судьба сталкивает Гребера с человеком, который придерживается совершенно иного мнения об ответственности. Это — эсэсовец Биндинг, человек очень приятный в обычной жизни, не жестокий по своей природе, но в то же время способный с легким сердцем служить в нацистских карательных органах и в свободное время наслаждаться всеми благами жизни на своей роскошной вилле посреди разрушенного города. На жизнь он смотрит как на развлечение. Он может спокойно «наказать» своего гимназического учителя математики Бурмейстера, из-за которого он в свое время вылетел из седьмого класса: «Что ж, я отплатил ему... Постарался, чтобы ему вкатили полгодика концлагеря. Ты бы посмотрел на него, когда он оттуда вышел! Стоял передо мной навытяжку... Он меня обучал, а я его проучил. Ловко сострил, верно?» Если Биндингу нужна женщина, то к его услугам все «высшее общество»: ведь у большинства кто-то из близких в концлагере, и Биндинг, не раздумывая дает обещания, которые вовсе не собирается выполнять. Рассказывая об одной вчерашней посетительнице из «высшего общества», стоявшей перед ним на коленях и шедшей на все, чтобы вызволить мужа из концлагеря, он иронически, не испытывая никаких угрызений совести, замечает: «Упрятать туда я могу. Но вытащить оттуда не так легко. **Я, конечно, ей не сказал этого».** Он по своей природе не жесток, наслаждения от чужих страданий не получает (кроме случаев, когда речь идет о личной мести) , но отказывать себе в чем-либо он не привык. Чтобы заглушить иногда пробуждающийся голос совести, Биндинг придумал для себя очень удобную этическую концепцию: «Ответственным можно быть только за то, что совершил самолично. Да и потом, если это не выполнение приказа... «Правильно то, что полезно немецкому народу», — сказал имперский министр юстиции. А ему и книги в руки. Мы лишь исполняем свой долг. Мы не ответственны». Возникает вопрос — в отношении учителя Бурмейстера Биндинг тоже «выполнял свой долг?» Нет, тут, по его собственному признанию, «особый случай». Но много лет «выполняя долг», отправляя в концлагеря сотни и сотни людей, Биндинг привык легко относиться к чужой человеческой судьбе, и потому отправить на полгодика за решетку своего гимназического учителя (тем более, что «с ним ничего такого и не сделали»), Биндинг считает простительной школярской шалостью. И при этом своим поведением вне службы Биндинг может вызвать у окружающих лишь чувство симпатии. Один из собеседников Гребера горестно иронизирует по поводу таких людей: «Удивительно... Обычно считают, что убийца всегда и всюду должен быть только убийцей и ничем иным. Но ведь даже если он только время от времени и только частью своего существа является убийцей, то и этого достаточно, чтобы сеять вокруг себя ужасные бедствия. Разве не так? Встречаются коменданты концлагерей, не лишенные чувства юмора, эсэсовцы-охранники, которые относятся друг к другу по-приятельски, добродушно. И бывают подпевалы, которые видят во всем лишь одно добро и не замечают ужасного зла или же объявляют его чем-то временным, суровой необходимостью. **Это люди с весьма эластичной совестью».** Но Греберу чужда успокаивающая философия Биндинга и ему подобных. И, прозревая, он приходит к идее **личной ответственности** каждого конкретного человека в зависимости от меры его **соучастия.**
Вводится в этическую проблематику романа и мучительный для Гребера вопрос о том, в какой мере возрастает ответственность за действия, совершенные по приказу, если человек осознает преступность этого приказа. В какой мере человек, ведающий, что творит, более виновен, чем

тот, кто действительно превратился в ходячий автомат. В какой мере лично Гребер, если он, все осознав, вернется на фронт, будет более виновен, чем правоверный юный садист Штейнбреннер, не упускающий случая поучаствовать в «экзекуции», или чем солдат, который узнав, что у жены его случайного знакомого родился ребенок явно от русского пленного, начинает с чувством полной уверенности в своей правоте рассуждать о том, что ребенка нужно сдать на «безболезненную смерть», жену также сдать начальству, дабы оно уже решило, что с ней делать («Это уж дело начальства. Поставят клеймо, голову обреют наголо, а потом — концлагерь, тюрьма или виселица»). С таких людей, как этот солдат, взять нечего Но в какой мере усугубляет вину страшное **знание?..**

Наконец, судьба сталкивает Гребера с бывшим учителем закона Божьего Польманом, ныне изгнанным из школы за инакомыслие (позже выяснилось, что Польман был арестован за то, что скрывал в своей каморке евреев). Именно Польману, своему гимназическому наставнику, Гребер решается доверить мучающие его теперь вопросы: «Я хочу знать, в какой степени на мне лежит вина за преступления последних десяти лет... И еще мне хотелось бы знать, что я должен делать... В какой мере я стану соучастником, если я знаю, что не только война проиграна, но мы должны ее проиграть, чтобы было покончено с убийством, рабством, концлагерями, эсэсовцами и штурмовиками, массовым уничтожением и бесчеловечными зверствами, — если я это знаю и все-таки через две недели вернусь на фронт и буду опять сражаться за прежнее?.. **С какой минуты то, что принято называть геройством, становится убийством?** Когда перестаешь верить, что оно оправдано? Или что оно преследует разумную цель? Где тут граница?» Но Польман — наиболее мудрый человек из всех, с кем пришлось встретиться Греберу, дать ответа на этот вопрос не может: «Разве я могу вам ответить на ваш вопрос? Я взял бы на себя слишком большую ответственность. Я не могу решить этот вопрос за вас». Польман — преподаватель закона Божьего, посредник между Богом и людьми, но, с его точки зрения, ответа на вопрос Гребера не найти и на той вершине, до которой доросла человеческая мораль, на вершине христианских заповедей: «...Церкви повезло. С одной стороны, она говорит: «Люби своего ближнего» и «Не убий», — а наряду с этим: «Отдавайте кесарево — кесарю, а божие — Богу». Тут открывается большой простор». Опасный простор. Выходит, что сам Бог не может дать Греберу ответа на мучающий его вопрос. Гребер остался наедине с этим вопросом.

Единственное, чем может Польман утешить Гребера, — это исполненная трагического оптимизма концепция истории, согласно которой человечество все равно идет вперед к очеловечению бытия, хотя бы и со страшными отступлениями: «...Мир не стоит на месте. И если отчаиваешься в собственной стране, надо верить в него. Затмение солнца возможно, но только не вечная ночь. Во всяком случае, на нашей планете. Не надо так быстро сдаваться и впадать в отчаяние. Вы спрашиваете, достаточно ли осталось людей, чтобы начать все заново? Христианство началось с нескольких рыбаков, с нескольких верующих в катакомбах и с тех, кто уцелел на аренах мира...

Еще не существовало на свете такой тирании, которой бы не пришел конец. Человечество шло вперед не по ровной дороге, а всегда — толчками, рывками, с отступлениями и судорогами. Мы были слишком высокомерны, мы вообразили, что наше кровавое прошлое уже преодолено. А теперь знаем, что стоит нам только оглянуться, и оно тут же настигает» (В. Р. — Здесь преподаватель может порассуждать о превратностях истории, о возможности временного отката какой-то страны или даже человечества к «кровавому прошлому» и одновременно о том, что накопленный человечеством культурный опыт не может исчезнуть бесследно).

Это — единственное, что может Польман сказать в утешение: будущее — за разумом и совестью. Но Гребер живет в настоящем, и он, может, и не доживет до этого светлого будущего. И к тому же не успел ли он уже перечеркнуть **для себя** все пути к этому будущему, стать преступником, вина которого неизгладима? И есть ли для него смысл продолжать свой род, если неизвестно, доживет ли до этого будущего и его ребенок: «Вокруг нас все до того отравлено, что земля еще долгие годы будет заражена этим ядом. Как можно, зная это, хотеть ребенка?» И все же ребенок у Гребера будет. Ему — жить. А самого Гребера настигает его прошлое. У романа круговая композиция: на первых страницах романа описывается расстрел русских партизан, в котором вместе со своими однополчанами участвует и Гребер (часть, в которой он служит, — не эсэсовская, обычная фронтовая, но иногда и на нее возлагают карательные функции). На последних страницах романа прозревший Гребер, вернувшись в часть, вновь соприкасается с арестованными партизанами: ему поручают их охрану. Теперь Гребер уже не может остаться безучастным к просьбам партизан выпустить их и бежать вместе с ними. В конце концов, не выдержав внутреннего разлада, Гребер убивает слишком жадного до палаческой работы однополчанина Штейнбреннера и, улучив момент, отпускает задержанных. Но для них он — враг, по отношению к которому нет никаких моральных обязательств: тот

самый старик, который так трогательно и искренне говорил в неволе о том, как прекрасна жизнь и как добр **человек** по фамилии Гребер, едва почувствовав себя свободным, выхватывает винтовку и, прежде чем бежать, стреляет в **солдата вражеской армии Гребера.** Воздаяние за прошлое свершилось — причем в тот момент, когда Гребер, прозрев, впервые решился на деятельное сопротивление теперь ненавистному ему режиму. Оказалось — слишком поздно, когда для Гребера настало уже «время умирать», когда его настигло то прошлое, в котором он сам, повинуясь приказам, попирал выработанные человечеством за много веков нравственные нормы. Это возмездие предстает как нечто фатальное, принесенное вовсе не стариком-партизаном, а самой судьбой. Сам по себе этот старик едва ли может претендовать на роль праведного судьи. Его поступок безнравственен —он убил человека, который спас ему жизнь. В роли судьи выступает судьба, а старик — лишь в роли бесстрастного **исполнителя приговора**, который, как прежде и сам Гребер, не берет на себя личной ответственности за каждый свой выбор. Он однажды возложил на себя обязанность — в любой ситуации уничтожать **врага**, и он убивает Гребера — носителя вражеского мундира, деталь вражеской военной машины. Но трагедия в том, что безнравственность или, вернее, **вненравственность** поступка старика — это словно бы бумерангом вернувшаяся к Греберу **вненравственность** его собственного соучастия. Он сам был **безнравственно жесток** и (разумеется, не в одиночку) посеял зерна **безответственной жестокости** в душах тех, кому принес горе. Такова ремарковская концепция воздаяния.

В чем сущность фашизма (в любом варианте) ? В. Гроссман в своем романе «Жизнь и судьба» пишет: «Фашизм отказался от понятия отдельной индивидуальности, от понятия «человек» и оперирует огромными совокупностями... Фашизм пришел к идее уничтожения целых слоев, национальных расовых объединений на основе того, что вероятность скрытого и явного противодействия в этих слоях и прослойках выше, чем в других группах или слоях. Механика вероятностей и человеческих совокупностей». Проявления этой сущности могут быть разными, и немецкий нацизм — это лишь одно из страшных ее проявлений. Именно в «**отказе от понятия отдельной личности**» и состоит **прежде всего** то «уничтожение меры вещей, созданной цивилизацией», о котором говорил один из героев «Семьи Опперман» Фейхтвангера юрист Бильфингер, а уже воинствующий антирационализм, апелляция к «коллективному бессознательному», культ войны, презрение к праву и т. п. — это следствия. В настоящее время едва ли возможно где-либо **точное** повторение того, что произошло в Германии в 30-е — 40-е годы. История показала, что невозможно дважды войти **в одну и ту же реку**. А вот похожие друг на друга реки, к сожалению, можно пересекать неоднократно. Со времени конца второй мировой войны в мире назрел целый ряд очень болезненных проблем (экономических, национальных, экологических, демографических). И, увы, вновь появляется соблазн фашистского подхода к решению этих проблем без оглядки на права человека, на демократические принципы, на право. И вот уже в ряде стран (и, мягко говоря, не в последнюю очередь в России) все активнее начинают предлагать свои услуги очередные «спасители», готовые перешагнуть через любые жертвы. Неужели история действительно никого ничему не учит? И все же хочется сохранять оптимизм. Хочется надеяться, что еще не скоро будет утрачен духовный иммунитет, порожденный трагическим опытом Германии 30-х — 40-х годов. Пройдет время, уйдет в небытие поколение очевидцев, потом — поколение их детей, но этот трагический опыт будет навечно запечатлен в рассмотренных в данной главе произведениях Л. Фейхтвангера, Э.М. Ремарка, Б. Брехта, В. Борхерта, в гениальном «Докторе Фаустусе» Томаса Манна, в «Седьмом кресте» А. Зегерс. Запечатлен как предостережение потомкам.

1.8. «Дела» давно минувших дней? Слово в борьбе с произволом.

Что есть литература? Если призвать на помощь академический толковый словарь 1983 года издания, то обнаружится, что литература — это «вид искусства, отличительной чертой которого является создание художественных образов при помощи слова, языка». Итак, литература — это прежде всего вид искусства, искусства, которое хотя и отражает в том или ином приближении реальную жизнь (ведь и «Черный квадрат» Малевича в конце концов является символом каких-то начал реального бытия и способен вызывать определенные ассоциации) , но в то же время обладает **самоценностью.** В самом деле, служение каким-то выходящим за пределы искусства целям (в том числе и гражданское служение) вовсе не является **обязательным** для искусства. «Джоконда» Леонардо да Винчи или сонеты Петрарки прекрасны **сами по себе** — вне зависимости от того непосредственного влияния, которое они могут (или не могут) оказать на

реальную жизнь реальных людей. Можно вспомнить в этой связи флоберовское определение подлинного творчества: «Надо, невзирая ни на что, независимо от человечества, которое нас отвергает, жить для собственного призвания, восходить на свою башню из слоновой кости и оставаться там наедине со своими мечтами». Можно вспомнить, что и сам великий Пушкин — автор не только «Пророка» и «Памятника», но и стихотворения «Поэт и толпа». В этом стихотворении поэт демонстративно отказывается от миссии «сердца собратьев исправлять»:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Можно вспомнить судьбы великих писателей, для таланта которых оказалось губительным погружение в реальный мир с его злобой дня: увы, история культуры знает немало случаев, когда Гражданин невольно становится убийцей Поэта. Можно, наконец, обратить внимание и на то, что вторжение Поэта в реальный мир не всегда благоприятно сказывается и на судьбе этого мира. Ведь человек искусства (если это настоящий Поэт, настоящий Художник, одним словом — настоящий Мастер) — это, как правило, человек с очень субъективным взглядом на мир, неспособный примириться с несовершенством реального бытия, устремленный к Идеалу и в какой-то мере игнорирующий при этом **самоценность** реальности. Все это так.

Но ведь Поэт, Художник, Мастер — это еще и человек, живущий в конкретном мире среди конкретных людей; это, если вспомнить слова Пастернака, «вечности заложник у времени в плену». И как быть, если он знает, что его слово значит в этом мире очень многое, что он способен своим словом что-то изменить в окружающем мире, заставить задуматься власть имущих, наконец — спасти человека? И как быть, если один внутренний голос советует не вмешиваться, не растрачивать душевных сил на прозу жизни, а другой внутренний голос не дает спокойно жить и творить, напоминая о спасительной силе пока не произнесенного Слова?

Разные писатели по-разному откликаются на зов этого внутреннего голоса. И не случайно наряду с традицией самоотстранения от земной реальности во имя Идеала в литературе, а шире — вообще в культуре последних веков сформировались, с одной стороны, традиция гражданского служения, а, с другой стороны, традиция **заступничества.** (Особенно ярко в силу ряда причин эти традиции проявились в русской литературе). История как западных литератур, так и русской литературы знает немало случаев заступничества за людей, попавших в жернова неправедного суда. О некоторых из них и пойдет речь в данной главе.

В историю мировой культуры навечно вошло имя легендарного Вольтера (1694 — 1778; настоящее имя — Франсуа-Мари Аруэ) — великого философа-просветителя и одновременно писателя. Большую часть своей жизни он посвятил отстаиванию идеи веротерпимости, а шире — терпимости во всех ее проявлениях, что отразилось не только в философских и литературных трудах Вольтера, но я в его выступлениях в защиту невинно пострадавших людей. Наиболее известны его выступления в связи с делом Каласов.

Предыстория здесь следующая. В начале 60-х годов XVIII века в Тулузе был обнаружен мертвым Марк Антуан Калас — молодой человек из протестантской семьи, который, по некоторым данным, задумывался о переходе в лоно господствующей католической церкви. Этого оказалось достаточным, чтобы обвинение в убийстве молодого человека было предъявлено его близким — прежде всего его отцу, Жану Каласу, а через какое-то время — матери, брату, сестрам и близкому другу убитого (формальным основанием для предъявления обвинения стал случайный выкрик какого-то фанатика). Возбужденное дело сразу же перестало быть собственно уголовным делом, оно приобрело религиозно-политическую окраску. Судьи же не могли быть беспристрастными в обстановке, когда практически без всяких доказательств была публично провозглашена единственно правильной одна-единственная версия: родственники-протестанты расправились с Марком Антуаном, чтобы предотвратить его переход в католичество. Эта версия была с радостью подхвачена населением (по преимуществу католическим), ибо она подтверждала уже сложившееся предубеждение по отношению к протестантам. Вольтер позже опишет коллективный психоз вокруг дела о гибели Марка Антуана: «Весь народ считал его святым, иные ходили молиться на его могиле, иные просили у него чудес, иные рассказывали о сотворенных им чудесах. Один монах вырвал у него несколько зубов, чтобы иметь прочные реликвии. Одна немного глухая богомолка сказала, что она слышала звон колоколов. Один апоплексический священник был исцелен после того, как он принял рвотное. Об этих чудесах составляли протоколы». Церковная служба в память об убитом

напоминала театрализованное представление с ярко выраженной антипротестантской направленностью: «На великолепный катафалк поставили скелет, который приводили в движение и который изображал Марка Антуана Каласа, держащего в одной руке пальмовую ветвь, в другой — перо, которым он должен был подписать отречение от ереси и которая в действительности подписала смертный приговор своему отцу». В такой обстановке был зачитан «промежуточный» приговор суда, в соответствии с которым отец убитого Жан Калас был подвегнут 9 марта 1762 г. страшной казни — колесованию. Теперь своей участи ждали остальные обвиняемые.

