

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Ярославский государственный педагогический
университет им. К. Д. Ушинского»

На правах рукописи

АНТОНЕЦ ВАЛЕНТИНА АЛЕКСАНДРОВНА

**ТРАДИЦИИ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
КУЛЬТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

24.00.01 – Теория и история культуры

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата культурологии

Научный руководитель –
заслуженный деятель науки РФ,
доктор искусствоведения,
профессор,
Т.С. Злотникова

Ярославль

2017

Содержание

| | |
|--|----------|
| Введение. | 3 стр. |
| Глава 1. Традиции экзистенциализма в отечественной культурфилософской мысли. | 20 стр. |
| 1.1. Теоретические идеи и художественная практика западноевропейских экзистенциалистов. | 20 стр. |
| 1.2. Экзистенциальный дискурс отечественной философской мысли XX века. | 34 стр. |
| 1.3. Отечественный опыт экзистенциального переживания творческой личностью тоталитарной действительности. | 52 стр. |
| Глава 2. Традиции экзистенциализма в отечественной литературе (социально-нравственный аспект). | 66 стр. |
| 2.1. Особенности восприятия и реализации идей экзистенциализма в отечественной литературе второй половины XX века (В. Шаламов, А. и Б. Стругацкие, З. Прилепин). | 66 стр. |
| 2.2. Личностный уровень экзистенциальной проблематики в произведениях отечественных писателей второй половины XX века (В. Шаламов, А. и Б. Стругацкие, З. Прилепин). | 93 стр. |
| Глава 3. Традиции экзистенциализма в отечественном кинематографе. | 120 стр. |
| 3.1. Экзистенциальный опыт режиссёра А. Тарковского как основание творческой деятельности. | 120 стр. |
| 3.2. Экзистенциальные смыслы фильмов А. Тарковского «Сталкер» и «Жертвоприношение». | 140 стр. |
| 3.3. Метафоричность воплощения А. Тарковским экзистенциальной проблематики. | 157 стр. |
| Заключение. | 176 стр. |
| Источники исследования. | 181 стр. |

Введение

Актуальность исследования обусловлена тем, что в современном обществе человек по-прежнему, как и столетия назад, задаётся целью не просто поиска смысла жизни, но обоснования принципов индивидуального бытия.

Кризис личностной идентификации и самоидентификации, связанный с нарушением целостности и гармоничности экзистенциально-бытийственных взаимосвязей человека и окружающего мира, занимавший умы мыслителей разных эпох и начавший формировать самостоятельное философское течение в XIX веке, со временем только углубляется.

Катастрофа Первой мировой войны обнажила недостаточность сил и возможностей европейской культуры, основанной на вере в прогресс, в рациональность истории. Человек обнаружил себя не столько как «человек разумный», определяющими характеристиками которого были познание и освоение внешнего ему мира (природы) и на этой основе преобразование самого себя как социально-природного существа, сколько как существа конечного и хрупкого, лишенного оснований, не вписывающееся в рационально обусловленные нормы бытия. «После мировой катастрофы 1914-18 гг. представления переживших войну людей изменились в диаметрально противоположном направлении. Для большинства из них прошедшая война стала важнейшим опытом и уроком их жизни, особенно для тех, кого война настигла в первой половине их жизненного пути. Из этого опыта исходили, пытаясь преодолеть растерянность и отчаяние послевоенной разрухи» [110]. История человечества «из чего-то прочного, имеющего внятое для ratio направление, превратилась в рискованное дело, в нечто негарантированное, непредсказуемое» [154, с.988]. Именно в таких условиях в работах М. Хайдеггера, К. Ясперса, позже Ж-П. Сартра формируется новый тип философской мысли. Наиболее же явственно экзистенциальная философия, как самостоятельное течение, обозначила свои существенные параметры после Второй мировой войны, приобретя в условиях

глобализации самоочевидное значение актуальной философской, культурологической проблемы современности.

Именно поэтому, мы обращаем внимание на то, что экзистенциальные традиции, получившие широкое распространение в европейской культуре XX века, были характерны и для отечественной культуры того периода.

Экзистенциализм с его давними и разнообразными корнями не ограничивается рамками философствования, он проник в искусство: в прозу, поэзию, драматургию, живопись. Во второй половине XX века экзистенциальная проблематика воплощается и в кинематографе, где проблема реализации художественного замысла/экзистенциальной проблематики, донесения до зрителя тех смыслов, которые закладывает автор, усугубляется. Так в вышеуказанных литературе, живописи, музыке имеют место быть лишь кодирование (автором) и декодирование (зрителем). Кинематограф же предполагает аудиовизуальное преломление авторских смыслов в сознании сценариста, оператора, актёра, режиссера и только потом зрителя. Но даже это обстоятельство не стало препятствием для проникновения экзистенциализма на киноэкраны.

Мы полагаем, что экзистенциальная проблематика, пусть и не называемая так, характерна для современной эпохи, для любой европейской страны, а зачастую и для каждого человека. Мировые катастрофы: войны, террористические атаки, природные катаклизмы и пр. заставляют многих остановиться и задуматься: «для чего мы живём?», «почему так происходит?», «что можно сделать, чтобы избежать повторения трагедии?». Каждый день человек выбирает: задавать ли эти вопросы, стремиться ли к их решению.

Экзистенциализм с его стремлением к свободе, с желанием сделать человека способным выбирать и принять последствия выбора был очень актуален и парадоксально значим для отечественной культуры в советский период. Но сейчас он ещё актуальнее. На фоне всё чаще звучащих мнений об «ином» (единственно правильном) пути развития России (СССР-Российской

Империи), необходимо помнить, что у России с мировой культурой, философией и искусством намного больше общего, чем различного: «Настоящее существительное к прилагательному "русский" - есть "европеец"» [139].

Проблема исследования инспирирована тем, что бытие современного человека по-прежнему требует от исследователя внимания к отдельной личности во всей противоречивости её отношений с миром. В условиях глобализации социально-экономические реалии, окружающие человека, меняются, требуя также изменения его (человека) к ним отношения. Данный процесс усложняется неразрешённостью «внутренних» конфликтов: человек, как и прежде, чувствует себя одиноким, непонятым, более того, желает компенсации своих социальных и психологических проблем. Если в европейском экзистенциализме путь понимания и относительного утешения пройден, то в России он был намечен лишь фрагментарно. Поэтому особенно важна проблема творческой реализации экзистенциального опыта, в том числе с учетом духовных достижений экзистенциализма, именно в рамках отечественной культуры.

Объектом исследования в данной работе стали трансформации западной традиции экзистенциализма в отечественных литературе и кинематографе второй половины XX-XXI веков.

Предмет исследования: воплощение традиций экзистенциализма в произведениях представителей русской культуры второй половины XX (В. Шаламов, А. и Б. Стругацкие, А.А. Тарковский), а также XXI (З. Прилепин) веков.

Целью диссертационного исследования является формирование целостного представления об особенностях воплощения отечественной культурой второй половины XX – начала XXI вв. традиций экзистенциализма. В соответствии с целью работы нами были поставлены следующие **задачи**:

- выявление черт, характерных для произведений мыслителей-экзистенциалистов (на Западе и в России) и для отечественной художественной культуры периода тоталитарной диктатуры;
- актуализация социально-нравственного аспекта, характерного для воплощения традиций экзистенциализма в отечественной литературе второй половины XX – начале XXI вв.;
- культурологическое осмысление эстетического аспекта творчества А. Тарковского в контексте традиций экзистенциальной философии.

Хронологические рамки исследования, в силу теоретической укорененности материала в эпохе восприятия и трансформаций традиций экзистенциализма, ограничиваются XX веком, преимущественно его второй половиной, и частично охватывают XXI век.

Территориальные границы исследования совпадают с территориальными границами нашей страны: Россия (Российская Империя) – СССР – Россия.

Материал и источники исследования:

Материалами данного исследования выступают произведения, являющиеся, несомненно, полемичными по отношению к привычным представлениям об экзистенциализме. В первую очередь стоит отметить разделение нами материалов исследования по их принадлежности к различным видам искусства: литературе и кинематографу. Кроме того, внутри этого разделения также выстроена градация. Так, литературный пласт составляют как художественные произведения: «Пикник на обочине» А. и Б. Стругацких, «Обитель» З. Прилепина; так и дневниковые записи: «Мартиролог» А. Тарковского. В рамках данной классификации сложно чётко определить принадлежность «Колымских рассказов» В. Шаламова к художественной или автобиографической литературе. Тем не менее, в данной работе мы рассматриваем их как художественные произведения, не только отмечая наличие авторского мнения и субъективизма в повествовании, но рассматривая последние как проявления экзистенциального опыта автора.

Кинематограф как вид искусства представлен в работе двумя картинами А. Тарковского: «Сталкер» и «Жертвоприношение».

Кроме традиционных печатных материалов, источниковой базой исследования выступают видеоматериалы, являющиеся, в большинстве своём, биографическими. В данной работе были активно использованы интернет ресурсы, которые, однако, часто заменяли (дублировали) традиционные печатные издания.

Теоретико-методологическая основа исследования.

Исходя из темы данного диссертационного исследования ведущим в работе подходом явился культурфилософский подход, выраженный, в первую очередь, экзистенциальным методом.

Нами также использовались общенаучные методы:

- Герменевтический метод (востребованный как при анализе литературных текстов, так и при рассмотрении кинокартин);
- Сравнительный анализ (для выявления сходств и отличий в воплощении образа Сталкера А. и Б. Стругацкими, А. Тарковским).

Ориентированность работы на личности творцов (особенно В. Шаламова и А. Тарковского) стала основанием для теоретико-культурологической актуализации антропоцентрического, в том числе биографического подходов. При обращении к индивидуальному пониманию и переживанию творцами экзистенции использован социально-психологический метод. Изучение взаимовлияния реальной жизненной ситуации и её художественного воплощения осуществляется на основе культурно-исторического метода исследования.

Кроме того, при подробном анализе различных культурных феноменов (граница у А. Тарковского, архетип у В. Шаламова) нами использовались структурно-функциональный и синергетический методы.

Степень научной разработанности проблемы. Мы выделяем несколько групп исследований, в различных аспектах анализирующих

«экзистенциалистскую» проблематику и её отражение в произведениях отечественной культуры XX – начале XXI вв.

В первой группе мы рассматриваем исследования, актуализирующие теоретические данные о понятиях «экзистенциализм» и «экзистенциальная философия».

Вслед за В.В. Булановым, формулирующим отношение Н.А. Мотрошиловой и В.А. Кувакина к интересующим нас определениям, мы полагаем, что «разделение "экзистенциализма" и "экзистенциальной философии" ("экзистенциальных установок") носит сугубо теоретический характер, как и спор о том, что же в России в начале XX века появилось – экзистенциализм или лишь "самые ранние формы экзистенциального философствования» [35, с.10]. Это обосновывается тем, что «экзистенциализм – спорное, достаточно условное <<...>> обозначение, которое используется для типологической характеристики большого количества концепций, в разной степени близких и родственных» [151], но имеющих общее смысловое ядро – «экзистенцию». Таким образом, проблема дальнейшего использования нами терминов «экзистенциализм» и «экзистенциальная философия» снимается.

Перед нами встаёт следующий вопрос: на что мы ориентируемся, что принимаем за основу, когда говорим о традициях экзистенциализма в отечественной культуре? Здесь мы снова возвращаемся к термину «философия экзистенциализма». Стоит ещё раз подчеркнуть: мы рассматриваем последнюю как составляющую часть экзистенциализма в целом. Особенность её заключается лишь в том, что философия экзистенциализма – система знаний, обладающая самостоятельной (в сравнении с прочими философскими течениями) терминологией, методологией и хронологической преемственностью.

Н.В. Мотрошилова и В.А. Кувакин отмечают, что «русская экзистенциально-персоналистская мысль проделала часть своего пути прежде, чем течения экзистенциализма и персонализма появились на Западе»

[71, с.252], а «его (экзистенциализма – прим. авт. дисс.) виднейшие представители - Н.А. Бердяев и Л. Шестов<...> Русский экзистенциализм <...> впитал в себя идеи и настроения многих отечественных мыслителей <...> до В.С. Соловьева, <...> Достоевского и Толстого. <...> Экзистенциальные установки были присущи большинству русских мыслителей начала XX в. - Розанову, Флоренскому, Мережковскому <...> и др.» [93, с.628]. Тем не менее, при обращении к экзистенциализму мы, прежде всего, ориентируемся на западноевропейских мыслителей, оформивших экзистенциальные идеи в экзистенциальную философию.

Традиционно считается, что родоначальником экзистенциальной философии является С.О. Кьеркегор, чьи идеи не получили отклика в XIX веке, но были пересмотрены и актуализированы в XX в. Как говорилось выше, для формирования самостоятельного философского течения необходим самостоятельный глоссарий. С.О. Кьеркегор, безусловно, не первым заговорил об экзистенции, но первым дал ей название: «В философии Кьеркегора появляется понятие "экзистенция", ставшее принципиально важным для экзистенциальной философии XX в.» [71, с.20]. Укоренению термина не помешало даже то, что каждый философ-экзистенциалист, пытался осмыслить понятие «экзистенция», но видел его по-своему: «Ж.П. Сартр ассоциировал его с его самосозиданием, М. Хайдеггер считал, что это - "стояние в просвете бытия", К. Ясперс - чувство "независимости в бесконечности" и пр. [35, стр. 9].

Только к 30-м годам XX века, по прошествии почти ста лет, идеи С.О. Кьеркегора получили широкое распространение в западной Европе: появляются фигуры М. Хайдеггера, К. Ясперса, Ж.-П. Сартра, А. Камю, Г. Марселя, А. Мёрдок и пр. В.В. Буланов справедливо отмечает, что «уже в советской философии феномен экзистенциализма подробно описывается. Его представители не пытались проникнуть в <...> тайны науки, раскрыть природу искусства, морали и религии, предложить новые глобальные философско-исторические конструкции. Они ставили в центр внимания

индивидуальные смысло-жизненные вопросы (вины и ответственности, решения и выбора, отношения человека к своему призванию и к смерти)» [35, с.10].

К числу мыслителей-экзистенциалистов этого периода, в первую очередь, относят Ж.-П. Сартра и А. Камю, на работы которых мы опираемся в данном исследовании. В их произведениях проблема отношений человека и социума представлена конфликтом, результатом которого, безусловно, становится осознанный выбор человека. Последний же в попытке сохранить личностные ценности (понятия о чести, достоинстве, праве и долге) дистанцирует индивида от окружающего социума. "Отправной пункт их (философов экзистенциалистов – прим. авт. дисс.) философствования – индивид, взятый сам по себе, вне его общественных связей, живущий в обществе, но отделяющий себя от него. <...> Согласно экзистенциализму, никто и ничто не может обязать человека поступать так, а не иначе, всё его поведение <...> определяется свободным выбором» [102, с.112-113].

Экзистенциальная философия, безусловно, отражает в себе настроения характерные не только для европейцев: «употребляя современное выражение, можно было бы сказать, что русская философия, религиозно окрашенная, хотела быть экзистенциальной, в ней сам познающий и философствующий был экзистенциален, выражал свой духовный и моральный опыт, целостный, а не разорванный опыт. Величайшим русским метафизиком и наиболее экзистенциальным был Достоевский» [27]. Как и говорилось выше, экзистенциализм намного шире отдельно взятого философского течения, и может проявляться в различных формах художественного воплощения: в литературе, музыке, кинематографе, театральном искусстве и пр.

Второй, выделяемой нами группой материалов, являются исследования взаимосвязи культур России и Запада, которыми занимались (и занимаются) такие мыслители как М.М. Бахтин, В.С. Библер, В.В. Бычков, П.С. Гуревич, В.М. Межуев, Н.В. Мотрошилова, В.В. Буланов, В.К. Кантор и пр.

Многие исследователи отечественной культурфилософской мысли отмечают явную экзистенциалистскую направленность работ Н.А. Бердяева и Л.И. Шестова: «О самом Н. Бердяеве и о Л. Шестове нередко говорят как о ранних экзистенциалистах и персоналистах» [71, с.252]. Также экзистенциальную направленность в работах Н.А. Бердяева выделяют В.Ф. Асмус, О.Д. Волкогонова, В.В. Зеньковский, В.Н. Лосский, А.Ф. Лосев, Ф.А. Степун, Т.А. Овсянникова, И.Н. Мочалова и это далеко не полный список.

В рамках данной работы то, что экзистенциалистская проблематика актуализируется в отечественной культурфилософской мысли подтверждается исследованием «Картезианских размышлений» М.К. Мамардашвили и трактата «От наукоучения к логике культуры» В.С. Библера. Советская действительность, исторические катаклизмы XX века оказали огромное влияние на культуру этого периода, в частности на литературные произведения. Экзистенциальные идеи обрели социально-активное и ментально-своеобразное освещение, которое не потеряло актуальность и в XXI веке. Экзистенциальная проблематика интересует учёных не только в контексте философии и культурологии (Н.А. Касавина «Экзистенциальный опыт в философии и социально-гуманитарных науках»), но и в вопросах образования (А.О. Карпов «Социальная и экзистенциальная онтология образования»), литературоведения (В.П. Визгин «Экзистенциальный философ под микроскопом филолога», С.А. Демидова «Лев Николаевич Толстой в контексте экзистенциального выбора современных философов» и пр.)

Третья группа материалов диссертационного исследования представлена работами, затрагивающими проблему взаимоотношений творческой личности и тоталитарного общества. В своей работе мы ориентировались на исследования И.В. Кондакова, М.И. Найдорфа, Т.С. Злотниковой, Т.И. Ерохиной и пр.

В четвертую группу материалов мы выделяем исследования творчества анализируемых нами творцов, в связи с чем исследования подвергаются градации и внутри названной группы.

В первой подгруппе мы обращаемся к работам исследователей творчества В. Шаламова. В данной работе с точки зрения экзистенциализма, в частности экзистенциального вакуума, исследуются «Колымские рассказы». Интерес к изучению творчества этого писателя проявился после распада СССР, когда В. Шаламов перестал восприниматься, только как писатель-диссидент. Такие исследователи как В.В. Есипов, М.К. Рыклинов, Е.А. Шкловский, Е.В. Волкова, Н.А. Молчанова рассматривают различные аспекты творчества В. Шаламова. А.В. Аношина рассматривает тему смерти его произведениях, а в статьях многих авторов, таких как В.В. Есипов, А.Д. Синявский-Терц и т.п. рассматривается влияние жизненного опыта автора на становление его мировоззрения. Конкретно проблему экзистенциализма рассматривали М. Бирютти «Экзистенциалистские позиции в лагерной прозе Варлама Шаламова» и Россен Джагалов «Варлам Шаламов и пути советского экзистенциализма». В их статьях мы находим доказательство того, не слишком распространенного мнения, что В. Шаламова можно отнести к числу экзистенциалистов. Применительно к вопросу об архетипичности, реализуемой в жизни и творчестве В. Шаламова стоит отметить отсутствие исследований, посвященных этой проблеме у данного автора. В связи с этим нами выделяются лишь теоретические обоснования актуализации знаний об архетипе вообще (в работах К.Г. Юнга) и мужского архетипа в частности (в коллективной монографии под редакцией Т.С. Злотниковой).

Вторая подгруппа представлена исследованиями повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине». Мы исследовали «Комментарии к пройденному» Б. Стругацкого, «Аркадий и Борис Стругацкие: двойная звезда» Б. Вишневского, также использовали материалы с официального сайта братьев Стругацких. Стоит подчеркнуть, что данное произведение не имеет традиции изучения через призму экзистенциализма.

В отличие от фильмов А. Тарковского, которые часто рассматриваются с позиций данного философского течения. Третья подгруппа исследуемых материалов сфокусирована на анализе кинофильмов А. Тарковского. М.А. Тарковская, М.И. Туровская исследовали весь творческий путь, пройденный Андреем Тарковским, проблемой личности Сталкера занимается в своей книге «Жертвоприношение Андрея Тарковского» Н.Ф. Болдырев. Особенности кинематографического воплощения авторской идеи рассматриваются в диссертациях О.К. Клейменовой, А.Ю. Стогниенко. Кроме того, в исследовании мы опирались на документальные фильмы и интервью: «Обратная сторона «Сталкера»» (И. Майборода), «Как уходили кумиры. Андрей Тарковский» (Т. Павликова).

Исследования, выделенные нами в четвертую подгруппу, направлены на изучение творчества З. Прилепина. Фигура З. Прилепина является одной из самых неоднозначных фигур современного российского общества. Роман «Обитель», казалось бы, не укладывается в ту бытийную парадигму, которую выстраивает для себя автор. Необходимо подчеркнуть: задачей данной работы не является освещение или попытка проанализировать личность автора, напротив, мы обращаемся лишь к художественному произведению, без оглядки на фигуру писателя.

Роман «Обитель» был опубликован в 2014 году. Основная критика работ З. Прилепина в настоящее время сформирована короткими комментариями пользователей в Интернете. В то же время, существуют и серьёзные исследования. В статьях рассматриваются отдельные элементы бытия персонажа с различных точек зрения: культурфилософской: И.С. Иванова «Концепт «Душа» в романе Захара Прилепина» «Обитель» [69]; литературной: И.М. Попова «Концептуальный смысл инвективных слов в романе Захара Прилепина» «Обитель» [123]; религиозной: И.М. Попова «Амплитуда исторического пути России сквозь призму трансформированных концептов "правда господня" и "своя правда" по роману Захара Прилепина» «Обитель» [121]. З. Прилепина сравнивают с писателями-диссидентами,

отразившими в своих произведениях (к слову биографичных, в отличие от «Обители») бытие в заключении: И.М. Попова «Концептуальность интертекста Ф.М. Достоевского в романе Захара Прилепина» «Обитель» [122], А.О. Большев «Роман Захара Прилепина» «Обитель» в контексте тюремно-лагерной русской прозы XX века» [34], безусловно, в силу медийности персоны автора, к его творчеству обращаются при анализе современных культурно-политических тенденций: Т. С. Злотникова, Т. И. Ерохина «Российское самосознание в дискурсе личных политических интенций» [66, с.249-259]. Мы учли, что произведения З. Прилепина рассматриваются также в аспектах мировоззренческой культуры: «Странности рецензирования, или к чему приводят попытки зафиксировать частно-человеческое «измерение» войны» [150], «Концептуализация онтологического понятия «страх» в произведениях З. Прилепина и А. Бабченко о Чеченской войне» [115], «Проблема духовного самосохранения в романе З. Прилепина «Обитель» [129]; и культуры повседневности: «Роман «Обитель» в свете воспоминаний соловецких узников» [153].

Тем не менее, несмотря на обилие материалов, посвященных работе З. Прилепина, мы можем говорить о слабой разработанности исследователями его творчества в целом, тем более – об отсутствии исследований через призму экзистенциализма.

Научная гипотеза исследования основана на следующем предположении: традиции экзистенциализма стали важным ценностно-мировоззренческим основанием противопоставления в России художественного и духовно-нравственного бытия личности (в особенности творческой личности) тоталитарному режиму, найдя отражение сразу в нескольких видах искусства: в литературе, кинематографе и ряде других. Более того, традиции экзистенциализма в действительности присутствовали не только в тех произведениях, которые традиционно считаются близкими данному философскому направлению «стилистически» (как, например, в фильмах А. Тарковского отчётливо проявляются экзистенциальные мотивы).

Мы предположили, что можно найти их отражение и в произведениях тех авторов, которых меньше всего принято рассматривать в качестве художников-экзистенциалистов (А. и Б. Стругацкие, В. Шаламов, З. Прилепин). Тем не менее, именно такая широкая представленность «нетипичных» авторов в совокупности и позволяет говорить о значимости традиций экзистенциализма в художественном творчестве второй половины XX – XXI веков.

Научная новизна работы и состоит в экстраполяции традиций экзистенциализма не только на личности и проблематику деятельности тех представителей русской культуры, чье творчество традиционно рассматривают в данном аспекте (А. Тарковский), но и на тех, чьё творчество прежде не относили к числу явлений, связанных с экзистенциализмом (В. Шаламов, А. и Б. Стругацкие, З. Прилепин). Жизнь и творчество В. Шаламова впервые исследованы применительно к проблеме мужского архетипа, ставшего основанием для доказательства присутствия экзистенциалистской проблематики в творчестве писателя. Впервые анализируется взаимовлияние экзистенциальных переживаний и идей А. Тарковского, отраженных в личном дневнике – «Мартиологе», и его кинолент «Сталкер» и «Жертвоприношение». Впервые с культурологической позиции рассматриваются фантастический роман А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине» и социально-историческая проза З. Прилепина «Обитель», где также выделяется экзистенциальная проблематика.

Теоретическая значимость исследования: в рамках исследования выявлено взаимодействие русской культуры XX – XXI вв. с мировой традицией экзистенциального мироосмысления; систематизированы традиционные для европейской культуры черты экзистенциальной философии применительно к особенностям их трансформации в русской культуре XX века; выделены и актуализированы особенности взаимодействия творческой личности с тоталитарным обществом, определяемые как экзистенциальная проблема.