И тогда в дело вмешивается Вольтер, который пишет «Историю Каласов», а затем и «Трактат о веротерпимости по поводу смерти Жана Каласа». Вольтер, который прежде не знал Каласов, начинает свою борьбу за торжество правосудия только по одной причине — он увидел, что провозглашенные «неоспоримыми» аргументы в пользу признания Каласов виновными на самом деле являются очень зыбкими и что в конечном счете в основе «дела Каласов» — искусно подогреваемый коллективный психоз ненависти к иноверцам. Вольтер сразу предупреждает, что он вовсе не хочет апеллировать к чьим-либо эмоциям, чтобы направить их в сторону симпатии к Каласам, что он вообще как человек посторонний не может с полной достоверностью заявить, виновны Каласы или невиновны (Вольтер лишь подробно излагает известные ему обстоятельства дела, концентрируя внимание на тех фактах, которые, хотя и не с полной достоверностью, свидетельствуют в пользу обвиняемых и которые едва ли не преднамеренно проигнорировали пристрастное следствие и пристрастный суд). Вольтер требует от судей лишь одного — **беспристрастности,** свободы от эмоций, продиктованных религиозной нетерпимостью и заведомым желанием любой ценой доказать именно **виновность** подсудимых. В своем «Трактате о веротерпимости...» Вольтер с юридической точностью излагает свою цель: «Мое сочинение не может принести ни добра, ни зла Каласам, которых я совсем не знаю. Беспристрастный и непреклонный совет короля решает согласно с законами, согласно со справедливостью, исходя из документов, из судопроизводства, а вовсе не из сочинения, которое не является юридическим и сущность которого совершенно чужда делу, которое он решает... Это сочинение является прошением, которое человечность смиреннейше приносит власти и благоразумию. Я сею зерно, которое со временем сможет принести урожай...»

Одновременно в своем «Трактате о веротерпимости...» Вольтер выходит за пределы собственно дела Каласов и предупреждает Францию о той опасности, которая ей угрожает в случае окончательного торжества религиозной нетерпимости.

Трудно сказать, в какой мере в этом «повинны» выступления Вольтера в защиту Каласов, однако через непродолжительное время после этих выступлений состоялся новый суд, который, беспристрастно рассмотрев дело, не нашел улик, позволяющих говорить о вине Каласов. Суд полностью реабилитировал их, в том числе посмертно Жана Каласа; более того, Каласам было предоставлено право подать ходатайство о возмещении ущерба и о привлечении к суду самих неправедных судей — тех, которые вынесли смертный приговор Жану Каласу. Справедливость восторжествовала — увы, с роковым опозданием.

Прошло больше столетия, и монархическая Франция XVIII века, пройдя через череду кровавых потрясений, успела превратиться в демократическую Францию конца XIX века. И тем не менее в самом конце XIX века Франция пережила ситуацию, когда правосудие вновь оказалось во власти коллективного психоза — на этот раз психоза национальной нетерпимости.

В 1894 г. у представителя одного из иностранных посольств был перехвачен секретный документ французского военного министерства. Вскоре на основании некоторых подозрений по обвинению в передаче этого документа, то есть в государственной измене, был арестован офицер генерального *штаба* капитан Дрейфус, еврей по национальности. Следствие по делу вел майор Дю Пати де Клам — человек с болезненно обостренным воображением, который в частности, во время следствия проводил спиритические сеансы, советовался с духами и считал, что на лице обвиняемого можно увидеть отпечаток его преступления. В качестве улики использовалось даже знание Дрейфусом иностранных языков. О том, что же в конце концов следователю посоветовали духи, судить можно по тому, что дело Дрейфуса было в рекордно короткие сроки передано в суд. Дрейфус был осужден к публичной церемонии лишения чина и воинской чести и пожизненному заключению. На этом бы все и кончилось, если бы в 1896 г. вдруг не открылись обстоятельства, уличающие в передаче документа другого человека — графа Эстергази. Однако высшие военные и судебные чиновники пришли в замешательство. Во-первых, изменение уже вынесенного приговора бросило бы тень и на первый суд, и на достаточно влиятельных лиц из высших военных кругов, причастных к неправосудному рассмотрению дела. Кроме того, дело Дрейфуса было использовано достаточно влиятельными

лицами для разжигания во Франции национальной и религиозной нетерпимости и в конечном счете — для удушения только что народившейся демократии.
Ведь один из наиболее очевидных признаков государственного тоталитаризма — это законодательно оформленное или фактически поощряемое властями деление граждан на «первосортных» и «непервосортных» (крайним проявлением такого деления десятилетия спустя стал нацизм). Увы, определенным силам уже удалось достичь заметного успеха в разжигании национальной ненависти. Анатоль Франс позже в своем «Острове пингвинов», где в главе «Дело о восьмидесяти тысячах копен сена» в аллегорической форме будет описано дело Дрейфуса, а сам Дрейфус будет выведен под вымышленной фамилией Пиро, опишет причины, по которым значительная часть народа поверила в виновность Дрейфуса: «Что Пиро действительно украл восемьдесят тысяч копен сена — в это, разумеется, поверили без малейших колебаний. Никто не сомневался, потому что при полном неведении относительно всех обстоятельств дела не может быть повода к сомнениям, а они нуждаются в поводе: без оснований не сомневаются, без оснований только верят. Никто не сомневался, так как повсюду повторяли одно и то же, а для публики повторение означает доказательство. Никто не сомневался, так как хотелось, чтобы Пиро был виновен, а чего хочешь, в то и веришь; никто не сомневался, так как, помимо всего прочего, способность сомневаться встречается у людей редко. Лишь очень немногие умы носят в себе ростки сомнения, нуждающиеся к тому же в заботливом уходе. Оно своеобразно, изысканно, философично, безнравственно, трансцендентально, вредно для людей и для собственности, враждебно государственному строю и процветанию империй, гибельно для человечества, разрушительно для богов, ненавистно небу и земле. Пингвинская толпа не знала сомнений: она поверила в виновность Пиро, и эта вера тотчас же стала одной из основ ее национальных верований, войдя существенной составной частью в ее патриотический символ веры».
Итак, к 1896 г. вокруг имени Дрейфуса сплелось такое количество политических и служебных интересов, что граф Эстергази был в экстренном порядке при закрытых дверях оправдан, а те, кто осмеливался выступать в защиту Дрейфуса, стали подвергаться преследованиям — вплоть до увольнения со службы под нелепыми предлогами и с достаточно прозрачным объяснением подлинных причин. Вдохновители дела Дрейфуса действовали откровенно цинично. Известно, что когда майор Пикар, разбиравшийся в деле Дрейфуса по долгу службы, заявил специальному представителю начальника Генерального штаба генералу Гонзу о том, что Дрейфус невиновен, — он услышал в ответ «успокаивающие» слова: «Если вы будете молчать, никто не узнает этого».
В дело вмешивается писатель Эмиль Золя. Собственно, он никогда прежде не был знаком с Дрейфусом и известие об его осуждении поначалу воспринял достаточно спокойно. Однако после того, как ставшие известными факты вначале вызвали у проницательного Золя некоторые подозрения, а потом убедили его в необоснованности обвинений, предъявленных Дрейфусу, он уже не мог смотреть на дело Дрейфуса глазами постороннего. Золя и раньше случалось выступать за невинно пострадавших (известно, например, что он пытался в свое время облегчить участь молодого писателя Депре, который был осужден к тюремному заключению за публикацию натуралистического романа. Сломленный этим приговором, Депре умер в возрасте 23 лет). Золя понял, что должен встать на защиту личности, попираемой могущественным государством. И Золя начинает собственное расследование, которое увенчивается публикацией в парижской газете «Орор» «Письма Президенту Французской Республики». Заглавие у этого письма — «Я обвиняю». В этом письме в концентрированной форме передается существо «дела Дрейфуса», поименно перечисляются лица, причастные к вынесению неправосудного приговора — до военного министра включительно. Начало каждого абзаца — удар по очередному соучастнику: «Я обвиняю полковника Дю Пати де Клама в том, что...»; «Я обвиняю генерала Мерсье (В. Р. — военного министра) в том, что...»; «Я обвиняю генерала Буадефра (В. Р. — начальника Генерального штаба) и генерала Гонза в том, что...». А затем, выступив с этим смелым обращением Золя отдает в руки правосудия самого себя: «И я знаю, что, выступая с этими обвинениями, я нарушаю статьи 30 и 31 закона о печати от 29 июля 1881 г., карающего диффамацию (В. Р. — печатную дискредитацию хотя бы и на основе действительных сведений). Я добровольно подчиняюсь этому». Суд над Золя еще впереди, а пока писатель продолжает действовать.
А. Лану сравнивает выступления Золя в защиту Дрейфуса с выступлениями Вольтера в защиту Каласов. Подобное сопоставление вполне справедливо. Более того, продолжая традицию, идущую еще от Вольтера, Золя через судьбу конкретного человека выходит к широким обобщениям, касающимся судьбы Франции в целом. Еще Вольтер в своем «Трактате о веротерпимости по поводу смерти Жана Каласа» предупреждал Францию о той страшной

опасности, которая ей грозит в случае окончательного торжества религиозной нетерпимости, столь ярко проявившейся в деле Каласов. Эмиль Золя также увидел в деле Дрейфуса и бушующих вокруг него страстях не просто беду отдельного человека, но беду целой страны, ибо сама возможность творимого на государственном уровне произвола в отношении отдельного человека — это симптом опасного заболевания страны в целом. Где безнаказанно попраны права хотя бы одного конкретного человека, — там точно так же могут быть попраны права любого другого человека. Золя в деле Дрейфуса видит симптомы надвигающейся на Францию диктатуры и, более того, считает возможным вариант удушения во Франции демократии именно на волне дела Дрейфуса. Эта тревога отразилась в «Письме к Франции», также написанном Эмилем Золя в связи с делом Дрейфуса и напечатанном в газете «Фигаро»: «Франция, не будь так доверчива, так ты дойдешь до диктатуры! И еще, знаешь ли ты, куда идешь? Ты снова возвращаешься к прошедшему, к тому нетерпимому теократическому прошедшему, против которого боролись твои лучшие сыны и, желая окончательно сгубить его, охотно жертвовали своей мыслью и кровью...

Итак, отрава найдена! И когда превратят французский народ в фанатика и палача, когда вырвут из сердца его великодушие, его любовь к человеческим правам, завоеванным с таким трудом, тогда уже предоставят господу Богу сделать остальное.

И некоторые имеют дерзость отрицать эту клерикальную реакцию. Но она замечается всюду — в политике, в искусстве, в прессе, на улице! Сегодня преследуют евреев, завтра дойдет очередь до протестантов. В деревнях это уже началось. Республика переполнена реакционерами всех родов. Они обожают ее какой-то странной любовью и целуют с намерением задушить. Со всех сторон говорят, что идея свободы окончательно падает».

Эмиль Золя знал, на что шел. Ведь он осмелился поднять голос против всемогущего военного министерства. Как он и ожидал, он был привлечен к суду по обвинению в диффамации. Суд приговорил его к одному году тюремного заключения и трем тысячам франков штрафа. Спасаясь от тюрьмы, Золя вынужден был покинуть Францию. Но едва ли не самым тяжким испытанием стало для него народное осуждение. Да, в стране, расколовшейся на «дрейфусаров» и «антидрейфусаров», для «дрейфусаров» имя Золя стало в прямом смысле этого слова знаменем. Но, увы, психоз национальной нетерпимости, вызванный к жизни делом Дрейфуса, охватил тогда значительную часть народа, и ненависть к Дрейфусу «антидрейфусаров» распространилась и на Золя. Но ведь проклинающие Золя «антидрейфусары» не были неизвестно откуда взявшимися злодеями. Это были добропорядочные граждане родной для Золя и любимой им Франции, порой — хорошие знакомые, приятели и даже друзья писателя. Золя не мог ненавидеть этих людей или со спокойным сердцем принимать их ненависть. А они его — ненавидели. Студенты распевали на парижских улицах: «Смерть Золя! Смерть Золя! Смерть Золя!» Во время суда над Золя бульварная печать публиковала списки присяжных и их адреса — на случай оправдательного приговора; в библиотеках воинских частей начинается подготовка к сожжению книг Золя. Имя Золя походя оплевывается даже на рекламных плакатах:

Золя судом народа осужден,
И вот сидит в зловонной бочке он.
Весь в нечистотах, он противен свету.
Лишь мыло «Конго» грязь отмоет эту.

И тем не менее Золя решился встать на защиту растоптанного человека — во имя самого этого человека и во имя свободной Франции. Эмиль Золя вошел в историю мировой культуры не только своими произведениями, но и своим гражданским подвигом — выступлением в защиту Дрейфуса в обстановке, когда это выступление было чревато утратой всего, что писателю было дорого. И именно в связи с делом Дрейфуса Марк Твен посвятил Золя исполненные огромного уважения слова: «Духовные и военные школы могут выпекать в год миллион подлецов, лицемеров, подхалимов и им подобных. Но нужно пять веков, чтобы создать Жанну д'Арк или одного Золя».

Великая традиция борьбы Слова с Произволом прошла испытание временем и продемонстрировала свою жизнестойкость. И все же особо ярко эта традиция проявилась именно в России. Можно вспомнить в этой связи Антона Павловича Чехова, который в 1890 г. отправился в опасное сахалинское путешествие с единственной целью — привлечь внимание общества к судьбам каторжан, — пусть в большинстве своем преступников, но прежде всего — людей. Можно вспомнить Владимира Галактионовича Короленко, который неоднократно отрывался от своего творчества, чтобы встать на защиту несправедливо обиженных. Можно

вспомнить цикл его статей в защиту крестьян-удмуртов из села Старый Мултан, обвиненных в ритуальном убийстве и оправданных после вмешательства писателя. Можно вспомнить его активную деятельность по защите Менделя Бейлиса, также привлеченного к суду по ложному обвинению в ритуальном убийстве мальчика Андрюши Ющинского. Здесь Короленко, как в свое время Эмиль Золя во Франции, столкнулся отнюдь не только с предрассудками отдельных лиц, но с интересами влиятельных политиков, вплоть до тогдашнего министра юстиции Щегловитова, которые были заинтересованы в обвинительном приговоре Бейлису и, соответственно, в разжигании шовинистической истерии, ибо она могла бы, по мнению некоторых политиков, дать народному недовольству благоприятное для власть предержащих направление. В ход было пущено все. Полицейские чиновники, пытавшиеся рассматривать и иные версии убийства Андрюши Ющинского, не связанные с именем Бейлиса, были просто отстранены от расследования. За делом следил лично министр юстиции Щегловитов и буквально подталкивал следователей к обвинению именно Бейлиса. Наконец, состав присяжных был как будто специально сформирован таким образом, чтобы присяжными было легче манипулировать: именно в деле Бейлиса должны были разобраться в основном малограмотные крестьяне пригородных сел, тогда как в соседнем отделении суда в числе присяжных, рассматривавших в тот же самый день относительно незначительное дело, было, по словам Короленко, даже двое или трое профессоров. И в такой обстановке Короленко пишет цикл статей и заметок о «деле Бейлиса» и публикует их в «Русских ведомостях» и в других газетах, где анализирует сведения, полученные им в результате своего собственного, независимого «расследования», а также присутствия на заседаниях суда. Кто знает, может быть, именно эти статьи были той переполняющей чашу каплей, которая заставила крестьян-присяжных, среди которых были даже члены черносотенного «Союза русского народа», взглянуть на дело Бейлиса непредвзятым взглядом, увидеть надуманность, натянутость обвинений — и вынести оправдательный вердикт: «Нет. Не виновен». Конечно, едва ли присяжные вынесли такой вердикт именно потому, что поверили Короленко. Просто статьи Короленко помогли им впервые задуматься о том, что официально декларируемая версия убийства Андрюши Ющинского — не единственно возможная версия. Следовательно, при рассмотрении дела не надо слепо доверять всему, что говорят обвинители, а надо взглянуть на дело собственными глазами. И тогда тщательно «смонтированное» обвинительное заключение рассыпалось перед их глазами, подобно карточному домику.

После 1917г. традиция заступничества в нашей стране была придавлена — ибо само выступление в защиту отдельного человека от государственного произвола стало преступлением, стало свидетельством того, что защитник — такой же «враг народа», такой же «мыслепреступник» (если использовать оруэлловскую терминологию), как и защищаемый. Настало время, когда писатели принуждались к участию в травле гонимых и в добивании упавших. Можно вспомнить в этой связи печально знаменитое заседание Союза писателей в 1958 г., на котором **сами писатели** топтали (другого слова не найдешь) великого Бориса Пастернака. И тем не менее трудный долг писателя — долг заступничества — не был забыт напрочь всеми даже в самые страшные годы.

Например, А. М. Горький (на которого, увы, позже ляжет ответственность за Слово, благословляющее государственный произвол) в страшные годы «красного террора» (1918 — 1920), пользуясь своим влиянием спас от расправы (чаще всего — от расстрела) многих интеллигентов.

М. А. Булгаков, униженный и раздавленный, сломленный травлей, доведенный до того, что в отчаянии сжег рукопись своего романа, и так и не оправившийся до конца от душевной травмы после того, как травля прекратилась (после звонка Сталина лично Булгакову), осмелился просить лично Сталина за своего сосланного товарища — драматурга Н. Эрдмана. В интерпретации В. Я. Лакшина, Булгаков «сочиняет письмо в духе тех, что любимый его Мольер составлял для Людовика XIV. В письме говорилось о процветании наук, искусств и ремесел под мудрым правлением вождя, и на этом помпезном фоне проситель живописал превратную судьбу талантливого и безвинно страдающего драматурга, за личную безупречность и чистоту помыслов которого он, Булгаков, безусловно ручался». Тогда, в 30-е годы, такое ходатайство было смертельно опасным. Так или иначе, но по каким-то причинам (может быть, просто произошло совпадение, а, может быть, такой была прихоть тирана) после этого ходатайства судьба Эрдмана изменилась к лучшему.

В 1965 г. за публикацию своих произведений за рубежом были арестованы Андрей Синявский и Юлий Даниэль. Этот арест стал своего рода «предупредительным залпом» по чересчур «распустившейся» в хрущевские годы интеллигенции. Затем был суд, приговоривший Синявского к семи, а Даниэля — к пяти годам лишения свободы. В эти годы нового

«закручивания гаек» ходатайство за Синявского и Даниэля было чревато пусть не арестом, но очень большими неприятностями (вплоть до лишения права печататься для писателя или потери работы для преподавателя). И тем не менее вскоре после суда появилось коллективное письмо с просьбой об освобождении Даниэля и Синявского на поруки — письмо, подписанное 62 писателями и литературоведами, среди которых были И. Эренбург и В. Каверин, Корней Чуковский и его дочь Лидия Чуковская, А. Тарковский и Б. Окуджава, В. Шкловский и П. Антокольский, В. Войнович и Ю. Домбровский, А. Аникст и Л. Аннинский, Б. Ахмадулина и Ю. Мориц, Ю. Нагибин и В. Берестов, Л. Копелев и А. Жигулин, Ю. Левитанский и Е. Дорош, Б. Сарнов и С. Рассадин... Этот список можно продолжать. И значит — традиция заступничества не умерла.