Практическая значимость исследования связана с анализом произведений литературы и кинематографа, принадлежащих отечественным творцам, а также выявлением традиций экзистенциализма в данных произведениях. Материалы данного исследования могут быть использованы для разработки учебных пособий и семинаров по практическим дисциплинам для обучающихся по специальности «Культурология» и «Философия». Выводы, приведенные в нашем исследовании, могут представлять интерес для специалистов в области культурологии, философии, искусствоведения. Основные положения исследования и библиографический список могут быть полезны при разработке лекций и спецкурсов по изучению проблем культуры XX века, по теории и истории творческой личности. Кроме того, в соответствии с быстро меняющимися социально-политико-экономическими реалиями современной жизни, важно уделять особое внимание воспитанию нравственности у зрителя (в том числе взрослого), не забывая про социально-психологическую миссию любого гуманитарного исследования.

Личный вклад диссертанта заключается в следующем:

1. В научный обиход введены и осмыслены свидетельства присутствия характерных для экзистенциализма черт в произведениях, не рассматриваемых традиционно с позиций данного течения (А. и Б. Стругацкие, В. Шаламов, З. Прилепин);
2. На основе представлений об архетипичности (вообще) и архетеипе мужчины (в частности) систематизированы представления о чертах, характерных для данного архетипа, а также особенностях воплощения этих черт в фигуре реального человека (В. Шаламова), в его автобиографической прозе (в «Колымских рассказах»);
3. Проведён сравнительный анализ экзистенциально детерминированного культурного феномена: личного дневника А. Тарковского - «Мартииолога» (литературного «зеркала» автора) и художественных произведений (кинематографического «зазеркалья»), что

позволило установить прямое влияние экзистенциальных переживаний, экзистенциалистских интенций и идей художника на его кинофильмы.

Обоснованность и достоверность результатов исследования обеспечена всесторонним анализом проблемы с позиции современных теоретико-методологических подходов, адекватной цели и задачам исследования, системным обобщением широкого комплекса культурологических, социологических, конкретных эмпирических работ, касающихся экзистенциальной проблематики в процессе изучения творческой личности.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Экзистенциализм как философское течение получил широкое распространение в европейской культуре, однако, то же самое нельзя сказать относительно культуры отечественной. Несмотря на то, что экзистенциалистского видения, традиций придерживался ряд отечественных философов, что было особенно актуально в условиях процветавшего в XX веке тоталитаризма, данное течение не было в полной мере освоено на российской почве: отечественная культура «примеряла» на себя не концепцию в целом, но отдельные смысловые аспекты традиций экзистенциальной философии;

2. В литературных произведениях отечественных писателей традиции экзистенциализма могут проявляться как в культурно-социальном («Пикник на обочине», А. и Б. Стругацкие), так и в индивидуальном, нравственно-психологическом («Обитель», З. Прилепин) контекстах; особенно важно, что вышеуказанные контексты могут комбинироваться («Колымские рассказы», В. Шаламов);

3. Кинематографическое воплощение переживания собственной экзистенции в фильмах А. Тарковского («Сталкер», «Жертвоприношение») имеют прежде всего, метафорический, художественно-образный характер; режиссер активно использует метафоры не только для презентации

реальности и своего отношения к ней, но и для декодирования зрителем смыслов, заложенных в произведении;

4. Традиции экзистенциализма нашли достаточно широкое, но в основном имплицитное отражение в отечественной культуре. Выражались они не буквально, не в форме философских рассуждений, как это было в Европе, но главным образом в художественных произведениях. Условия тоталитарного общества и стремление авторов к скрытому противостоянию ему не только актуализируют экзистенциалистское мироотношение, но и толкают их на поиски адекватных способов его воплощения. Так А. и Б. Стругацкие используют иронию и фантазийный сюжет, В. Шаламов – приём повествования о прошлом (недавнем и всё ещё животрепещущем), А. Тарковский – метафоричность и символичность, З. Прилепин апеллирует к давнему прошлому, оправдывая тоталитарную систему прошлого, через него выражая презрение к людям настоящего.

Апробация и внедрение результатов диссертационного исследования. Результаты проведенного исследования и ряд положений диссертации докладывались на заседаниях кафедры культурологии ФГБОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского». Результаты исследования опубликованы в 8 статьях, включая 5 статей в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ, общим объемом 3 п.л. Апробация осуществлялась на международных и всероссийских научных и научно-практических конференциях: «Творческая личность: между миром и войной, или бытие на гранях» (Ярославль, ЯГПУ, 2013); «Творческая личность: поступок и образ» (Ярославль, ЯГПУ, 2014); «Творческая личность: архетип и имидж» (Ярославль, ЯГПУ, 2015); региональной научной конференции «Андрей Тарковский в пространстве культуры XX-XXI веков: к 85-летию со дня рождения Мастера» (Кострома, 2017), XIV международной научной конференции Института философии РАН с регионами России «Проблемы российского самосознания: судьба и мировоззрение Варлама Шаламова (Москва, 2017).

Соответствие паспорту специальности. Работа соответствует специальности 24.00.01 – теория и история культуры (культурология) и выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальностей ВАК РФ: 1.1 - теоретические концепции культуры 1.18 – культура и общество; 1.23 – личность и культура.

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка источников и библиографического списка, содержащих 171 наименование. Общий объем выполненной работы – 198 страниц.

Глава 1. Традиции экзистенциализма в отечественной культурфилософской мысли.

1.1. Теоретические идеи и художественная практика западноевропейских экзистенциалистов.

Как уже было обозначено во введении к работе, экзистенциализм не ограничивается лишь направлением философии, но является условным обозначением большого количества концепций, смысловое ядро которых «экзистенция». Вопросы, характерные для экзистенциализма, издревле интересовали человека, так метафизика Аристотеля нередко рассматривается в данном контексте (В.Ф. Асмус, А.И. Иваненко и пр.)

Тем не менее, как философское течение экзистенциализм начал оформляться после 1-й мировой войны в Германии (М. Хайдеггер, К. Т. Ясперс, М. Бубер) и в период 2-й мировой войны во Франции (Ж.-П. Сартр, Г. Марсель, М. Мерло-Понти, А. Камю, С. де Бовуар). После второй мировой войны экзистенциализм получил распространение во многих других европейских странах, в 60-х гг. также и в США.

Принято считать, что расходясь с традицией рационалистической философии и науки, экзистенциализм стремится постигнуть бытие как некую непосредственную нерасчленённую целостность субъекта и объекта. Выделив в качестве изначального и подлинного бытия само переживание, экзистенциализм понимает его как переживание субъектом своего «бытия-в-мире». Бытие толкуется как непосредственно данное человеческое существование, как экзистенция (которая, согласно экзистенциализму, непознаваема ни научными, ни даже рациональными философскими средствами): «В «пограничной ситуации», в моменты глубочайших потрясений человек прозревает экзистенцию как корень своего существа» [154, с.788].

В ситуации, когда человек погружается в чуждое, враждебное для него пространство, рациональный образ привычного мира разрушается, человек теряет жизненные ориентиры, утрачивает ценности, а зачастую, и смысл

собственной жизни, в результате этого трансформируется его восприятие. При этом личность не желает становиться частью окружающего общества, и мы сталкиваемся с экзистенциальной проблемой. Своей работой мы хотим доказать, что художественные искания относительно данного феномена не специфически – европейское явление, характерное лишь для стран, где развивалась экзистенциальная философия, но что в советский, а позже в постсоветский период отечественные творцы также задумывались над воплощением тех же проблем и освещением подобных вопросов. Более того: в любое время человек любой национальности может испытать на себе нестерпимо тяжёлый груз обстоятельств и ощутить стремление абстрагироваться от окружающей действительности.

Ситуация обострялась и тем, что гнёт тоталитарного режима над отдельной личностью, одиночество и обреченность на одиночество в социуме стали характерными особенностями духовной атмосферы XX в., в том числе это относится к реалиям русской культуры.

Нет смысла скрывать, что в контексте общемировой философии экзистенциализм рассматривается, в основном, при анализе западноевропейской мысли, и практически не представлен отечественными учёными. Безусловно, нельзя не отметить причастность Ф.М. Достоевского, Н.А. Бердяева, Л.И. Шестова, Л.Н. Толстого, В.С. Соловьева и пр. к процессу становления и оформления экзистенциальной мысли. Тем не менее, окончательно данное течение сформировалось за пределами нашей страны, потому под экзистенциализмом мы понимаем философскую мысль французских мыслителей середины века. Именно поэтому под эталоном экзистенциальной культурфилософии мы понимаем работы К. Ясперса, Ж.-П. Сартра, А. Камю.

В связи с социо-политическим устройством, ограничениями цензуры, идеологией и прочими объективными факторами, экзистенциальные произведения (в полном смысле этого слова) долгое время не рождались в нашей стране. Читая С. Кьеркегора, Ж.-П. Сартра, А. Камю отечественная

публика понимала и «примеряла» на себя экзистенциальные проблемы. Но при появлении подобных произведений в России (СССР) понятия «экзистенциализма», «трагической экзистенции» воплощаются в художественных произведениях, хотя не актуализуются в пониманиях социально-психологических практик.

Вот почему мы не можем говорить о принадлежности к экзистенциализму рассматриваемых в данной работе произведений русской культуры, тем не менее выделяя черты, характерные для данного течения. В первую очередь, важно отметить такую особенность формирования экзистенциальной ситуации в западной культуре как необходимость наличия исключительной ситуации (подразумевающей её ограниченность во времени), в это же время в произведениях русской культуры XX века, как будет позже показано, она носит почти обыденный характер. Более того, мы подчёркиваем, что традиции экзистенциализма, воплощаемые в произведениях отечественных творцов, не могли просто дублировать опыт западноевропейской философской школы, но кристаллизировались, оформлялись, вырастали становясь индивидуальным откровением.

Отсутствие единого философского учения не позволяло отечественным авторам ориентироваться на какие-либо догматы, за счёт этого концентрация личного опыта (как воплощения экзистенции) становилась исключительно интимным. Иными словами, попадая в экзистенциальную ситуацию, и зная, что где-то, когда-то люди уже писали (или пишут) подобное, что существует целая философская школа и пр. – личный опыт начинает растворяться в массовом. Но если творец не соотносит себя с кем-то, не разделяет с ним этот опыт, то ситуация изолированности лишь усиливает экзистенциальную составляющую его текста. Необходимо отметить, что в экзистенциальной философии, понимается под словом «опыт»: «Экзистенциальная философия, стараясь отмежеваться от классического понимания опыта как познания внешней действительности, эмпирического отношения человека к природе и к себе самому, обозначила значение опыта в связи с понятием экзистенции.

<...> Она выступает глубинным основанием всех человеческих проявлений, на которое надстраивается в том числе и опыт, как нечто вторичное» [80, с.31].

В данной работе нас интересует собственно русский экзистенциальный опыт и его воплощение в художественном творчестве, для изучения которых нам необходимо, прежде всего, проанализировать западный опыт и его влияние на культурную и духовную ситуацию в обществе.

Необходимо отметить, что, по мнению самих философов, экзистенциализм развивался в двух направлениях: «...существует две разновидности экзистенциалистов: во-первых, это христианские экзистенциалисты <К. Ясперс и Габриэль Марсель>; и во-вторых экзистенциалисты-атеисты <Хайдегер и французские экзистенциалисты>» [147, с.321]. Условно разделяя философов-экзистенциалистов на «старших» и «младших» можно говорить о том, что воплощенное в их трудах учение со временем уходило от религии и обоснования категории «экзистенции» через категорию «Бог». Экзистенциалисты-атеисты не отрицали наличие Бога категорически, но говорили, что «есть по крайней мере одно бытие, у которого существование предшествует сущности, бытие, которое существует прежде, чем его можно определить каким-нибудь понятием, и этим бытием является человек...» [147, с.323]. Иными словами, «существование предшествует сущности» [147, с.323], а это исключает наличие первоначального замысла, который характерен для религиозных доктрин. Несмотря на различия в религиозном плане, основные принципы данного течения неизменны и фокусируются, главным образом, на возможности каждого человека определять собственную судьбу, тем самым формируя не только субъективную картину мира, но и парадигму общечеловеческого существования в целом. Забегая вперёд, отметим тот факт, что для рассматриваемых нами произведений отечественных авторов проблема религии никак не связана с проблемой существования. Возможно, это обосновывается с тем, что в художественном произведении, в отличие от

философского, не обязательно наличие понимания того, что первично в каждом конкретном случае: В. Шаламов (в отличие от Ж.-П. Сартра) описывая экзистенциальные переживания, не стремился обосновать и философски интерпретировать взаимоотношения враждебного окружения и индивидуального к нему отношения.

Так как самым ярким представителем экзистенциализма в сочетании его философских и художественных аспектов считается Ж.-П. Сартр, в данной работе мы будем опираться на его теоретическое произведение «Экзистенциализм – это гуманизм», пьесы «Мертвые без погребения», «Стена», а также рассказ «Комната», как на классически экзистенциальные произведения. Ещё одним ярким представителем экзистенциализма является А. Камю, произведения которого («Эссе об абсурде», «Калигулу», «Чуму» и «Счастливую смерть») мы также рассмотрим в данном параграфе.

Традиционно принято считать, что культура XX века характеризуется интегративностью: философская мысль прошлого столетия неразрывно связана с литературой. Характеризуется это не столько тем, что любой текст, воплощенный в слово, становится частью мировой литературы, но, в большей степени, стремлением авторов выразить свои философские принципы в художественном произведении. Кроме того, безусловно, имели место быть научно-теоретические труды, постулирующие основные принципы данного философского течения. Для анализа этих принципов мы обратимся к произведению Ж.-П. Сартра «Экзистенциализм – это гуманизм», в котором автор отвечает на обвинения критиков, формулируя ту базу ценностей, на которую опирается экзистенциализм.

Ж.-П. Сартр отмечает: «... под экзистенциализмом мы понимаем такое учение, которое делает возможной человеческую жизнь и которое, кроме того, утверждает, что всякая истина и всякое действие предполагает некоторую среду и человеческую субъективность» [147, с.320]. Таким образом, мы делаем вывод о том, что для экзистенциалистов важны среда, в которой происходит действие; субъективное человеческое отношение к

этому действию; и жизнь, определяемая данным действием. В то же время нельзя забывать: для экзистенциалистов характерна убежденность не просто в возможности, но в обязательности выбора человеком. Любое действие становится результатом индивидуального выбора, а вся жизнь, как и сама личность выступает результатом этого выбора.

В доказательство зависимости становления личности от человеческого выбора можно привести слова Ж.-П. Сартра: «человек потому не поддаётся определению, что первоначально ничего из себя не представляет» [147, с.323]. Тогда как «представлять» что-то из себя он начинает, по мнению автора, только после совершения выбора им же самим, т.к. «экзистенциализм отдаёт каждому человеку во владение его бытие и возлагает на него полную ответственность за существование» [147, с.323]. При этом бытие формируется как результат череды выборов и зависит, соответственно, от самого человека. Необходимо отметить, что субъективность не формируется представлением о себе, но определяется лишь тем «каким человек хочет стать» [147, с.323]. При этом, каждый, совершающий выбор, должен осознавать, какую ответственность он несет перед социумом: «я ответственен <...> за себя самого и за всех, и создаю определенный образ человека, который выбираю: выбирая себя, я выбираю человека вообще» [147, с.324].

Таким образом, индивидуальный выбор становится не только источником «движения» [147, с.324], которое, в свою очередь, формирует опыт. Более того, индивидуальный выбор не снимает с человека ответственности за окружающих, следовательно, за их поступки. Учитывая, что враждебная среда, характерная для экзистенциализма, сформирована в результате индивидуальных человеческих «выборов» и помня о том, что «выбирая себя, я выбираю человека вообще» мы делаем вывод, что я (как «человек вообще») совершаю «движения», результатом которых неизменно становится та агрессивная среда, которая меня окружает. Соответственно, конфликт с миром замыкается на моём внутреннем конфликте.

Стремление найти выход из последнего, в произведениях Ж.-П. Сартра часто заставляет человека ещё больше оградиться от общества. Безусловно, это тоже вариант «выбора», но этот вариант не помогает героям разрешить ситуацию: часто они просто уходят от проблемы, консервируя личную экзистенцию. В таком случае исследователи наблюдают феномен экзистенциального вакуума.

Этот термин был введён в научный лексикон В. Франклом. В монографии «Человек в поисках смысла» автор так определяет данный феномен: «ощущение внутренней пустоты, чувство глубочайшей смыслоутраты» [157]. Как психиатр В. Франкл объясняет появление и развитие экзистенциального вакуума двумя причинами: скучой и отказом от доминирования животных инстинктов, а также отказом от «условностей, традиций и ценностей прошлых времен» [157] при принятии решений. Учёный пишет, что в условиях экзистенциального вакуума «он хочет делать то, что делают другие, или делает то, чего хотят от него другие. Он, так сказать, вносит свою лепту в конформизм и тоталитаризм; первый более характерен для Запада, второй - для Востока» [157]. Безусловно, анализируя произведения, в которых говориться о жизни в условиях плена («Мёртвые без погребения» Ж.-П. Сартра) или лагеря («Колымские рассказы» В. Шаламов) нельзя говорить о том, «что он (*герой – прим. авт. дисс.*) хочет делать», единственный метод воздействия здесь – физическое принуждение. Тем не менее, мы можем говорить о конформизме, упомянутом В. Франклом, ведь, как будет показано ниже, герои смиряются со всеми издевательствами.

Рассмотрим причины возникновения и признаки экзистенциального вакуума в пьесе Ж.-П. Сартра «Мёртвые без погребения». Безусловно, в данном случае, мы не выявляем в качестве причин возникновения экзистенциального вакуума скучу, как, впрочем, и стремление к конформизму. Тем не менее, несмотря на то, что причины феномена совершенно другие, мы говорим именно об утрате смысла собственного существования, а значит об экзистенциальном вакууме.

В произведении описывается, как пятеро героев, среди которых одна женщина (Люси), её брат, подросток (Франсуа) и трое мужчин попали в плен. Их держат на чердаке, куда позже приводят Жана (командир их группировки и возлюбленный Люси), но пленители не знают, кем на самом деле он является. Пятерых героев жестоко пытают и в конце произведения они погибают, но ни один не выдал тайну и не сказал, где находится их друг.

В произведении автор вводит два типа героев: пленные и их пленители. Среди пленных также наблюдаем существенное различие – лишь один из них не подвергается пыткам (Жан). Благодаря такому выбору персонажей, исследователь имеет возможность проследить не только эволюцию процесса отчуждения от мира, но и получить представление о том, как это происходит. Проявления дистанцирования наблюдаются в нескольких аспектах.

Во-первых, пространственное отдаление: герои, пережившие унижение, стремятся избегать общения с теми, чья гордость не была надломлена. «Прошу тебя, не прикасайся ко мне»? [133] – говорит Люси своему возлюбленному. Человек отрекается от прошлого и допускает к себе лишь подобных себе, лишь тех, кто также был истязаем. Кроме того, это ведёт к потере осознания собственной нравственной целостности. Важно отметить: гордость не синонимична гордыне и проявляется не в чувстве превосходства над другими, но в восприятии остальных равными себе. Для героя гордость является жизненным принципом, отказавшись от которого он рискует утратить собственную человечность. Осознание данного критерия личностной экзистенции является характерной чертой творчества изучаемых представителей классического экзистенциализма, а также отечественных авторов. Данный критерий является основополагающим при формировании мировосприятия и внедрении индивидуального «я» в социум. При анализе «Колымских рассказов» В. Шаламова, во второй главе диссертации, феномен «гордость» будет подробно рассмотрен.

Возвращаясь к вопросу о проявлениях изолирования себя героями Ж.-П. Сартра мы выделяем второй аспект дистанцирования: речь героев.

Сдержанная, усталая, очень редко эмоциональная. Человек закрываетя в себе, абстрагируется от происходящего в настоящий момент, теряет интерес к существованию. После пыток герои говорят о ненужных, уже неважных вещах: о том, что «Шазье продаёт трубочки с кремом», обсуждают то, «чем они (*немцы – прим. авт. дисс.*) занимались в мирное время»... [133] Все реплики максимально лаконичны, лишены скрытых смыслов. Ж.-П. Сартр не раз подчёркивает отсутствие у героев чувств.

Это относится не только к речи, кроме того, отсутствие эмоциональности также является проявлением экзистенциального вакуума. «Я ничего больше не чувствую» [133], - говорит Люси после того, как пережила свои унижения. Ярчайшей чертой самоощущения героев является не просто апатия к жизни, а отрицание своего существования. Анри чётко обозначает различие между ним и Жаном, которого не пытали. «Вот видишь – ты двигаешься, ты волнуешься, ты слишком живой», - говорит он своему другу, подчёркивая, что тому повезло, ведь он «может ... ненавидеть» [133]. О неспособности чувствовать также будет сказано во второй главе работы: герой В.Т. Шаламова не раз фокусирует внимание читателя на абсолютном безразличии к судьбе остальных лагерников: смерть, убийства, переживания и стенания близких не находят отражения в душе автора. Нам представлены факты: грубые, бесчеловечные, не приукрашенные.

Таким образом, в пьесе «Мертвые без погребения» Ж.-П. Сартр определяет три основных вектора экзистенциального вакуума: движения, речь, эмоции.

В данном произведении можно обнаружить две причины абстрагирования личности. Первой, как уже было сказано, является ломка гордости, самолюбия, которая заставляет героев чувствовать себя униженными, хуже того – непротивящимся злу, ведь даже возможности ненавидеть они могут только завидовать. Пространственное ограничение свободы является второй причиной экзистенциального вакуума человека в данном произведении.

Находясь в условиях заключения, люди, тем не менее, не объединяются, а, наоборот, стараются держаться подальше друг от друга. Все, кто уже пережил муки, у кого сломлено чувство собственного достоинства, уходят, как говорилось выше, в противоположный конец чердака, в тень, в другой, серый, тёмный, грязный мир. Все они сражались за одну идею и цель, все проходили через испытания, были одним целым, прожили общую жизнь борьбы, но умирали по одному. Сорбье покончил жизнь самоубийством, а Франсуа был задушен своими друзьями, на глазах сестры, остальных же троих расстреляли. Важно, что даже после смерти любого из них, остальные герои не чувствуют потерю, а закрывают на неё глаза. «Жан: «Он всё ещё лежит.<...>Хотите посмотреть?» Канорис: «Зачем?» [133]. Жизнь человека перестаёт быть ценностью, за неё уже не стоит бороться.

Проанализировав основные аспекты интересующей нас проблемы в пьесе Ж.-П. Сартра, мы можем выявить, что не только социальные причины (война, плен) становятся толчком к экзистенциальному вакууму, но и психологические особенности человека имеют существенное влияние на формирование этого состояния.

Отличной от Ж.-П. Сартра точки зрения на экзистенциализм придерживался А. Камю. Анализируя такие его произведения как повесть «Счастливая смерть» и драматическое произведение «Калигула» мы можем выделить основную причину экзистенциальной ситуации для автора – абсурд.

В данном случае необходимо отметить, что абсурд становится не только внешней реальностью по отношению к герою, но его сознательным выбором. Например в повести «Счастливая смерть» герой убивает богача-калеку, аргументируя свой поступок теми же формулировками, что и Раскольников Ф.М. Достоевского: «любой человек, наделенный чувством счастья, волей к счастью и потребностью счастья, имеет право быть богатым. Потребность счастья кажется мне самым благородным стремлением

человеческого сердца. На мой взгляд, все им оправдано» [76]. Оправдывая убийство собственным превосходством над другим, Мерсо забирает его богатства, уезжает на берег моря, покупает дом и начинает новую жизнь. Исследователь может говорить о создании героем альтернативной реальности, в которую он не вписывается духовно, но желает быть вовлеченным рационально. Тем не менее, получив деньги Мерсо не находит спокойствия, не становится счастливым, хотя, следуя своей теории, должен достичь блаженства через обладание материальными ценностями. Обращаясь к анализу экзистенциального вакуума, представленному В. Франклом, мы также можем найти его проявления в данном произведении. Мерсо постоянно находится в поиске смысла жизни. И, как и писал В. Франкл, находит его в «стремление к деньгам» [157]. Кроме того, в соответствии с теорией В. Франкла герою не чуждо «стремление к <...> сексуальной сверхактивности, которое служит бегству от осознания экзистенциального вакуума» [157].

Условия, в которые герой погружен изначально: любовный треугольник, одним из «углов» которого становится калека-богач, рассматриваются Мерсо с позиции абсурда: он не понимает, почему кто-то кроме него может иметь блага, по праву принадлежащие ему. Это заставляет героя прибегнуть к единственно возможному, по его мнению, выходу из данной ситуации – убийству. В то же время, убийство не может восприниматься иначе чем абсурд. Особенно с позиции А. Камю.

Для того, чтобы проанализировать данное умозаключение обратимся к теоретическому труду «Эссе об абсурде», где автор описывает не только воплощения и способы бегства от абсурда, но и причины его генезиса. А. Камю пишет: «По существу, абсурд есть раскол. Его нет ни в одном из сравниваемых элементов. Он рождается в их столкновении» [147, с.242]. Таким образом, мы можем говорить о том, что, по сути, абсурдом является любое событие, меняющее ход вещей, либо возникновение любого фактора, противоречащего тем, что устоялись в данной системе. Но А. Камю

определяет важнейшую характеристику исследуемого феномена. Он говорит, что «абсурд имеет смысл тогда, когда с ним не соглашаются» [147, с.243]. Следуя философии А. Камю, можно сделать вывод о том, что абсурд является сугубо субъективным феноменом: ведь с чем не соглашается один, согласиться другой. То есть абсурд – порождение индивидуальных, личностных установок и рождается в результате столкновения рационального и чувственного в человеке. Результатом этого противостояния, по А. Камю, должно стать понимание: «Я хочу, чтобы мне либо объяснили всё, либо ничего не объясняли. Разум бессилен перед криком сердца. Логика, пробужденная этим криком ума ни к чему, кроме противоречий и недоразумений, не приводит. То, что я не в силах понять неразумно» [147, с.240]. Смыслом жизни в данном случае является ясность сознания, при этом философ оправдывает все методы её достижения. А. Камю рассуждает о приоритетности разума над чувствами, через абсурдность их столкновения. Чувственность, в данном случае, является лишь пережитком, опирающимся на веру в человеческие ценности. И если личность решила до конца реализовать свой бунт, она должна быть готовой к отказу от этих ценностей и противостоянию всему миру. Тем не менее, абсурд не связан с насилием или анархией, он не «рекомендует совершать преступления < ... > но выявляет бесполезность угрызений совести» [147, с.269].

В таких условиях личность может сломаться под гнётом социально-значимых ценностей и совершить «философское самоубийство» [147, с.250]. Именно в нём А. Камю видит «экзистенциальный подход» [147, с.250]. Действительно, рассматриваемые выше герои Ж.-П. Сартра, часто отказывались от убеждений, под влиянием физических пыток или давлением социально – принятых норм. Тем не менее, А. Камю считает, что через отказ от противостояния герой «отрицает человеческий разум» [147, с.250], и теряет способность мыслить, а значит и «желание создавать мир» [147, с.291].

Соответствуя логике А. Камю, смысл человеческой жизни заключается в возможности и стремлении человека руководствуясь разумом, противостоять окружающему (враждебному *a priori*) миру, несмотря на то, что этот протест обречён на провал. Далее А. Камю рассуждает о возможном пути решения конфликта (бунта) – о самоубийстве. Из его рассуждения следует вывод: «ошибочно считать, будто самоубийство следует за бунтом, является его логическим завершением. Самоубийство есть полная противоположность бунта, так как предполагает согласие. Подобно скачку, самоубийство – это согласие с собственными пределами» [147, с.260]. По А. Камю личность ни в коем случае не должна отказываться (а самоубийство рассматривается не иначе, как отказ) от стремления к осознанию и ясности, даже при условии, что «там, где царствует ясность шкала ценностей бесполезна» [147, с.266]. Таким образом, ради той самой «ясности» человек, по мнению А. Камю, не просто может, но должен пойти на подлость, если того требуют обстоятельства.

Бунт рассматривается как игра. Но не по желанию, а обязательная для каждого. Игра в которой чёткие и жёсткие правила, принимая которые, ты соглашаешься на любые наказания (вплоть до потери жизни). Бунт является не просто результатом личного выбора, противостоянием системе, но смыслом человеческой жизни. Каждый, кто решается на бунт должен быть «готов понести наказание» [147, с.266], потому что «таковы правила игры» [147, с.266], и он с ними согласился.

Самым ярким примером воплощения подобного подхода к решению проблемы поиска собственной экзистенции является произведение А. Камю «Калигула». Главный герой вступает в противостояние окружающему миру, он решает «быть логичным до конца» [74]. В соответствии с философией А. Камю, Калигула объясняет причину своего поведения: «Этот мир, такой, как он есть, невыносим. Следовательно, мне нужна луна, или счастье, или бессмертие, что угодно, пусть даже безумие – но не от мира сего» [74]. С первых страниц пьесы читатель понимает, что бунт Калигулы обусловлен

столкновением рациональности (с налогами, постановлениями и исполнением социальных ролей) и чувственности (смерть любимой стала трагедией лишь для него). Герой осознаёт, что человеческая жизнь ничего не стоит в этом мире и принимает «правила игры» [147, с.266]: «Если казна что-либо значит, человеческая жизнь не значит ничего. Это очевидно. Все, кто рассуждает подобно тебе, должны принять этот довод и согласиться, что их жизнь ничего не значит, потому что деньги для них значат все» [74] или «Ты умен. Ум должен дорого платить за себя либо себя уничтожить. Я плачу. А ты, почему ты не уничтожаешь себя и не хочешь платить?» [74]. Выполняя правила игры, которую герой навязывает собственным подданным, он и от них требует того же. Но возможность «быть логичным до конца» [74] заставляет остальных воспринимать его как безумца.

А. Камю представляет вниманию читателей точку зрения, абсолютно противоположную Калигуле. Так Керея объясняет цель и смысл жизни: «Потому что я хочу жить и быть счастливым. И я думаю, что ни то ни другое невозможно, когда собственная логика все время приводит к абсурду. Я такой, как все. Для того, чтобы чувствовать себя свободным, я иногда желаю смерти тем, кого люблю; желаю тех женщин, которых законы семьи и дружбы запрещают мне желать. Чтобы оставаться логичным, я должен был бы убивать или насиливать. Но я считаю, что все эти смутные желания значения не имеют. Если бы все стали их осуществлять, мы не смогли бы ни жить, ни быть счастливыми. А только это мне и нужно» [74]. По мнению главного героя, собеседник скован нормами приличия принятыми в обществе. Именно эти нормы, сдерживают людей, противореча «правилам игры».

В то же время, зритель видит героев, которые согласны с Калигулой. Так Сципион, отца которого Калигула убил, произносит: «Но у меня с ним есть нечто общее. Один огонь сжигает нам сердце» [74], большинство персонажей понимают логику героя, и только нормы морали и приличия удерживают от их принятия.

Герой А. Камю знал, на что он идёт, он не мог отказаться от бунта и, идя «до конца», предвидел, что будет убит своими подданными: «Она (глупость – прим. авт. дисс.) беспощадна... Она беспощадна, если ее оскорбить. О, меня убьют не те, у которых я казнил сыновей и отцов. Эти меня поняли. Они со мной. У них тот же привкус во рту. Но другие! Те, кого я высмеивал, над кем издевался – я беззащитен перед их тщеславием» [74].

Таким образом, основной принцип экзистенциальной философии А. Камю заключается в следующем: человеческая жизнь фокусируется на осознании собственной абсурдности, единственный способ её преодолеть – бунт, который осуществляется через стремление разума не смотря ни на что, постичь ясность.

Резюмируя всё высказанное, мы можем говорить о философских основаниях экзистенциализма: главное – возможность человека делать самостоятельный выбор. При этом он, безусловно, будет чувствовать себя заброшенным – в силу отсутствия помощи извне и абсолютной ответственности за собственные поступки. При этом человек и окружающий его мир, сталкиваясь, формируют ситуацию абсурда, единственный выход из которой, экзистенциалисты видят в «бегстве» [147, с.258].

1.2. Экзистенциальный дискурс отечественной философской мысли XX века.

Как не раз подчёркивалось, экзистенциальная школа не была сформирована в рамках отечественной культуры XX века. Тем не менее, мы можем говорить о восприятии тех или иных идей, характерных как для западноевропейского экзистенциализма, так и для русской философской мысли.

Безусловно, стоит обратить внимание на тех отечественных философов, которых часто относят к числу экзистенциалистов. В первую очередь, это касается Н.А. Бердяева.

Опираясь на «Самопознание» Н.А. Бердяева, а также статью Т.С. Злотниковой «Пограничность как кризис экзистенции Н.А. Бердяева и его

современников», можно говорить о значении пограничности в формировании экзистенциальных представлений в работах Н.А. Бердяева. Безусловно, это состояние обосновывалось многими причинами. Т.С. Злотникова отмечает: «...он (Н.А. Бердяев – прим. авт. дисс.) обозначил в своих философских мемуарах две проблемы: чуждость миру и чуждость ближнему, семейному кругу, - задавшись вопросом о том, не является ли вселенское одиночество защищой от связей или от одиночества в ближнем круге?» [65, с.335]. Именно эти проблемы: «чуждость миру», и «чуждость ближнему»; по большому счёту, формируют фундамент экзистенциальной философской мысли. Как не раз подчёркивалось, чуждость (или отстраненность, или стремление к одиночеству, или дистанцирование) становится причиной, по которой человек (персонаж) обращается к проблеме поиска смысла жизни. Более того, мы видим необходимость отметить мобильность причинно-следственной связи в данном случае: ведь как чуждость является причиной поиска смысла, так и сам поиск рождает стремление к отчуждению. «Я не могу помнить первого моего крика, вызванного встречей с чуждым мне миром. Но я твердо знаю, что я изначально чувствовал себя попавшим в чуждый мне мир, одинаково чувствовал это и в первый день моей жизни, и в нынешний день» [28, с.12]. Из этого отрывка становится очевидным лишь наличие самого факта одиночества героя, в то же время, автор продолжает: «Я всегда был лишь прохожим» [28, с.12]. Именно это проявление рефлексии, не обозначение факта, а анализ его с психоэмоциональной точки зрения, становится не просто вербализируемой формой самоидентификации, но характерным для экзистенциализма стремлением разобраться в смысле собственного бытия. Т.С. Злотникова, анализируя этот фрагмент биографии Н.А. Бердяева, отмечает формулирование философом «столь ограниченной для экзистенциальной философии метафоры “постороннего”» [65, с.335]. Мы же выделяем также возможность взаимоконструирования связи между отчужденностью и смыслопоиском.

По Бердяеву, результатом данного явления, неизменно, выступает кризис личности. Так Т.С. Злотникова пишет: «кризис мироощущения, кризис как состояние души находил у Бердяева отражение и воплощение в весьма необычной, особенно для России, мыследеятельности и терминологии, что говорит о её экзистенциальной специфике» [65, с.336]. Далее исследователь подробно рассматривает феномены экзистенциалиста-аристократа, усадьбы и ужаса с позиций именно кризиса личности. При этом нам кажется наиболее целесообразным уделить особое внимание «новому типу личности». Свой выбор мы обосновываем тем, что, по Т.С. Злотниковой, новый тип людей формировал новый тип «взаимоотношений человека и, в частности, творца с миром во всем его объёме и во всей его смертельной опасности для отдельного человека» [65, с.337]. Эти взаимоотношения подразумевали тоску и ужас, «мучительную экзистенцию», «раздраженное самобичевание, упадок сил, безысходное страдание, лишенное при этом конкретных причин и виновников», «ожидание скорого и страшного конца» [65, с.337] и т.д. Т.С. Злотникова проводит параллель между «тоской» Н.А. Бердяева и «тошнотой» Ж.-П. Сартра, что в очередной раз подчёркивает экзистенциальную направленность философской мысли Н.А. Бердяева. Несмотря на это, мы, по-прежнему, говорим лишь о признаках экзистенциализма в отечественной культуре философии XX века.

Далее мы продолжим рассматривать проблему поиска смысла жизни в трудах отечественных мыслителей живших уже во второй половине XX века. Разрыв между учёными велик. Полвека для философской мысли – очень большой период, и в мировой философии развивались в течение XX века несколько новых направлений: экзистенциализм, феноменология, психоанализ, постструктурализм и постпозитивизм и т.д. В это время существование единой, кроме того, исключающей все остальные, идеологии в СССР, препятствовало публичному предъявлению постулатов, чуждых тоталитарному государству. В то же время, его гнёт ослаб к концу века,

именно тогда и появляются произведения, которые мы будем рассматривать далее.

Как много раз упоминалось, экзистенциальная проблематика, в первую очередь, раскрывается через тему поиска смысла. В произведениях Ж.-П. Сартра герои пытаются осознать собственное бытие, через поиск смысла жизни. В произведениях А. Камю цель и смысл существования обретаются через стремление к ясности разума. Следующая часть работы посвящена проблеме использования, толкования и самоорганизующейся дифференциации категории смысла в произведениях отечественных философов последней трети XX века («Картезианские размышления» М.К. Мамардашвили и монография В.С. Библера «От наукоучения к логике культуры»). Стоит отметить, что данные произведения, не занимаются конкретно изучением категории смысла, но так или иначе ставят её перед читателем.

Необходимо ещё раз подчеркнуть, что экзистенциальная традиция в отечественной философской мысли изучалась опосредованно. И даже при условии использования М.К. Мамардашвили термина «экзистенция» (которого, к слову, нет в произведении В.С. Библера), мы не имеем ввиду, что «Картезианские размышления» М.К. Мамардашвили или монография В.С. Библера «От наукоучения к логике культуры» бесспорно являются произведениями приверженцев экзистенциализма. Но темы, анализируемые здесь, проблемы, поднятые в данных произведениях, безусловно, несут на себе отпечаток экзистенциализма. Как и западные экзистенциалисты (имеются в виду М. Хайдеггер, К. Ясперс, Ж.-П. Сартр, А. Камю), М.К. Мамардашвили и В.С. Библер поднимают вопросы, неразрывно связанные с человеческим бытием, с осознанием себя в мире, смыслом жизни, с поиском способов существования. Таким образом, данные произведения рассматриваются нами через призму влияния на их авторов экзистенциализма, но не постулируют их к нему непосредственную принадлежность.

Основным предметом рассмотрения М.К. Мамардашвили в «Картезианских размышлениях» является феномен мышления, в трактате «От наукоучения к логике культуры» В.С. Библера – логика мышления, как логика в широком смысле этого слова. Философы, которых можно назвать диссидентами в бытийном понимании, разворачивают экзистенциальные проблемы, которые неразрывно связаны с категорией смысла, ибо нельзя говорить о мышлении и тем более логике, не вдаваясь в первопричину данных феноменов. Невозможно представить мышление, не стремящееся к постижению смысла, как невозможно назвать результат мышления ничем кроме смысла. Так полагал М.К. Мамардашвили: «Сознание нам известно в том смысле, что мы знаем себя знающими что-то» [100]. Нам же необходимо рассмотреть не только ситуации употребления термина «смысл» а также его контекст, принимая во внимание лишь априорное представление о смысле как таковом, но и разобраться с его многозначностью, многофункциональностью и различиях этого употребления.

Можно отметить, что категория смысла в произведениях не является однородной. «Смысл» делится на повседневный и трансцендентный, также бывает экстенсивным и интенсивным, действительным и спекулятивным, физическим и онтологическим, моральным, буквальным, строгим, активным, реальным и здравым. Смысл бывает неполным и скрытым, он может использоваться в качестве синонима к «значению», «сознанию», «идее», проявляться в («утилитарной пользе»). Необходимо обозначить истинное (в нашем случае – философско-экзистенциальное) значение данного термина. В новой философской энциклопедии читаем: «Смысл – это внеположенная сущность феномена, оправдывающая его существование, связывая его с более широким пластом реальности. Определяя место феномена в некоторой целостности, смысл превращает его осуществление в необходимость, соответствующую онтологическому порядку вещей» [114]. Важно отметить, что именно смысл связывает предмет с окружающим «пластом реальности», превращает его осуществление в необходимость. Иными словами, смысл –

первооснова, то, что наполняет феномен, его истинность, то, что изначально «высказывает кое-что о нечто (о феномене)», «оправдывает его существование».

В этом и наблюдается основное различие между смыслом и значением. Значение - это «тот предмет или то положение дел, на которые указывает знак в конкретной знаковой ситуации» [114]. Интерпретируя это, мы можем говорить о том: «понятиям «значение» и «смысл» соответствуют понятия «объёма» и «содержания» [114], можно заключить, что знак (значение) – это форма, «предмет или положение дел», смысл – «наполнение» вещи, «внеположенная сущность».

Но понятие смысла не ограничивается тем, что отделяет себя от «значения» семантически.

Различные исторические эпохи и философские подходы по-разному трактуют его. Это зависит не только от мировоззрения той или иной эпохи, от определения человеком своего места в мире, как и мест других феноменов (вещей), но и от индивидуального способа познания, субъективной логики восприятия процесса мышления и найденного смысла, как результата этого мышления.

Кроме того, в разных науках категория смысла оценивается по-разному: в психологии - это качество, приписываемое чему-либо и придающее ему определенную ценность. В лингвистической семантике смысл рассматривается как особая сущность, отличная от выражающего этот смысл текста, но определяющая допустимые референции текста – его способность указывать на те или иные реалии. В логической семантике вводятся формальные экспликации категории смысла (интенсионал, десигнат и др.).

В связи с тем, что анализируемые нами произведения представляют собой текст, тем более, что они, в свою очередь, также оперируют текстом, остановимся на герменевтической трактовке понимания категории смысла. «С точки зрения герменевтики, смысл существует не в самом знаке, но

составляет интенцию автора, внеположенную самому тексту, но воплотившуюся в нем и давшую этому тексту онтологические основания существовать как факт культуры» [114]. То есть смысл не заключен в тексте, в знаке, в предмете анализа, но он – стремление самого автора к истине. Смысл не рождается в произведении, не рождает его, текст – лишь путь мыслителя, в ходе которого должен открыться смысл, но «открыться» не значит «быть переданным», а «иметь возможность быть переданным». При этом смысл акта мышления отделяется от смысла текста, и только благодаря смыслу акта мышления текст получает «онтологические основания существовать как факт культуры» [114].

Не стоит забывать, что смысл – это глубинное, сущностное основание предмета, и говорить о его воплощении в тексте можно лишь с оговоркой на то, что текст (язык вообще) ограничен в трактовке, а тем более раскрытии, того или иного феномена, особенно трансцендентного феномена смысла. Оба изучаемых автора (М.К. Мамардашвили и В.С. Библер) говорят о первоначальности, истинности смысла, но М.К. Мамардашвили отмечает, что для человека «смысл» появился с появлением мыслящего существа. А раз есть по крайней мере одно мыслящее существо (сам автор), тогда есть «существования» и есть возможность и, потребность искать их смысл. В.С. Библер же говорит, что смысл начала, заключен в «точке возникновения логик» [31]. То есть, если предмет появился, и начинает логически обосновываться, то он имеет смысл. Таким образом, мы можем говорить о трансцендентности понятия, которая (трансцендентность) осознается *только* при наличии мыслящего субъекта.

Основной категорией «Картезианских размышлений» является «мышление», именно о нем, его способах и правильной организации рассказывается в произведении. Тем не менее, мы не можем не обратить внимание на категорию «смысла», ведь эти феномены не просто взаимосвязаны, но порождают друг друга: «Сознание нам известно в том смысле, что мы знаем себя знающими что-то» [100].

Именно поэтому, нам важно определить: что же М.К. Мамардашвили подразумевает под «смыслом» и какое значение последний имеет к формированию бытия человека. Основополагающая мысль автора заключается в том, что смысл изначален, но в процессе мыслительного акта философ, формально идя вперед, обязательно до него дойдет: «Смысл, чтобы он вообще был, уже должен быть» [31]. Если мы мыслим, обязательно доберемся до смысла, независимо от наших первоначальных установок: если «удерживать нить рассуждения» от начала и до конца, то обнаружение истины неизбежно, и заблуждений не может быть.

При этом мышление выступает в качестве экзистенциального процесса разворачивания смыслов. Так если рассматривать интересующую нас категорию «смысла» в качестве своеобразной отсылки нашего же мышления к осознанию и пониманию (по крайней мере стремлению к пониманию) первоначального, истинного значения вещей, то смысл (также, как и мышление) можно рассматривать процессуально. «Есть закон мышления о философских текстах его можно выразить примерно так: мы способны понять то, что написано в философском тексте, лишь в том случае, если сумеем воспроизвести сказанное в нем (не слова, а сказанное в нем) как возможность нашего собственного мышления - в том смысле, что и мы можем это помыслить» [100]. Человек может познать, по М.К. Мамардашвили, всё, не только вещи, но и феномены, не обладающие физическим бытием: «Пространство в этом смысле есть условие того, что мы вообще что-то можем наблюдать в смысле физического наблюдения явлений» [100]. Именно утверждение о возможности познания невещественных феноменов позволяет автору утверждать, что «перейти <...> к зрительному восприятию или показать причинное порождение вообще сознательных смыслов - невозможно» [100]. И здесь автор упоминает «сознательные смыслы», поднимая вопрос отношения «смысла» и «сознания».

На протяжении всех «Размышлений» М.К. Мамардашвили отмечает, что смыслы всегда сознательные, но «сознание» - не всегда опирается на разум. М.К. Мамардашвили пишет, что Декарт пытается «отделить физическую объективную картину описания от смысла, от сознания <...> мы должны будем придерживаться различения, предлагающего рассматривать смысл, который и есть сознание, или чувствование, или ощущение, или видение, независимо от локализаций физической картины предмета на наших психических устройствах (т.е. на органах чувств)» [100]. То есть смысл это и есть сознание, но оно не противопоставляется ни «чувствованию», ни «ощущению», ни какому-либо другому, в нашем понимании субъективному, восприятию. Независимо от того, как мы воспринимаем предмет, если мы его мыслим, то можем постичь и его суть: «сознание нам известно в том смысле, что мы знаем себя знающими что-то» [100]. И смысл выступает не в качестве отправной точки или результата мышления, а в качестве самого процесса.

Но кроме, протяженности (как процесса осмысления, мышления), «смысл» может выступать также и в качестве состояния, то есть выражаться статично. Статичность эта заключается не всегда в отсутствии длительности, как качества, но, зачастую, в форме «не вещи»: «Действие - это состояние. Страсти души являются состояниями в том смысле, что это "пассивные" следы действий - или чужих, или собственных, хотя сами они - страсти, претерпевания» [100]. «Тогда наш неделимый атом есть единица соотношений, или состояние соотношений. В этом смысле <...> все есть число. И то число, которое есть все, является состоянием» [100]. Тогда «смысл» несет некое абстрактное, непонятийное значение, значение, которое не может быть погружено в какую-либо телесную оболочку.

Размышляя таким образом о вещах (предметах), абстрактных понятиях и качествах, М.К. Мамардашвили не мог игнорировать проблему человека, его существования и *смысла* его жизни: «мыслящее существо или человек действительно мыслящая вещь. То есть какая-то вещь, наделенная свойством мышления. И, в этом смысле, субстанция. Но весь смысл и дух декартовской

философии построен так, что этой фразой на самом деле говорится следующее: я есть вещь, но - мыслящая» [100]. Рассуждая таким образом, мы подошли к проблеме человеческого существования. Ведь, если человек – вещь и способен совершить акт мышления, то он не просто может постичь смысл, но и сам должен его нести. Здесь вырастает противоречие: «и человек, и бытие есть лишь в каком-то смысле движение: нужно двинуться, и потом мы уже можем говорить о предметах в бытии, но отличая бытие предметов от существующих предметов (это разные вещи)» [100]. Только что мы выяснили, что человек – это вещь, а здесь читаем, что он же – движение. Мы считаем, что М.К. Мамардашвили намеренно употребляет фразу «в каком-то смысле», которая не только снимает данное противоречие, но и подчёркивает неоднородность человека, как феномена философского размышления, его особенность в сравнении с другими вещами. Таким образом, М.К. Мамардашвили позволяет глубже понять смысл человека, как формы и как содержания этой формы – смысл его духовного существования. Человек вещественен, но обладает способностью двигаться, и не столько физически передвигаться в пространстве, сколько двигаться в процессе познания. Ведь человек способен приблизится к познанию Бога: «зная о себе (зная трансцендентально), мы еще больше знаем (в этом же смысле) о Боге и почти ничего не знаем о вещах» [100]. Но человек никогда не сможет познать себя, ведь если «мы ещё больше» будем знать о Боге - познаем и его, а это невозможно.

Кроме того, М.К. Мамардашвили говорит о «точках интенсивности» - феноменах, которые не обладают физической оболочкой, «не вещах». «Таких точек немного, – говорит М.К. Мамардашвили. – Бог - такая точка. И казалось бы, они излишни, бесполезны. В них нет никакой утилитарной пользы. И в этом смысле они избыточны. Но оказывается все же, что должны быть такие избыточные точки. Бессмысленная в своей избыточности интенсивность вокруг них меняет смыслы нашей жизни. Смыслы нам доступны и понятны, а сами эти точки недоступны и непонятны. Скажем, что

бы мы ни думали о Боге и как бы ни размышляли о смерти, они остаются для нас столь же непонятными, как и в начале размышления» [100]. Точки интенсивности, по М.К. Мамардашвили, не имеют физических оснований. «Добро не имеет оснований в мире, человек как человек не рожден природой. То есть если бы у нас не было этого человеческого (не природного) начала, то мы бы не были людьми. Людьми мы становимся — или не становимся — лишь после того, как совершилось какое-то движение и наше взаимоотношение с вещами, которые не имеют, оснований в природном мире: природа человека не рождает. Но поскольку в нашей жизни есть такие силы, они и называют себя «Богом» [100]. М.К. Мамардашвили также выделяет такие точки интенсивности, как «врожденные идеи», «тела воображения» и т.д. Он говорит, что «точки интенсивности» помогают «мысли случаться и завязываться впереди меня» [100]. Таким образом, сами «точки интенсивности» «недоступны и непонятны» в физическом аспекте, и, как следствие, бессмысленны в онтологическом плане, но имеют смысл в «утилитарном», функциональном назначении. Тем не менее в данном случае бессмысленность продуктивна, и поэтому не является отсутствием смысла. Здесь М.К. Мамардашвили противопоставляет их («точки интенсивности») «большинству вещей, которыми мы живем, таковым, что вообще не имеют смысла и даже не порождают почву, на которой можно было бы что-то доказывать в качестве истинного или опровергать в качестве ложного» [100]. То есть в мире существуют феномены, имеющие смысл; бессмысленные в онтологическом плане феномены, но порождающие смысл («точки интенсивности»); и бессмысленные и не порождающие смысл феномены (большинство окружающих нас вещей).