Хочется верить, что настанет время, когда ничто не будет мешать художнику заниматься исключительно той деятельностью, к галере которой он прикован своим талантом, — творить. Но пока — к сожалению! — порой только слово художника способно остановить произвол, удержать секиру, занесенную над головой невинного, встать между жертвой и палачом. Зная это, трудно со спокойной душой служить только одному богу — покровителю всего прекрасного Аполлону: жертв на свой алтарь требует от служителей искусства и богиня — покровительница **земного** правосудия Фемида. И эти жертвы приносятся.

Глава 4
Экзистенциализм: философия в литературе. История и современность

Коренным отличием философии от «позитивных» наук является сосуществование в ее рамках чисто познавательного и оценочного начал. Традиционно принято рассматривать науку как сферу познавательной деятельности, ориентированную на познание объективного мира, на выявление объективных, не зависящих от человеческой воли законов бытия и при этом в идеале абсолютно свободную от субъективно-оценочного начала (проявление этого начала — недостаток!). В самом деле, заслуга Архимеда, Галилея или Ньютона состоит прежде всего в том, что каждый из них выявил объективно действующие законы, абсолютно независимые от воли первооткрывателей, да и вообще от человеческой воли. Человечества еще не существовало на земле, а земля крутилась вокруг солнца, действовали законы, позже сформулированные Ньютоном и Архимедом; человечества не будет существовать на земле, а законы эти не утратят своей действительности; есть, наконец, и законы общественного развития, действующие практически независимо от воли конкретных людей. Это — данность, и эту данность открывают человеку «позитивные» науки.

Философия же является своего рода исключением: она включает в себя познавательное начало, но она включает в себя и **оценку** объективной реальности с точки зрения человека; она ищет ответа на вечные вопросы: в чем смысл человеческой жизни и существует ли он вообще; каким образом сам человек может оправдать свое существование и т. д. Многие философские системы, особенно восточные, вообще построены прежде всего на фундаменте «жизнеучительства». Экзистенциалистской традицией в европейской философии принято называть традицию, ориентированную в первую очередь не на освоение объективной по отношению к человеку действительности, но на осмысление того, какова эта действительность по отношению к человеку — не только собирательному человеку вообще, но и отдельному человеку, а также на «жизнеучительство», на поиск путей оправдания человеком собственного бытия. Выдающийся датский философ Серен Киркегор (1813 — 1855), которого принято считать предтечей европейской экзистенциалистской философии, например, считал, что концентрация философа только на объективной по отношению к отдельному человеку истине есть фетишизация **необходимости** и игнорирование того **свободного выбора**, того «entweder-oder» («или-или»), без которого не может состояться человеческая личность. В самом деле, внешняя по отношению к отдельному человеку реальность — это та данность, которая уже не зависит от его воли, которая определяет лишь меру необходимости. В глазах Киркегора, в интерпретации К. М. Долгова: «Многие неудачи предшествующей философии объясняются тем, что она рассматривала историю, жизнь и деяния ее героев с точки зрения необходимости, совершенно не затрагивая внутреннюю душевную жизнь — сферу господства абсолютного «**или-или**». Этим Киркегор объясняет и неспособность философии пробудить жизненные силы человека, вдохновить его на плодотворную деятельность, имеющую своей целью общее благо... Чтобы стать действительной, философия должна быть не абстрактной, не схоластической, а живой, личностной, основанной на свободе индивидуума» — таким образом, «против систем, построенных на «великодушно-геройской объективности», Киркегор выдвигает свой принцип субъективности, принцип, делающий человека человеком, личностью: «entwe-der-oder».

Примерно веком позже выдающийся французский философ экзистенциалистского направления и писатель **Альбер Камю** (1913 — 1960) в своем «Мифе о Сизифе» (1940) так обосновывает особое внимание не к онтологическим, а именно к смысложизненным проблемам: «Как определить большую неотложность одного вопроса в сравнении с другим? Судить должно по действиям, которые следуют за решениями. Я никогда не видел, чтобы кто-нибудь умирал за онтологический аргумент. Галилей отдавал должное научной истине, но с необычной легкостью от нее отрекся, как только она стала опасной для его жизни. В каком-то смысле он прав. Такая истина не стоила костра. Земля ли вертится вокруг солнца, солнце ли вокруг земли — не все ли равно? Словом, вопрос это пустой. И в то же время я вижу, как умирает множество людей, ибо, по их мнению, жизнь не стоит того, чтобы ее прожить... Поэтому вопрос о смысле жизни я считаю самым неотложным из всех вопросов». Именно обращение к этому вопросу и выделяет экзистенциалистскую философию в ряду других философских систем.

Одним из первых вплотную подошел к этому вопросу датский философ Серен Киркегор. В глазах Киркегора высшей ценностью, которая оправдывает существование человека именно как человека, является сохранение человеком своего уникального и неповторимого «Я». Ежи Коссак так определил основной постулат мировоззрения Киркегора: «Субъект — вот истина. И сколько личностей — столько и истин; истина — это тайна каждого из нас». И в связи с этим, в интерпретации К. М. Долгова, «отчаяние выводится Киркегором из самых сокровенных глубин человеческого духа. Даже у самого счастливого человека в глубине его счастья гнездится боязнь, страх перед **ничто.** Человек сам не знает, чего он боится, что его тревожит, да еще в состоянии безмятежного и безоблачного счастья. Самая очевидная причина человеческого страха — это опасность утратить самого себя. Эта опасность подстерегает каждого человека и на каждом шагу. Можно сказать, что большинство людей не выдерживают тяжести этих испытаний и, как правило, действительно теряют самих себя». Но реализация человеческого «Я», по Киркегору, возможна лишь в результате проявления свободной воли, при осуществлении выбора «entweder-oder» («или-или»). До тех пор, пока человека несут волны навязанной ему необходимости, его «Я» не реализуется; ведь и совершенно иной человек под воздействием тех же самых внешних сил поступал бы точно так же, а личность может проявляться только в свободном выборе. По словам К. М. Долгова, «Киркегор стремится обратить внимание человека не на внешние, пусть даже и в какой-то степени важные и знаменательные события, а на самого себя, на свой внутренний мир, **на то, что определяет его как личность — на внутренний выбор самого себя,** своей человеческой сущности, чтобы быть и всегда оставаться самим собою».

На пути к собственному «Я» киркегоровский человек проходит три стадии. Первая стадия — «эстетическая» (понятие «эстетический» Киркегор употребляет в несколько непривычном значении). На этом этапе человек является рабом своих желаний и страстей, безудержно наслаждаясь жизнью; следовательно, его на этой стадии несут волны не зависящих от его разумной воли желаний, и потому, находясь на эстетической стадии, человек, абсолютно лишенный свободного выбора, максимально далек и от обретения собственного «Я». Он — раб внешних по отношению к нему обстоятельств, он всецело зависит не только от своих желаний, но и от обстоятельств, мешающих реализации каких-то его желаний. Образец «эстетического» человека — это всемогущий римский император Нерон. К его услугам — все блага мира, но он — их раб: стоит только хоть какому-то внешнему фактору встать между ним и каким-либо наслаждением, как Нерон окажется глубоко несчастным человеком. Осознавая это, Нерон необузданно жесток со всеми, кто внушает ему подозрение: «Сознание его не может пробиться сквозь броню непосредственности, и он тщетно старается уяснить себе более высокую форму земного бытия. Уясни себе это Нерон, и блеск трона, власти, могущества — все померкло бы в его глазах. Для этого, однако, у него недостает нравственных сил, и он в отчаянии хватается за наслаждение... Нерон не уверен в самом себе и успокаивается лишь тогда, когда весь свет лежит перед ним во прахе и он не видит, не читает ни в одном взоре желания посягнуть на его свободу. Вот чем объясняется человекобоязны Нерона и всех подобных ему. **Он, как одержимый бесом, лишен внутренней свободы** и в каждом человеческой взоре видит стремление поработить его. **Повелитель Рима страшится поэтому взора последнего раба.** Одни лишь наслаждения доставляют ему минутный отдых и забвение. Его душа расслаблена, только соль остроумия и игра слов могут еще на минуту оживить его. **Но вот все, что в состоянии дать ему мир, исчерпано; чем же ему жить дальше?»** Это — первая стадия движения к самому себе, стадия абсолютной несвободы и полного растворения личности.

Но в какой-то момент киркегоровский человек вдруг может осознать, что жизнь растрачивается в наслаждениях, а «Я» так и остается нераскрытым (а человеческое «Я» для Киркегора тождественно разумной воле его самореализации в выборе «или-или»). Испытав внезапный ужас перед потерей своего «Я», человек может перешагнуть на новую ступень на пути к своему «Я» — ступень этическую. На этой ступени полная свобода выбора еще не достигается — ведь нравственность или безнравственность тех или иных поступков во многом определяется земной необходимостью. И тем не менее, по Киркегору, 'в нравственном выборе уже происходит самоосуществление личности: ведь нравственный выбор есть уже относительно свободный выбор «или-или». Делая нравственный выбор, человек по Киркегору, уже в какой-то мере выбирает себя. В этой связи представляет интерес киркегоровская концепция труда: труд, если при его выполнении существует хоть какой-то элемент добровольности, есть, по Киркегору, важнейший фактор обретения человеком собственного «Я»: «... хотя человек, по-видимому, и борется в данном случае только из-за куска хлеба, он борется, в сущности, и ради того, чтобы обрести себя самого, свое «Я». Ведь сам по себе выбор в пользу труда есть волевое преодоление не зависящих от разумной воли и нивелирующих человеческое «Я» желаний, да и в процессе

самого труда человек в той или иной мере сталкивается с ситуациями выбора — и, делая раз за разом выбор, определяет тем самым свое «Я».
И в то же время этическая стадия есть, по Киркегору, лишь средняя ступень на пути к обретению собственного «Я». Ведь нравственный выбор все равно осуществляется в рамках земной необходимости. В полной мере осуществить свое «Я», по Киркегору, человек может, лишь встав на новую ступень — религиозную: переходя на эту ступень, обретая веру, человек соприкасается с высшей истиной и тем самым окончательно преодолевает земной необходимости.
Немалый вклад внесли в развитие европейской экзистенциалистской философии XX века Эдмунд Гуссерль (1859 — 1938), Карл Ясперс (1883 — 1969) и Мартин Хайдеггер (1889 — 1976). Отразилась экзистенциалистская философия и в ряде литературных произведений — прежде всего в этой связи можно назвать имена Жана-Поля Сартра и Альбера Камю.
Ж.-П. Сартр родился в 1905 г., окончил знаменитую Эколь Нормаль, после чего преподавал философию и работал над своими научными трудами. Облекать свои идеи в художественную форму он начал значительно позже, с конца 30-х годов, когда появился его программный роман «Тошнота» (1938).
В годы второй мировой войны Сартр был мобилизован во французскую армию, попал в плен, а затем, имитировав тяжелое заболевание, был выпущен из лагеря, начал преподавать философию в одном из парижских лицеев и принимал при этом участие в движении Сопротивления. Именно в годы оккупации и в первые годы после нее Сартром были написаны такие пьесы, как «Мухи» (1943), «За запертой дверью» (1945), «Мертвые без погребения» (1946). В последующие годы эволюция взглядов Сартра была достаточно причудливой: вначале он примыкает к коммунистическому движению, а затем, заклеймив коммунистические партии за «оппортунизм», становится идеологом левоэкстремистских движений, одно время придерживается даже марксистских взглядов, редактирует журнал с соответствующей направленностью «Дело народа», издает книгу под названием «Бунт — дело правое».
Однако в историю Ж.-П. Сартр вошел прежде всего как теоретик, в значительной мере обогативший европейскую экзистенциалистскую философию, и как один из крупнейших современных французских писателей.
В 1946 г. Сартр создает свой программный трактат «Экзистенциализм — это гуманизм», где формирует свою концепцию положения человека в окружающем его мире. По Сартру, трагедия человека состоит в том, что наличие у человека свободного выбора (а выбор неотделим от ответственности) сочетается с неспособностью человека предугадать последствия своего свободного выбора, пробить ту стену, которая отделяет его мир от мира «не-я». Отсюда — трагическое одиночество человека в чуждом ему мире, постоянный страх перед лицом этого мира и одновременно — постоянные угрызения совести как результат не желаемых человеком последствий своего свободного выбора.
Увы, неспособность человека до конца предугадать последствия своего свободного выбора — это трагическая данность, которая может обрушить тяжкий груз вины на человека, имевшего только благие намерения (очевидно, именно этой данности мы и обязаны знаменитым афоризмом: «Благими намерениями вымощена дорога в ад»). Выход к осознанию этой трагической данности наметился еще за несколько столетий до нашей эры.
Исключительно представительна в этом плане трагедия Софокла «Царь Эдип» (примерно 429 — 425 годы до н. э.).
Сюжет здесь следующий. Юношей Эдип, воспитывавшийся в доме коринфского царя Полиба и считавший себя его сыном, узнает в Дельфийском святилище Аполлона о своем страшном предназначении:

...В словах вещанья
Нашел я столько ужасов и бед —
Что с матерью преступное общенье
Мне предстоит, что с ней детей рожу я.
На отвращенье смертным племенам,
И что я кровь пролью отца родного.

Узнав об этом, Эдип решает обмануть судьбу:

...Я решил — отныне край коринфский

Любить с звездой небесной наравне
И бег туда направить, где б не мог я
Стать жертвою пророческих угроз.

Итак, Эдип бежит из Коринфа и через какое-то время оказывается в городе Фивы, правитель которого Лаий накануне был убит. Эдип разгадывает загадку Сфинкса и тем самым спасает город от страшной дани. В ореоле почета Эдип восходит на царский престол. Но вдруг через какое-то время на город обрушиваются потоки бедствий.

С кровавой зыбью силы нет бороться,
Нас захлестнула с головой она.
Хиреют всходы пажитей роскошных.
Подкошенные, валятся стада;
Надежда жен в неплодородном лоне гибнет;
А нас терзает мукой огневицы
Лихая гостья, страшная чума.

Кстати, во время работы Софокла над трагедией Афины трижды оказывались во власти эпидемий — в 430, 429 и 426 годах до н. э.
И вот Эдип получает из Дельфийского святилища Аполлона сообщение о том, что все эти беды — возмездие городу за гибель правителя Лаия, причем ясно дается понять, что многочисленные напасти не покинут город до тех пор, пока не будут найдены и призваны к ответу убийцы Лаия. В праведной ярости Эдип обращается к горожанам:

...Убийца тот, кто б ни был он, повсюду
В земле, что скиптру моему подвластна,
От общества сограждан отлучен.
Нет в ней ему ни крова, ни привета,
Ни общей с вами жертвы и молитвы,
Ни окропления священных уз.
Вы гнать его повинны все, как скверну
Земли родимой, — так мне бог пифийский
В пророчестве недавно возвестил.
И вот я становлюсь по воле бога
Заступником убитому царю.
Я говорю: будь проклят тот убийца,
Один ли иль с пособниками вкупе.
Будь злая жизнь уделом злого мужа!
Будь проклят сам я наравне с убийцей,
Когда б под кровом моего чертога
Он с ведома скрывался моего!

Эдип принимает решение мстить за царя Лаия, «как за отца родного». Но не ведает он пока, что не удалось ему обмануть богов и что убитый Лаий — это и есть его отец, что убил его сам Эдип и вступил в брак с вдовою убитого царя, собственной матерью. Но вокруг Эдипа все сильнее сгущаются тучи страшного знания. Поначалу это легкие облака тревожных догадок, но постепенно все меньше остается у царя Эдипа сомнений, что зря он пытался обмануть судьбу, что пророчество сбылось, что убийца Лаия — он сам, что Лаий — его отец и что жена убитого правителя, с которой Эдип после восшествия на фиванский престол разделил ложе, — его собственная мать. Слишком много роковых совпадений. Постепенно воссоздается и цепь событий, приведших к конечному торжеству воли богов. Оказывается, фиванский правитель Лаий тоже получил пророчество о своей грядущей гибели от рук сына и тоже пытался обмануть судьбу. Ребенок «из страха злых пророчеств» был отдан «на истребление» пастуху, который из жалости сберег царского сына. Через какое-то время младенец оказывается в семье коринфского

царя Полиба и воспитывается как родной сын. Узнав о том, что ему суждено стать убийцей отца, Эдип исчезает из Коринфа. Недалеко от Фив Эдип оказывается втянутым в дорожную ссору. В этой ссоре он походя убивает встретившихся ему по дороге людей — в том числе какого-то старца — и вскоре об этой ссоре забывает. Но вспомнив, он в ужасе восклицает:

Но если между Лаием погибшим
И тем проезжим есть какая связь —
О, кто несчастнее меня на свете...

Увы, самые страшные предчувствия Эдипа сбылись — богов не обмануть. Убитый действительно оказался отцом Эдипа. И тот самый пастух, который спас Эдипа, теперь мысленно ставит на своем милосердном поступке клеймо преступления. Он говорит Эдипу:

И если ты — тот брошенный младенец,
То знай — себе на горе ты рожден.

Но виновен ли Эдип в собственном преступлении, если оно было предопределено волей богов? Софокл убежден, что любая обусловленность внешними силами не снимает с человека личной ответственности. Да, преступление Эдипа было предопределено, но, совершив его, Эдип взял вину на себя, и теперь уже преступник перед людьми и перед богами — именно он. Вина для Софокла подобна болезни; она может в определенной ситуации обрушиться и на человека с добрыми задатками — даже против его воли. Но в том и трагическая сущность обрушившейся на человека вины, что ответственным за нее становится именно человек. В самом деле, в чем бы состояло предначертанное царю Эдипу несчастье, если бы и в глазах людей, и в глазах богов он бы стал пострадавшим — но не виноватым? Трагическая вина — это и есть та страшная напасть, которая была Эдипу предначертана и от которой он бежал из Коринфа, чтобы стать ее жертвой в Фивах. Сами боги, предсказав преступление Эдипа, одновременно требуют кары именно за это преступление. Да и сам Эдип, осознавая предначертанность своего преступления, тем не менее судит себя жесточайшим внутренним судом:

О, кто несчастнее меня на свете,
Кто боле взыскан гневом божества?
Нет мне у вас ни крова, ни привета,
Вы гнать меня повинны все повсюду,
И граждане, и пришлые. И сам я
Проклятье это на себя изрек!
И одр погибшего я оскверняю
Прикосновеньем той руки, что насмерть
Его сразила!.. Я ли не злодей?
Я ль не порочней всех во всей вселенной?

Далее Эдип произносит полные покаяния слова:

Скажи, какими б я дерзнул очами
Взглянуть на Лаия среди теней,
Взглянуть на мать несчастную пред ними.
Я так виновен, что вины своей
И тысячью смертей не искупил бы...