Смысл, который могут потенциально формировать «точки интенсивности» заключается в том, что человек должен стремиться к познанию чего-то, изначально непознаваемого, для того, чтобы познать смысл своей жизни. М.К. Мамардашвили проводит параллель между двумя «точками интенсивности»: смертью и знанием. «Знание подобно смерти, а

смерть такова же, как знание. В каком смысле? В том, что все мы знаем, что умрем, но не знаем, когда это случится, а смерть - все ясно, все становится на место, сходится, и мы - знаем, но нас нет и мы, следовательно, не знаем» [100]. То есть, в этом смысле, человек должен стремиться к истинному смыслу, несмотря на то, что одновременно должен осознавать, что никогда не поймет, что познал его.

Что же скрывает смысл вещей? Для автора «Размышлений» ответ очевиден: реально существующая действительность: «В неподвластном нам скрытом плане реальности весь мир завертелся и накрутился вокруг нас с чудовищной скоростью, накладывая одно впечатление на другое, один смысл на другой, одно событие на другое» [100]. С появлением реального мира (каким бы образом он не появился), физический смысл предметов «накрыл» собой смысл онтологический, скрыл его от человеческого взгляда и мы не можем понять феномены ни по средствам чувственного, ни какого-либо другого восприятия, кроме рассудочного, и то лишь при условии не нарушения «нити рассуждения». При этом ты познаешь смысл, себя и мир только если «что-то в себе выспросишь до конца и у тебя хватит мужества, веря только этому, раскрутить это до последней ясности, то ты вытащишь и весь мир, как он есть на самом деле, и увидишь, какое место в его космическом целом действительно отведено предметам наших стремлений и восприятий. Повторяю, опишет Вселенную тот, кто сможет расспросить и описать себя» [100]. Познать себя экзистенциально, «до последней ясности», и тогда мы узнаем всё, каждый феномен, а он «должен быть и, тем самым, быть нам известным, но не в смысле нашей возможности пересказа содержания этого феномена» [100], а в смысле его понимания. М.К. Мамардашвили говорит, что Декарт не дописал свою первую книгу и оправдывает это тем, что мыслителю не важен предметный результат, текст – не самоцель, а средство постижения истины. И когда мы действительно понимаем, мыслительный акт закончен, а . А в процессе познания, человек должен руководствоваться «здравым смыслом»: «резающим – срезал

наслоения суеверий и социальных предрассудков» [100], вербальное воплощение мысли уже не важно.

Смысл жизни не сводится к стремлению или отречению от неё, где «ничего не происходит в том смысле, что ты не поставлен на карту. Нужно заняться чем-то, в чем тебе никто не поможет и где ни с кем нельзя кооперироваться в усилии» [100]. На первый взгляд, эта цитата о борьбе с чем-то (видимо, каждый сам для себя определяет соперника), но на секунду задумавшись, мы понимаем, что М.К. Мамардашвили, вслед за Декартом, говорит не только, и не столько о борьбе, сколько о мышлении. Ведь поиск смысла всегда личностен, субъективен, индивидуален, тем более, поиск смысла жизни. Но при условии, что смысл жизни для всех заключается в стремлении к познанию, нельзя ни с кем «кооперироваться в усилии». То есть смысл един для всех, но субъективен для каждого. Именно поэтому можно говорить о множественности смыслов. И М.К. Мамардашвили подчеркивает это, говоря: «в особом, декартовском смысле, а не в смысле различия» [100] «в нашем смысле» и пр.

В.С. Библер также считает основным инструментом, целью и смыслом человеческого существования – мышление. Он определяет также цель мышления: «Философу, читающему текст, надо увидеть формализм содержания (увидеть содержание как форму деятельного субъекта) и надо увидеть содержательность формы, ее предметный смысл, разглядеть в логической форме содержание, может быть даже самое глубинное, значимое содержание данной теории» [31]. Цель философа заключается, как и у М.К. Мамардашвили, в обнаружении истинного смысла. Кроме того, необходимо отметить главную характерную черту мышления – логику. В соответствии с экзистенциальной традицией, воплощенной в философии А. Камю, В.С. Библер находит возможность постижения смысла только в условиях четкого следования логическому рассуждению. Последнее, в свою очередь, не может быть однородным, но должно быть представлено как «логика внутреннего спора различных логик» [31] или «диалогика» - иначе не осуществится

процесс познания, ведь тогда «в сеть познающего разума попадает сущность вещей, но ускользает их смысл и их бытие. А «сущность» вещей – это то, что может быть наиболее четко и остро преобразовано в практическое, орудийное использование (=явление)» [31]. В отличии от М.К. Мамардашвили, считавшего, что для определения смысла феномена достаточно рационального (по Библеру - логического) подхода, В.С. Библер заявляет о необходимости рассмотрения «вещи» через призму философской логики. Только тогда можно действительно «познать». Именно в стремлении к обоснованию практического использования мы забываем о трансцендентном, разумном, философско-логическом (по Библеру) смысле. Логический смысл, в данном случае, обеспечивает понимание формы, в то время как философский – понимание содержания, даже тех феноменов, которые не только бесформенны, но и неназваны: «благодаря тому обстоятельству, что она (вещь) подпадает под слово, и происходит логическое и рассудочное рассмотрение вещей. Поэтому они исследуют ее (вещь) в логическом смысле, углубляют и восхваляют. Однако они не успокаиваются на этом, потому что рассудок и логика занимаются только *образами форм*» [31].

Для полного философского раскрытия смысла феномена необходим «диалог с самим собой» [31], не «монолог одинокого мыслителя с самим собой» [31], когда «я уточняю для себя смысл сказанного и свожу новое к старому» [31], а именно диалог, но диалог разных (взаимодополняемых) логик, «диалог может быть только с другим: с «Ты», с опытом» [31] внутри единого размышления одного человека. По В.С. Библеру, «диалог с опытом» можно обозначить, как «внутреннюю речь», которая является «смысловой стороной речи» [31]. Как и М.К. Мамардашвили, В.С. Библер говорит о том, что понимание не то же самое, что возможность его передачи. Кроме того, внутренняя речь, являющаяся смыслом сама по себе, также образуется смыслами: «во внутренней речи смысл слова преобладает над его значением <...> Значение является только камнем в здании смысла <...> Во внутренней

речи всеобщая экспансия смысла приводит к слипанию слов, особому значению корня и т.д. Смыслы как бы вливаются друг в друга, так что предшествующее содержится в последующем, последующее – в предшествующем» [31].

Основная же особенность внутренней речи, по В.С. Библеру, заключается в том, что по причине её невербализированности, смыслы внутри неё будут истинными, но не всегда человек способен их передать. При этом значение слова будет постоянно, неизменно, а смысл меняется: «если значение слова тождественно его абстрактному содержанию («человек – это...»), то смысл слова неповторим, существует только в контексте» [31]. Автор подчёркивает значение контекста, особенно социального окружения мыслителя: «Социальные связи не только погружаются во внутреннюю речь, они в ней коренным образом преобразуются, получают новый (еще не реализованный) смысл, новое направление во внешнюю деятельность, в предметное воплощение. И только в таком плане (изнутри – вовне!) внутренняя речь может быть понята как логическая, а не как чисто языковая или психологическая форма» [31]. В.С. Библер подчёркивает, что внутренняя речь имеет очень мало общего я речью внешней, с процессом общения как таковым. Ведь мы не может представить себе полноценное общение без вербально выраженных единиц речи (слов), а «внутренняя речь есть в точном смысле речь почти без слов» [31]. Внутренняя речь не имеет ограничений в виде лексического, синтаксического и прочих значений, она не реализуется в форме, а значит может двигаться в любом направлении. Когда мы вербализируем внешнюю речь, подбирая для неё подходящий, по нашему мнению, эквивалент (в виде формы), мы лишаем её части неповторимого, невыразимого значения. Поэтому, В.С. Библер говорит: «смысл слова никогда не является полным» [31]. Но тем не менее, противоположно направленные процессы развития смысловой и звуковой стороны речи образуют подлинное единство именно в силу своей противоположной направленности [31]. На первый взгляд

разрушаительное влияние вербализации (звуковой стороны речи), напротив, оказывает положительный эффект на формирование возможности понимания истинного смысла. В этом также проявляется влияние «диалогики», когда противоположно направленные, на первый взгляд логики, становятся взаимодополняемыми и приводят к достижению истины. Появление «диалогики», по В.С. Библеру, наблюдалось ещё в размышлениях Гегеля, но «только в ключе проблем XX века актуализируется дополнительный смысл гегелевских «обращений логики» [31].

В связи с субъективностью индивидуального мышления, смысл, по В.С. Библеру, также носит субъективный характер, но не только мышление отдельного философа влияет на смысл, но и специфика конкретно «исторического смысла». Последний всегда характеризуется местом и эпохой, с ней же он и изменяется. Переход от одной эпохи к другой непременно сопровождается отказом от старого смысла и поисками нового, или, скорее, обоснованием его существования: «ничего не получается без идеи нового «неделимого» предмета (без нового логического смысла понятий «неделимости» и «необходимости» [31]. При этом философско-логический смысл (рождающийся в условии взаимодействия нескольких логик) проявил себя лишь в XX веке, в тот момент, когда логика стала осмысливаться как логика.

В связи с рождением новой логики, и логичности XX век становится революционным, в смысле развития смысла. По М.К. Мамардашвили, мы не можем понять феномены ни посредством чувственного, ни какого-либо другого восприятия, кроме рассудочного, и то лишь при условии не нарушения «нити рассуждения». В.С. Библер же говорит, что для понимания не достаточно рационального смысла (логического), необходимо его сочетание со смыслом философским.

Таким образом, внимательное рассмотрение и изучение таких, казалось бы, нейтральных (но самое главное – не выходящих за рамки разрешенной идеологии) понятий как «смысл», «мышление» и «логика» наделяются

экзистенциальной проблематикой. Парадоксально, но именно с помощью наделённых экзистенциальным смыслом терминов авторы обосновали проблему «множества смыслов» и «поиска смысла».

Среди современных отечественных исследователей, чьи научные интересы сформированы экзистенциальной проблематикой в том числе, стоит назвать В.К. Кантора, С.А. Никольского, Т.С. Злотникову, Т.А. Кузьмину, Н.А. Касавину и пр.

В первую очередь, необходимо подчеркнуть: в настоящее время экзистенциализм чаще рассматривается не как самостоятельное учение, но как дополнение к психоаналитическим практикам (появление в психоанализе терминов «экзистенциальный вакуум» и «экзистенциальный кризис»), к литературоведческим анализам (учебное пособие В.В. Заманской «Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий»; статья Н.Б. Кирилловой, Н.М. Улитиной «Истоки экзистенциализма в творчестве М.Ю. Лермонтова: культурологический аспект» и пр.), к политическим технологиям (особенно часто при анализе тоталитарного общества), к бытовым коллизиям (М.А. Пронин «Экзистенция: забытый Чернобыль. Записки ликвидатора.») и пр. Говоря словами Т.А. Кузьминой, мы рассматриваем «экзистенциальную философию не как отдельную исторически оформленвшуюся школу философии, как совокупность некоторых положений, отличающих одну концепцию от другой, а, скорее, как установку (и вытекающую отсюда озабоченность и задачу) на выявление и описание специфического опыта, ядром которого является индивидуально-личностный опыт философа, а шире — и всякого человека» [94, с.16].

Тем не менее, мы с уверенностью можем утверждать, что интерес к экзистенциализму не только не снизился в последнее время, но напротив, за счёт расширения области применения экзистенциальной парадигмы, усилился.

Особо пристальное внимание, как и следовало ожидать, направлено на исследование экзистенциального опыта творца. Для актуализации данного феномена обратимся к статье Т.А. Кузьминой «Экзистенциальный опыт и философия», опубликованной в журнале «Вопросы философии» в 2007 году.

Обращаясь к традиционной философской парадигме, исследователь говорит, что, по большому счёту, философы, «которых академически-классификационно называют экзистенциалистами, не ввели и не утвердили совершенно новой философии, доселе не существовавшей, и не перечеркнули всю прежнюю философию» [94, с.16]. Они лишь осознали и описали собственный экзистенциальный опыт «т.е. сделали своей специфической темой» [94, с.16].

Далее исследователь рассуждает о том, что же представляет из себя экзистенциальный опыт: «... экзистенциальный опыт есть всегда такая возможность, условия реализации которой не могут быть заданы, в отличие, скажем, от научного эксперимента, условия которого полностью контролируются исследователем (иначе говоря, мы не субъекты этого опыта, мы не управляем его условиями; бытие, экзистенция противится нашим манипуляциям, это она что-то делает с нами, а не мы с ней; исток экзистенциального опыта в самом бытии), или, что то же самое, он случаен» [94, с.21].

Именно поэтому «знание, добытое в экзистенциальном опыте, никогда не дается раз и навсегда <...> и это знание не может быть отделено от того пути, на котором оно было получено» [94, с.24].

В монографии Н.А. Касавиной, которая также обращается к работам Т.А. Кузьминой изучается не столько сам экзистенциальный опыт, сколько его отражение в социально-гуманитарных науках. Как говорилось выше: «понятие экзистенциального опыта перестаёт быть всего лишь гипотетической конструкцией, становясь элементом реального жизненного мира, обретая онтологическое измерение» [80, с. 48].

Таким образом, экзистенциализм, как философское течение не сформировался на территории нашей страны одновременно с западноевропейской традицией, но даже после распада СССР отношение отечественных мыслителей к нему остаётся неоднозначным. С одной стороны, его постулаты и основные идеи принимаются, с другой – философская школа (хотя бы несколько выдающихся учёных!) так и не зародилась в нашей стране. Тем не менее, традиции экзистенциализма, его проявления можно обнаружить практически в каждом социально-гуманитарном учении: будь то социология, политология, психология и, безусловно, культурология и литература.

1.3. Отечественный опыт экзистенциального переживания творческой личностью тоталитарной действительности.

Говоря о культуре XX века (европейской, отечественной, часто культуре стран Востока) нельзя не обратиться к проблеме становления, развития и, в большинстве случаев, затухания тоталитарной парадигмы общественного мироустройства. При анализе законов формирования тоталитарной культуры обратимся к монографии Х. Арендт «Истоки тоталитаризма», уделив внимание вопросу взаимодействия тоталитарной философии, массового сознания и сознания массового человека. Исходя из названия произведения, очевидно: исследователь фокусировалась не столько на результатах становления тоталитарной парадигмы, сколько на причинах её появления. Тем не менее, проблеме масс посвящена целая глава данной монографии. Х. Арендт представляет вниманию читателя социальную массу, которая чётко противопоставляется толпе. Важно осознать, что различие между ними заключается в атомизированности элементов внутри массы (без формирования классовой преемственности взглядов), и их растворенность в толпе. Наличие именно таких атомизированных индивидов становится важной характеристикой тоталитарного устройства, являясь, в то же время, неотъемлемым фактором становления тоталитаризма.

Кроме того, исследователь отмечает ориентированность тоталитарной идеологии не на интеллигентов, представителей творческой или интеллектуальной элиты, но, напротив, на людей среднего и низкого сословий (*Х. Арендт говорит об отсутствии классов, именно поэтому мы намеренно не употребляем это слово, используя термин «сословие», в самом ограниченном смысле, и считая, что он уместен – прим. авт. дисс.*): «тоталитарные режимы, пока они у власти, и тоталитарные вожди, пока они живы, “пользуются массовой поддержкой” до самого конца» [23]. Здесь важно подчеркнуть, что Х. Арендт не раз определяла различие между тоталитарным движением и тоталитарным режимом: «эта привлекательность для элиты дает <...> важный ключ к пониманию тоталитарных движений (хотя вряд ли тоталитарных режимов)» [23]. Таким образом, мы акцентируем внимание на том, что набирая политическую силу тоталитаризм мог опираться на мнения представителей элит, но, заняв твёрдые позиции, он, неизменно, переставал ориентироваться на них: «больше, чем безусловная верность членов тоталитарных движений и народная поддержка тоталитарных режимов, угнетает наш ум неоспоримая привлекательность этих движений для элиты общества, а не только для представителей толпы. Было бы в самом деле, безрассудно не считаться с пугающим перечнем выдающихся людей, которых <...> тоталитаризм может числить среди своих сочувствующих...» [23]. То, что для собственного становления тоталитаризм, как известно, не гнушался поддержкой интеллигенции важно для актуализации неоднозначности в отношениях между интересующим нас режимом СССР и творческой личностью, подробный анализ которых будет приведен чуть ниже.

Здесь же следует подчеркнуть, что популярность данного политического течения среди масс обусловлена простотой восприятия и инстинктивными представлениями о формировании не только отдельного государства, но и мира в целом (например, на этом основана идея и превосходство физически сильных над умными, а значит и концентрации

власти в руках первых). Именно поэтому в своих «Заметках по культурологии тоталитаризма» М. Найдорф пишет: «тоталитаризм, как особая технология общественного жизнеустройства, был воплощением новой, “массовой” культуры, исторически новых представлений о мире и месте человека в этом мире...» [111]. Подобная революция в головах людей, в результате которой качества личности и ценности индивида и нации, прежде управляющие миром, обесценились, а им на смену пришли, безусловно, не новые, но кардинально отличные, могла стать следствием серьёзных изменений в социально-экономической жизни людей.

По мнению большинства исследователей тоталитаризма, последний возник «на историческом сломе эпохи Нового времени, обозначенном Первой мировой войной» [111]. Но кроме социально-политических потрясений, имеются и другие причины создания благоприятной почвы для развития тоталитарного не просто движения, но строя. Так Х. Арендт подчёркивает обязательное наличие: «массового ощущения излишнего обилия людей» [23]. Исследователь пишет: «только там, где огромные массы населения избыточны или позволяют избежать гибельных результатов депопуляции, вообще возможно тоталитарное правление, которое надо отличать от тоталитарного движения» [23].

Во введении данной диссертационной работы мы также упоминали Первую мировую войну. Ранее её результаты рассматривались с позиции отправной точки усиления интереса к экзистенциализму. Исходя из этого, стоит задуматься о наличии взаимосвязи между этими двумя социальными явлениями: тоталитарная философия исходит из стремления государства лишить личность индивидуальности (возможности реализации экзистенциального опыта), вопреки её желаниям или, что ещё страшнее: добровольному отказу от последнего: «отождествление с движением и тотальный конформизм, видимо, разрушают саму способность к восприятию опыта, даже если он такой крайний, как пытка или страх смерти» [23]. В то же время, принадлежность к крупной социальной группе (коей и является

государство) способно как защитить отдельного человека, так и уничтожить его.

Такое неоднозначное отношение государства к личности, формирует ответное дуалистичное восприятие человеком того места, которое он должен занимать в обществе. Так в статье «Политическая культура России: традиции и современность» Е.Е. Эпштейн пишет: «советскому обывателю никогда и не пытались внушить, что именно от него, от каждого человека в отдельности, от индивидуальной личности и его гражданской ответственности зависят судьбы государства» [168]. Однако исследователь подчёркивает, что «за формально-беспрекословным исполнением всех предписаний государства-партии» существует «"внутреннее" непослушание советского человека социалистической системе» [168]. Такую зависимость стремящейся, с одной стороны, к обособлению, с другой - к причастности обществу личности Э. Фромм назвал «бегством от свободы». Анализ одноименного произведения будет представлен чуть ниже, сейчас же мы продолжим лишь намечать основные черты, присущие тоталитарному строю.

Наиболее интересными для нас, в данном аспекте, станут взаимоотношения не заурядной, но творческой личности с тоталитарным обществом. Стоит отметить, что второе, в большинстве случаев, ассоциируется лишь с властью, чаще всего персонифицируясь в единственном образе (Вождя) или множественном (группа людей партийного руководства).

Упомянутая нами выше неоднозначность отношений между тоталитарным государством и личностью, в данном случае, усугубляется тем, что, во-первых, творческая личность часто выступает в роли антагониста существующему режиму, идеализируя прошлое, мечтая и возлагая огромные надежды на будущее или создавая альтернативную реальность в «настоящем». Во-вторых, тем, что различные политические и социокультурные идеологии по-разному относятся к художникам: одни иронично воспринимают их как юродивых, способных оказывать влияние на

умы несущественной части населения; другие не восхищаются, но допускают различные мироощущения, при условии, что и в их защиту будут выступать авторитетные творцы («Горький и Маяковский, Шолохов и А. Толстой, Фадеев и Твардовский, Станиславский и Немирович-Данченко, Эйзенштейн и Довженко, Прокофьев и Шостакович» [86]), третья презирают и уничтожают любые источники критики. Как справедливо отмечает Т.С. Злотникова, рассматривая проблемы взаимоотношений творческой личности и власти, «формы взаимодействия (именно так!) государства с творцом по ходу истории обрели гибкость и разнообразие» [161, с.189]. Стоит, тем не менее, подчеркнуть, что ни одна система не позволяет себе наивно полагать, что культурный потенциал творческой элиты не способен заставить общество усомниться в основах его организации и том благе, которое становится результатом безусловно грамотной политики власти.

К такому третьему типу и относится тоталитаризм. В отечественном социокультурном опыте практически весь XX век прошёл под его флагом. Если в 20-х годах многие философы, писатели, ученые приветствовали революцию и верили в её очищающую силу (например: «М. Горький, А. Блок, М. Волошин, В. Маяковский, Л. Леонов, А. Луначарский, С. Есенин, Б. Пильняк, М. Рейснер, Вс. Мейерхольд, И. Бабель, М. Зощенко, П. Романов, И. Эренбург» [86]), то десятилетие спустя становится понятно, что, по сути дела, это время стало подготовкой к более жесткому режиму. В то время как наши соотечественники поддерживали идеи раскулачивания и организации различных колхозов-совхозов, а также смены «правящего класса» они, возможно, не отдавали себе отчёта в том, что нарушение одних гражданских свобод, неминуемо приведет за собой нарушение и других. После установления контроля государства за телом человека, оно принялось за его разум и душу, и тоталитаризм стал диагнозом общества на протяжении нескольких десятилетий. Во взаимодействии людей, и отдельного человека, с обществом всегда важно осознавать и «держать в уме» тот факт, что любое давление на личность, неизменно, оставит на ней отпечаток, а давление на

массу, изменит её ментальность. Тоталитаризм, вмешиваясь в жизни людей на протяжении десятилетий, мог трансформироваться, развенчиваться, но не обязательно «выжжен» из сознания. «Если существует такое явление, как тоталитарная личность или ментальность, то её характерными чертами несомненно будут исключительная приспособляемость и отсутствие преемственности во взглядах. Отсюда было бы ошибкой полгать, что непостоянство и забывчивость масс означают, будто они излечились от тоталитарного наваждения, которое иногда отождествляют с культом Гитлера или Сталина. Вполне возможно, что верно, как раз противоположное» [23]. Опираясь на это утверждение, мы называем «тоталитарной эпохой» не только время правления Сталина, но и всё, что было ещё почти 40 лет, потому что ментальность, общественные настроения – всё это не переменилось «в миг» после XX съезда КПСС.

При изучении культуры «тоталитарной эпохи» [161, с.189] исследователи традиционно имеют чёткое представление об искусстве «обслуживающем», и «противостоящем» политическому режиму. Осознание данного детерминирования позволяет не только сформировать ясное представление о границах культурологического, социологического, психологического или искусствоведческого исследований, но даёт фундаментальное обоснование проблемы. Так, в соответствии с предметом нашего исследования, как будет подробно рассмотрено ниже, не приходится говорить об искусстве «обслуживающем». Более того, в работе Т.С. Злотниковой подчёркивается, что «искусство "обслуживающее" иногда создавалось теми же людьми, что и искусство "противостоящее"», но ни одно произведение А. Тарковского, А. и Б. Стругацких, ни тем более В. Шаламова нельзя отнести к искусству "обслуживающему", чего, к слову, нельзя сказать о творчестве З. Прилепина. Тем не менее, ни одно, из рассматриваемых в данном диссертационном исследовании произведение, не оправдывало, не воспевало тоталитарный режим, имевший место в отечественной истории XX века.

Обозначив основные компоненты, позволяющие тоталитарному строю укорениться на той или иной почве, обратимся, непосредственно, к причинам и способам его формирования в отечественной культуре и политике. В произведении «Русская культура: краткий очерк истории и теории» И.В. Кондаков описывает механизмы зарождения, развития и влияния тоталитарной культуры на историческое развитие страны в целом. Автор утверждает, что кроме политических идеологов коммунизма (во главе с И.В. Сталиным) «к формированию самого проекта централизованной и унифицированной советской тоталитарной культуры как монолитного целого были причастны <...> все деятели отечественной культуры, признавшие советскую власть и согласившиеся на сотрудничество с нею» [86].

Изучаемые в данной диссертации творческие личности не «согласились на сотрудничество с нею» [86], тем не менее работали в условиях советского общества. Мы утверждаем, что в этом случае можно говорить о «признании» власти, но не в аспекте принятия её ценностей, а напротив в отказе от них, несогласии с режимом, его отрицании и ориентировании на общечеловеческое благо, такое как любовь к ближнему, честь и честность не только перед окружающими, но, в первую очередь, перед самим собой.

При анализе же произведения И.В. Кондакова в данной диссертации важен факт отсутствия у него термина «экзистенция», в условиях постоянного рассуждения о быте и основаниях существования отечественных творцов XX века. По нашему мнению, этот факт лишний раз иллюстрирует ориентированность философской и искусствоведческой отечественной мысли на экзистенциализм при отсутствии растворения в нем. Иными словами то, что западные философы называли «экзистенцией» в русской традиции часто отражается в таких терминах как «бытие», «мировоззрении», «мироощущении» и пр. Возможно, это обосновано разницей в языке, а возможно тем, что для отечественной культуры не достаточно одного определения при формировании такого важного понятия. Тем не менее, в данной работе мы ориентируемся именно на термин

«экзистенция» при анализе художественных произведений, философский трактатов, дневников и воспоминаний отечественных творцов.

Подходя к изучению взаимоотношений творческой личности и тоталитарного общества И.В. Кондаков подчеркивает то, что «у идеологов коммунистической партии на каждом этапе советской истории проявлялось своего рода "абсолютное чутье" в отношении тех, с кем нужно и должно бороться, кто представляет реальную угрозу существованию режима», «идеологическая борьба в культуре и с культурой стала неотъемлемой частью культурной политики тоталитарного государства» [86]. Исследователь даже выделяет несколько типов «врагов»: в первую очередь те, кто изначально был не согласен с основами, идеями и принципами, навязываемыми революцией; вторые становились врагами в зависимости от исторического периода, трети же становились неугодны в связи с тем, что их произведения «далеко не укладывались в трафаретные схемы официозной пропаганды и отличались вариативностью, многозначностью содержания, противоречивым сочетанием правды и лжи...» [86]. Данная ситуация, по мнению И.В. Кондакова, формировала «“двоемыслие”, “двоедушие”, двойственность в поведении и даже творчестве» [86]. Именно этот феномен заставляет исследователя обратиться к вопросам, поднимаемым экзистенциализмом: ведь любое двоемыслие приводит к выбору, а тот, в свою очередь, является основанием и обоснованием собственной личности и её значения в мире. Ведь для любого индивида, по мнению философов экзистенциалистов, характерно наличие самой ситуации выбора. Ж.-П. Сартр писал: «Человек сам себя определяет, он такой, каким хочет стать, а не такой, каким представляет» [147, с.323]. Соответственно, выбирая между принятием советской власти и «нравственной ответственностью перед словом» [86], деятели культуры не просто «определяли» себя, но и, по-Кондакову, «и читателям, зрителям, слушателям — всем мыслящим и чувствующим своим адресатам — давали "глоток свободы", через приобщение к свободному духу творчества вызвали представление о духовной свободе вообще» [86].

Сравните: «Когда мы говорим, что человек сам себя выбирает, мы имеем ввиду, что каждый из нас выбирает себя, но тем самым мы также хотим сказать, что выбирая себя мы выбираем всех людей». [147, с.324]

При этом даже если творец, приверженец советской власти считает, что пишет искренне, искренность его – взращённая, укорененная, но не свойственная человеку по природе: «они были "колесиками и винтиками" породившей их и поглотившей тоталитарной системы и составляли неотъемлемую часть официальной, разрешенной советской идеологии и культуры» [86]. Таким образом, И.В. Кондаков формулирует основной постулат своего рассуждения: тоталитарная система априори враждебна культуре. Творческая личность не может реализовать себя, не вступая с ней в конфликт и не оставаясь приверженцем базовых человеческих ценностей. И.В. Кондаков объясняет стойкость и непоколебимость отечественной культуры тем, что советская власть не учла тот потенциал, который характерен для всего исторического развития культуры страны. Задачей данной диссертации не считается обоснование или анализ данной точки зрения, поэтому мы не будем заострять на этом внимание: возможно, он прав, а возможно для русской души необходимо противодействие существующему режиму: вспомним хотя бы А.С. Пушкина, поэтов-декабристов, Ф.М. Достоевского и пр.

И.В. Кондаков обращает внимание на взаимодействие человека и враждебного общества, он как бы ставит диагноз, не представляя вниманию читателя возможных путей «излечения».

Для анализа психолого-социального обоснования существования экзистенциальной ситуации, а также возможности выхода из неё мы обратимся к трактату Э. Фромма «Бегство от свободы». Основное внимание автора данного произведения сосредотачивается на внутренних механизмах, регулирующих поведение человека.

В трактате «Бегство от свободы» Эрих Фромм рассматривает психологические аспекты проблемы отношения человека к свободе. Автор

показывает, что желание быть независимым тесно переплетается с ощущениями одиночества и беспокойства. Э. Фромм говорит: «человеческое существование и свобода с самого начала неразделимы. Здесь имеется в виду не позитивная "свобода чего-то" а негативная "свобода от чего-то" ...» [158]. Одновременно с этим автор выдвигает ещё одну характерную природе человека черту: «...потребность связи с окружающим миром, потребность избежать одиночества. Чувство полного одиночества ведет к психическому разрушению, так же как физический голод - к смерти» [158]. При этом мы не можем отождествлять эту «связь» с фактическим нахождением человека в окружении людей, в целом. «Эта связанность с другими не идентична физическому контакту. Индивид может быть физически одинок, но при этом связан с какими-то идеями, моральными ценностями или хотя бы социальными стандартами - и это дает ему чувство общности и "принадлежности". Вместе с тем индивид может жить среди людей, но при этом испытывать чувство полной изолированности; если это переходит какую-то грань, то возникает умственное расстройство шизофренического типа» [158]. Важно отметить, что отсутствие физического контакта с людьми менее губительно для человека, чем психологическая оторванность от социума: «отсутствие связанности с какими-либо ценностями, символами, устоями мы можем назвать моральным одиночеством. И можем утверждать, что моральное одиночество так же непереносимо, как и физическое; более того, физическое одиночество становится невыносимым лишь в том случае, если оно влечет за собой и одиночество моральное» [158].

Но постоянное стремление человека в ходе истории быть индивидуальностью в погоне за свободой в некоторых случаях приводит к ощущению собственной ничтожности и безысходности: «усиление индивидуализации означает и усиление изоляции, неуверенности; а, следовательно, становится все более сомнительным место человека в мире и смысл его жизни. Вместе с этим растет и чувство бессилия и ничтожности отдельного человека» [158]. Таким образом, можно сделать вывод, что

человек всегда стремиться получить независимость от того, без чего его жизнь невозможна, от общества. Автор рассматривает два близких по содержанию, но не идентичных варианта «бегства»: «современный человек все еще охвачен беспокойством и подвержен соблазну отдать свою свободу всевозможным диктаторам - или потерять ее, превратившись в маленький винтик машины: не в свободного человека, а в хорошо накормленный и хорошо одетый автомат» [158]. В обоих случаях человек теряет свою индивидуальность, а соответственно и свободу, но находит почву под ногами, ощущает в определенной степени уверенность, которая «достигается отказом от своей изолированной личности, превращением себя в орудие могущественной внешней силы» [158].

Важно то, что Э. Фромм рассматривает проблему свободы в аспекте *сознательного отречения* от неё в условиях, когда она не ограничивается внешними факторами. Но ключевой мыслью является характерное для каждого индивида стремление лишиться свободы выбора, личностной воли и передать ответственность за свои поступки другому человеку или «механизму», стоящему над ним. Таким образом, все люди, по его утверждению, склонны к стремлению быть подчиненными: «...пока я разрываюсь между стремлением быть независимым, сильным и чувством своей незначительности и бессилия, я нахожусь в состоянии мучительного конфликта. Но я могу спастись от этого конфликта, если мне удастся обратить свою личность в ничто и не сознавать себя больше самостоятельным индивидом» [158]. Таким образом, по мнению Э. Фромма, избежать конфликта можно лишь отказавшись от собственной личности, отречься от собственных ценностей, жизненных принципов, чувствовать безразличие к миру и себе. То есть, «примерить» экзистенциальный вакуум на себя. Автор выделяет четыре способа адаптироваться в данной ситуации: «Один из путей к этой цели - ощутить себя предельно ничтожным и беспомощным; другой путь - искать подавляющей боли и мучения; еще один - поддаться опьянению или действию наркотика. Самоубийство - это

последняя надежда, если все остальные попытки снять бремя одиночества оказались безуспешными» [158]. В классических произведениях писателей экзистенциалистов мы наблюдаем, в основном, первые три пути. Самоубийство, конечно, может быть реализовано, но оно не является самоцелью – поступки, осуществляемые персонажами сознательно, приводят их к смерти. Например, в рассказе Ж.-П. Сартра «Комната» героиня предпочитает остаться с сумасшедшим мужем, который не выходит из темной комнаты. Она отрекается не только от родителей, но и от всего окружающего мира. Это её и губит. В романе А. Камю «Счастливая смерть» герой изматывает свой организм и погибает, также, в одиночестве. В рассматриваемой выше пьесе Ж.-П. Сартра «Мертвые без погребения» Сорбье – самоубийца, но это один из немногих примеров. Авторов-экзистенциалистов интересует сильный человек, тот, кто способен противостоять обществу даже при условии своей ничтожности и отсутствии шансов на победу (вспомним рассуждения А. Камю относительно самоубийства, представленные в первом параграфе этой главы).

В следующим главах данного исследования, мы постараемся доказать, что именно такой персонаж часто становился героем произведений, написанных в условиях тоталитарного общества: человек сильный не физически, не умственно, но крепкий духом.

Тоталитаризм мог уничтожить не только отдельного индивида, но группу людей: «не найдётся класса, который нельзя было бы стереть с лица земли, если убить достаточное число его членов» [23], тем не менее, честные перед собой, ответственные за совесть, рассматриваемые нами художники показывают, как сложно сохранить душу, во враждебных условиях.

Западноевропейская философская мысль аккумулировала те проблемы, вопросы, отдельные темы, которые так или иначе сопоставимы с понятием «экзистенциализм» и «экзистенция». Поскольку новое течение (экзистенциальная философия) хоть и берёт начало в XIX веке, но сформировалось и достигает расцвета к 30-40 годам века XX, мы опираемся

на произведения Ж.-П. Сартра и А. Камю. В их произведениях нам было важно выделить конкретные, но значимые для проявления проблематики в целом, признаки экзистенциальности героев. Мы учитывали, что за основу представлений о личностном бытии философы берут готовность, способность и обязательность индивидуального выбора, возможность принять результат данного выбора и наличие желания «бунтовать» против окружающего мира ради достижения «ясности».

Для нас также важно было подчеркнуть отсутствие романтических представлений в размышлениях экзистенциалистов относительно принятия результата выбора и бунта. Суть (как и цель) этих действий должна быть абсолютно рациональной, жесткой и лишенной прикрас.

Мы отметили отсутствие в отечественной культурфилософской мысли категоричности, наблюдающейся в определении принадлежности мыслителей к тому или иному философскому течению. Тем не менее, подчеркиваем ярко выраженную экзистенциальность их рассуждений. Так, например, у Н.А. Бердяева, мы выявляем выраженную в поиске смысла жизни экзистенциальную проблематику. Анализ дальнейшего развития философской мысли в СССР фокусирует наше внимание на взаимодействии творческой личности и тоталитарного режима.

Особенность этого взаимодействия заключается в постоянном противопоставлении и противостоянии личности и общества (стоит отметить, что в данном исследовании мы не говорим об искусстве «обслуживающем» и его представителях). Обращаясь к тоталитарному режиму как социальному контексту проблемы исследования, мы не акцентируем внимание на очевидном социоцентризме, но сосредотачиваемся на антропоцентричном дискурсе экзистенциальной проблематики. Вслед за Х. Арендт, мы понимаем тоталитаризм как воплощение «массовой культуры», которая ориентируется на каждого «атомизированного» зрителя, но именно эта «атомизированность» и становится фундаментом для тоталитаризма. В то же время для нас важна психоаналитическая концепция

Э. Фромма, которая говорит о том, что человека терзают неразрешимые противоречия (с одной стороны он желает получить свободу, стать самостоятельным, с другой – стать частью крупного механизма-государства).

Выявляем парадокс: этот конфликт в сознании человека массы, не приводит его к мыслям о смысле существования, напротив, он исключает стремление к духовным исканиям, характерным для экзистенциализма.

Истинный же творец должен преодолеть «атомизированность», он должен освободиться и противостоять системе (реализовать «бунт» по А. Камю), несмотря ни на что, и не боясь даже смерти.

Ослабление тоталитарного режима в период «оттепели» хоть и не позволило развиваться каким-либо философским течениям, идущим вразрез с идеологией партии, но сделало возможным осуществление интеллектуальных практик, так или иначе находящих отражение в трудах мыслителей-экзистенциалистов. Более того, проанализировав «Картезианские размышления» М.К. Мамардашвили и «От наукоучения к логике культуры» В.С. Библера мы делаем вывод о том, что они не просто поднимают экзистенциальную проблему поиска смысла жизни, но, благодаря ориентации на труды Декарта и Гегеля соответственно, отражают целостность процесса мышления, его универсальность (хотя и безусловную субъективную неоднородность) для мыслителей не только разных стран, но даже разных эпох.

В настоящее время интерес к экзистенциализму в отечественной культуре не ослабевает, это связано, в первую очередь со стремлением к интеграции нашей, некогда замкнутой, культуры с мировой культурой. Кроме того, современные исследователи стремятся с помощью философии осмысливать культурно-исторический опыт отечества XX и XXI веков.

Глава 2. Традиции экзистенциализма в отечественной литературе (социально-нравственный аспект).

2.1. Особенности восприятия и реализации идей экзистенциализма в отечественной литературе второй половины XX века (В. Шаламов, А. и Б. Стругацкие, З. Прилепин).

2.1.1 *Взаимодействие личности и тоталитарного общества как причина формирования экзистенциальной ситуации.* В данной главе мы рассмотрим особенности восприятия и реализации экзистенциальной традиции в отечественной литературе второй половины XX века. Предметом исследования являются произведения А. и Б. Стругацких («Пикник на обочине»), В. Шаламова («Колымские рассказы»), а также, хронологически относящийся уже к XXI веку, роман З. Прилепина «Обитель». Выбор материала обусловлен культурно-социальным контекстом, напрямую зависящим от генезиса тоталитарной системы Советского Союза, а также особенностями его восприятия отечественными интеллектуалами. Стоит отметить, что В. Шаламов описывает расцвет сталинской диктатуры, А. и Б. Стругацкие пишут в период «застоя», постсоветский хронологически автор З. Прилепин описывает сам процесс становления советской власти. Несмотря на хронологию создания произведений, в данной работе они рассматриваются по принципу очередности их представления отечественной публике. Безусловно, в данном аспекте не учитываются «Колымские рассказы», написанные хоть и на русском языке, но опубликованные в различных эмигрантских изданиях. Следуя данному порядку рассмотрения произведений, сначала необходимо обратиться к повести А. и Б. Стругацких, представшей перед зрителями в 1972 году в «четырех номерах маленького ленинградского журнала «Аврора», который, благодаря этому стал на несколько лет самым известным журналом в СССР» [2], «Колымские рассказы» же, были опубликованы на Родине писателя лишь в 1988 (уже после его смерти).

Социально-политический контекст произведений становится причиной их рассмотрения через призму взаимоотношений тоталитарного общества и личности. Говоря о взаимоотношениях, необходимо уточнить: в данном случае не корректно говорить о «борьбе» человека с системой, так как в борьбе участвуют как минимум две стороны, причем – примерно на равных условиях. В контексте XX века видно, что тоталитарное общество подавляет индивидуальное начало личности. При этом герои рассматриваемых нами произведений не бросают вызов «тиранической власти» [158], но неявно противостоят ей. Кроме того, при анализе мы не говорим конкретно о фигурах творцов, расставляя акценты на фигурах самих героев. Тем не менее, личное отношение автора к происходящему, отчасти или полностью характерное и для героев, также нельзя списывать со счетов.

Рассуждая о взаимодействии человека и тоталитарного общества в произведениях отечественных литераторов, исследуемых в данной работе, следует отметить неоднозначное отношение их персонажей к существующему строю.

Произведением, в котором наиболее ярко, но при этом совершенно не декларативно, отражается проблема противостояния человека и общества, сегодня следует считать повесть Аркадия и Бориса Стругацких «Пикник на обочине». Так во взаимоотношениях сталкера и тоталитарного общества мы видим отрицание последнего героем. Говоря об отрицании мы подразумеваем не явное противостояние власти и даже не латентное несогласие с её основополагающими принципами, но фактическую аполитичность героя. Следует пояснить: не секрет, что произведение братьев Стругацких «Пикник на обочине», как и фильм Андрея Тарковского «Сталкер», создавались в контексте ослабления тоталитарного гнёта. При анализе же фигуры сталкера мы говорим не только о его взаимоотношениях с тоталитарным обществом, но социумом вообще. Так как ни для бр. Стругацких, ни для А. Тарковского не было важным (в контексте произведений) изобразить человека, ограниченного социальными связями.

Их персонажи могли возникнуть в любой социально-политической структуре, тем не менее, в исследовании акцентируется внимание на тоталитаризме, как культурно-политическом контексте, в связи с тем, что в произведении чётко прослеживается связь с Советским обществом, пусть и в трансформированном его образе. В лекции в еврейском культурном центре Д.Л. Быков говорит: «Там рассыпана масса намёков на то, что к России это не имеет никакого отношения, даже Россия несколько раз упомянута, и даже есть положительный герой Кирилл Панов. Но тем не менее, всё было сделано для того, чтобы эта вещь воспринималась как антисоветская» [2]. Конечно, не все умозаключения поэта можно всерьёз анализировать: например, можно подвергать сомнению сравнение студня бр. Стругацких, разжижающего кости человека, с бесхребетностью советских людей. Тем не менее, основной чертой, объединяющей, по мнению Д.Л. Быкова, окрестности Хармонта и Советский Союз, является Зона (воплощаемая в образе всего государства), уродующая не только тела, но и души людей, заставляющая их ориентироваться на прошлое и жертвовать настоящим во имя светлого, но зачастую призрачного будущего.

Стоит отметить, что сталкер в этом тексте формально является свободным. Читатель не находит описаний того, что герой попадает в физическое заключение, в то же время общество ограничивает его не только внутреннюю, но и внешнюю свободу (запрет эмиграции в связи с увеличением количества смертей в тех городах, куда уезжали люди, пережившие Посещение).

Аспект противостояния человека и общества в данном произведении является ключевым для художественного произведения А. и Б. Стругацких и не только формирует хронотоп повести, но и выполняет смыслообразующую функцию.

Главный персонаж повести представляется индивидуалистом в ситуации тоталитаризма (стоит вспомнить рассуждения Х. Арендт об «атомизированности» человека в условиях тоталитарного строя). В

последней сцене он понимает, что он – маленькая часть человечества, и его поломанная жизнь всем безразлична, желание, загаданное для самого себя, ничего не изменит: «Надо было менять всё, не одну жизнь и не две жизни, не одну судьбу и не две судьбы – каждый винтик этого смрадного мира надо было менять» [145, с.571]. Каждый человек, как это характерно для художественных воплощений экзистенциализма, здесь находится один на один со своими мечтами и несовершенствами, каждый одинок и слаб.

Задачей данного исследования мы видим не просто характеристику того, что *происходит* в произведении, но *интерпретацию* социального явления, представленного в литературном произведении, через призму культурологического анализа социально-философских и психологических особенностей экзистенции. В повести герой погружен в экстремальную ситуацию, которая перестала быть временной и переросла в обыденно-постоянную, а сознание его трансформировалось под действием данной ситуации. Жизненные приоритеты меняются местами, трансформируются, но, в основном, сохраняются базовыми, общепринятыми. Сталкер превыше всего ставит семью (в отличие от соседей он не бежит от своего отца, который хоть и умер много лет назад, приходит в дом сына в следствие влияния Зоны), герой очень любит свою дочь, которая, по словам врачей, «уже не человек» [145, с.538]. Рэдрик не отказывается от понятий чести, дружбы, «слова», (при условии, что это не мешает в достижении его цели): он спасает жизнь Стервятнику Барбриджу, пытается помочь другу Кириллу и пр. В то же время для достижения цели он готов принести жертву: «Только мне вот жалеть не приходится. У меня выбор: или-или... Он впервые с полной отчётливостью представил себе этот выбор: <...>. Тут и выбирать нечего, всё ясно» [145, с.557]. Экстремальность ситуации нивелирует законы морали и заглушает голос совести; по мнению сталкера, пространство, окружающее его, оправдывает этот отказ.

Одним из проявлений противостояния обществу в культуре считается актуализация веры как воплощение сакральных связей человека. Рэдрик

Шухард имеет собственную религию. Он верит в Зону, в Золотой шар, поклоняется «артефактам», но в данном случае не приходится говорить о фанатизме героя, ведь он делает сознательный выбор: между семьёй и походом в Зону, между убийством человека и его спасением и пр.

На основе повести братьев Стругацких Андрей Тарковский в 1979 году снимает фильм «Сталкер», акцентируя в нем лишь один из мотивов, представленных в «Пикнике». Подробно творчество А. Тарковского будет рассмотрено в следующей главе, но в данном случае нам видится необходимым обратить внимание на проблему взаимодействия кинематографического Сталкера с тоталитарным обществом. В большей мере это обусловлено тем, что при работе над фильмом режиссёр усилил то социально-личностное противостояние, которое лишь опосредованно прослеживается в произведении бр. Стругацких. Проблема сталкерства становится для режиссера центральной, но раскрывается А. Тарковским иначе, чем она прозвучала у прозаиков. В кинематографической версии противостояние обществу носит активный характер и достигает эмоционального апогея. Зритель фильма не знает даже имени героя, которое является значимым индикатором личности в обществе. Герой А. Тарковского полностью противопоставляет себя социуму и живет собственным внутренним миром, только в Зоне он может быть по-своему счастливым: «Всё моё здесь, здесь, в Зоне: счастье моё, свобода моя, достоинство, - всё здесь» [8].

Экстраполируемый со страниц книги на экран Сталкер в версии А. Тарковского значительно ближе к европейской традиции экзистенциализма, чем герой А. и Б. Стругацких, поскольку он – наблюдатель (разумеется, одинокий), а не деятель, в отличие от того, кого мы видим в повести. Выражается это, в первую очередь, в том, что герой А.Л. Кайдановского не просто боится, не хочет или не может отказаться от Зоны. Его вера переросла в фанатизм. Цель всей жизни он видит в том, чтобы водить туристов к Комнате, «Исполнителю желаний». А. и Б. Стругацкие же, как отмечалось

выше, не представляют вниманию читателя такой слепой веры героя в Зону. Кроме того, существенной особенностью фильма является воплощение линии семьи, которая для Сталкера не имеет традиционного (применительно к русской культуре, по крайней мере) значения. Уходя из семьи он уходит не просто от жены, а из того мира, в котором живут, могут жить люди. Экзистенциальный смысл противостояния социуму, приравниваемому к источнику тоталитарного давления на личность, проявляется в этой ситуации вполне определенно.

В противовес формально аполитичному отрицанию общества в целом (а не только тоталитарной власти в частности), наблюдаемого в поведении сталкера, герой «Колымских рассказов» В. Шаламова представляется в роли антагониста именно тоталитарному режиму. Автор всячески подчёркивает различие между ним и не только представителями власти, но и всеми, ей «сочувствующими». При этом образ тоталитарного общества экстраполирован на образ колымского лагеря. В произведении, как будет сказано ниже, прослеживается определенная иерархия, сформированная внутри пространства лагеря: начальник (неперсонифицированная фигура человека, воля которого способна уничтожить любого, неугодного ей) – конвоиры, готовые, как Серошапка, застрелить заключенного за то, что последний сделал «шаг вправо», потянувшись за ягодами – блатные, люди отдельного социального слоя, не трудящиеся на общих работах, но имеющие, определенно больше прав в сравнении с остальными. В. Шаламов категорически отрицал наличие в советском обществе, экстраполируемом на образ лагерной Колымы, какой-либо человечности (в широком смысле слова) не исключались при этом и физические мутации, по мнению автора, характерные для блатарей, как наиболее ярких антропоморфных воплощений основных советских принципов. Он не просто противопоставлял собственную личность тоталитарному обществу, но открыто обвинял советскую власть в ужасах и издевательствах, переживаемых огромным количеством советских же людей. В произведении В. Шаламова чётко

прослеживается отрицание всего, что характерно для его повседневного лагерного пространства: начиная от неприятия бытовых мелочей и заканчивая отрицанием возможности стать убитым. Так В. Шаламов ярко описывает каждую деталь жизни: «Он спал, конечно, на верхних нарах – внизу был ледяной погреб, и те, чьи места были внизу, половину ночи приставали у печки, обнимая ее по очереди руками, – печка была чуть теплая. Дров вечно не хватало: за дровами надо было идти за четыре километра после работы, все и всячески уклонялись от этой повинности. Вверху было теплее, хотя, конечно же, спали в том, в чем работали, – в шапках, телогрейках, бушлатах, ватных брюках. Вверху было теплее, но и там за ночь волосы примерзали к подушке» [162, с.17]. Вечный голод также становился орудием, которое власть использовала в борьбе со своими гражданами: «...мы стали разбирать смятые котелки и собирать каждый свое: я – ягоды, Синцов – размокший, бесформенный хлеб, а Губарев – крошки капустных листьев. Мы все сразу съели – так было надежней всего» [162, с.29]. Постоянный голод, жажда его утоления и готовность, зачастую, пойти на подлость ради корки хлеба, безусловно, выступал в роли инструмента уничтожения: кто-то умирал, те, кому повезло больше, были истощены. Тем не менее, В. Шаламов считает, что самым страшным мучением в лагере был труд. Не раз он упоминает надпись, расположенную над воротами лагеря: «Труд есть дело чести, дело славы, дело доблести и геройства» [162, с.126]. В. Шаламов пишет, что «цитата звучала иронически, удивительно подходя к смыслу, к содержанию слова «труд» в лагере. Труд был чем угодно, только не делом славы» [162, с.126]. Все эти факторы вместе становились оружием в руках советского тоталитарного общества, с помощью которого уничтожались все, кто был неугоден представителям власти и шёл вразрез с их установками.