Да, Эдип не хотел совершать предначертанное ему преступление. Но с того момента, когда он его совершил, он и только он несет за него нравственную ответственность — такова этическая концепция Софокла. В отчаянии Эдип ослепляет себя (в трагедии есть душераздирающее описание долгого и мучительного выкалывания Эдипом собственных глаз) и со странническим посохом покидает Фивы, чтобы через какое-то время оказаться в предместье Афин Колоне и там получить от Зевса знак, сулящий скорое прекращение мук и спокойную смерть (впрочем,

это уже относится к содержанию другой трагедии Софокла — «Эдип в Колоне»). А имя Эдипа в мировой литературы стало отныне символом **трагической вины**, вины, обрушившейся на человека против его воли.
Даже библейский текст, изначально проникнутый идеей обусловленности всего, что происходит на земле, разумной волей Творца, тем не менее включает в себя и горестные раздумья о неспособности человека предугадать, как отзовется тот или иной поступок в глазах Бога, А ведь подобные раздумья ставят под вопрос авторитет самих дарованных Богом заповедей. Создатели ряда библейских текстов не боятся взглянуть в глаза страшной для религиозного сознания данности: почему-то добродетель далеко не всегда увенчивается наградой, а грех — воздаянием. Христианство нашло выход из этого тупика, провозгласив Царство Божие как царство «не от мира сего» и соответственно провозгласив полный разрыв между богоугодностью поведения человека — и его земным преуспеянием. Уже в наиболее поздние книги Ветхого Завета вошла идея **загробного** воздаяния. Но ведь примерно до II века до н. э. идеи загробного воздаяния Ветхий Завет не знал, а раздумья о невознагражденной добродетели и ненаказанном грехе стали отражаться в Ветхом Завете немного раньше — уже в книге Иова (создана в промежутке между IV и VII веками до н. э.) и в книге Екклесиаста (примерно IV — V века до н. э.). Вот раздумья библейского Иова:

Все одно, поэтому я сказал,
что Он (В. Р. — то есть Бог) губит
и непорочного и виновного.

Если этого поражает Он бичем вдруг, то пытке невинных посмеивается.
Земля отдана в руки нечестивых; лица судей ее Он закрывает. Если не Он, то кто же?
(Книга Иова 9, 22 — 24)
А вот из книги Екклесиаста:
Всего насмотрелся я в суетные дни мои. Праведник гибнет в праведности своей; нечестивый живет долго в нечестии своем.
(Екклезиаст 7, 15)
Есть и такая суета на земле: праведников постигает то, чего заслуживали бы дела нечестивых, а с нечестивыми бывает то, чего заслуживали бы дела праведников. И сказал я: и это — суета!
(Екклезиаст 8, 14)
Всему и всем — одно: одна участь праведнику и нечестивому, доброму и злому, чистому и нечистому, приносящему жертву и не приносящему жертвы; как добродетельному, так и грешнику; как клянущемуся, так и боящемуся клятвы.
(Екклезиаст 9, 2)
От таких рассуждений — при отсутствии надежды на **загробное** воздаяние — один шаг до богоутраты и утраты смысла жизни. Да, в конечном счете и книга Иова, и книга Екклезиаста содержат в себе оправдание этой несправедливости неким высшим непостижимым для смертного человека божественным замыслом. Но это «предельное» оправдание порой (особенно в книге Екклезиаста) выглядит не как закономерный вывод из предшествующих рассуждений, но как противоречащее содержанию этих рассуждений заклинание — заклинание не отрекаться от веры, невзирая ни на что, заклинание принять изначальную разумность одушевленного Богом бытия как аксиому, не подлежащую сомнению, — **аксиому,** без которой обрушится мироздание.
Почти два с половиной тысячелетия спустя жестокий лик в лучшем случае безразличной к человеку, в худшем — изначально враждебной ему данности оживет у Сартра. Только теперь эта данность подвергается, в частности, в трактате Сартра «Экзистенциализм — это гуманизм» всестороннему анализу. В качестве одного из «базовых» понятий Сартр берет при этом понятие **«заброшенности».**
Трагическая «заброшенность» сартровского человека заключается в следующем. Сам факт наличия ценностных критериев, в соответствии с которыми практически любой человек строит свою мораль, по Сартру, неоспорим, но критерии эти, по Сартру, для каждого свои, ибо не существует каких-либо предзаданных по отношению к человеческому бытию критериев добра и зла, эти критерии не открываются человеку как независимая от него данность божественного происхождения. Сартр почти с сожалением вспоминает об утраченном человеком XX века Боге, о тех дарованных человечеству заповедях, которые, подкрепленные авторитетом Бога, считались незыблемыми ценностными критериями. Но, потеряв Бога, человек потерял и авторитетные для него нравственные заповеди — и остался абсолютно одиноким перед лицом

непознаваемого мира, своего права на свободный выбор в этом мире, своей нравственной ответственности и своей почти неизбежной вины. Сартр причислял себя к «экзистенциалистам-атеистам», он рассматривал отсутствие Бога, определяющего сущность человека, предписывающего ему нормы поведения, как данность, которой можно быть недовольным, но которая объективно **имеет место.** В крайнем случае, по Сартру, Бог, может, и существует, но лишь как демиург, однажды бросивший в мир свободного человека и обрекший его на непрерывный и мучительный выбор, выбор во тьме, выбор, в рамках которого любой шаг может оказаться преступлением... А раз так — не сущность человека раз и навсегда определяет его бытие, но, напротив, — «Человек есть не что иное, как то, что он сам делает из себя. Таков первый принцип экзистенциализма». Человек делает себя, создавая собственную, никем не предзаданную мораль: «Моральный выбор можно сравнить скорее с произведением искусства... Человек создает сам себя. Он не сотворен изначально, он творит себя, выбирая мораль, а давление обстоятельств таково, что он не может не выбрать какой-нибудь определенной морали». И потому «первым делом экзистенциализм отдает каждому человеку во владение его бытие и возлагает на него полную ответственность за существование». В этом, по Сартру, гуманизм «атеистического экзистенциализма», абсолютизирующего человеческое право выбора, признающего за человеком права Бога по отношению к самому себе.

И в то же время, по Сартру, отсутствие предопределенности несет человеку и муку. Ведь, определяя себя своими поступками и выбираемой в том числе и через эти поступки моралью, сартровский человек лишен возможности предвидеть последствия своих поступков, их отзвук в судьбах многих людей; он должен делать выбор во тьме неведения. Сартровский человек поэтому постоянно испытывает чувство тревоги, которую Сартр, ссылаясь на Киркегора, называет в своем трактате «Экзистенциализм — это гуманизм» «тревогой Авраама»: «Вы знаете эту историю. Ангел приказал Аврааму принести в жертву сына. Хорошо, если это на самом деле был ангел, который пришел и сказал: ты — Авраам и ты пожертвуешь своим сыном. Но каждый вправе спросить: действительно ли это ангел и действительно ли я Авраам? Где доказательства? У одной сумасшедшей были галлюцинации: с ней говорили по телефону и отдавали приказания. На вопрос врача: «Кто же с вами разговаривает?» — она ответила: «Он говорит, что он Бог». Но что же служило доказательством, что это был Бог? Если мне явится ангел, то откуда я узнаю, что это и на самом деле ангел? И если я услышу голоса, то что докажет, что они доносятся с небес, а не из ада и не из подсознания, что это не следствие патологического состояния? Что докажет, что они обращены именно ко мне?.. У меня никогда не будет никакого доказательства, мне не будет дано никакого знамения, чтобы в этом убедиться. Если я услышу голос, то только мне решать, является ли он гласом ангела. Если я сочту данный поступок благим, то именно я, а не кто-то другой, решаю, что этот поступок благой, а не злой... Достоевский как-то писал, что «если Бога нет, то все дозволено». Это — исходный пункт экзистенциализма. В самом деле, все дозволено, если Бога не существует, а потому человек заброшен, ему не на что опереться ни в себе, ни вовне. Прежде всего у него нет оправданий...

Если Бога нет, мы не имеем перед собой никаких моральных ценностей или предписаний, которые оправдывали бы наши поступки. Таким образом, ни за собой, ни перед собой — в светлом царстве ценностей — у нас не имеется ни оправданий, ни извинений. Мы одиноки, и нам нет извинений. Это и есть то, что я выражаю словами: **человек осужден быть свободным**. Осужден, потому что не сам себя создал; и все-таки свободен, потому что, **однажды брошенный в мир, отвечает за все, что делает**».

Прикладывая свою систему взглядов к окружающей действительности, Сартр вспоминает случай из собственной жизни, когда к нему обратился за советом его ученик. Перед юношей стояла трагическая дилемма. С одной стороны (дело происходило в годы оккупации Франции нацистами), убеждения повелевали ему «уехать в Англию и поступить в вооруженные силы «сражающейся Франции». С другой стороны, он знал, что последствий этого его выбора (например, его возможной гибели) может не пережить его мать. Сартр анализирует эту ситуацию с разных сторон, рассматривает все «за» и «против», но оказывается, что **неопровержимых** аргументов в пользу того или иного решения, которые позволили бы юноше принять это решение со спокойной совестью — как единственно правильное, — **просто не существует.** А человек ждет ответа. Что может посоветовать Сартр своему ученику, отталкиваясь от своей этической системы? Ученик мог получить только один ответ. По словам самого Сартра, ученик знал его ответ: «...я могу сказать только одно: вы свободны, выбирайте, то есть изобретайте».

Медленный процесс осознания человеком своей неспособности ориентироваться в окружающем его мире описан в романе Сартра «Тошнота», который был написан за 8 лет до появления трактата «Экзистенциализм — это гуманизм». Здесь еще нет концентрации на этической

проблематике: Сартр — автор этого философского романа — скорее концентрируется на непознаваемости вообще. Роман построен в форме дневника некоего Антуана Рокантена. Поначалу читатель сталкивается с молодым человеком, историком по профессии, который живет в мире незыблемых для него ценностей, увлечен своей работой над жизнеописанием некоего маркиза де Рольбона, имеет какие-то привязанности, симпатии и антипатии. Но постепенно все чаще душой Антуана Рокантена овладевают приступы **Тошноты** — великого и страшного чувства. Во время приступов Тошноты сартровский герой испытывает ощущение бессмысленности своей деятельности, да и вообще любой деятельности в этом непознаваемом мире, ощущение ужаса перед окружающей жизнью, в которой ничто не поддается познанию и предсказанию, которая вдруг может принять совершенно непредставимые формы: «Я с ужасом смотрел на эти зыбкие предметы, которые в любую минуту могли рухнуть, — ну да, я находился здесь, я жил среди этих книг, начиненных знаниями: одни из них описывали незыблемые формы животного мира, другие объясняли, что в мире сохраняется неизменное количество энергии, да, я стоял у окна, стекла которого имели строго определенный коэффициент преломления. Но какие хрупкие это были преграды! **По-моему, мир только потому не меняется до неузнаваемости за одну ночь, что ему лень.** Но сегодня у него был такой вид, словно он хочет стать другим. А в этом случае может случиться **все,** решительно все». Во время приступов Тошноты Антуан Рокантен осознает, что даже среди знакомых вещей ориентироваться не в состоянии: «Я среди Вещей, среди не поддающихся наименованию Вещей. Они ничего не требуют, не называют себя, просто они есть». И чем дальше — тем более отчетливо в моменты Тошноты Антуан Рокантен осознает, что от окружающего мира можно ожидать **абсолютно всего.** И он в ужасе кричит окружающему миру: «А я, я вижу ее, эту природу, вижу... **Я знаю, что ее покорность — не покорность, а лень».** Его фантазия рождает образы причудливых предметов, которые в любой момент могут появиться, — это, например, «каменный глаз, огромная трехрогая рука, ступня-костыль, челюсть-паук». И Антуан Рокантен осознает в конечном счете единственную **неоспоримую** для Сартра истину и о природе своей Тошноты, и о мире в целом: «Так вот что такое Тошнота, значит, она и есть эта бьющая в глаза очевидность... Теперь я знаю: **я существую, мир существует, и я знаю, что мир существует.** Вот и все». Это единственная данность, в которой можно быть уверенным.

Философские искания Сартра отразились в целом ряде его пьес, написанных в 40 — 50-е годы. Прежде всего это «Мухи» (1943), «Мертвые без погребения» (1946), «Затворники Альтоны» (1959).

«Мухи» были написаны в годы оккупации Франции нацистской Германией, и, конечно, античный Аргос приобретает в сценическом мире «Мух» черты сходства с оккупированными французскими городами. По словам С. Великовского, «воображение естественно склонялось к простой подстановке: Эгисф — это нацисты, хозяйничающие в покоренной стране; Клитемнестра — коллаборационисты из Виши, вступившие в преступную связь с убийцами их родины, Орест — один из первых добровольцев Сопротивления, подающий другим пример свободы, Электра — французы, мечтающие о низвержении кровавого режима, но колеблющиеся и пугающиеся настоящего дела. Все это, несомненно, было в «Мухах», и публика ничуть не ошиблась, поняв трагедию Сартра как театральный манифест Сопротивления...» Но в то же время обобщения, сделанные Сартром — автором «Мух», приобретают общемировой, буквально космический характер. «Мухи», — пишет С. Великовский, — по крайней мере столько же иносказание о Франции под сапогом захватчика, сколько миф об одной из граней человеческого удела».

В основу сюжета «Мух» лег переосмысленный Сартром античный мифологический сюжет. Возвращение мифа в литературу XX века не случайно — знакомые с детства мифы выполняют в целом ряде произведений роль абсолютно чистых, «беспримесных», страшных в своей отчетливости иллюстраций к тем или иным «предельным» закономерностям человеческого бытия. Некоторые ученые даже считают, что почти все литературные сюжеты можно, очистив от «примесей», от того, что привнесено временем, свести к уже известным мифологическим сюжетам: ведь общие контуры ситуаций, в которые может попадать человек, общие контуры форм взаимодействия человека с миром повторяются из века в век. Издревле отдельный человек мечтал сохранить в неприкосновенности свое «Я» — и, как мог, сопротивлялся пытавшемуся поглотить его Целому. Издревле человек мечтал о свободе. И в то же время издревле человек боялся этой свободы и с надеждой глядел на снимающее личную ответственность Целое. Издревле живут на свете Любовь и Ненависть, Гордыня и Зависть. По характеристике С. Великовского, «Андре Мальро, дав когда-то одной из своих книг заголовок «Удел человеческий»,... с присущей французам четкостью обозначил самую суть мифов в сегодняшней литературе Запада. Речь шла о неких от века заложенных в самом творении предпосылках,

которые в их чистом, кристаллизованном виде не встречаются почти никогда, всякий раз выступая как частный исторический и житейски очерченный случай нашего земного удела». Именно такую роль сыграл и мифологический сюжет, положенный в основу сартровких «Мух». Как известно, этот сюжет лег в основу трагедий Эсхила «Орестея» и «Хоэфоры», а также трагедий Софокла и Еврипида (с одинаковым названием — «Электра»). В основе этого мифологического сюжета — месть Ореста и Электры своей матери Клитемнестре и ее новому супругу и соответственно новому царю Эгисфу за убийство прежнего мужа Клитемнестры, отца Ореста и Электры, героя троянской войны царя Агамемнона, причем месть эта должна осуществляться по воле бога Аполлона.
В софокловской интерпретации веление бога Аполлона, согласно которому Орест должен мстить собственной матери, является абсолютным оправданием мести. И, подчиняя трагический сюжет идее оправдания мести, Софокл сводит трагическую ситуацию к достаточно прямолинейной схеме: месть Клитемнестре абсолютно оправдана, поскольку абсолютна и лишена каких-либо смягчающих факторов вина Клитемнестры. Да, перед нами проходит здесь и попытка самооправдания Клитемнестры:

Всегда отец тебе предлогом ссоры,
Что от меня он принял смерть свою.
Да, от меня! Не стану запираться:
Моей рукой его сразила Правда.
И, будь разумна ты, — ты помощь ей
Сочла бы долгом принести.
Ведь он, Тот твой отец, о ком ты вечно плачешь,
Всех эллинов бездушьем превзошел:
Он в дар богам сестру твою зарезал.
Счастливый муж! Ему ее рожденье
Не стоило болезни и трудов,
Как мне, что в муках родила ее.
Так молви же, за что, кого он ради
Ее заклал? Аргивян, скажешь ты?
Иль Менелаю — брату угождая,
Ему он в жертву кровь мою принес?
По праву ж взыскан он своею кровью!

(В. Р. — здесь имеется в виду принесение в жертву богине Артемиде дочери Агамемнона Ифигении. Этот сюжет лег в основу рассмотренной выше трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде»). Но в художественном мире софокловской трагедии — это всего лишь дешевое самооправдание, призванное разжалобить Электру, но легко ею опровергнутое. Само это самооправдание Клитемнестры звучит неестественно, вымученно: за ним не стоит душевной боли, но стоит скорее просто желание более или менее убедительно обосновать в глазах Электры свое преступление. Фальшь этого самооправдания подтверждается в художественном мире софокловской трагедии еще и тем, что софокловская Клитемнестра во избежание мести пыталась расправиться со своим сыном Орестом, который чудом избежал смерти, а Электру Эгисф с Клитемнестрой решили, если она не прекратит жалоб, заточить в «подземный терем». И месть Ореста и Электры, выразившаяся в убийстве и новоявленного царя Эгисфа, и Клитемнестры, предстает в художественном мире софокловской «Электры» как акт высшей справедливости, благословенный самими богами. Другое дело, что исполнить возмездие предписано Оресту, а Электра действует скорее по собственной воле. И это при том, что во время разговора с Клитемнестрой Электра, доказывая, что Клитемнестра вовсе не имела права убивать своего мужа даже и в воздаяние за дочь, подвергает уничтожающей оценке сам принцип воздаяния смертью за смерть:

...Что же? Неужели смерть
Он от тебя за это заслужил?
Где ты закон такой нашла? Смотри же!

Являя смертным приговор такой,
Пример расплаты за вину ты явишь:
Как будем друг за друга убивать мы,
Тебе по праву первой пасть придется.

Тем самым Электра подвергает сомнению самими богами сформулированный принцип возмездия: всякая однажды пролитая кровь повлечет кровавое возмездие. И тем не менее кровавое возмездие со своей стороны Электра преступлением отнюдь не считает — здесь возникает даже определенное противоречие.
Итак, в софокловской трагедии «Электра» кровавое возмездие со стороны Ореста и Электры предстает как благословенный богами поступок. Именно поэтому в финале этой трагедии, в отличие от трагедий Эсхила и Еврипида, Орест и Электра не преследуются после того, как пролили кровь, богинями мести Эриниями. Заключается трагедия словами Корифея:

О Атреевы внуки, из многих кручин
Вы прорвались на свет по свободы пути:
Ваше счастье исполнилось ныне!