В. Шаламов ни при каких обстоятельствах не мог встать на защиту хоть какого-нибудь принципа, пропагандируемого партией, мы можем скорее

говорить о ненависти. Никакого оправдания её действиям он не мог принять, в отличие от другого писателя, анализируемого нами.

Хронологически, Захар Прилепин, безусловно, не относится к авторам произведений XX века, и поэтому следует лишний раз подчеркнуть обоснованность нашего выбора. Во-первых, едва ли можно говорить о том, что культурный век заканчивается с календарным наступлением нового столетия, ведь ценности, нормы, установки и способ мышления людей не могут измениться с «боем часов», а З. Прилепин, рожденный в 1975 году, всё-таки является человеком советского типа. Во-вторых, автор описывает события времен становления советской власти, момент, когда люди верят в счастливое будущее и не сомневаются в идейном лидере и его решениях. В-третьих, З. Прилепин повествует о начале XX века с позиции потомка, давая нравственно-этическую, пусть и субъективно-индивидуальную (этого нельзя отнять ни у одного произведения культуры) оценку происходящему. В его романе «Обитель» герой также как и у В. Шаламова находится в лагере. Конечно, первые советские лагеря сложно сравнивать по степени издевательств со сталинскими лагерями, в которых сидел В. Шаламов, да и не собственный экзистенциальный опыт описывает З. Прилепин. Тем не менее в нашем исследовании не важен анализ соотношения действительности с художественным вымыслом. Мы обращаем внимание на авторское к ней отношение. В данном аспекте стоит отметить готовность З. Прилепина оправдать действия советского руководства в вопросе не только организации культурно-социального контекста, но и тех методов, которые позволяют власти этот контекст реализовать. Герой «Обители» рассматривает заключение как путь к очищению, в отличии от героя В. Шаламова. Более того, читая диалоги Артёма с Эйхманисом, мы замечаем абсолютное согласие с доводами последнего. В послесловии же к роману, в описании разговора с дочерью Фёдора Ивановича Эйхманиса автор говорит: «Я очень мало люблю советскую власть, — медленно подбирая слова, ответил я. — Просто её особенно не любит тот тип людей, что мне, как правило,

отвратителен» [124, с.702]. Стоит отметить, что З. Прилепин «подбирает» слова «очень мало люблю», он не говорит о ненависти, которая прослеживается у В. Шаламова или хотя бы отрицании, стремлении не просто оградиться, но продолжать своё существование стараясь не оглядываться на окружающее его тоталитарное общество, наблюданное у А. и Б. Стругацких.

Определяя различные аспекты взаимоотношения героев отечественных литературных и кинематографических произведений мы подчёркиваем их неоднозначность. В данном случае стоит подчеркнуть наличие не только субъективно-личностных отношений, возникающих между отдельными персонажами, но также перенос данного типа отношений в поле индивидуально-социального взаимодействия: когда отдельный человек, взаимодействующий с героем, выступает в качестве персонифицированного образа общества в целом. При этом анализируя ситуацию погружения персонажа в общество, обладающее тоталитарными признаками, исследователь может говорить о создании экзистенциальной ситуации, переживаемой героем.

Выделяя данную проблему (существование личности в условиях тоталитарного общества) как смыслообразующую, необходимо обратиться к другим причинам формирования экзистенциального пространства в произведениях отечественных писателей.

Стоит отметить, что для отечественной культуры характерно не буквальное заимствование традиций экзистенциальной философии, но отдельных элементов экзистенциализма. Данное утверждение базируется в основном на представлениях о классическом экзистенциализме как философском течении середины XX века, приверженцы которого позиционировали себя как адепты данного направления. В отечественной культуре не сложилась традиция приобщения фигуры того или иного мыслителя, писателя, творца к какому-то определенному философскому течению, основная причина этого заключается, скорее всего, в восприятии

статистическим советским человеком только марксизма-ленинизма. Тем не менее, исследователь может анализировать отдельные проявления различных течений, характерные для произведений отечественной литературы в том числе.

Выбранные нами для изучения авторы, так или иначе, определяют классические для западноевропейских представлений (через призму философских учений) причины и проявления экзистенциальной ситуации.

Рассматривая истоки и признаки абстрагирования героя от окружающего его мира, с психологической позиции (по Э. Фромму), мы отмечаем в трактате «Бегство от свободы» подчёркнутое автором значение «авторитарной системы» в процессе создания экзистенциальной ситуации. Наличие этой «авторитарной системы» можно выделить и в произведениях русской культуры XX века.

Э. Фромм выделял три уровня власти. Наивысший – уровень неперсонифицированного образа «высшей силы». У А. и Б. Стругацких на этом уровне находится Зона, правящая душами, меняющая судьбы. В «Колымских рассказах» он воплощается в образе начальника тюрьмы. Человек подчиняется ей лишь потому, что не просто не может противостоять ей, но и познать её: «Начальник приучается в лагере к почти бесконтрольной власти над арестантами, приучается смотреть на себя как на бога, как на единственного полномочного представителя власти, как на человека высшей расы» [162, с.186]. Данная ситуация усугубляется тем, что в условиях существовавшего тоталитаризма в советском обществе образ начальника такого «учреждения», как ГУЛАГ ассоциировался с идолопоклонническим образом вождя, авторитет которого в обществе непоколебим. Подобная ситуация наблюдается и у З. Прилепина, в связи с тюремным заключением героя «Обители». Но в данном случае фигура Фёдора Эйхманиса не воспринимает как воплощение «высшей силы», тем не менее, это место занимает руководство партии. Связано это с тем, что Артём, встречаясь,

беседуя и даже ужиная с начальником лагеря, осознает зависимость социального статуса последнего от назначения руководителя.

Второй уровень власти (результат воздействия которого на личность Э. Фромм назвал «разрушительностью» [158]) во всех трех рассматриваемых случаях представлен надзирателями, военными, конвоирами, врачами своего рода модераторами, столь же зависимыми от «высшей силы», сколь обладающими неограниченной властью по отношению к тем, кто зависит от них (это – также становится экзистенциально детерминированным парадоксом). Эти люди имеют власть над жизнью главных героев, являются представителями другой, более престижной, социальной группы. В отличие от представителей третьего уровня («третьего типа садистских тенденций» [158], - по Э. Фромму, - заключенных в «стремлении причинять другим людям страдания или видеть, как они страдают» [158]), состоящего из людей юридически равных в правах героям, тем не менее, занимающих более привилегированную (в бытовом плане) позицию.

В повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине» третью нишу занимают мародеры, желающие отобрать «хабар» у идущих из Зоны. В «Колымский рассказах» и «Обители» это, конечно, блатные. Именно они являются тем типом заключённых, который имеет определённую степень свободы, даже будучи в заключении: «Соседние с нами бригады давно уже сняли с работы и увезли домой, но то были бригады блатарей – даже для зависти у нас не было силы» [162, с.23]. Данный тип «свободы» основан на страданиях и унижении других людей: «...в этом аду только урки живут сравнительно хорошо, с ними считаются, их побаивается всемогущее начальство» [162, с.142], «для нынешней власти, как ни странно, подонки и воры – близкие с точки зрения социальной» [124, с.53]. Исследуя феномен блатных в творчестве В. Шаламова Е.А. Шкловский говорит: «Писатель твердо заявляет: настоящие блатари – не люди, <...> Они – воплощение зла». [165, с.43]. Но это злo страшнее тем, что оно имеет больше прав.

Таким образом, можно утверждать, что авторы, рассматриваемые нами, выстраивают иерархию власти, являющейся источником экзистенциальных проблем отдельного человека. Но герои не противостоят ей, а адаптируются, что ещё раз подтверждает близость воззрений представителей русской культуры XX века к теории Э. Фромма о желании человека быть хотя бы маленькой, но частью крупной и сильной системы. Осознавая безвыходность ситуации и собственную слабость, герой принимает роль «винтика». У В. Шаламова герой не стремится проявлять свою индивидуальность: «Внутри нас всё было выжжено, опустошено, нам было всё равно, а дальше завтрашнего дня мы не строили планов» [162, с.64]. Но одновременно с этим он сохраняет свои человеческие качества. Для сталкера бр. Стругацких, как и для Артёма из «Обители», не так важны собственные нравственные установки и принципы, они отбрасывают морально-этические терзания и стараются просто выжить. Несопротивление системе также включает их в процесс соучастия.

Герои всех трёх рассматриваемых нами произведений не фанатики, полностью поддерживающие существующий режим, но и не революционеры. По нашему мнению, именно такой, «промежуточный» вариант Э. Фромм называл «бунтарём», говоря, что такой человек рано или поздно примет существующую власть, пожертвовав не только принципами, но и собственным «я». В таком случае, по Э. Фромму: «...борьба приобретает характер сражения против сил, настолько превосходящих, что прежние храбрость и вера в инициативу сменяются чувствами безнадежности и бессилия» [158]. В. Шаламов же отмечает: «...в глазах государства и его представителей человек физически сильный лучше, нравственнее, ценнее человека, того, что не может выбросить из траншеи двадцать кубометров грунта за смену. ... Притом он – моральная сила, до тех пор, пока он – сила физическая» [162, с.24]. Выделяя субъективное отношение государства к морали и нравственности, русские художники второй половины XX века

подчёркивают второстепенность борьбы, ведь и без неё исход ясен – либо человеческая натура будет сломлена, либо сам человек уничтожен.

Таким образом, мы можем опереться на предположение о том, что в русской культуре XX века заложены корни и признаки экзистенциальной ситуации, характерные для произведений классических представителей данного философского течения. Описанные причины возникновения и проявления абстрагирования мы относим к фундаментальным положениям экзистенциализма.

2.1.2 Условия реализации традиций экзистенциализма в повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине». Для дальнейшего исследования необходимо отметить: систематизация причин формирования экзистенциальной ситуации по принципу их схожести в анализируемых произведениях не может осуществляться в связи с отождествлением хронотопического контекста повествования с бытовым основанием жизни героев, а также указанными выше различиями в восприятии героями тоталитарного режима и, как следствие, формируемой экзистенциальной ситуацией.

Именно поэтому далее мы будем анализировать каждое произведение отечественных прозаиков в отдельности, при этом сохраняя принцип очередности в представлении отечественной публике взятый нами выше за основу.

Сразу стоит отметить: повесть А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине», казалось бы, не имеет открытого идеологического посыла. В современной литературной критике А. и Б. Стругацкие рассматриваются, в основном, как фантасты или сатирики.

Мы же впервые исследуем их творчество через призму экзистенциальной проблематики, при этом, как было показано выше, именно социальный контекст произведения формирует экзистенциальное пространство.

Обратимся к названию произведения. «Пикник» - это слово очень часто встречается в произведении. Впервые читатель сталкивается с ним уже в начале произведения. Когда главный герой – Рэдрик Шухард идёт в Зону с Кириллом – русским учёным-энтузиастом, с целью доставить в институт исследования Зоны новый для науки артефакт. «Это тебе не пикник с девочками. А если с тобой что-нибудь случиться? Зона, – говорю. – Порядок должен быть» [145, с.417], – говорит Рэд. Позже мы встречаемся с этой метафорой при рассказе о «пикниках Барбриджа», которые устраивались старым сталкером на несколько дней. Осведомленные жители знали, что поездки служат лишь прикрытием: на самом деле ночью Стервятник (так называют Барбриджа) водит в Зону молодых искателей приключений, зарабатывая таким образом деньги и получая новые артефакты. В теории доктора Пильмана о Посещении, объясняющей появление такого количества непонятных для людей предметов, ученый также проводит параллель с пикником. Стремление познать человеком смысл бытия и его составляющих является характерной чертой философии экзистенциализма, именно поэтому мы считаем важным в данном исследовании обратить внимание на то, как Пильман трактует ситуацию Посещения.

С позиции мироощущения землянина, люди пытаются объяснить логику, руководствуясь которой живёт инопланетный разум. Другими словами, привязать недоступные для познания человека действия к привычным для него ценностям. На первый взгляд, доктор Пильман старается избегать сравнения человека и пришельцев, лишь в факте Посещения, по его словам, и есть «самое важное открытие за все эти 13 лет» [145, с.520]. Объясняет же появление Зоны он с позиции обычного землянина, говоря: «Представьте себе: лес, проселок, лужайка. <...> На траву понатекло автола, пролит бензин, разбросаны негодные свечи и масляные фильтры. Валеется ветошь, перегоревшие лампочки, кто-то обронил разводной ключ. От протекторов осталась грязь, налипшая на каком-то неведомом болоте... ну и, сами понимаете, следы костра, огрызки яблок,

конфетные обертки, консервные банки, пустые бутылки, чай-то носовой платок, чай-то перочинный нож, старые, драные газеты, монетки, увядшие цветы с других полян...» [145, с.521]. Рассуждая таким образом, доктор невольно ставит пришельцев на одном уровне с людьми. То есть противоречит своим же принципам. Несомненно, такая трактовка близка психологии людей, которые не думают о последствиях собственных действий. Не однажды разные герои произносят эту мысль: «Каждый за себя, один Бог за всех. На наш век хватит» [145, с.498], - говорит Рэдрик Шухарт. «К дьяволу! Всё равно, до самого конца мне не дожить» [145, с.504], - думает Нунан и пр.

К экзистенциальной традиции также можно отнести тот факт, что, тем не менее, люди теряют интерес к Зоне, потому что за 20 лет не узнали о ней ничего нового. По большому счёту, можно говорить о безразличии к происходящему во внешнем мире. Ни ученых, ни сталкеров, ни торговцев не волнует, что на самом деле происходит в Зоне. Они все преследуют одну цель: достать отсюда как можно больше артефактов. Они как с обочины наблюдают за тем, что происходит в Периметре. «Мы ковыряемся в Зоне два десятка лет, но мы не знаем и тысячной доли того, что она содержит» [145, с.529]. Данная проблема в произведении освещается с двух позиций: автора и персонажей. Авторский уровень характеризуется стремлением всё-таки постичь смысловые аспекты жизни в условиях, где обыденность пересекается с вечностью. В этом также проявляется экзистенциальная традиция. Писателей интересует душевное состояние человека, который живёт рядом со страшным, смертоносным местом, хранит в доме ужасные предметы, разрушающие его семью, тело, душу. Да, сталкер осознаёт всю губительность Зоны, но не хочет уехать из города, авторы считают, что «он продолжает ходить в Зону потому, что ничего другого делать не умеет и не хочет. Естественный консерватизм всякого ограниченного в своих способностях человека» [117]. Мы считаем, что герой боится покинуть

Хармонт (город, рядом с которым образовалась Зона), потому что боится жить без походов в это «дьявольское» место.

Теперь только страх владеет умами людей. Чувство страха – характерная для экзистенциализма черта. Но этот феномен выступает в «Пикнике» в различных проявлениях.

Во-первых, ужас перед тем, что можно вынести из Зоны: «Через эту дыру мы такое в ваш паршивый мир накачаем, что все переменится. Жизнь будет другая, правильная, у каждого будет все, что надо. Вот вам и дыра. Через эту дыру знания идут. А когда знание будет, мы и богатыми всех сделаем, и к звездам полетим, и куда хочешь доберемся. Вот такая у нас здесь дыра...» [145, с.446]. Рэдрик говорил это до того, как узнал, что именно от похода в Зону и умер его друг – Кирилл, но так или иначе мы имеем дело со страхом. Рэд боится смерти, которую несёт в себе и за собой Зона, а читатель это понимает. Также герой испытывает страх перед изменениями. То, что остальные люди чувствуют к Зоне, Шухарт питает к остальному миру, и, в частности, к Европе: «...чего я там у вас в Европе не видел? Скуки вашей не видел? День вкалываешь, вечер телевизор смотришь, ночь пришла – к постылой бабе под одеяло, ублюдков плодить» [145, с.447]. Рэдрик Шухард не идентифицирует себя с Зоной, как это делает Сталкер в одноименной экранизации А. Тарковского (о чём будет сказано в третьей главе), но и не причисляет себя к тому пространству, в котором живут остальные люди. Для него не важна местность, он не является заложником идеи ходить туда самому или водить туристов, это просто его привычка, без которой Рэд не представляет своего существования.

Вторым аспектом страха является ужас перед подстерегающей везде смертью, в различных её проявлениях: убийство патрулём, или тем, с кем ты пошёл в Зону, медленная гибель от воздействия, оказываемого артефактами и «ловушками». Люди начинают вести себя не так как обычно. В условиях опасности Тендер (служащий института, которого Кирилл и Рэд взяли в поездку за неизвестным науче артефактом), например, начинает говорить о

совершенно бесполезных вещах: о том, какое пальто он себе заказал, сколько потребовалось ткани и т.д. Опытные сталкеры, в отличие от новичков, фаталисты: «С Зоной ведь так: с хабаром вернулся – чудо, живой вернулся – удача, патрульная пуля – везение, а всё остальное – судьба...» [145, с.423].

Жизнь, как таковая, не является для них ценностью:

- Ты меня убить хотел. Я тебе это запомню.
- Не убил ведь, – равнодушно сказал Рэдрик.
- Да, не убил... – Барбридж промолчал. – Это я тоже запомню.
- <...> Ты бы, конечно, меня убивать не стал <...> Ты бы меня просто бросил [145, с.469].

Здесь в отношениях между людьми действуют моральные принципы, не характерные в обычных условиях. Каждый думает только о себе: «У меня выбор: <...> или этот паренёк (Арчи), или моя Мартышка. Тут и выбирать нечего, всё ясно» [145, с.557]. Ради достижения цели герой не задумываясь, пускает парня вперёд, прекрасно зная, что тот погибнет. Тем не менее, сталкеры руководствуются понятиями совести. Но происходит это лишь в ситуации, когда их собственные интересы не теряют своей значимости. Дважды герою пришлось решать, жить другому человеку или нет. Первый раз это произошло, в эпизоде, где Стервятник попал в «ловушку» и потерял ноги, тогда Рэдрик вытащил старого сталкера, за что тот рассказал, где найти Золотой Шар и как пройти к нему. Второй раз, когда в поисках Золотого Шара Шухарт пожертвовал сыном Стервятника – Арчи. Вторая ситуация характеризуется тем, что главному герою необходимо было расчистить себе путь к Исполнителю желаний, а юноша был всего лишь «отмычкой».

А. и Б. Стругацкие подчёркивают, что не только люди несут в мир зло, точнее сказать, они становятся жестокими в результате постороннего воздействия. В произведении Стругацких Зона представляется не просто как внешнее проявление агрессии, а как причина изменения уклада жизни людей и хотя она «себя чётко обозначает», результатом её появления является появление зомби в городе, мутации детей и т.д.

Несмотря на кажущуюся ограниченность Зоны, герой замечает её присутствие вне приделов ограждения: запрет эмиграции в связи с увеличением количества смертей в тех городах, куда уезжали люди, пережившие Посещение. Герой и на себе чувствует воздействие Зоны: «Такого с ним ещё никогда не бывало вне Зоны, да и в Зоне случалось всего раза два или три» [145, с.481].

Особенность главного героя в том, что он воспринимает это как должное. Да, он, судя по репликам, хотел бы иметь «нормальную» дочь, особенно чётко это проявляется в эпизоде, когда Рэдрик поднимается в лифте с женщиной и её красивым ребёнком: «Он закрыл глаза, чтобы не видеть мальчика, у которого по подбородку текли шоколадные слюни, но лицо было свежее, чистое, без единого волоска...» [145, с.482]. Чуть позже читатель видит, как Шухарт, принимая в гостях Нунана, пьёт водку с «папаней». Его, по-видимому, не смущает тот факт, что отец умер много лет назад. Отвращения или страха Нунан не видел, заметил только «неподдельную любовь и нежность» [145, с.540]. Рэдрик не удивлён приходами отца, его лишь однажды ночью испугал вой, с помощью которого общались два порождения Зоны: *его* отец и *его* дочь. Зона “поселилась” в организмах существ, таким образом, расширяя свои границы.

Как говорилось выше, по признанию Бориса Стругацкого, его герой «продолжает ходить в Зону потому, что ничего другого делать не умеет и не хочет» [117]. Несомненно, каждый поход в Зону может обернуться смертью для сталкера, но он идёт туда. Из развития сюжета читатель понимает, что цель этих походов не ограничивается добычей «хабара», а заключается в стремлении героя забыться, спрятаться от действительности. Кульминацией этого чувства является последний поход в Зону с Арчи, молодой человек ему нужен лишь как приманка, существо, ценой жизни которого Рэд всё-таки загадает своё желание. Герой жесток, в связи с необходимостью, обусловленной внешними обстоятельствами. Но никто не заставляет его

быть таким. Зона не вынуждает его прибегать к жестокости. Мы можем говорить о том, что Зона скорее в головах людей.

Важнейшим проявлением традиций экзистенциализма мы считаем решение проблемы совести, терзающей героя лишь после смерти молодого Арчи. В его голове крутиться последняя фраза мальчишки: «ведь я ничего не могу придумать, кроме этих его слов: "СЧАСТЬЕ ДЛЯ ВСЕХ, ДАРОМ, И ПУСТЬ НИКТО НЕ УЙДЕТ ОБИЖЕННЫЙ!"» [145, с.457]. Вообще, совесть мучает героя уже постфактум, так читатель сталкивается с его терзаниями и после смерти Кирилла: «Всю жизнь волком жил, всю жизнь о себе одном думал... И вот в кои-то веки вздумал благотворить, подарочек поднести» [145, с.457]. Сталкер винит себя, а не внешние обстоятельства. Но самое главное то, что теперь он понимает: все вокруг “заражено” Зоной. «Ничего вдруг не вижу, кроме серебряной паутины. Весь бар запутался в паутине, люди двигаются, а паутина тихонько потрескивает, когда они её задевают» [145, с.454]. Сталкер видит, что все люди обречены, но они слепы и не замечают этого. Только он понимает: между Зоной и остальным пространством теперь нет разницы.

В ситуации, где надо выбирать (подчеркнём, что ситуация выбора – ключевая для экзистенциализма) между жизнью человека (Арчи) и чудом, которое не известно сбудется ли, исследователь сталкивается с «главной проблемой Стругацких» [39], по мнению самого писателя. Ведь никто не знает, на самом ли деле Золотой Шар исполняет желания, и именно ли нормальной семьи хочет сталкер. Но ради иллюзорной мечты он готов убить мальчишку.

Таким образом, мы можем сделать вывод: при создании экзистенциального пространства, воплотившегося в Зоне, А. и Б. Стругацкие использовали несколько методов. Во-первых, пространственное ограничение самой Зоны, возникшей после инопланетного Посещения, сравниваемого с пикником. Во-вторых, для создания экзистенциального пространства авторы культивируют феномен зла: зло от Зоны, зло в отношениях людей и пр. Зло

порождает страх или безразличие. Рэдрик боится умереть, лишиться походов в Зону, но ему безразлично то, какое влияние это место может оказать на него. Характерной особенностью представленной у Стругацких экзистенциальной ситуации также является ситуация выбора.

2.1.3 Условия реализации традиций экзистенциализма в «Колымских рассказах» В. Шаламова. Говоря об анализе отдельных проявлений экзистенциализма, характерных для «Колымских рассказов» Варлама Тихоновича Шаламова, следует выделить экзистенциальный вакуум, выражющийся в стремлении человека оградить собственное бытие от разрушающего воздействия окружающих обстоятельств.

Над сборником «Колымских рассказов» В. Шаламов работал с 1954 до 1973 года, описывая события 1937 – 1953 годов. Как известно, это время резкого увеличения числа заключенных в советских лагерях. Особенно много было осужденных по 58 статье, так называемых «политзаключённых». Одним из них и был В. Шаламов.

В первой главе нашей работы мы обозначили основные причины и способы выявления экзистенциальной ситуации в трактатах западноевропейских и отечественных мыслителей (Ж.-П. Сартра, Э. Фромма, А. Камю, М.К. Мамардашвили, В.С. Библера, Н.А. Бердяева и пр.), мы можем предположить, какие из них характерны для исследуемого далее произведения.

В своём исследовании Р. Джагалов пишет: «Известно, что для написания своих рассказов Шаламов не читал ни Кьеркегора, ни Сартра, ни Хайдегерра, а и вообще, по собственному признанию, мало интересовался формальной философией» [51, с.56-57]. Таким образом, мы можем утверждать, что при написании рассматриваемых произведений, автор не придерживался какой-то устоявшейся мировоззренческой концепции. «Экзистенциалистское мироощущение Шаламова – не результат унаследованной философской мысли, а скорее возникло <на основе> личного опыта» [51, с.62]. Царящий вокруг автора абсурд существования в советском

лагере стал «богатым источником пограничных, экзистенциальных ситуаций на грани жизни со смертью» [51, с.57]. Так или иначе, В. Шаламов, возможно, сам того не желая, описал явно выраженную экзистенциальную ситуацию.

Изучение «Колымских рассказов» В. Шаламова опирается на понимание того, что герой оказывается в ситуации принудительного ограничения свободы, но при этом, по теории Э. Фромма, для него характерно стремление к подчинению. Это можно видеть в отношениях с надзирателями, блатарями, людьми, которые имеют более «престижную» работу на зоне. Но шаламовского героя подталкивают к этому именно внешние факторы: «мы не могли выходить из шурфов – мы были бы застрелены. Ходить между шурфами мог только наш бригадир. Мы не могли кричать друг другу – мы были бы застрелены. И мы стояли молча, по пояс в земле, в каменных ямах, длинной вереницей шурфов растягиваясь по берегу высохшего ручья» [162, с.24]. Фактическое заключение, таким образом, становится основанием для заключения внутреннего, выраженного, в первую очередь, в стремлении человека отказаться от воли. Последнее можно видеть во многих рассказах: «Я тоже лежу здесь – недалеко от двери на нижних нарах. Внизу холодно, но наверх, где теплее, я подниматься не решаюсь, меня оттуда сбрасывают вниз: там место для тех, кто посильнее, и прежде всего для воров. <...> Внизу мне лучше. Если будет спор за место на нижних нарах – я уползу под нары вниз» [162, с.97 - 98], «Я тоже был людским приисковым шлаком» [162, с.118]. Автор не раз подчёркивал отказ от собственной сущности, он не имеет ни желания, ни возможности противостоять «системе», гордость надломлена, человек перестал быть личностью, теперь он просто номер в списках, среди сотен таких же заключенных. Герой стремиться отказаться от себя, став неприметным, не раствориться, но и не выделяться из общей однотонной массы: «Серый каменистый берег, серые горы, серый дождь, серое небо, люди в серой рваной одежде – всё было очень

мягкое, очень согласное друг с другом. Всё было какой-то единой цветовой гармонией – дьявольской гармонией» [162, с.25].

Акцентируя внимание на душевном состоянии героев В. Шаламова, мы можем также провести параллели с этим аспектом теории Э. Фромма. Так в «Бегстве от свободы», как и в «Колымских рассказах», человек отказывается от своей натуры, отдаёт свою волю и ответственность за собственные поступки в руки безликой толпы. Э. Фромм делает вывод, что независимо от того, содержится ли человек в местах лишения свободы, он, так или иначе, стремится к сознательному отказу от своей индивидуальности. В условиях лагеря эта дилемма усиливается. Но герой В. Шаламова, как любой человек, в силу инстинкта самосохранения, примыкает к толпе, в то же время не желая стать ей подобным. Посредством этого в произведении происходит столкновение внутренних (нравственных) установок героя и внешних (лагерных) законов. Герой В. Шаламова противопоставляет себя окружающему миру, но делает это не явно, действенно, а внутренне (на душевном уровне). Исходя из авторских формулировок, метафор и эпитетов, мы не можем согласиться с мнением Р. Джагалова о том, что «...Шаламов просто изображает факты: все нравственные оценки остаются за читателем» [51, с.66]. Мы бы сказали, что Валерий Тихонович не даёт нам отношения к ситуации, которое было бы зафиксировано на бумаге, но мы всё же не лишены нравственной окраски речи писателя.

Именно писателя, ведь эмоции В. Шаламов проявляют уже как автор (по прошествии лет), а не как узник Колымы. В рассказах же его герои не показывают своих чувств, кроме тех, которые выражают инстинктивные желания человека. «Нельзя не смотреть на пищу, исчезающую во рту другого человека» (ключевая фраза сборника), «Голодный и злой, я знал, что ничто в мире не заставит меня покончить с собой» [162, с. 24]. Из всего разнообразия человеческих желаний и чувств лишь голод и инстинкт самосохранения отражаются в текстах. В остальном же мы видим констатацию происходящего. Тем не менее, воспринимая героя как адепта нравственных,

гуманных и жизнеутверждающих (в широком смысле слова) принципов, читатель испытывает по меньшей мере негодование по отношению к большей части описанного, ко всем тем душевным, не говоря уже о физических, испытаниям и издевательствам, через которые проходит герой. Таким образом, интерпретируя фразу Р. Джагалова, мы говорим, что «...Шаламов просто изображает факты: все *эмоциональные* оценки остаются за читателем».

Следуя традиции экзистенциализма в его западноевропейской версии, В. Шаламов, обозначает такие причины абстрагирования человека от общества, как ограничение свободы и ломка гордости.

Из многих источников известно, что в колымских лагерях человек не мог и шага ступить без контроля со стороны. Но герои рассказов В. Шаламова и не стремятся противостоять ситуации и системе, они смиряются с обстоятельствами, но тем самым сохраняют собственную душу, не раскрывают её и не пускают туда никого, кто живёт не общечеловеческими (нравственными), а антигуманными (тюремными) законами: «Я не могу ни кусаться, ни драться, хотя приёмы тюремной драки мною освоены хорошо. Ограниченностю пространства – тюремная камера, арестантский вагон, барабанная теснота – продиктовала приёмы захвата, укуса, перелома. Но сейчас сил нет и для этого. Я могу только рычать, материться» [162, с.98]. Вот что говорит об этом явлении Р. Джагалов, рассматривавший В. Шаламова через призму экзистенциализма, и определявший Варлама Тихоновича как советского экзистенциалиста: «Единственное, что человек «свободен» сделать в этом абсурдном мире – это отказаться быть соучастником зла» [51, с.63]. В данном случае «зло» – не только проявления лагерные будней, но и сама суть лагеря с его принципами и понятиями о «чести».

Именно под действием внешних обстоятельств, продиктованных ограничением свободы, формируется стремление В. Шаламова любой ценой сохранить душу, в отличие от телесной оболочки, которая перестаёт быть самоценностью.

Человек остаётся лишь подобием того, «кем» он был до заключения. Физически он уже совсем не похож на обычных людей: «Санитары свели меня с площадки десятичных весов. <...>

- Сколько? - крикнул врач, со стуком макая перо в чернильницу-непроливайку.

- Сорок восемь» [162, с.150]. Безусловно, физические изменения очень сильно влияют и на духовное развитие человека. «Растление. Одно из самых грозных слов в шаламовском приговоре лагерю» [130, с.9]. Такие исследователи, как Е.А. Шкловский и Е.В. Волкова отмечают губительное воздействие окружающих обстоятельств, влияющих на человека, как материальное, физиологическое существо, но разрушающих, в первую очередь его душу: «Материальный процесс распада не может не затронуть и дух человеческий, нравственную волю, приводя, в конечном счёте, к разрушению личности – ещё до физической гибели» [165, с.36]. В своих рассказах В. Шаламов также говорит об этом: «В холод и голод мозг снабжается питанием плохо, клетки мозга сохли – это был явный материальный процесс, и бог его знает, был ли этот процесс обратимым, как говорят в медицине, подобно отморожению, или разрушения были навечны. Так и душа – она промёрзла, сжалась, и, может быть, навсегда останется холодной» [162, с.14]. Но главной, возможно, единственной целью В. Шаламова было сохранение этой души, которая полностью ассоциируется с совестью. Герой понимает, что не возможно в полной мере жить в согласии с собой, но старается не идти против собственной совести. Р. Джагалов пишет, что цель героя: «...максимально сохранить своё личностное достоинство в условиях постоянного унижения» [51, с.63]. Отмечается также, что автор «...был готов к борьбе с любыми обстоятельствами, чтобы оставаться в согласии с своей совестью» [165, с.34]. Поэтому, несмотря на суровую атмосферу вокруг, на «вечную мерзлоту» [165, с.36] не только природы, но и человеческих душ, герой стремиться всеми силами, сохранить человечность по отношению ко всем живым существам. В рассказах автор не раз проявляет

сочувствие к слабым, и касается это не только людей. Описывая отношение к собаке, прикормленной голодными, озверевшими по отношению друг к другу заключенными, он пишет: «Каждому из пятидесяти хотелось её погладить, приласкать и собственную свою тоску по ласке рассказать, передать животному» [162, с.53].

Отказ от готовности жертвовать своими принципами приводит к противостоянию между сильной личностью (даже перед лицом смерти нацеленной на сохранение личных нравственно-этических установок) и враждебностью пространства. Герой фокусируется на собственном внутреннем состоянии, стремлении оградить душевную составляющую от окружающего хаоса.

Мы можем заявить, что В. Шаламов является советским писателем – экзистенциалистом, это прослеживается уже при анализе основных причин формирования экзистенциальной ситуации, таких как ограничение свободы и ломка гордости. Эти причины встречаются также у Ж.-П. Сарта, А. Камю и Э. Фромма. Но в творчестве В. Шаламова прослеживаются специфические характеристики явлений, ставших причиной желания героя отгородиться от общества.

Сугубо «шаламовские» признаки экзистенциального вакуума (тяжёлые климатические условия, рабский труд, соседство блатных) продиктованы тем культурно-социальным контекстом, в условиях которого создавалось произведение. Кроме того, «Колымские рассказы» воспринимаются как автобиография, пусть и изложенная в художественной форме.

Рассмотрим каждую из причин абстрагирования человека в отдельности.

В первую очередь стоит отметить суровые климатические условия. «Сопки были белые, с синеватым отливом, как сахарные головы. Круглые, безлесные, они были покрыты тонким слоем плотного снега, спрессованного ветрами» [162, с.26]. Мёртвая природа, сопки, отделяющие заключённых от остальной страны, бескрайние просторы снежной пустыни, - всё это

заставляет человека чувствовать себя одиноким здесь, среди огромного количества живущих бок о бок людей, ставших лишними в советском обществе. «Пустота является доминирующей метафорой <...>: именно в снежной пустыне Колымы <...> человек оказывается один на один с Пустотой. Пространство и Время, в рамках которых происходит встреча, абстрактны и универсальны, что подчёркнуто частотой употребления таких слов, как «везде» и «вечно». Шаламов избегает подробных описаний окружающей среды, которые нарушили бы это ощущение абстрактности...» [51, с.67]. Заключенный содержится в условиях, непригодных для существования человека: «Градусника рабочим не показывали, да это было и не нужно – выходить на работу нужно было в любые градусы. К тому же старожилы почти точно определяли мороз без градусника: если стоит морозный туман, значит, на улице сорок градусов ниже нуля; если воздух при дыхании выходит с шумом, но дышать ещё не трудно – значит, сорок пять градусов; если дыхание шумно и заметна отышка – пятьдесят градусов. Свыше пятидесяти пяти градусов – плевок замерзает на лету. Плевки замерзали на лету уже две недели» [162, с.13], «... печка была чуть теплая. Дров вечно не хватало: за дровами надо было идти за четыре километра после работы, все и всячески уклонялись от этой повинности. Вверху (*на верхних нарах – прим. авт. дисс.*) было теплее, но и там за ночь волосы примерзали к подушке» [162, с.13]. Тело не успевает отогреться, не говоря уже о душе. Люди часто не хотят жить дальше. А им приходится ещё и работать в таких условиях.

Невыносимый даже для лошадей труд: «они (*лошади – прим. авт. дисс.*) умирали раньше людей.<...> человек стал человеком<...>, потому что он был *физически* (*курсив автора*) крепче, выносливее всех животных...» [162, с.24]. Ужасные условия существования, постоянная ругань конвоиров, избиения... всё это заставляет человека закрыться в себе, отделиться от окружающего.

Исследование показало, что подневольный, тяжёлый, унизительный труд является самым страшным компонентом лагерного существования. В. Шаламов постоянно повторяет лозунг, расположенный на воротах лагеря: «Труд есть дело чести, дело славы, дело доблести и геройства». Из размышлений героя мы понимаем абсурдность данного выражения: «Лагерь был местом, где учили ненавидеть физический труд, ненавидеть труд вообще» [162, с.38]. Е.А. Шкловский в своей книге «Варлам Шаламов» отмечает, что «тягость и каторжность работы арестанта – не столько в трудности и непрерывности её, сколько в том, что она принужденная, обязательная, из-под палки» [165, с.46]. Но это утверждение было сформулировано исследователем на основе «Записок из мёртвого дома». Сам В. Шаламов говорил: «Время Достоевского было другим временем, и каторга тогдашняя ещё не дошла до тех высот, о которых здесь рассказано» [162, с.84].

Мы считаем, что в «Колымских рассказах» «трудность и непрерывность» работы становится наиболее ярким и жестоким её показателем: «Поташников чувствовал, как с каждым днём сил становилось всё меньше и меньше. Ему, тридцатилетнему мужчине, уже трудно взбираться на верхние нары, трудно спускаться» [162, с.13]. Лагерник всеми возможными способами пытается уклониться от работы. Как, например, в рассказе «Шоковая терапия» повествуется о заключенном, который год симулировал в больнице серьёзное заболевание. Лечащий врач (сам из бывших заключенных) разоблачал симулянтов и получал от этого удовольствие. Он отправлял измученных, голодных людей на штрафные работы. Часто даже инстинкт самосохранения уступает ненависти к труду: «Я думал спасти свою жизнь, сломав себе ногу. Воистину это было прекрасное намерение, явление вполне эстетического рода. Камень должен был рухнуть и раздробить мне ногу. И я – навеки инвалид» [162, с.24].

Кроме суровых климатических условий, а также непосильного рабского труда, собственно «шаламовской» причиной экзистенциального

вакуума являются блатные. «Особый счет к блатным у Шаламова - за 1937-й год, когда они, превратившись вдруг, по указанию свыше, в «друзей народа», с горячечным сладострастием бросились участвовать в расправе с «врагами народа» [54].

Он не раз повторяет: «Блатари - нелюди», они «недостойны имени человека», «им нет места на земле» ... Заметим, словом «блата́рь» писатель именует новое поколение, новый массовый тип особо циничного преступника, порожденный советской эпохой. «Очерки» раскрывают генезис этого мира, его становление, происходившее по мере расширения системы ГУЛАГа. В. Шаламов открыто осмеивает идею «перековки» уголовников и бытовиков в «сознательных пролетариев» – идею, которая в немалой степени способствовала тому, что блатари изначально заняли в лагерях привилегированное положение» [54]. «Единственно, кто благоденствует в лагерях — это воры. Они безнаказанно грабят и убивают, терроризируют врачей, симулируют, не работают, дают направо и налево взятки — и живут неплохо» [54].

Таким образом, мы выяснили, что для Варлама Шаламова характерны не только классические для западноевропейской философии причины экзистенциального вакуума, такие как ограничение свободы, ломка гордости, желание стать частью коллектива, но и характерные конкретно в условиях советских лагерей: климатические особенности, рабский труд и наличие дифференциации заключенных (политзаключённые и «блата́ри»).

2.2. Личностный уровень экзистенциальной проблематики в произведениях отечественных писателей второй половины XX века (В. Шаламов, А. и Б. Стругацкие, З. Прилепин).

Исследование, проведённое в первом параграфе позволяет отметить, что экзистенциальная ситуация в анализируемых нами произведениях отечественной литературы во многом провоцируется теми же факторами, которые характерны и для традиционно-экзистенциальных текстов европейских авторов. Кроме того, способы проявления, как и вербально

оформленные внутренние реакции героя также часто совпадают. Именно поэтому мы постараемся разделить внешний (бытовой) и внутренний (личностный) уровни экзистенциальной проблематики в анализируемых нами произведениях.

2.2.1 Личностный уровень переживания экзистенциальной ситуации в повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине». Аркадий и Борис Стругацкие в своём «Пикнике на обочине» не представляют вниманию читателя глубинных переживаний и душевных терзаний, характерных для героя. Они, безусловно, погружают Рэдрика Шухарта в подлинно экзистенциальную ситуацию, заставляют рисковать жизнью, но личностный аспект в данном случае не коррелирует с бытовым. Рэд испытывает зависимость от окружающей действительности, редактирует собственные действия в соответствии с реальностью Зоны или пространством социума и пр. Он постоянно совершает выбор, таким образом, реализуя в большей мере личностный аспект экзистенциальной проблематики.

В первую очередь, стоит отметить то, что герой не принадлежит ни одной группе людей, обитающих в Хармонте, военные стреляют в сталкеров, как в преступников, ученые стараются добиться от Периметра истины, Стервятник – Барбридж ищет здесь наживу, друг героя – Гуталин считает это место «дьявольским изобретением», скучая хабар у сталкеров и относя его обратно в Зону... лишь главный персонаж *нуждается* в ней. Он имеет собственные приоритеты относительно этого места, поэтому не понимает укоров Гуталина: «За какую-то «пустышку» жизнью своей рисковал!» [145, с.449]. Авторы так дают определение данному предмету: «Всего-то в ней два медных диска с чайное блюдце, миллиметров пять толщиной, и расстояние между дисками миллиметров четыреста, и кроме этого расстояния, ничего между ними нет. То есть совсем ничего, пусто» [145, с.415]. «Пустышка» – один из артефактов Зоны, но в тот день Шухарт и Кирилл принесли необычную пустышку. Для разных групп героев этот предмет имеет разное значение. Но сталкеру он не важен, и деньги, полученные за нее не важны, он

пошел в Зону только чтоб помочь своему другу, для которого такая находка – не просто редкость, она единственная, а значит, возможно, таит в себе разгадку происхождения Зоны. Позже, когда Рэдрик обвиняет себя в том, что согласился пойти в тот гараж, он говорит: «<...> всю жизнь об одном себе думал. И вот в кой-то веки вздумал благодетельствовать, подарочек поднести» [145, с.457]. Из этой фразы мы можем сделать вывод о том, что Рэд действительно шёл в Зону не за наградой, славой или из энтузиазма, он просто хотел порадовать друга.

В описанный выше момент впервые в произведении герой попадает в экзистенциальную ситуацию. Он начинает пытаться найти ответы на вопросы, задаваемые Зоной, постоянно сталкиваясь с необходимостью выбора между ней и социумом.

У Рэдрика есть семья, которую он хотел иметь, но единственная дочь со временем всё меньше и меньше похожа на человека. Причиной того, что «Мартышка» обрастает шерстью, перестаёт членораздельно разговаривать и узнавать людей, является воздействие Зоны. И изменения эти необратимы, у героя нет альтернативного варианта, ему остаётся только смирился с этим образом ребёнка. Дочь всё труднее вспоминает отца, но интуитивно подходит к нему и обнимает. Это сочетание ужасной внешности и внутренней верности семье в «Мартышке» авторы противопоставляют прекрасной Дине, дочери Барбриджа. «Вся она была атласная, пышно-плотная, без единого изъяна, без единой лишней складки - полтораста фунтов двадцатилетней лакомой плоти, и еще изумрудные глаза, светящиеся изнутри, и еще большой влажный рот и ровные белые зубы, и еще вороные волосы, блестящие под солнцем, небрежно брошенные на одно плечо» [145, с.490], - так описывается Дина, но её отношение к отцу отражает её душевное уродство. Когда она узнала, что Рэд спас жизнь Барбриджу, девушка предстала перед читателем абсолютно циничной особой: «Пер его, дурак, через всю Зону, кретин рыжий, пер на хребте эту сволочь, слоняй» [145, с.492]. Шухарт понимает, что за прекрасной оболочкой скрывается

чудовище, которое не любит никого кроме себя, даже единственного родителя. Ситуация в семье Стервятника заставляет героя с ещё большим трепетом относиться к собственным родственникам, он не чурается приходов отца-покойника, хотя все обитатели города стараются покинуть те дома, в которых жили их предки, ведь эти мертвецы приходят в свои бывшие жилища. Рэдрик же не просто не уедет из своей старой квартиры, но и приглашает отца за стол, ведёт себя с ним, как со слабо слышащим, молчаливым, но *живым* стариком. Также как и отца, Сталкер любит свою дочь, несмотря ни на что. Отношения между людьми, окружающими его, заставляют героя перестать руководствоваться рассудком в вопросах, касающихся семьи. Он понимает, что его дочь не такая как все остальные люди, и никогда не будет такой, но герой делает всё возможное, чтобы получить расположение соседских ребятишек к Мартышке: он строит им качели, угощает сладостями. Несмотря на это их семья становится изгоями общества, все соседи уезжают из дома, в котором живет ребенок, полностью покрытый шерстью.

Личностный аспект экзистенциальной проблематики здесь выражается вполне определенно: герой совершает выбор. Он остаётся с семьёй, даже при условии отторжения их остальным обществом. В данном случае можно вспомнить рассказ Ж.-П. Сартра «Комната». Там женщина также ради семьи (как и Мартышка, её муж никого не узнаёт) готова пожертвовать всеми социальными связями.

В соответствии с традициями экзистенциальной философии для главного героя характерно стремление к познанию мира, в частности Зоны, и самого себя в этом мире. Но направлено оно, не на освоение новых знаний. Сталкер, в отличие от учёных, не пытается понять Зону, герой смеётся над ними: «Они ведь все, очкарики, такие. Им главное название придумать. Пока не придумал, смотреть на него жалко, дурак дураком. Ну а как придумал какой-нибудь гравиконцентратор, тут ему словно всё понятно становится, и сразу ему жить легче» [145, с.432]. Говоря об отсутствии стремления к

пониманию стоит сказать о том, что базируется оно, по мнению учёных, на научном обосновании. Рэд принимает Зону такой, какая она есть и подчиняется её правилам.

Авторы произведения, по нашему мнению, согласны с фразой профессора Пильмана: «человек, во всяком случае, массовый человек, тот, которого вы имеете в виду, когда говорите "про нас" или "не про нас", - с легкостью преодолевает эту свою потребность в знаниях. По-моему, такой потребности и вовсе нет. Есть потребность понять, а для этого знаний не надо» [145, с.522]. Так и Рэдрик, он не желает узнавать новое, смеётся над учёными, и думает, что он ближе всех подошёл к разгадке Зоны. Несомненно, герой лучше их *понимает* Зону, хотя не стремится *познать* её, его понимание интуитивно, результаты научных исследований не сравнятся с опытом, который, по мнению героя, даёт больше информации о Зоне. На самом же деле, он просто играет по её правилам, такой принцип мировоззрения всё больше отдаляет сталкера от людей, опасающихся неизвестности места, пока его загадка не разгадана.

Рэдрик не считает, что принадлежит к числу обычных людей, ведь они, видя, влияние, оказываемое Зоной на всё живое: восставшие мертвецы, мутации на генном уровне и т.д. избегают её, стремятся рационально объяснить появление и правила, по которым она развивается. А Зону, по мнению героя, можно понять, только приняв её такой, какая она есть, почувствовать душой. А раз на это способен только он, то лишь у него есть душа и он не относится к числу прочих людей. Тем не менее, сталкер в конце произведения ругает тех, кто сделал из него «машину». Он ругает «их», не говоря кого конкретно, но читатель понимает, что все проклятия героя направлены на общество, тех, на кого он «не хочет работать», кто «не дал ему научиться думать», кого герой, в общем, обвиняет во всех своих неудачах. Ему ненавистны люди, ведь у них нет души, а у него есть: «Я животное, ты же видишь, я животное. У меня нет слов, меня не научили словам, я не умею думать, эти гады не дали мне научиться думать. Но если

ты на самом деле такой... всемогущий, всесильный, всепонимающий... разберись! Загляни в мою душу, я знаю, там есть все, что тебе надо. Должно быть. Душу-то ведь я никогда и никому не продавал! Она моя, человеческая! Вытяни из меня сам, чего же я хочу, - ведь не может же быть, чтобы я хотел плохого!.. Будь оно все проклято, ведь я ничего не могу придумать» [145, с.574]. А окружающие, по его мнению, стараются все узнать и дороже продать артефакты Зоны. Герой понимает, что он маленькая часть человечества, и его поломанная жизнь всем безразлична, желание, загаданное для самого себя, ничего не изменит: «Надо было менять всё, не одну жизнь и не две жизни, не одну судьбу и не две судьбы – каждый винтик этого смрадного мира надо было менять» [145, с.571]. Теперь, когда «отмычка»-Арчи, погиб, ничего, кроме последних его слов о счастье «для всех» не идёт в голову сталкера.

Стремление понять смысл жизни, в общем её качестве и в более узком «личном» круге, характерно не только для Рэда, Нунан также задаётся этим вопросом: «Я иногда спрашиваю себя: какого черта мы так крутимся? Чтобы заработать деньги? На кой черт нам деньги, если мы только и делаем, что крутимся?» [145, с.536]. Он не может ответить и просто плывёт по течению, которое определяется не им. Для героев А. и Б. Стругацких в повести «Пикник на обочине» характерно одиночество, сопровождающееся размышлениями на тему, для чего же они существуют. Гута – жена Рэда, на протяжении всей повести ждёт супруга (из Зоны, из тюрьмы), Пильман больше всего желает познать Зону, Арчи ждёт момента, когда станет настоящим сталкером и т.д. Но каждый из них находится один на один со своими мечтами, каждый человек одинок и слаб; экзистенциализм понят здесь в одной своей грани – как философия одиночества.

Таким образом, мы говорим о личностном аспекте воплощения экзистенциальной проблематики в произведении А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине». Их герой пытается ответить на вопросы, задаваемые Зоной,

постоянно вынужден совершать выбор, стремиться познать окружающий мир и свою духовную сущность.

2.2.2 Реализация личностного и бытового аспектов экзистенциальной проблематики через архетипические представления о мужчине в «Колымских рассказах» В. Шаламова. Противоположное восприятие героям экзистенциальной ситуации представляет вниманию читателя В. Шаламов-интеллектуал, попавший в колымский лагерь периода репрессий. Анализируя произведения экзистенциалистов, сложно представить, что ситуация, в которую они погружают своих персонажей, может перестать быть временной: плен, заключение, добровольный отказ от социума – всё это в европейской традиции носит недолговременный характер. Но подобная ситуация стала канвой жизни следующего автора, анализируемого нами. В таких повседневных условиях перманентного потенциального конца жизни личностный аспект экзистенциальной проблематики может и вовсе исчезнуть. Тем не менее, в «Колымских рассказах» мы находим отражения и личностного и бытового аспектов. В первую очередь перечислим те их проявления, которые характерны для экзистенциальных произведений западноевропейских писателей.