Еврипид, осваивая «микенский» сюжет, пытается взглянуть на мир глазами всех героев трагического конфликта — и понять каждого. И потому еврипидовская Клитемнестра вовсе не похожа на того монстра, каким ее изобразил Софокл. Еврипидовская Клитемнестра, в отличие от софокловской, не желает зла своим детям, хотя и знает, что именно с их стороны ей грозит расплата за мужа. И если еврипидовский Эгисф хотел расправиться с Электрой, то Клитемнестра спасла ее от смерти:

К детенышу и у волчицы в сердце
Любовь живет, и Клитемнестра-мать
Электру от ножа его спасает...
Ведь, чтоб зарезать мужа, хоть предлог
Она имела, а за кровь детей
Ей ненависть грозила без пощады.

Софокловскую Электру решили запереть в подземелье, еврипидовскую Электру «сплавили» замуж за бедного, хотя и знатного человека.
И у Софокла, и у Еврипида есть сцены самооправдания Клитемнестры и отповеди, данной Электрой. Но слова еврипидовской Клитемнестры — это не дешевое самооправдание женщины, которая знает, что ей оправдания нет, но пытается, пока можно, изворачиваться. Это искренняя исповедь человека, доведенного до преступления:

Вы ж слушайте, и пусть
За славою и речь мою порочит,
Как водится, пристрастный суд толпы...
Чернить так за дела, и, если точно
Кто ненависть делами заслужил, —
Терпи ее, а если ненавидят,
Не рассудив, — что толку? Твоему
Отцу меня вручая, дед не думал,
Что дочь и вас убийце отдает.
А между тем Атрид, на брак с Ахиллом
Склонив дитя, к стоянке кораблей
Авлидской пригласил ее обманом
И мой цветок скосил над алтарем...
О, я бы все простила, если город

Иначе им не взять бы, если б дом
Или детей спасал бы он этой жертвой,
Но он убил малютку за жену
Развратную, за то, что муж не смыслил
Изменницу достойно наказать.
О, я тогда смолчала — як забвенью
Готовила уж сердце и казнить
Атрида не сбиралась. Но из Трои
Менаду царь безумную привез
На брачную постель и стал в чертоге
Двух жен держать..
А если б был украден Менелай,
И я б Ореста смертью выкупала
Сестре ее утеху, иль отец
Стерпел бы твой? Так, значит, смеет близких
Моих казнить Атрид, а мне терпенье
Предписано и жертвы?
Да, его
Убила я — мне не было дороги
Иной, как в стан его врагов. Друзья
Ему б обид моих не отомстили.

Доводы **еврипидовской** Клитемнестры звучат не менее убедительно, чем последующая отповедь Электры.
Более того, отношение Ореста к своей страшной предписанной богами обязанности свершить суд над собственной матерью в художественных мирах трагедий Софокла и Еврипида различно. Софокловский Орест вершит месть со спокойным сердцем, даже с радостью. Он исполняет волю богов, которые всегда правы. Еврипидовский Орест считает свою месть матери таким же преступлением, как мужеубийство его матери, хотя и прощение отцеубийства в художественном мире еврипидовской трагедии выглядит преступлением. Еврипид сталкивает зрителя с трагическим диалогом между Орестом и Электрой:

ОРЕСТ
Но мать не смеет сын убить, не смеет...

ЭЛЕКТРА
А кровь отца он смеет забывать?

ОРЕСТ
В ее крови — клеймо и суд Оресту.

ЭЛЕКТРА
Иль выберет проклятие отца?

ОРЕСТ
Гнев матери карать убийцу будет.

ЭЛЕКТРА
Забудь отца — и бог тебя казнит.

Еврипидовские Орест и Электра оказываются в ситуации, когда любой выбор, какой бы они ни сделали, станет преступлением.
Более того, в художественном мире еврипидовской «Электры» находит свое развитие одна из основополагающих для древнегреческой культуры идей — идея неизбежного продолжения однажды внесенного человеком в мир зла, когда преступление, совершенное одним человеком,

непременно отзовется уже преступлением против этого человека, причем человек, совершивший это преступление, тоже будет обречен стать жертвой — и так до тех пор, пока боги не решат прервать цепочку, по которой следует внесенное в мир зло (это своего рода «закон сохранения зла»). Агамемнон внес в мир зло, убив пятнистого оленя в лесу Артемиды (таков древний сюжет) — и он же сделал все, чтобы стать вождем войска. Вследствие этого ему пришлось принести в жертву свою дочь — и пасть от руки своей жены, которая тем самым сняла с себя роль жертвы, взыскующей возмездия, — и превратилась в преступницу, ждущую возмездия от рук своих детей — причем с момента убийства грех ляжет на них, и ждать возмездия придется им. И Еврипид акцентирует внимание на трагическом положении человека, оказавшегося промежуточным звеном однажды пущенной в мир цепочки зла — самой судьбой ему суждено быть орудием возмездия, но, пролив однажды чужую кровь, преступником становится уже он. И если софокловский Орест, свершив убийство Эгисфа и собственной матери, получает одобрение свыше, то Орест из еврипидовской трагедии — такой же заложник однажды пущенного в мир зла, как и его мать Клитемнестра, — после убийства преследуется Керами — злобными чудовищами божественного происхождения. Да, он совершил возмездие по воле бога Аполлона — но он убил мать, а это Еврипид не может простить с той же легкостью, с какой простил Софокл. И в финале к Оресту обращается божественный посланник — Кастор:

Внемли, о сын Атрида, Диоскурам
И братьям той, которой ты рожден.
Я Кастор, вот близнец мой Полидевк...
В пучине мы едва волненье злое
Утишили, как Аргос нам явил
Здесь труп сестры, твоей несчастной жертвы.
Она была достойна кары, но...
Но не твоей , Орест. Об Аполлоне,
Как о царе своем, я умолчу,
Иль преступить ума не может мудрый?
Но покорись, а жребий и Кронид
Судьбу твою решили. Вот послушай:
Ты, в жены дав сестру Пиладу, сам
Родной предел покинешь, непристойно
Убившему родную мать входить
В аргосский кремль. Как тень метаться будешь,
А за тобою гнаться неустанно
И страшные, и злые псицы: их
Божественна природа — Керы это.
В скитаниях когда придешь, Орест,
В Афины, есть кумир Паллады там, ,
Прижмись к нему — и вмиг тебя покинут.
И тотчас, осенив тебя эгидой,
Она ужасных очарует змей...
А в городе есть холм Ареса: древле
Впервые там судился бог войны,
Когда убил исчадье Посейдона,
Ругателя дочернего казня.
Решения Ареопага святы,
И, хоть теперь должны звучать они
Из смертных уст, — все ж слово непреложно.
И ты, Орест, свой примешь приговор
С того холма. И половина скажет —
Виновен ты, а половина — нет,

Но Феб, оракулом своим смутивший
Тебя, вину Орестову возьмет...
И с этих пор войдет в закон, коль мненья
Где поровну поделятся — прощать...

Итак, софокловская и еврипидовская концепции существенно отличаются друг от друга, но объединяет их идея железного детерминизма, абсолютной неизбежности того, что предопределено волей богов. Эта идея — один из краеугольных камней менталитета древних греков, их взгляда на мир. Да, с софокловских Ореста и Электры предопределенность убийства божественной волей сняла вину, а с еврипидовских Ореста и Электры не сняла трагической вины даже предопределенность убийства-мести волей Алоллона. «Иль преступить ума не может мудрый?» — говорит об Аполлоне посланник богов Кастор из еврипидовской «Электры», давая Оресту понять, что с момента совершения убийства-мести вина легла и на самого Ореста. Все так — и все же идея железной предопределенности прорезывает насквозь и софокловскую «Электру», и «Электру» еврипидовскую. Еврипидовский Орест **лично** вообще **не желает** вершить эту месть — он сочувствует матери. Но решения богов неоспоримы.
Сартровская концепция обреченного на свободу человека исключает идею столь железной предопределенности. Сартровский Орест совершает месть, опираясь на **свою свободную волю:** «Я совершил свое дело. Доброе дело. Я понесу его на плечах, как путник, переходя реку вброд, переносит на своих плечах ребенка, я за него в ответе. И чем тяжелее будет нести, тем радостней, потому что в нем — моя свобода. Вчера еще я брел по земле куда глаза глядят, тысячи путей выскальзывали у меня из-под ног, все они — принадлежали другим... С сегодняшнего дня мне остался только один путь, и Бог знает, куда он ведет, — но это **мой** путь». **Своей собственной волей** руководствуется и Электра, благословляя Ореста на месть. И ничего бы не изменилось от того, желал бы сартровский Юпитер этой мести или не желал. Кстати, по ряду причин, именно этого убийства-мести Юпитер не желает, но он сам признается Эгисфу: «Мучительный секрет богов и царей: они знают, что люди свободны. Люди свободны, Эгисф. Тебе это известно, а им — нет... Если свобода вспыхнула однажды в душе человека, дальше боги бессильны. Это уж дела человеческие, и только другие люди могут либо дать ему бродить по свету, либо удушить».
Но, однажды дав людям право на свободный выбор, сартровские боги поставили людей в такие условия, когда любой выбор в равной мере может породить трагическую вину, сделать человека преступником, обречь его на муки раскаяния и сожаления о собственной свободе. В сартровских «Мухах» моделью человечества стал древнегреческий город Аргос, терзаемый муками коллективной вины за содеянное Эгисфом и Клитемнестрой убийство законного царя Агамемнона, — увы, доля вины лежит на каждом. Одни не воспрепятствовали преступлению, спокойно слушая разносящиеся по городу крики убиваемого Агамемнона; другие — даже испытывали, слыша эти крики, своего рода удовольствие. Это — коллективный грех жителей Аргоса, за который они и несут наказание: по велению Юпитера, город уже 15 лет заполнен отвратительными мясными мухами — Эриниями, которые не дают жителям города забыть о своей вине — вине каждого в отдельности и вине общей. Все погружены в траур, грехом считается всякая радость, а знаком хорошего тона — публичное покаяние в собственных грехах. Время от времени в Аргосе даже происходит церемония публичного покаяния: «Здесь каждый кричит всем в лицо о своих грехах. Нередко, в праздничные дни, какой-нибудь торговец, опустив железную штору своей лавки ползет по улице на коленях, посыпает голову пылью и вопит, что он убийца, прелюбодей и изменник. Но жители Аргоса пресыщены: все знают наизусть преступления всех. Преступления же царицы и вовсе никого не забавляют — это преступления официальные, лежащие, можно сказать, в основе государственного устройства». В кульминационный момент ежегодного празднества из ада выпускаются тени умерших, и они в течение дня вершат суд над живыми — оснований для этого, увы, хватает. Но это празднество — это лишь кульминация повседневного покаяния, которое стало формой существования людей.
Так уж устроено сартровское мироздание. Да, в каждый конкретный момент человек **свободен** в своем выборе, но он обречен на преступления и на муки раскаяния, которые материализуются в виде отвратительных мух-Эриний. Нет, боги практически не вмешиваются в выбор людьми своего **будущего**, они лишь карают за грехи, совершенные в **прошлом**, но уж так устроено изначально самими богами мироздание, что практически любой человек рано или поздно обречен нести это наказание. Сам Юпитер признается, что именно в этой постоянно лежащей на

людях вине в разных ее вариантах и заключается власть его над людьми. Итак, боги в сартровском мире требуют от людей одного — преступлений и угрызений совести.
И сартровские Орест и Электра изначально поставлены в такое положение, когда при **любом** выборе из двух возможных на них будет тяготеть трагическая вина. Отказаться от возмездия, от свержения преступника с трона — значит оставить город во власти наложенного богами проклятия, ощущать, что стаи кровавых мух посланы в воздаяние и самим Оресту и Электре. Свершить возмездие — значит совершить новое преступление, переложить вину Клитемнестры и Эгисфа на свои плечи, вновь сделать невольными соучастниками всех горожан. Не случайно Клитемнестра предостерегает Электру: «Ты ненавидишь меня, дитя мое, но меня больше волнует другое — ты похожа на меня: и у меня были те же заостренные черты, та же беспокойная кровь и скрытный взгляд. Ничего хорошего из этого не вышло... Ты молода, Электра. Тому, кто молод и не успел содеять зла, ничего не стоит осудить других. Но погоди: однажды и ты повлечешь за собой следом непоправимое преступление. Ты шагнешь и подумаешь, что оставила его позади, но бремя его будет все так же тягостно. Ты оглянешься — оно следует за тобой — недосягаемое, мрачное, чистое, как черный кристалл. Ты перестанешь его понимать, скажешь: «Да это не я, не я совершила его». А оно все будет с тобой, стократ отринутое и неотторжимое, оно будет тянуть тебя назад. И ты поймешь, наконец, что жребий брошен, раз и навсегда, что не останется ничего иного, как влачить преступление до самой смерти. **Таков закон покаяния — справедливый и несправедливый.** Посмотрим, во что тогда превратится твоя юная гордыня... Я ненавижу в тебе себя самое. Не твою молодость — о нет, — мою собственную...» Не случайно Электра еще до совершения убийства предупреждает Ореста, что выбор между двумя выходами — это выбор между позором и преступлением: «Ты предпочел позор преступлению, дело твое. Но судьба найдет тебя и в постели: ты сначала испытаешь позор, а потом свершишь преступление, хочешь или не хочешь». И в конце концов, сделав выбор в пользу убийства-мести, Орест и Электра преследуются мухами-Эриниями, которые, окружив со всех сторон неприкосновенное святилище Аполлона, только и ждут момента, когда кто-то из двух, не выдержав угрызений нечистой совести, спустится к ним.
Не следует забывать, что «Мухи» написаны в годы, когда Франция была оккупирована гитлеровской Германией, и Сартр — сам участник Сопротивления — все же не хотел, чтобы его пьеса была проникнута чувством полной безысходности, идеей полной бессмысленности какого-либо действия. Поэтому в финале сартровский Орест, заявляя, что берет всю ответственность за убийство-возмездие на себя, а не перекладывает ее на горожан, добровольно отдает свое тело мухам-Эриниям и обещает увести их от города вместе с собой, освободив тем самым город от страшной дани законам мироздания (при этом Орест ссылается на пример флейтиста из города Скироса, который увел из города полчища крыс). Но финал при этом остается открытым. Кто знает — удовлетворятся ли Эринии телом Ореста, искупит ли в глазах богов взятая им на одного себя великая вина тысячи покаяний. Вопрос остается открытым.
В целях проверки своей этической концепции Сартр в целом ряде произведений ставил своих героев в «предельные», «пограничные» ситуации, в которых практически невозможна поза, рисовка, в которых человек вынужден думать об оправдании перед собой собственного бытия.
В 1946 г. ставится пьеса Сартра «Мертвые без погребения». Время действия — последние месяцы второй мировой войны, место действия — школьное здание, занятое под оккупационную полицию, в одной из французских деревень. Здесь томятся пятеро участников Сопротивления, которые пытались по заданию Центра захватить деревню, но потерпели поражение. Они ждут смерти, но казни предшествуют допросы, в ходе которых полицейские пытаются выяснить, куда бежал командир подпольщиков — Жан.
Полицейские, впрочем, тоже осознают, что шансы на жизнь у них весьма проблематичны, — уже открыт второй фронт, и театр военных действий неудержимо приближается к деревне, в которой происходят события. Все ждут конца — и каждый хочет хоть чем-то оправдать свою жизнь — оправдать перед самим собой.
Мысли героев пьесы, их слова и поступки жестко подчинены сартровской концепции неспособности человека открыть какую-либо неоспоримую нравственную истину, неспособности даже предвидеть, чего больше принесет то или иное действие — добра или зла. Пятеро узников, в свое время включившись в движение Сопротивления, были преданы идее освобождения своей страны, но они с ужасом осознают, что не могут точно сказать, чего больше принесла конкретно их деятельность — добра или зла. Например, они вспоминают свою последнюю операцию по захвату деревни. Включившись в общенациональное движение Сопротивления, герои пьесы должны были, естественно, подчиняться единой дисциплине, выполнять приказы Центра. А если приказ глуп или безнравственен? И если жертвами его

выполнения стали невинные люди? И вот между двумя подпольщиками, Сорбье и юношей Франсуа, завязывается разговор:

ФРАНСУА
... Мы же не виноваты, что не выполнили задание.

СОРБЬЕ
Нет, виноваты.

ФРАНСУА
Мы подчинялись приказу.

СОРБЬЕ
Конечно.

ФРАНСУА
Нам сказали: «Поднимитесь в горы и захватите деревню». Мы ответили: «Это идиотизм, через 24 часа немцам все станет известно». Нам ответили: «Идите и займите деревню». Тогда мы сказали: «Ладно». И мы пошли. Чья вина?

СОРБЬЕ
Наша. Мы должны были выполнить приказ.

ФРАНСУА
Мы не могли его выполнить.

СОРБЬЕ
Конечно. И все же нужно было выполнить... Триста человек, которые не хотели умирать и которые умерли ни за что... Из-за нас в этой деревне остались только полицаи, трупы и камни. Тяжело нам будет умирать с этим криком в ушах.

А в памяти вдруг всплывает, что в свое время после одной из подпольных операций гитлеровцами были уничтожены ни в чем не виновные заложники, в том числе — ребенок. Каждому надо перед своей смертью оправдать свою жизнь перед самим собой — этому подчинено все. Но никаких знаков оправдания жизнь не дает. Пока узники не знают, где их командир, Жан, ощущение опасности совершить предательство сочетается в душе одного из них (Анри) с ужасом перед тем, что его смерть не будет оправдана какой-то целью, что ему не за что умирать, а все равно придется: «Человек не может подыхать, как крыса, не зная за что, даже не вздохнув напоследок... Если бы я только мог сказать себе самому, что я сделал все, что мог, но это, конечно, невозможно. В течение тридцати лет я чувствовал себя виновным. Виновным потому, что живу. А сегодня по моей вине горят дома, умирают невинные, а я умру виновным. Вся моя жизнь была ошибкой».
Вдруг выясняется, что Жан тоже арестован — случайно, по пустячному поводу. Его должны скоро выпустить: полицейские не знают, что именно он руководил операцией. Но он оказался в одной камере со своими товарищами, и теперь им есть что скрывать на допросах, у них теперь есть возможность избавить себя от мучительных предсмертных пыток, соответственно им предоставился **выбор.** Теперь перед каждым из узников со страшной ясностью встает проблема зависимости оправдания **всей** своей жизни в собственных глазах от **случайности,** от одного сказанного под пытками слова. И опять — каждый должен решить эту проблему сам. Еще до появления Жана в камере один из узников, грек Канорис, рассказывает об одном человеке, выдавшем других: «Был один, который выстрелил из охотничьего ружья себе в голову. Но он только ослеп... Он думал, что за все расплатился. **Каждый решает сам, расплатился он или нет».** Но пока узникам **некого** выдавать — нет выбора, мучительные пытки **неизбежны. С**

появлением в камере Жана ситуация меняется. И Сорбье в отчаянии бросает выбор страшной зависимости предсмертного оправдания **всей** жизни от поведения только в один из моментов этой жизни, причем в ситуации, которая вошла в жизнь этого человека случайно: «Несправедливо, что одной минуты достаточно, чтобы зачеркнуть целую жизнь... Есть на свете типы, которые умрут в собственной постели со спокойной совестью. Они такие же трусы, как и я, **только они об этом никогда не узнают. Им повезло».**

Внимание к трагической роли **случайности** в определении нравственного «Я» человека сближает Ж.-П. Сартра с Василем Быковым — ведь Рыбак из повести «Сотников» в обычных **для него** ситуациях (в том числе ситуациях экстремальных) ведет себя не менее достойно (а, может, и более), чем большинство окружающих его людей. Но так получилось, что **именно его** жизнь поставила в ситуацию еще более экстремальную, в ситуацию двух-вариантного выбора: погибни сам или выбей скамью из-под ног своего товарища. Выбрав второе, Рыбак взял на себя несмываемую вину. Но ведь и в ситуации такой оказался именно он. Кто знает, как бы повели себя в этой ситуации другие. Рыбаку не дано знать об этом: он видит только Сотникова (который не сломался) и себя, сломавшегося. А как повели бы себя миллионы и миллиарды других — выражаясь словами сартровского героя, «они об этом никогда не узнают. Им повезло».

Сближает этические концепции Сартра и Быкова также и идея «выбора во тьме», когда человек, делая выбор не в состоянии представить всех последствий того или иного шага, а выбор он все равно делать должен. Ведь и Рыбак из «Сотникова» делает первые шаги к неизгладимой вине, находясь в замкнутом информационном пространстве. Он знает, что это шаги к спасению собственной жизни (об этом ему говорят), но как отразятся эти шаги на судьбе других Рыбак не знает и знать не может (возможно, они и не повредят никому — есть основания так думать).

Примерно в таком же положении находятся и герои сартровских «Мертвых без погребения». Наиболее мучительный выбор встает перед героями «Мертвых без погребения», когда они начинают осознавать, что один из них, совсем юный Франсуа, уже сломался и в любой момент может проговориться. И вот в сознании узников возникает страшная мысль: все равно умирать **всем,** днем раньше или днем позже, выдача Жана приведет к гибели многих их товарищей на свободе, а потому — не гуманнее ли избежать этого, к тому же избавив Франсуа от смерти с презрением к себе, сняв с него бремя потенциально возможной трагической вины и переложив эту вину на свои плечи, сделав Франсуа **только жертвой.** Франсуа умерщвляют — со словами покаяния на устах. Сделан такой выбор. Но смогут ли герои пьесы перед своей смертью оправдать такой выбор? Ведь, делая выбор, они не могли знать **всего,** что было с ним связано, они делали этот выбор во тьме. Этот выбор был сделан в уверенности, что умирать все равно всем (тот, кто выдаст Жана, мог рассчитывать лишь на более быструю и на более легкую смерть). Но потом вдруг выясняется, что оставшиеся в живых узники могут спастись ценой нравственно нейтрального компромисса (Жан объяснил им, как пустить полицию по ложному следу, а полицейские обещали сохранить жизнь в случае выдачи Жана) . Когда узники умервщляли Франсуа, они не предполагали, что возникнет такая ситуация. Но Франсуа уже убит, и пойти **теперь** на предложенный компромисс — значит задним числом превратить ранее совершенное убиение Франсуа из просто прекращения предсмертных страданий в целенаправленное убийство, хотя бы и во имя неких высших целей. После мучительных колебаний с ненавистью к себе узники решились на этот компромисс, но все равно были убиты в тот момент, когда меньше всего этого ждали.

Герои сартровских «Затворников Альтоны» — это тоже заложники неизбежной трагической вины: какой бы выбор ни сделал кто-нибудь из них в той или иной ситуации — он имел в любом случае равные шансы взвалить на себя тяжкую вину. Вот только одна ситуация, которую уже в конце 50-х вспоминают старый промышленник фон Герлах и его сын Франц, принявший обет многолетнего затворничества.

Июнь 1941 года. Вдруг выясняется, что юный Франц скрыл в доме отца бежавшего из концлагеря раввина, а шофер-нацист Фриц, потенциальный свидетель, куда-то ушел, возможно — доносить. Отец в душе солидарен с сыном, но любой выбор, который он может сделать, в равной степени может быть и спасительным, и гибельным как для сына, так и для спасенного им узника. И стал ли сделанный в конечном счете выбор (звонок Геббельсу в надежде замять дело) причиной гибели раввина, или беда случилась вопреки этому выбору — никому из героев неведомо. «Когда я взял трубку, я решил — одно из двух!» — признался Герлах-отец. «Значит, мы никогда не узнаем, кто выдал беглеца. Если не Фриц, то вы», — слышит он горькую истину.

В таком положении и пребывает обычно сартровский человек. Ценностные критерии, причем исключительно субъективные, есть, но возможности следовать им в жизни нет. И потому

постоянными спутниками сартровского героя становятся три состояния — Мука, Одиночество и Отчаяние.
Сартровская концепция человеческого бытия — это концепция, возводящая в абсолют **свободу.** Свободу полную, свободу, которая не может корректироваться никакими объективно существующими ценностными критериями или хотя бы способностью предвидеть последствия собственных действий. Свободу, **обрекающую на безответственность,** ибо Сартр так и не нашел того ценностного «минимума» (имеющего не конкретно-политический, а общечеловеческий смысл), который мог бы освещать человеку соответственно выбранный путь. Мироздание по Сартру, концепция которого держится прежде всего на **отрицании,** открывает, таким образом, достаточный простор для **безответственных** действий. Подпольщики из «Мертвых без погребения» в ситуации трагического выбора приняли решение об умерщвлении юного Франсуа. Они осознали себя злодеями в тот момент, когда узнали, что, оказывается, им могут сохранить жизнь. Но если бы они оставили Франсуа в живых, кто мог бы гарантировать, что Франсуа не погиб бы смертью мученика и не выдал бы перед этим Жана, что привело бы к гибели многих других людей? Герлах-отец из «Затворников Аль-тоны» с помощью звонка Геббельсу пытается выручить из беды сына и спасенного им узника, но ему так и не суждено до конца жизни узнать, его ли звонок стал причиной гибели спасенного его сыном человека, или же беда случилась по другой причине. А если бы он выбрал **другой** вариант действий? Кто мог бы гарантировать, что исход был бы более благоприятен и что именно этот, другой вариант действий не стал бы причиной беды? Следовательно, человек в сартровском мире может действовать, исходя из любых случайных факторов, в равной степени имея шанс усовершенствовать мир и рискуя принести в этот мир непоправимое зло. Не потому ли в конечном счете ничто не удержало самого Сартра от выбора в пользу поддержки экстремистских леворадикальных движений с ярко выраженной антикультурной направленностью?
От тех же исходных посылок, что и Сартр (непознаваемость окружающего бытия, обреченность человека на «выбор во тьме» и а. д.) отталкивался и другой французский философ и писатель экзистенциалистского направления — Альбер Камю, однако в отличие от Сартра, он вывел из этих посылок новое оправдание ответственности.
Альбер Камю прожил не очень долгую и весьма нелегкую жизнь. Родился он во французском Алжире в очень бедной семье (отец Альбера, сельскохозяйственный рабочий, погиб во время первой мировой войны, когда Альберу не было и года; мать добывала средства к существованию поденной уборкой в богатых домах). Получить среднее образование будущий выдающийся философ сумел лишь благодаря специальной стипендии, которую Камю получил по инициативе одного из учителей как особо одаренный подросток. Затем Камю, заболевший к моменту окончания лицея туберкулезом, находит в себе силы продолжить обучение в Алжирском университете (поначалу его не допускают к вступительным экзаменам по состоянию здоровья). В молодости Камю отдал дань коммунистическим идеям (в 1934 — 1937 годах состоял членом Французской компартии). В это же время и в последующие годы Альбер Камю активно участвует в антифашистской борьбе, состоит в комитете содействия Международному движению в защиту культуры против фашизма, сотрудничает в леволиберальных журналах, во время оккупации Франции активно участвует в движении Сопротивления.
После окончания второй мировой войны пути Камю и Сартра разошлись (С. Великовский замечает в этой связи, что «если до открытого размежевания Сартр и Камю скорее заклятые друзья, то после — закадычные враги»). Левый радикализм Сартра становится все более неприемлем для Камю, для которого всегда высшим приоритетом были общечеловеческие нравственные ценности. По словам С Великовского, в отличие от Сартра, который, «превозмогая наследственные задатки, заставил себя в конце концов уверовать, что деловая политико-историческая необходимость и есть единственная добродетель», Камю, «столь же насильственно подавив сомнения, возвел **добродетель** в непререкаемую необходимость действия». Не случайно сама философская система Камю значительно человечнее философской системы Сартра; Камю в большей степени, нежели Сартр, терпим к **реальному** человеку. И не случайно поэтому уже во второй половине 30-х годов Камю обращается к Достоевскому — вначале инсценирует его «Братьев Карамазовых», а уже в конце 50-х — «Бесов». И, естественно, идеи игнорирующего права отдельной личности и все культурное наследие прошлых веков левого радикализма в конце концов окончательно потеряли авторитет в глазах Камю. В своей нобелевской речи в Упсальском университете (в 1957 г.Камю стал лауреатом Нобелевской премии) Камю, подвергая очень жесткой критике современное ему мироустройство, тем не менее предостерегает от разрушительных леворадикальных крайностей,

предупреждает о той опасности, которую несут человечеству «современные тиранические режимы — и правые, и левые», говорит о великом значении культурной преемственности: «И лгут те, кто утверждает, будто можно временно отменить старую культуру, пока будет подготавливаться новая. Нельзя запретить человеку непрерывно говорить о своем величии и ничтожестве, как нельзя запретить ему дышать. Не существует культуры без наследия провал ого, и мы не можем и не должны ничего отвергать из нашей, западной культуры. Каковы бы ни были творения будущего, они все-таки будут нести в себе ту же тайну — тайну мужества и свободы, взращенную отвагой тысяч художников всех времен и народов».
Погиб Альбер Камю в 1960 г. в автомобильной катастрофе.
Программным философским произведением Камю является «Миф о Сизифе», над которым Камю работал в 1940 — 1942 годах. Пожалуй, центральным понятием, проходящим через трактат «Миф о Сизифе», является понятие Абсурда. Да, и в этом Камю согласен с Сартром, человек, наделенный изначально ценностным сознанием, тем не менее не способен ориентироваться в окружающем его мире, предугадывать последствия своих поступков, давать достоверную оценку уже совершенным поступкам, осознанно ставить цели и их добиваться; и потому всякое его деяние абсурдно. Человек, в интерпретации Камю, как правило, не сразу осознает абсурдность того мира, в котором он живет, и всего, что он сам делает в этом мире. Первый знак этого осознания, когда человек ловит себя на том, что ни о чем не думает: «Ответ «ни о чем» на вопрос, о чем мы думаем, в некоторых ситуациях есть притворство. Это хорошо знакомо влюбленным. Но если ответ искренен, если он передает то состояние души, когда пустота становится красноречивой, когда рвется цепь каждодневных действий и сердце впустую ищет утерянное звено, то здесь как будто проступает первый знак абсурдности». Осознание абсурдности бытия проявляется и в навязчивом вопросе «зачем?»: «Бывает, что привычные декорации рушатся. Подъем, трамвай, четыре часа в конторе или на заводе, обед, трамвай, четыре часа работы, ужин, сон; понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота, все в том же ритме — вот путь, по которому легко идти день за днем. Но однажды встает вопрос «зачем?». Все начинается с этой окрашенной недоумением скуки». Постепенно осознание абсурдности окружающего мира и собственного бытия в этом мире становится все более безотрадным: «Стоит спуститься на одну ступень ниже — и мы попадаем в чуждый нам мир. Мы замечаем его «плотность», видим, насколько чуждым в своей независимости от нас является камень, с какой интенсивностью нас отрицает природа, самый обыкновенный пейзаж. Основанием любой красоты является нечто нечеловеческое. Стоит это понять, и окрестные холмы, мирное небо, кроны деревьев тут же теряют иллюзорный смысл, который мы им придаем. Отныне она будет удаляться, превращаясь в некое подобие потерянного рая. Сквозь тысячелетия восходит к нам первобытная враждебность мира. Он становится непостижимым, поскольку на протяжении веков мы понимали в нем лишь фигуры и образы, которые сами же в него и вкладывали, и теперь у нас больше нет сил на эти ухищрения. Становясь самим собой, мир ускользает от нас... Люди также являются источником нечеловеческого. В немногие часы ясности ума механические действия людей, их лишенная смысла пантомима явственны во всей своей глупости. Человек говорит по телефону за стеклянной перегородкой: его не слышно, но видна бесчеловечность самого человека, пропасть, в которую мы низвергаемся, взглянув на самих себя, эта «тошнота», как говорит один современный автор (В. Р. — Ж.-П. Сартр), — это тоже абсурд».
Все так. Абсурд не преодолеть — но с ним можно научиться **достойно сосуществовать.** «Важно, — как говорил аббат Галиани госпоже д'Эпине, — не исцелиться, но научиться жить со своими болезнями». И при всей абсурдности бытия человек, по Камю, все равно способен оправдать собственное существование хотя бы самим фактом бунта против абсурдности бытия. Да, бытие абсурдно, но своим бунтом, своей борьбой против этой абсурдности (пусть безнадежной), построением жизненных планов (пусть обреченных на провал) человек даже в этом абсурдном мире может реализовать свое «Я»: «Осознавший абсурд человек отныне привязан к нему навсегда. Человек без надежды, осознав себя таковым, более не принадлежит будущему. Это в порядке вещей. Но в равной мере ему принадлежат и **попытки вырваться** из той вселенной, творцом которой он является». В наибольшей степени бунт против абсурда, по мнению Камю, проявляется в творчестве: «Творчество — наиболее эффективная школа терпения и ясности. Оно является и потрясающим свидетельством **единственного достоинства** человека: упорного бунта против своего удела, **настойчивости в бесплодных усилиях».** Ведь только творчество (Камю имеет в виду прежде всего художественное творчество) предоставляет человеку возможность вносить в абсурдный мир нечто, определенное собственной свободной волей, хотя бы в форме вымышленного мира: «Творить — значит придавать форму судьбе». Хотя бы **«придавать»** — без всякой надежды на то, что удастся «придать». И не случайно

смысловым центром эссе Камю является философское толкование мифа о Сизифе, обреченного судьбой бесконечное количество раз вскатывать на скалу огромный камень, который сразу же скатывался вниз, — и тем не менее по собственной воле он продолжал это делать, бросая вызов судьбе, противопоставляя ей свою волю.
«...Каждое мгновение, спускаясь с вершины в логово богов, он выше своей судьбы. Он тверже своего камня... Сизиф, пролетарий богов, бессильный и бунтующий, знает о бесконечности своего печального удела; о нем он думает во время спуска. **Ясность видения, которая должна быть мукой, обращается в его победу. Нет судьбы, которую не превозмогло бы презрение...** В этом вся тихая радость Сизифа. **Ему принадлежит его судьба. Камень — его достояние...**
Я оставляю Сизифа у подножия его горы! Ноша всегда найдется. Но Сизиф учит высшей верности, которая отвергает богов и двигает камни. Он тоже считает, что все хорошо. Эта вселенная, отныне лишенная властелина, не представляется ему ни бесплодной, ни ничтожной. Каждая крупица камня, каждый отблеск руды на полночной горе составляет для него целый мир. **Одной борьбы за вершину достаточно, чтобы заполнить сердце человека. Сизифа следует представлять себе счастливым».** И потому философская система Камю глубоко оптимистична. Она не обещает реального улучшения бытия, но она обнаруживает счастье свободы в самом стремлении к этому улучшению и в деятельности во имя этого.
Философская концепция Камю отразилась в ряде его произведений. В самом начале второй мировой войны была написана повесть А. Камю «Посторонний» (закончена в 1940 г.). Духовная эволюция героя-рассказчика «Постороннего», молодого человека по фамилии Мерсо, есть эволюция в сторону осознания страшной правды абсурдности окружающего бытия. Эта духовная эволюция чем-то сродни духовной эволюции Антуана Рокантена из сартровской «Тошноты» (кстати, и «Тошнота», и «Посторонний» построены в форме дневникового повествования героя-рассказчика). И для Антуана Рокантена из «Тошноты», и для Мерсо из «Постороннего» духовный перелом начинается с вопроса «Зачем?» Постепенно и тот и другой становятся посторонними в этом мире, постепенно теряют духовные связи со всем, что им было дорого. Мерсо из повести Камю поначалу осознает, что не испытывает подлинного горя, узнав о смерти собственной матери, что, присутствуя на ее похоронах, он испытывает главным образом скуку. И с этого момента он осознает, что ничего дорогого для него в мире нет, что он в этом мире — посторонний, зритель, равнодушно наблюдающий за происходящими событиями, в крайнем случае способный испытывать чувство физиологического страха и физиологического наслаждения. В конце концов Мерсо совершает убийство, совершает его машинально, наблюдая за самим собой как бы со стороны, как бы за кем-то посторонним и совершенно чужим. И постепенное приближение Мерсо к физической смерти, то есть к смертному приговору, сопровождается все большим внутренним отстранением от окружающего его абсурдного мира. За следствием по собственному делу, за судом над самим собой он теперь наблюдает опять же со стороны как за интересным спектаклем: «В известном смысле мне даже интересно: посмотрю, как это бывает. Никогда еще не случалось попасть в суд». Речи прокурора и адвоката Мерсо описывает с явной иронией и совершенно отстраненно: «Послушать, что про тебя говорят, интересно, даже когда сидишь на скамье подсудимых. В своих речах прокурор и защитник много рассуждали обо мне — и, пожалуй, больше обо мне самом, чем о моем преступлении. Разница между их речами была не так уж велика. Защитник воздевал руки к небесам и уверял, что я виновен, но заслуживаю снисхождения. Прокурор размахивал руками и гремел, что я не заслуживаю ни малейшего снисхождения. Только одно меня немного смущало. Как ни поглощен я был своими мыслями, иногда мне хотелось вставить слово, и тогда защитник говорил: «Молчите! — Для вас это будет лучше».
Получилось как-то так, что мое дело разбирают помимо меня. Все происходило без моего участия. Решалась моя судьба — и никто не спрашивал, что я об этом думаю. Иногда мне хотелось прервать их всех и сказать: «Да кто же, в конце концов, обвиняемый? Это не шутка — когда тебя обвиняют. Мне тоже есть что сказать!» Но если вдуматься, мне нечего было сказать. Притом, хотя, пожалуй, это и любопытное ощущение, когда люди заняты твоей особой, — оно быстро приедается. Скажем, прокурора я очень скоро устал слушать...»
Прокурор обвиняет Мерсо не столько в самом преступлении, сколько (для прокурора это теперь самое главное) — в бесчувственности: «И я опять постарался прислушаться, потому что прокурор стал рассуждать о моей душе.
Он говорил, что пристально в нее всмотрелся — и ровно ничего не нашел, господа присяжные заседатели! Поистине, говорил он, у меня вообще нет души, во мне нет ничего человеческого, и нравственные принципы, ограждающие человеческое сердце от порока, мне недоступны.

— Без сомнения, — прибавил прокурор, — мы не должны вменять ему это в вину. Нельзя его упрекать в отсутствии того, чего он попросту не мог приобрести. Но здесь, в суде, добродетель пассивная — терпимость и снисходительность — должна уступить место добродетели более трудной, но и более высокой, а именно — справедливости. Ибо пустыня, которая открывается нам в сердце этого человека, грозит развернуться пропастью и поглотить все, на чем зиждется наше общество». И прокурор прав — в душе Мерсо действительно пустыня, угрожающая существованию мира незыблемых для большинства людей ценностей. И, вынося Мерсо смертный приговор, судьи словно бы защищают самих себя от страшного прозрения и от утраты смысла собственной жизни. С. Великовский вполне преднамеренно акцентирует внимание на отнюдь не случайных в художественном мире повести сюжетных деталях: «Достав из стола распятие, следователь размахивает им перед озадаченным Мерсо и дрожащим голосом заклинает этого неверующего снова уверовать в бога. «Неужели вы хотите, — воскликнул он, — чтобы моя жизнь потеряла смысл?» Просьба на первый взгляд столь же странная, как и обращенные к Мерсо мольбы тюремного духовника принять причастие: хозяева положения униженно увещевают жертву. И возможная лишь в устах того, кого гложут сомнения, кто догадывается, что в охраняемых им ценностях завелась порча, и вместе с тем испуганно открещивается от этих подозрений. «Он не был даже уверен, что жив, — думает Мерсо о причинах назойливости священника, — ведь он жил, как мертвец». Избавиться от червоточины уже нельзя, но можно заглушить тоскливые страхи, постаравшись склонить на свою сторону всякого, кто о ней напоминает». Свой смертный приговор Мерсо встречает спокойно — он к нему готов как к одной из многочисленных случайностей абсурдного мира. И лишь после вынесения приговора героя-рассказчика приводит в смятение открывшаяся неотвратимость: мир абсурда, мир бесконечной череды случайностей теперь сменился перед глазами Мерсо миром железной предопределенности: «При всем желании я не мог примириться с этой наглой очевидностью. Потому что был какой-то нелепый разрыв между приговором, который ее обусловил, и неотвратимым ее приближением с той минуты, когда приговор огласили. Его зачитали в восемь часов вечера, но могли зачитать и в пять, он мог быть другим, его вынесли люди, которые, как и все на свете, меняют белье, он провозглашен именем чего-то весьма расплывчатого — именем французского народа (а почему не китайского или немецкого?), — все это, казалось мне, делает подобное решение каким-то несерьезным. И, однако, я не мог не признать, что с той минуты, как оно было принято, его действие стало таким же ощутимым и несомненным, как стена, к которой я сейчас прижимался всем телом». Но постепенно Мерсо удается и эту предопределенность включить в окружающую его картину абсурдного мира, в котором теперь для него остается объективной реальностью единственная данность: «Я уверен, что жив и что скоро умру. Да, кроме этой уверенности у меня ничего нет. Но по крайней мере этой истины у меня никто не отнимет». В этой связи можно вспомнить единственную истину, которая сохранила свою достоверность для Антуана Рокантена из сартровской «Тошноты»: «Я существую, мир существует, и я знаю, что мир существует. Вот и все».

«Предельная» истина, как правило, открывается экзистенциалистскому герою в «предельном», «пограничном» состоянии — отсюда и особый интерес Сартра и Камю к человеку в «пограничных состояниях», в том числе в ожидании казни. В своем погружении во внутренний мир ожидающего казни человека Камю — автор «Постороннего» стал продолжателем традиции, заложенной еще Стендалем в «Красном и черном», Ф. М. Достоевским в «Идиоте», Л. Н. Андреевым в «Рассказе о семи повешенных», позже продолженной, в частности, Сартром в «Мертвых без погребения». Позже, в конце 1950-х годов, незадолго до собственной гибели, Камю напишет эссе «Размышления о гильотине», опубликованное на русском языке в «Иностранной литературе», №1 за 1989 г. В числе прочих аргументов в пользу безусловной отмены смертной казни Камю привел и аргументы, органически вытекающие из экзистенциалистской философии. Один из таких аргументов состоит в том, что недопустимо применение абсолютного, не имеющего обратного хода наказания по приговору людского суда, который просто не может быть **абсолютно** правым в этом абсурдном, полном случайностей мире. Мало того, что возможна вообще ошибка в установлении факта виновности, — даже и при отсутствии такой явной ошибки может ли **человек,** стоящий перед стеной непознаваемого, с **абсолютной** достоверностью определить степень вины такого же человека, соотношение личной вины и влияния внешних обстоятельств; наконец, способен ли он заглянуть в будущее и с **абсолютной** достоверностью предсказать, возможно ли в будущем исправление виновного или же этой возможности вообще нет. Экзистенциалистская философия дает здесь однозначный ответ: **не способен.** Как определить, например, меру личной вины и меру обусловленности преступления внешними обстоятельствами? Полное снятие личной ответственности — и с этим согласен Камю — означает «смерть общества»: «Инстинкт сохранения общества, а с ним и

человека требует постулата индивидуальной ответственности. Следует принять его, не надеясь на **абсолютное отпущение грехов».** Но из этого Камю напрямую выводит также и невозможность возложения на человека **абсолютной ответственности.** Но то же самое рассуждение приведет нас к естественному выводу: не существует абсолютной ответственности, и отсюда — абсолютного наказания или награды. Нельзя никого окончательно вознаградить даже Нобелевской премией. Но не следует никого предавать и абсолютному наказанию, даже если этот человек считается виновным, и тем более — если может оказаться невиновным. А смертная казнь еще и узурпирует чрезмерное право карать явно относительную вину **окончательной** и **непоправимой** мерой». А если добавить сюда крайнюю субъективность, которая свойственна всякому человеку, в том числе и судье: «Разве из числа виновных убивают только неисправимых? Все, кому... приходилось присутствовать на заседаниях суда, знают, сколькими случайностями сопровождается вынесение приговора, даже если это смертный приговор. Внешний вид обвиняемого, события его жизни (супружеская неверность часто рассматривается судьями как отягчающее вину обстоятельство, хотя я не могу поверить, что все судьи — верные мужья), поведение (оно говорит в его пользу, если всецело подчинено условностям, то есть чаще притворно), даже то, как он отвечает на вопросы (рецидивисты знают, что не следует ни путаться в словах, ни блистать красноречием), трогательные эпизоды во время слушания дела (а ведь истина, увы, не всегда производит нужное впечатление) — тьма случайностей влияет на решение суда присяжных... Могут ли присяжные без стыда заявить: «Если мы осуждаем вас на смерть по ошибке, вы простите нас, зная слабость человеческой природы. Но мы будем судить вас, не принимая во внимание ни эти слабости, ни законы человеческой природы».

Более того, по убеждению Камю, насильственное прерывание человеческой жизни (даже если речь идет о человеке, в виновности которого нет сомнений) преступно еще и потому, что, в соответствии с экзистенциалистским принципом неопределенности человеческой сущности, которая определяется лишь **всей** жизнью человека, насильственная смерть есть лишение человека потенциальной возможности измениться, хоть немного изменить свою сущность к лучшему и уйти из жизни не только злодеем, хоть немного искупить свою вину; это не просто умерщвление человеческого тела, но и умерщвление того будущего человека, который может отличаться в лучшую сторону от того, который осужден: «Приговорить человека к высшей мере наказания — значит решить, что у него нет ни малейшего шанса искупить свою вину... **Право жить, совпадающее с возможностью искупить вину, является естественным правом любого человека, даже самого дурного.** Самый закоренелый преступник и самый неподкупный судья перед ним равны. Без этого права нравственная жизнь совершенно немыслима. Так, никому из нас не позволено потерять веру в человека до самой его смерти, и лишь после нее жизнь его можно считать судьбой и тогда же выносить окончательный приговор. Но судить человека высшим судом до смерти, заявлять о закрытии счетов еще при жизни кредитора не в нашей власти»... Эта концепция, безусловно, может вызвать далеко не однозначную реакцию, но она органически вытекает из экзистенциалистской концепции человека.

В 1947 г. А. Камю пишет роман «Чума», где на один из городов на алжирском побережье (Алжир в те годы был французской колонией), Оран, проецируется ситуация, в рамках которой город оказался бы во власти чумной эпидемии. Само понятий «чума» имеет здесь много значений — это и гипотетически возможная чума в прямом смысле этого слова, это и чума фашизма, охватившая Европу, это, наконец, символ вообще катастрофы, ломающей жизнь человеческого общества, срывающей культурный слой, уничтожающей традиционные системы ценностей. В качестве эпиграфа к роману взяты «говорящие» слова Д. Дефо «Если позволительно изобразить тюремное заключение через другое тюремное заключение, то позволительно также изобразить любой действительно существующий в реальности предмет через нечто вообще несуществующее» .

Ситуация, моделируемая Камю в романе «Чума», органически вытекает из экзистенциалистской концепции мира и человека. Чума есть бедствие, медленно и постепенно охватывающее счастливый южный город абсолютно независимо от разумной воли жителей города. Поначалу жители города узнают о неприятной новости: то в одном, то в другом районе города стали появляться умирающие крысы — поначалу немного, но с каждым днем — все больше и больше. Первые страницы романа — это почти протокольное, даже в какой-то мере дневниковое описание развития событий и реакции на них чувствительных горожан, поначалу просто недовольных малоэстетичным зрелищем, но потом вынужденных смириться с крысами как с реальностью: их уже выносят ящиками, они уже карабкаются по лестницам жилых домов, от них нет житья в конторах, школах, на террасах кафе — и даже в конторе по борьбе с крысами

«обнаружено с полсотни грызунов». Люди борются с ними, но если крысы вышли из нор, человек бессилен. Нашествие крыс прекращается само — независимо от воли людей, но в это время люди начали заболевать странной болезнью, которая лишь позже была идентифицирована как чума. Поначалу это вызывает у людей лишь легкое беспокойство, каждый пока продолжает жить в мире своих забот, своих ценностей, своих планов и надежд, и чума для большинства поначалу — всего лишь темная тучка на горизонте. И вот по ходу развития действия чума превращается в форму существования всех горожан: жизнь для каждого из них в той или иной момент становится **неотделимой** от чумы, в присутствии которой все их былые жизненные планы, надежды, желания — это нечто далекое, призрачное, нереальное: «Правда, кое-кто еще надеялся, что эпидемия пойдет на спад и пощадит их самих и их близких. А следовательно, они пока еще считали, что никому ничем не обязаны. Чума в их глазах была не более чем непрошеной гостьей, которая как пришла, так и уйдет прочь. Они были напуганы, но не отчаялись, поскольку еще не наступил момент, когда чума предстанет перед ними как форма их собственного существования и когда они забудут ту жизнь, что вели до эпидемии». Но рано или поздно момент прозрения наступал для каждого — и надо было смиряться с самыми противоестественными вещами. Смиряться со страхом перед родным и близким человеком, который вдруг превращался в источник смертельной опасности. Смиряться даже с тем, что похороны из торжественного ритуала превратились в чисто санитарную меру, — хоронить в конце концов стали в общих ямах, без гробов.

Чума в художественном мире романа Камю не может быть побеждена разумной волей человека. В финале романа эпидемия внезапно прекращается, город ликует, но происходит это совершенно случайно, независимо от деятельности тех, кто боролся с чумой, и последние строки романа звучат как грозное предупреждение: «Вслушиваясь в радостные крики, идущие из центра города, Риэ вспомнил, что любая радость находится под угрозой. Ибо он знал то, чего не ведала эта ликующая толпа и о чем можно прочесть в книжках, — что микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает, что он может десятилетиями спать где-нибудь в завитушках мебели или в стопке белья, что он терпеливо ждет своего часа в спальне, в подвале, в чемодане, в носовых платках и в бумагах и что, возможно, придет на горе и в поучение людям такой день, когда чума пробудит крыс и пошлет их околевать на улицы счастливого города».

Все так. И в то же время именно в бесплодной борьбе с чумой герои романа проявляют свою индивидуальность, свое «Я», именно в борьбе с чумой они оправдывают свое существование, подобно все тому же Сизифу, который обреченный на вечный и бесплодный труд, все равно продолжал вкатывать камень на гору, делая каждый раз после очередной неудачи новый свободный выбор в пользу продолжения работы. Точно так же делают свободный и осознанный выбор в пользу сопротивления чуме и доктор Риэ, и молодой журналист Рамбер, который еще недавно плыл по течению жизни и в первые недели чумы делал все, чтобы всеми правдами и неправдами вырваться из зачумленного города, в который его накануне занесла судьба, — вырваться к своей возлюбленной. Свое вынужденное пребывание в карантинном городе он поначалу рассматривает как плен: он не здешний. Он внутренне отбивается от предсказания доктора Риэ: «С известного момента, увы, вы тоже станете здешним». Поначалу, в ожидании возможности выехать, он скорее просто от скуки вступает в дружину по борьбе с эпидемией, втягивается в работу — и не замечает, как постепенно тоже становится здешним, как чужая чума постепенно становится его чумой. Осознает он свою неотрывность от зачумленного города лишь в тот момент, когда у него появилась возможность вырваться. И он внезапно делает выбор — остаться: «Я раньше считал, что чужой в этом городе и что мне здесь у вас нечего делать. Но теперь, когда я видел то, что видел, я чувствую, что я тоже здешний, хочу я того или нет. Эта история касается равно всех нас».

Эпидемия не только ставит людей перед нравственным выбором, но и ставит перед ними мучительные вопросы, заставляет пересматривать былые взгляды на жизнь. Один из обитателей Орана, священник—ортодокс Панлю — поначалу трактует чуму как справедливую божью кару: «Братья мои, вас постигла беда, и вы ее заслужили, братья... Ежели чума ныне коснулась вас, значит, пришло время задуматься. Праведным нечего бояться, но нечестивые справедливо трепещут от страха. В необозримой житнице вселенной неумолимый бич будет до той поры молотить зерно человеческое, пока не отделит его от плевел. И мы увидим больше плевел, чем зерна, больше званых, чем избранных, и не Бог возжелал этого зла. Долго, слишком долго мы мирились со злом, долго, слишком долго уповали на милосердие божье. Достаточно было покаяться в грехах своих, и все становилось нам дозволенным. И каждый смело каялся в прегрешениях своих. Но настанет час — и спросится с него. А пока легче всего жить, как живется, с помощью милосердия божьего, мол, все уладится. Так вот, дальше так продолжаться не могло. Господь Бог, так долго склонявший над жителями города свой милосердный лик,

отвратил ныне от него взгляд свой, обманутый в извечных своих чаяниях, устав от бесплодных ожиданий. И, лишившись света Господня, мы очутились, и надолго, во мраке чумы!» Этот взгляд органически вытекает из ранее сложившихся взглядов священника. Но, глядя на умирающих детей, которым не за что отвечать, он уже не может с былой уверенностью в собственной правоте опровергнуть слова доктора Риэ, который в отчаянии восклицает в ответ на слова священника о любви даже к Богу убивающему: «Нет, отец мой... У меня лично иное представление о любви. И даже на смертном одре я не приму этот мир божий, где истязают детей». (Можно вспомнить в этой связи Ивана Карамазова Достоевского, который бунтует против грядущего Царства Божия, в основании которого — неискупленные земные страдания невинных детей, который возвращает поэтому Богу билет в царство всеобщей гармонии: «И если страдания детей пошли на пополнение той суммы страданий, которая необходима была для покупки истины, то я утверждаю заранее, что вся истина не стоит такой цены. Не хочу я, наконец, чтобы мать обнималась с мучителем, растерзавшим ее сына псами! Не смеет она прощать ему!.. Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу»). Теперь и прежде грозный глашатай справедливого божьего гнева Панлю внутренне меняется, принимая в свое сердце и прежде враждебную ему правду и прощая доктору Риэ слова, которые раньше показались бы ему кощунственными. Теперь он, отнюдь не соглашаясь с этими словами, тем не менее готов примириться с богоборцем, спасающим детей: «Мы вместе трудимся ради того, что объединяет нас, и это за пределами богохульства и молитвы! Только одно это и важно».
Итак, чума становится в художественном мире романа Камю орудием очищающего испытания. Она очищает души от сиюминутного, суетного, наносного, она выявляет подлинную сущность людей, она, наконец, проверяет жизнеспособность всевозможных взглядов на мир, идей, концепций. Но означает ли это **оправдание чумы?** Позиция Камю здесь однозначна: в борьбе со Злом человек может преображаться к лучшему, даже совершать неведомые прежде духовные взлеты, но Зло от этого не перестает быть Злом и оправдывать его — безнравственно. Безнравственно оправдывать войну на том основании, что она может стать первотолчком для великих научных открытий или художественных откровений. Безнравственно оправдывать нацизм с его организованной по последнему слову науки технологией уничтожения миллионов мирных людей на том основании, что именно его апокалиптическому кошмару мир в значительной степени обязан современными представлениями о правах человека. Страдание может очищать, но безнравственно желать кому-либо такого очищения. Не случайно явно симпатичный писателю герой доктор Риэ в ответ на рассуждения другого героя романа о «положительных сторонах» чумы заявляет: «То, что верно в отношении недугов мира сего, верно и в отношении чумы. Возможно, кое-кто и станет лучше. Однако, когда видишь, сколько горя и беды приносит чума, надо быть сумасшедшим, слепцом или просто мерзавцем, чтобы примириться с чумой».
Чума (в разных ее проявлениях) есть для Камю **данность**, перед которой человек бессилен и тем не менее в борьбе с которой он оправдывает свое существование. Сам доктор Риэ говорит о борьбе с чумой как о «нескончаемом поражении», на которое обречен человек, тем не менее он продолжает борьбу. И вера священника Панлю в финале обогащается идеей «активного фатализма»: нет, Панлю не отрицает своей прежней идеи о чуме как об очищении, ниспосланном Богом, но теперь он убежден, что христианин обязан, принимая чуму как проявление высшего божественного разума, все равно продолжать с ней борьбу, ибо это и является целью ниспосланного Богом испытания. И вот, читая вторую свою проповедь, Панлю провозглашает, «что первой мыслью и первым словом будет страшное слово «фатализм». Так вот, он не отступит перед этим словом; ежели ему дозволят добавить к слову «фатализм» эпитет «активный». Сущность «активного фатализма» состоит в следующем: «Не следует слушать тех моралистов, которые твердят, что надо-де пасть на колени и предоставить событиям идти своим чередом. Напротив, надо потихоньку пробираться в потемках, возможно даже вслепую, и пытаться делать добро. Но что касается всего прочего, надо оставаться на месте, положиться со смирением на господа даже в кончине малых детей и не искать для себя прибежища». Немного времени спустя Панлю примет смерть христианского мученика.
Взгляд Камю на мир и на место человека в этом мире значительно оптимистичнее сартровского взгляда, ибо базируется на утверждении человеческого **деяния,** пусть даже и бесплодного, как протеста против не зависящей от человека абсурдной действительности. И этот взгляд на мир в значительно большей степени, чем сартровский, ориентирован на **оправдание ответственности** (может быть, эти слова звучат парадоксально, но, увы, идея абсурдности окружающего бытия самим фактом своего существования ставит вопрос именно об **оправдании ответственности)** . Да, мир не познать, да, последствий своих действий не предугадать, но «одной борьбы за вершину достаточно, чтобы заполнить сердце человека», но само по себе ответственное

следование тем или иным (пусть достаточно субъективным) нравственным принципам уже несет в себе высшее оправдание жизни того, кто этим принципам следует. И не случайно в своих «шведских речах» по случаю получения Нобелевской премии Камю сконцентрировал внимание прежде всего на идее **ответственности** художника. Ответственности за все — за слово и даже за молчание: «Сегодня все изменилось, и даже молчание кажется подозрительным. Начиная с того момента, как оно также приняло значение выбора, в качестве такового заслуживающего либо кары, либо хвалы, художник, хочет он того или нет, берет на себя определенные обязательства». Это ответственность, которую не снимают никакие внешние обстоятельства, в том числе абсурдность окружающего бытия: «Любой художник обязан сегодня плыть на галере современности. Он должен смириться с этим, даже если считает, что эта галера провоняла селедкой, что на ней многовато надсмотрщиков что, помимо всего, взят неверный курс». Это — **данность,** обрекающая на «нескончаемое поражение», но не снимающая ответственности.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ И РЕФЕРАТОВ, КОТОРЫЕ МОГУТ БЫТЬ ПРЕДЛОЖЕНЫ УЧАЩИМСЯ.

1. В мире разрушенных утопий.
2. Утопия и антиутопия в русском и европейском вариантах. Черты сходства и различия.
3. Достоевский и европейская антиутопическая традиция XX века.
4. Возможен ли нравственный спрос, когда человек несвободен (на материале романа Дж. Оруэлла «1984»)?
5. Дары науки — огонь, дарованный Прометеем или троянский конь (на материале утопий и антиутопий XX века) ?
6. Научная целесообразность и права человека: возможно ли их мирное сосуществование (на материале утопий и антиутопий XX века)?
7. Раздумья о Гамлете.
8. Духовная эволюция Шекспира: от восторженного ренессансного гуманизма к трагическому гуманизму прозрения.
9. История «фаустовского» сюжета.
10. Человек в художественном мире «Фауста» Гете.
11. Мироздание по Гете и мироздание по Булгакову: диалектика общего и особенного (на материале трагедии И. В. Гете «Фауст» и романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»).
12. «Одних доводов рассудка для убийства мало». Спор Э. Золя — автора «Человека-зверя» с Ф. М. Достоевским — автором «Преступления и наказания».
13. «В человеке живет темное и злое начало, и преодолеть его трудно».

У. Голдинг.

Раздумья о человеческой природе.

14. **Креонт**

Не стыдно ль мыслить розно ото всех?

Антигона

Почтить родного брата — не позорно.

Спор длиною в тысячелетия.

15. «Не следуй за большинством на зло» (Исход 23, 2). Путь человечества к идее индивидуальной ответственности и его отражение в библейских текстах.
16. Библейская книга Иова и ее влияние на европейскую литературу.
17. Благо свободы и бремя свободы. Раздумья о романтической личности.
18. Ремарковский Пауль Боймер, олдингтоновский Джордж Уинтерборн и хемингуэевский лейтенант Генри: диалектика общего и особенного.
19. «Фашизм отказался от понятия отдельной индивидуальности, от понятия «человек» и оперирует огромными совокупностями».

В. Гроссман.

«Они уничтожили меру вещей, созданную цивилизацией».

Из романа Л. Фейхтвангера «Семья Опперман».

Фашизм: сущность и следствия (на материале литературы немецкой антифашистской эмиграции).

20. Личность и тоталитаризм: возможно ли сопротивление (на материале литературы немецкой антифашистской эмиграции).
21. «Ответственность — это же только слово... Куда-то ведь надо пристроить эту ответственность».

Из пьесы В. Борхерта «На улице перед дверью».

Проблема ответственности в немецкой антифашистской литературе.

22. Слово в борьбе с произволом.
23. От «Электры» Софокла и «Электры» Еврипида — к «Мухам» Ж.-П. Сартра: перекличка тысячелетий.
24. Эволюция представлений о «трагической вине»: от софокловского «Царя Эдипа» — к «Мертвым без погребения» Ж.-П. Сартра.
25. Свобода и ответственность в интерпретации Ж.-П. Сартра и А. Камю: сравнительное сопоставление.

26. «Одной борьбы за вершину достаточно, чтобы заполнить сердце человека. Сизифа следует представлять себе счастливым». Жизнь и ее оправдание в интерпретации А. Камю.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

К I главе
1. Утопия и утопическое мышление. — М.: Прогресс, 1991. — 408 с.
2. *Шацкий Е.* Утопия и традиция. — М.: Прогресс, 1990. — 456 с.
3. *Мортон А. Л.* Английская утопия. — М.: Изд. иностранной лит., 1956. — 278с.
4. *Оруэлл Дж, Уэллс.* Гитлер и Всемирное государство //Оруэлл Дж. «1984» и эссе разных лет. — М.: Прогресс, 1989. — С. 235 — 240.
5. *Канетти Э.* Масса и власть //Канетти Э. Человек нашего столетия. Художественная публицистика. — М.: Прогресс, 1990. — С. 392 — 443.
6. *Карякин Ю. Ф.* Достоевский и канун XXI века. — М.: Сов. писатель, 1990. — 656 с.
7. Утопия и утопическое мышление. Антология зарубежной литературы. — М.: Прогресс, 1991. — 408 с.
8. *Бернард Шоу:* Очерк жизни и творчества (любое издание).
9. *Бернард Шоу.* — М.: Искусство, 1972. — 450 с.
10. *Шоу Дж. Б.* Письма. М.: Наука, 1971. — 398 с.
11. *Кагарлицкий Ю. И.* Герберт Уэллс. Очерк жизни и творчества. — Гослитиздат, 1963. — 279 с.
12. *Любимова А. Ф.* Проблематика и поэтика романов Г. Уэллса 1900 — 1940-х годов. — Иркутск: Изд. Иркутского университета, 1990.— 130с.

Ко II главе
1. *Аникст А. А.* Творчество Шекспира. — М.: Изд. худож. лит., 1965.— 615с.
2. *Аникст А. А.* Трагедия Шекспира «Гамлет». — М.: Просвещение, 1986.— 223с.
3. *Пинский Л. Е.* Магистральный сюжет. — М.: Сов. писатель, 1989. —416с.
4. *Пинский Л. Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. — М.: Худож. лит., 1971. — 606 с.
5. *Морозов М. М.* Статьи о Шекспире. — М.: Худож. лит., 1964. — 311с.
6. *Роговер Е. С.* Изучение трагедии Шекспира «Гамлет» в школе. — Л.: ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1971. — 135 с.
7. *Урнов М. В.* и *Урнов Д. М.* Шекспир. Его герой и его время. — М.: Наука, 1954. —206с.
8. *Козинцев Г. М.* Наш современник Вильям Шекспир. — М.-Л.: Искусство, 1966. — 352 с.
9. *Левидова И. М.* Уильям Шекспир: Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке, 1963 — 1975. — М.: Книга, 1978. — 188 с.
10. *Уильям Шекспир:* Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. — М.: ВГБИЛ, 1989. - 334 с.
11. *Аникст А. А.* Даниэль Дефо. — М.: Учпедгиз, 1957. — 136 с.
12. *Урнов Д. М.* Робинзон и Гулливер. Судьба двух литературных героев. — М.: Наука, 1973. — 89 с.
13. *Дубашинский И. А.* «Путешествия Гулливера» Джонатана Свифта. — М.: Высшая школа, 1969. — 111с.
14. *Левидова М. Ю.* Путешествия в некоторые отдаленные страны, мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. — М,: Книга, 1986. — 288 с.
15. Легенда о докторе Фаусте. — М.: Наука, 1978. — 424 с.
16. История о докторе Иоганне Фаусте// Немецкие шванки и народные книги XVI века. — М.: Худож. лит., 1990. — С. 504 — 616.
17. *Аникст А. А.* Гете и Фауст: от замысла к свершению. — М.: Книга, 1983. — 271 с.
18. *Аникст А. А.* Творческий путь Гете. — М.: Худож. лит., 1986. — 543 с.
19. *Аникст А. А.* «Фауст» Гете. Литературный комментарий. — М.: Просвещение, 1979. — 240 с.
20. *Вильмонт Н. Н.* Гете. История его жизни и творчества. — М. Гослитиздат, 1959. — 335 с.
21. *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе (любое издание).
22. *Копелев Л. З.* «Фауст» Гете. — М.: Худож. лит., 1962. — 144 с.
23. *Бент М. И.* Гете и романтизм. — Челябинск: Челябинский госуниверситст, 1986. — 72 с.

24. *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни.
— М.: Худож. лит., 1986. — 667 с.
25. *Золотусский И. П.* Фауст и физики. Книга о старом Фаусте и новых физиках — о человеке науки в искусстве. — М.: Искусство, 1968.— 120с.
26. *Лану А.* Здравствуйте, Эмиль Золя. — М.: Прогресс, 1966. — 512с.
27. *Реизов Б. Г.* Французский роман XIX века. — М.: Высшая школа, 1969.— 311с.
28. *Пузиков А. И.* Портреты французских писателей. Жизнь Золя.
— М.: Худож. лит., 1981. — 576 с.
29. *Травушкин И. С.* Жерминаль — месяц всходов: Судьба романа Э. Золя. М.: Книга, 1979. — 95 с.
30. *Лещинская Г. И.* Эмиль Золя. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. — М.: Книга, 1975. — 344 с.
31. *Ивашева В. В.* Литература Великобритании XX века. — М.: Высшая школа, 1948. — С. 307 — 319.
32. *Ивашева В. В.* В споре о человеке// *Ивашева В. В.* Эпистолярные диалоги. — М.: Сов. писатель, 1983. — С. 307 — 210.
33. *Шекспир В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. — М.: Искусство, 1958. С. 133 — 294.
34. *ГетеИ.-В.* Собр. соч.: В10 т. Т.2 — М.: Худож. лит., 1976. С. 5
— 440.

К III главе

1. *Франк С. Л.* Духовные основы общества. Введение в социальную философию// Русское зарубежье. Власть и право. Из истории социальной и правовой мысли. — Л.: Лениздат, 1991. — С. 243 — 433.
2. *Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии.
— М.: Учпедгиз, 1957. — 620 с.
3. *Радциг С. И.* История древнегреческой литературы (любое издание) .
4. Библейская энциклопедия. — М.: Издательский центр «Терра», 1990. — 904 с.
5. *Мень А. В.* (Протоиерей Александр Мень). История религии: в поисках Пути, Истины и Жизни: В 7 т. — М.: Exlibris — изд. советско-британского СП «Слово», 1991.
6. *Рижский М. И.* Библейские вольнодумцы: Иов, Екклесиаст. — М.: Республика, 1992. — 236 с.
7. *Рижский М. И.* Книга Иова. Из истории библейского текста. — Новосибирск: Наука, Сибирское отд., 1991. — 249 с.
8. *Шифман И. Ш.* Ветхий завет и его мир. — М.: Политиздат, 1987. — 239 с.
9. *Розен М.* Уроки Библии// Иностранная литература. — 1990, №9.— С. 219 — 246.
10. *Азимов А.* В начале (Автор комментирует Библию). — М.: Политиздат, 1989 и 1990. — 373 с.
11. *Обломиевский Д. Д.* Французский классицизм. Очерки. — М.: Наука, 1968.— 375с.
12. *Сигал Н. А.* Пьер Корнель. 1606 — 1684. — Л.-М.: Искусство, 1957. —123с.
13. *Дьяконова Н. Я.* Английский романтизм. Проблемы эстетики. — М.: Наука, 1978. — 208 с.
14. *Соловьева Н. А,* У истоков английского романтизма. — М.: изд. МГУ, 1988. —230с.
15. *Моруа А.* Байрон. — Минск: Полымя, 1986. — 413с.
16. *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы: Избранные труды. — Л.: Наука, Ленинградское отд., 1978. — 423 с.
17. Зарубежная литература XIX века: Романтизм: Хрестоматия историко-литературных материалов. — М.: Высшая школа, 1990. — 336с.
18. *Фрид Я.В.* Анатоль Франс и его время. — М.: Худож. лит., 1975.— 392с.
19. *Анатоль Франс:* Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке (1877 — 1982). — М.: Книга, 1985. —215с.
20. *Урнов М. В.* Ричард Олдингтон. М.: Высшая школа, 1968. — 78 с.
21. *Ричард Олдингтон.* Библиографический указатель. — М.: Книга, 1965. —59с.
22. *Лейтес Н. С.* Немецкий роман 1918 — 1945 годов (Эволюция жанра): Пермь: Пермский университет, 1975. — 324 с.
23. *Николаева Т. С.* Разум против варварства. Антифашистский роман Л. Фейхтвангера 30 — 40-х годов. — Саратов: Изд. Саратовского университета, 1972. — 232 с.
24. *Рачинская Н. Н.* Лион Фейхтвангер (1884 — 1958). — М.: Высшая школа, 1965. — 85 с.
25. *Сучков Б. Л.* Лики времени. Ф. Кафка, С. Цвейг, Г. Фаллада, Л. Фейхтвангер, Т. Манн. — М.: Худож. лит., 1969. — 445 с.
26. *Лион Фейхтвангер.* Библиографический указатель. — М.: Изд. Всесоюзной книжной палаты, 1959. — 122 с.

27. *Николаева Т. С.* Творчество Ремарка-антифашиста. — Саратов: Изд. Саратовского университета, 1983. — 134 с.
28. *Адмони В. Г.* и *Сильман Т. И.* Томас Манн. Очерк творчества. — Л.: Сов. писатель (Ленинградское отд.), 1960. — 351 с.
29. *Русакова А. В,* Томас Манн и его роман «Доктор Фаустус» (любое издание).
30. *Мотылева Т. Л.* Роман Анны Зегерс «Седьмой крест». — М.: Худож. лит., 1970. — 104 с.
31. *Мотылева Т. Л.* Анна Зегерс. Личность и творчество. — М.: Худож. лит., 1984. — 339 с.
32 *Мотылева Т. Л.* Литература против фашизма. По страницам новейшей зарубежной прозы. — М.: Сов. писатель, 1987. — 385 с.
33. *Сильман Т. И.* Гергарт Гауптман. — Л.-М.: Искусство, 1958. — 122с.
34. *Копелев Л. 3.* Брехт. — М.: Молодая гвардия, 1966. — 432 с.
35. *Эткинд Е. Г.* Бертольд Брехт. — Л.: Просвещение, 1971. —184 с.
36. *Волгина А. А.* Бертольд Брехт. Библиографический указатель. — М.: Книга, 1969. — 168 с.
37. *Вольтер Ф. М.* Избранные произведения по уголовному праву и процессу. — М.: Госюриздат, 1956. — 339 с.
38. Материалы дела Дрейфуса.//Судебные ораторы Франции XIX века. — М.: Изд. института международных отношений, 1958. — С. 19 —314.
39. *Короленко В. Г.* Публицистические статьи//Собр. соч.: В 6 т. Т.6. — М.: Правда, 1971. — С. 5 — 308.
40. Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. — М.: Книга, 1989. — 528 с.
41. *Кун Н. А.* Что рассказывали греки и римляне о своих богах и героях. — Греко-латинский кабинет Ю. А. Шигалина, М., 1992,
42. *Софокл.* Драмы. — М.: Наука, 1990. Серия: Лит. памятники. — С. 124 —168.
43. *Еврипид.* Трагедии. Т.2. — М.: Искусство, 1980. — С. 435 — 512.
44. *Корнель П.* Театр. Т. 1 — М.: Искусство, 1984. — С. 307 — 377.
45. *Байрон Дж. Г.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4 — М.: Правда, 1981. — С. 327 — 342.
46. Поэзия романтизма XIX века. — М.: Худож. лит., БВЛ. — С. 327 — 342.
47. *Байрон Дж. Г.* Паломничество Чайльд Гарольда. Дон Жуан. — М.: Худож. лит., БВЛ. — С. 193 — 779.
48. *Шелли Л.-Б.* Избранное. — М.: Гос. изд. Худож. лит., 1962. — С. 279 — 372.

К IV г л а в е

1. *Долгов К. М.* От Киркегора до Камю: Философия. Эстетика. Культура. — М.: Искусство, 1990. — 397 с.
2. *Семенова С. Г.* Преодоление трагедии. «Вечные вопросы» в литературе. — М.: Сов. писатель, 1989. — 439 с.
3. *Великовский С. И.* В поисках утраченного смысла: Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. — М.: Худож. лит., 1979. —295с.
4. *Великовский С. И.* Грани «несчастного сознания». Театр, проза, философская эстетика, эстетика А. Камю. — М.: Искусство, 1973. — 239с.
5. *Кушкин Е. П.* Альбер Камю: Ранние годы. — Л.: Изд. ЛГУ, 1982. — 183 с.