Можно выделить три аспекта, имеющие место как в художественных и философских текстах Ж.-П. Сартра, А. Камю и Э. Фромма так и в «Колымских рассказах»: речь, движения и эмоции. При анализе работ В. Шаламова необходимо подчеркнуть: применительно к его творчеству сложно сказать, где кончается бытовой аспект, и начинается личностный. Обусловлено это тем, что всё существование героя сфокусировано на внутреннем мире, внешнее воплощение становится не контекстом, но основанием бытия. Кроме того, его герой автобиографический, и это заставляет нас обратиться не только к образу персонажа, но к фигуре самого автора.

Принимая единство бытового и личностного аспекта экзистенциальной проблематики в творчестве В. Шаламова, мы можем наблюдать это единство

в формировании прозой В. Шаламова архетипических представлений о мужчине. Стоит сразу отметить, что данные представления выступают не просто в роли классификатора при градации различных персонажей, но становятся основанием человечности вообще в понимании автора. В силу этого, считаем важным рассмотреть В. Шаламова-писателя в контексте представлений об архетипе.

Следуя за традицией К.Г. Юнга в формировании и осмыслиении понятия «архетипа», необходимо, в первую очередь, отметить сфокусированность исследователя на фигуре, образе и воплощении человека, в силу многообразия исполняемых им социальных ролей, а также психофизиологических мотивов поведения. Объектом исследования в данном случае является воплощение мужского архетипа.

Для «Колымских рассказов» В. Шаламова характерно доминирование мужских образов над женскими, кроме того, исследователь может анализировать формирование представления о человеке и человечности через призму взаимоотношений людей, погруженных в ограниченное, враждебное пространство.

К.Г. Юнг не пишет о мужчине как о целостном объекте исследования, но наделяет его конкретными характеристиками (такими как «муж», «герой», «мудрец»), выделяя лишь определенное качество личности. Тем не менее, мы считаем, что можно говорить об абстрактом персонаже, воплощающем черты архетипического мужчины.

Отталкиваясь от исследования Т.С. Злотниковой, мы отмечаем, что на формирование архетипических представлений оказывает влияние не только и не столько внешнее воплощение героя, сколько его душевые искания и реакции на воздействие окружающей среды: «Архетипы представляют собой системы установок, являющихся одновременно и образами, и эмоциями» [169].

Таким образом, для анализа автобиографической ипостаси В. Шаламова необходимо проанализировать его внешнее воплощение, а также

«эмоции» [169], характерные для персонажа, значимые для него в аспекте представлений о человечности.

Для формирования объективного представления о внешности человека необходимо обратиться к его автопортрету и описаниям современников. Мы утверждаем, что для В. Шаламова внешность не имела первостепенного значения. Главным образом, значение тела ограничивается влиянием на внутреннее состояние героя. Тем не менее, бесконечная изнемождённость заставляет автора признавать тело единственной реальностью, имеющей место быть в условиях заключения.

Конечно, и сам В. Шаламов подвергся разрушительному влиянию лагеря. В «Колымских рассказах» автор редко вербализирует свой облик. Пожалуй, самое яркое описание мы встречаем в рассказе «Домино»: «Мой рост – сто восемьдесят сантиметров, мой нормальный вес – восемьдесят килограммов. Вес костей – сорок два процента общего веса – тридцать два килограмма. В этот ледяной вечер у меня осталось шестнадцать килограммов, ровно пуд всего: кожи, мяса, внутренностей и мозга» [162, с.150]. Тело воспринимается как преграда, защита действительно важного: личностных ценностей и установок. В предыдущем параграфе мы уже описывали значение физических изменений. Но там они выступали в роли причины создания экзистенциальной ситуации, здесь же они рассматриваются в качестве фактора, определяющего отношение автора к самому себе и маркера для расстановки бытийственных приоритетов.

Для формирования объективного представления о внешности и отношении к ней В. Шаламова необходимо обратиться к сторонним характеристикам образа писателя. Из воспоминаний Ирины Сиротинской мы можем сделать вывод о физическом облике писателя, прошедшего ГУЛАГ. «Первое впечатление от Варлама Тихоновича — большой. И чисто физический облик: высокий, широкоплечий, и ощущение ясное незаурядной, крупной личности с первых же слов, с первого взгляда <...> [137]. «Дверь передо мной распахнула настежь высокий ярко-голубоглазый человек с

глубокими морщинами на обветренном лице. Викинг! (В книжности В.Т. меня упрекал, но «викингом» ему быть нравилось, даже в стихи это вошло)» [137]. Физическое воплощение сильного мужчины, в восприятии женщиной, возвращает исследователя к архетипу «герой», обозначенного К.Г. Юнгом. Следует отметить, что внешность здесь снова выступает основанием для психологической характеристики человека.

Тем не менее, возвращаясь к проблематике выявления архетипа, а точнее архетипических черт, следует отметить, что, по К.Г. Юнгу, «архетипы имеют не содержательную, но исключительно формальную характеристику... Важно понять, что речь идёт именно о схемах, а никак не о настоящих образах» [83, с.39]. Таким образом, реальный человек может воплощать в своей личности несколько архетипов.

В. Шаламов, по описанию Ирины Сиротинской, также представлялся как «жалкий, злой калека, непоправимо раздавленная душа» [137]. И ещё: «маленький беззащитный мальчик, жаждущий тепла, забот, сердечного участия». Последнее сравнение она использует, апеллируя к обращенной ей фразе: «Я хотел бы, чтобы ты была моей матерью» [137].

Даже для самого лучшего, по его же признанию друга, самого близкого человека В. Шаламов оставался не просто разным, но надеялся взаимоисключающими качествами (герой – ребёнок; викинг – калека).

Интересно определение «викинг», которое И. Сиротинская дала В. Шаламову. Сильный духом, борющийся со стихией человек, с ясным взглядом, готовый отдать жизнь в борьбе. Не зря данное определение нравилось писателю.

В воспоминаниях Людмилы Зайвай мы также видим изображение В. Шаламова: «У него были пронзительные синие глаза <...> Он ходил в ботинках на босу ногу, брюки не доставали до щиколотки — с его ростом он не мог просто купить себе подходящую одежду. Пиджак надет на голое тело <...> Только лицо <...> — крепкое, сильное. <...> И был очень худой — все в нем сгорало» [61]. Юлий Шрейдер пишет: «Мое первое впечатление от

встречи с Варламом Шаламовым было: как он прекрасен! Красивое, очень русское, чисто выбритое лицо северного типа с твердыми чертами, выразительный низкий голос, с неповторимыми интонациями заинтересованности в предмете беседы, статная фигура, значимость каждого слова» [163, с.205]. Из этих отрывков мы снова видим, что тело выступает в роли оболочки, в которой содержатся действительно важные категории: душа (нравственность) и разум. Само по себе оно не первостепенно для В. Шаламова.

Тем не менее, физическая оболочка часто выступала в качестве определяющего фактора, помогающего отличить настоящего человека. Для В. Шаламова понятия «человек» и «мужчина» смежные, и рассматриваются в аспекте оторванности от сугубо гендерных характеристик. Здесь мы ни в коем случае не пренебрегаем фигурой женщины, лишь говорим о том, что мировоззрение автора не допускает возможности существования категории «мужчина» вне представлений о человечности.

Об этом свидетельствует отношение автора к особому типу заключенных: блатным. Как пишет Е.А. Шкловский: «Писатель твердо заявляет: настоящие блатари – не люди, в них не осталось ничего человеческого, всё выжжено, искажено воровскими законами. Они – воплощение зла» [163, с.43]. Как доказательство отсутствия человеческих черт у таких персонажей В. Шаламов даже внешнее описывает героя-блатаря, вызывая у читателя неприятные эмоции: «грязная рука с тонкими, белыми, нерабочими пальцами. Ноготь мизинца был сверхъестественной длины – тоже блатарский шик, так же, как «фикссы» – золотые, то есть бронзовые, коронки, надеваемые на вполне здоровые зубы. <...> Холеный желтый ноготь поблескивал, как драгоценный камень. Левой рукой хозяин ногтя перебирал липкие и грязные светлые волосы. Он был подстрижен «под бокс» самым аккуратнейшим образом. Низкий, без единой морщинки лоб, желтые кустики бровей, ротик бантиком – все это придавало его физиономии важное качество внешности вора: незаметность» [162, с.7-8]. Автор нарочно

использует слово «физиономия», для усиления дихотомии человека и «не человека».

В данном случае В. Шаламов противопоставляет себя этой группе людей, а исследователь, видя эти различия и воспринимая «шаламовского» героя как воплощение архетипа мужчины, не обнаруживает подобных черт в блатных.

Кроме внешних проявлений, архетипичность выражается в поступках и эмоциях героя. Ведь если физическое измаждение ведёт к разрушению бытийных основ, сущности человека, то мы можем говорить о том, что тело определяет человеческое бытие.

В исследовании Т.С. Злотниковой подчёркивается, что «мужской архетип характеризуется сдержанностью», ему свойственно «стремление к особой чувствительности» [83, с.36]. Первое, что замечает читатель «Колымских рассказов» - преобладание описаний и рассуждений над диалогами. Герой шаламовских рассказов очень молчалив, и причина тому не только и не столько то, что «Это не принято» [162, с.155]. Речь всегда лаконична, каждое слово взвешенно, зачастую вербально не выражается всё то, что хотел бы сказать герой. Внутренний мир совсем не выражается в произносимых предложениях. Всё, что чувствует шаламовский герой остаётся с ним один на один. И хотя внешние обстоятельства максимально убивают в человеке саму возможность размышлять: «На морозе нельзя было думать ни о чём» [162, с.14], герой пытается сохранить способность мыслить и, по возможности, оценивать. Доказательства тому многочисленные описания природы (рассказы «Сухим пайком», «Стланик», «Кант» и т. д.), стремления героя к мысли, зачастую без оформления её в произносимые фразы. Безусловно, эти размышления были описаны по прошествии многих лет, но, ссылаясь на исследователей творчества Варлама Тихоновича (А. Савельев, Е.А. Шкловский и пр.), мы можем утверждать, что при написании произведений, он стремился максимально правдиво описать отрывок собственной жизни, проведённый на Колыме.

Возможно, именно это стремление к реалистическому изображению советского лагеря лишает шаламовских зэков эмоциональности. В лагерях Колымы нет чувств. «Все человеческие чувства – любовь, дружба, зависть, человеколюбие. Милосердие, жажда славы, честность – ушли от нас с тем мясом, которого мы лишились за время своего продолжительного голодания... в мышечном слое размещалась только злоба – самое долговечное человеческое чувство. <...> Мы научились смирению, мы разучились удивляться. У нас не было гордости, себялюбия, самолюбия, а ревность и страсть казались нам марсианскими понятиями и притом пустяками <...> Великое равнодушие владело нами. [162, с.31-32]. Тем не менее, мы можем наблюдать молчаливую ненависть к надзирателям, конвойным, блатным. Особенно чётко это проявляется в рассказе «Сука Тамара». Когда начальник опергруппы Назаров застрелил собаку, ставшую отдушиной для всех живущих в лагере, В. Шаламов пишет: «Иногда исполняются желания, а может быть, ненависть всех пятидесяти человек к этому начальнику была так страстна и велика, что стала реальной силой и догнала Назарова» [162, с.73]. Ненависть не проявляется активно, она не кипит во вне, но горит в каждом жителе лагеря. Она «стала реальной силой», но не была таковой изначально.

Кроме «особой чувствительности», по мнению К.Г. Юнга, для сдержанности мужчины характерно то, что «сдержаный аффект действует <...> изолирующее и <...> дезорганизующее...» [169]. Эти разрушительные результаты подавленных эмоций мы также находим в прозе В. Шаламова. Изоляция, как фактор наблюдается уже на первых страницах «Колымских рассказов» и проявляется в форме экзистенциального вакуума, характерного для героя В. Шаламова. Он воплощается в лаконичной, безэмоциональной речи персонажа, минимальных движениях и фактическом отсутствие чувств. Дезорганизация как синоним разрушения также проявляется в текстах «Колымских рассказов», и разрушение здесь носит не только абстрактный характер: разрушение семьи, когда дочь отказывается от отца (рассказ

«Апостол Павел»), разрушение привычного социального стоя, в котором самоорганизуется значительная по количеству представителей общность блатных, разрушение душ людей, их ценностей. Кроме того, разрушение наделяется качеством материальности: внешние факторы (суровый климат, изнурительный труд) убивают человека, и сами герои готовы наносить увечья лишь бы быть освобожденными от ежедневных работ (рассказ «Дождь»).

Психологическое состояние героев граничит с безразличием к собственной жизни: «Мы понимали, что смерть нисколько не хуже, чем жизнь, и не боялись ни той, ни другой» [162, с.32], «...Поташникова охватывало желание не то согреться, не то просто лечь на колючие мёрзлые камни и умереть» [162, с.13]. Но, тем не менее, несмотря на агрессивность окружающего мира: «<...> у каждого человека здесь было своё *самое последнее*, самое важное – то, что помогало жить, цепляться за жизнь, которую так настойчиво и упорно у нас отнимали» [162, с.112]. Аспект отношения к собственной жизни становится наиболее важным при рассмотрении с позиций экзистенциализма. Во-первых, стоит отметить, что приверженцы данного философского течения обязательно предоставляют своему герою возможность иметь это «самое последнее». Так в пьесе А. Камю «Калигула» логика героя становится тем, что «помогает жить», в «Мёртвых без погребения» – преданность и верность командиру, в «Стене» герой «цепляется за жизнь» самим желанием жить (его последняя шутка становится маркером его ценностей: важно не терять силы духа) и пр. Во-вторых, одной из важных черт экзистенциализма является отсутствие заинтересованности персонажа в будущем. Они не являются фаталистами, так как уверены, что от их выбора может что-то измениться, но они не боятся смерти. Сама по себе смерть для них не важна, но и жизнь важна лишь наличием этого «самого последнего».

Отсутствие эмоциональности приводит к абсолютному отсутствию желания принимать решения и действовать. Заключённый делает то, что надо

делать, что прикажут, главное - выработать суточную норму. Безусловно, мы не можем утверждать, что герой становится бесстрастной машиной: выше мы анализировали ненависть, голод, страх; здесь же мы подчеркиваем преобладание безразличия над остальными эмоциями. Кроме того, даже в моменты, когда героя охватывает ненависть или голод, эти чувства не воплощаются внешне.

Обращаясь к произведению Э. Фромма «Бегство от свободы» рассмотрим пути адаптации или выхода из конфликта личности и общества: «Один из путей <...> ощутить себя предельно ничтожным и беспомощным; другой путь - искать подавляющей боли и мучения; еще один - поддаться опьянению или действию наркотика. Самоубийство - это последняя надежда, если все остальные попытки снять бремя одиночества оказались безуспешными» [158].

Наше исследование показало, что чаще всего герой В. Шаламова выбирает первый путь, в связи с острой необходимостью жить и невозможностью отказаться от существования. С одной стороны, это – наиболее безобидный, на первый взгляд, выход из сложившейся ситуации. С другой – в условия лагеря, герою больше не из чего выбирать: «подавляющая боль и мучение» – повседневность персонажа, а «опьянение или действие наркотика» – недоступная для интеллигента, осужденного по 58-й статье в сталинском лагере роскошь. Поэтому, выбор заключался лишь в принятии собственной ничтожности или самоубийстве. Интересно, что стремление любой ценой сохранить единственное, что есть у человека в данных условиях (жизнь) проявляется у героев – заключённых, а у вольного в рассказе «Серафим» нет инстинкта самосохранения. Он уехал на Дальний Север от семейных проблем, попал в карцер для беглых, пережил лишь малейшее (недельное) испытание, и после этого задумался о самоубийстве. Герой пил кислоту, резал вены, нырял под лёд. Стремление к жизни (и разума, и тела) не выдержало борьбы с обстоятельствами, он не видел вообще никаких альтернативных вариантов выхода из сложившегося духовного кризиса. Для

него смерть рассматривается не как стремление убежать от действительности и ужаса, а как единственно возможное продолжение такой жизни.

Несмотря на то, что данный тип поведения обусловлен экстремальными условиями, в которые погружен автобиографический герой В. Шаламова мы утверждаем, что это не сугубо временные проявления, но «системы установок» [169], характерные для личности автора в том числе после лагеря.

Об этом свидетельствуют воспоминания друзей В. Шаламова, а также исследователей его личности и творчества.

Человечность как базовое качество личности становится результатом того самого «стремления к чувствительности» [83, с.36]. Иными словами, если человек, как представитель вида, не обладает этой «чувствительностью», по мнению В. Шаламова, он не может стать человеком в философском смысле данного слова. При этом человечность проявляется, в первую очередь, в чувстве собственного достоинства, которое может трансформироваться в гордость и принятие остальных людей равными себе.

Таким образом, следуя ранее обозначенной логике рассуждений, мы считаем, что гордость – также является одним из аспектов мужского архетипа. Л. Зайвая вспоминает, как однажды В. Шаламов попросил её купить для него пиджак. Она не могла найти нужного размера и согласилась взять у друзей несколько почти не ношеных костюмов. В. Шаламов от них отказался: «Нет. Я с чужого плеча не надену» [61]. Гордость становится фактором, удерживающим писателя от какой-либо зависимости от других.

Ещё большее напряжение в этом отрицании зависимости можно наблюдать в отказе быть помещённым в дом престарелых. Здесь проявление «сдержанности», граничит со stoicеской готовностью умереть в одиночестве лишь бы не чувствовать себя беспомощным (не физически, а социально). И когда всё-таки его туда привозят, В. Шаламов, тем не менее, не теряет человечности, проявляющейся в ясности рассудка и гордости: «В конце концов его повезли в интернат для психохронников, привязав к стулу и без

верхней одежды, несмотря на морозный день. Через несколько дней он умер от воспаления легких. На соседней койке лежал прокурор сталинских времен, поедавший собственные экскременты» [163, с.204].

Не стоит забывать о том, что архетип мужчины – не образ, а «система установок <...> эмоций» [169], воплощением которой не был В. Шаламов, но проявления которой можно проследить в его творчестве и судьбе.

Таким образом, мы можем сделать вывод: проявления экзистенциального вакуума в «Колымских рассказах» полностью совпадают с классическим представлениями западноевропейских философов-экзистенциалистов о данном феномене. Кроме того, следуя типологизации архетипов К.Г. Юнга, мы можем говорить, что выделенный учёным архетип мужчины воплощается в личности и художественном творчестве В. Шаламова. Писатель и его автобиографический герой обладают присущими архетипичному представлению о мужчине чертами (герой, мудрец), кроме того, воспринимают данные черты как смыслообразующие качества личности.

2.2.3 Индивидуальные особенности восприятия пространства героями «Обители» 3. Прилепина как способ актуализации экзистенциальной ситуации. Приступая к изучению романа З. Прилепина «Обитель» обозначим основной модус анализа данного произведения. В связи со схожей проблематикой описания: условия лагерного заключения, ограниченность пространства, изнуряющий труд и враждебные климатические условия роман во многом напоминает «Колымские рассказы». Тем не менее, В. Шаламов выделял и определял вышеперечисленные факторы в контексте причин формирования экзистенциальной ситуации. З. Прилепин же актуализирует их сущностное значение через предоставление вниманию читателя различных точек зрения на происходящее. Тогда пространство романа (в широком смысле слова) наделяется субъективными характеристиками персонажей и выступает не в качестве внешнего контекста, а как индивидуально воспринимаемый экзистенциальный феномен.

Пространство, представленное вниманию читателя З. Прилепиным необычно, поскольку представляет собой лагерь для заключенных, организованный на территории древнего монастыря. В романе оно становится смыслообразующим фактором, влияющим на все события и персонажей. Автор назвал его «Обителью», это слово, обладает несколькими значениями. В «Современном толковом словаре» Т.Ф. Ефремовой термин означает, во-первых, «религиозную общину <...> монахов с едиными правилами аскетической жизни, с особой церковно-хозяйственной организацией и единым уставом» [138], а также «комплекс богослужебных, жилых и хозяйственных строений, территории, принадлежащие этой общине» [138]. Религиозная коннотация, присутствующая в данном определении имеет место и в романе: мы видим не просто стены монастыря, но живущих здесь священнослужителей, не отступивших от своих религиозных убеждений, читающих проповеди и отпускающих грехи всем раскаявшимся. Второе значение термина – «место пребывания, обитание кого-либо или чего-либо» [138]. Большинство героев произведения далеко не верующие, и в «нормальной» жизни данное пространство не могло быть характерно для них: «здесь домашники, взломщики, карманники, воры-отравители, железнодорожные воры и воры вокзальные, <...> содержатели малин и притонов, скупщики краденого, фармазоны, которые <...> липовые пачки денег используют для покупки, обманывая крестьян...» [124, с.138]. Тем не менее, пространство монастыря становится будничным и повседневным для них. Многих оно заставляет, если не раскаяться, то смириться. Теперь здесь не чувствуется присутствие Бога, наоборот, герои часто сравнивают монастырь с адом, называя последний: «Соловками для всех нераскаявшихся» [124, с.72] и приходят к выводу, что «лучше раскаяться вовремя» [124, с.72].

Будучи изначально сакральным, располагающим к смирению и очищению, после образования здесь лагеря с его ужасным бытом, маргинальным поведением сидельцев и собственной логикой организации,

пространство монастыря надеяется также качеством профанности. Возможность рассмотрения пространства с точки зрения повседневности позволяет отметить такое важное его качество, как экзистенциальность. Она определяется тем, что новое функциональное назначение не соответствует существенному содержанию феномена монастыря. Сакральное пространство становится профанным, в то же время экстремальным, но живущие здесь заключенные, в большинстве своём, воспринимают его как повседневное. Советские писатели-диссиденты (В.Т. Шаламов, А.С. Солженицын) и классические экзистенциалисты (Ж.-П. Сартр, А. Камю) также помещали героя в экстремальное пространство, становящееся для персонажей будничным. Особенность романа З. Прилепина состоит в рассмотрении данной ситуации в контексте монастырского, религиозного пространства. Важно то, что отношение заключенных к лагерю (страх, ненависть, чувство ничтожности) экстраполируется на образ монастыря в целом. Территория его теперь становится пространством не просто не специфическим, но враждебным для героев: «Артём не любил смотреть на монастырь: хотелось скорее пройти ворота – оказаться внутри» [124, с.6]. Следует подчеркнуть, что речь здесь идёт не о среде/атмосфере, формируемой индивидом, а о пространстве/месте. Таким образом, в данном исследовании мы рассматриваем отношение героя не к лагерю, а к монастырю как пространству лагеря.

Анализируя экзистенциальную составляющую «Обители», нужно отметить, что пространство здесь проявляет себя в двух ипостасях: материальной и духовно-нравственной. Материальный аспект выражается, в первую очередь, в том, что монастырь расположен на острове – изолирован от материка. Люди, находящиеся здесь, не чувствуют собственной причастности к тому миру, из которого были выдернуты и помещены сюда. Вторым аспектом является монастырская стена, окружившая лагерь. Она удваивает то ощущение изоляции, оторванности и отрешенности, создает впечатление чего-то непознаваемого, огромного, того, что нельзя победить:

«В октябре под сизым, дымным небом он стал похож на чадящую кухонную плиту, заставленную грязной и чёрной посудой, – что там варится внутри, кто знает. Может, человечина» [124, с.292]. Крепкие стены, построенные из валунов, некогда бывавшие защитой монахов от захватчиков, превратились в заградительное сооружение против своих же соотечественников. Герои даже не верят в возможность покинуть это место: «Никто отсюда не улетит» [124, с.244].

Следует отметить, что, в отличие от первого аспекта, имеющего природное происхождение (остров в море), монастырская стена является не естественной границей, её природа носит антропоморфный характер: это – искусственная преграда. Она создана человеком, и от человека, становясь таким образом, более суровым препятствием при рассмотрении с философско-экзистенциальной позиции. Эта эскалация подчёркивает, как пространство давит на любого, в нём оказавшегося, растворяет его в себе.

В репликах персонажей читатель видит различное отношение к монастырю-лагерю: одни рассматривают его как возможность раскаяния, другие, наоборот. Например, Василий Петрович – бывший белогвардеец, говорит, что «здесь отличное место, чтобы смириться» [124, с.19], владычка Иоанн «воспринял Соловки как суровую школу добродетелей – терпения, трудолюбия, воздержания. Благодарил Бога, что попал сюда – здесь могилы праведников, на эти иконы крестились угодники и подвижники, – а он молится пред ними» [124, с.264]. Другие считают, что и в прежние времена жестокость и смерть были неотъемлемыми атрибутами монастыря: начальник лагеря Фёдор Эйхманис вспоминает о земляных тюрьмах, говорит, что монастырь – это «неприступная крепость, которую англичане взять не смогли <...>. И она полна оружием, как пиратский фрегат. Монахи здесь <...> издавна были спецы не только по молитвам, но и по стрельбе» [124, с.140]. Так или иначе, нетривиальное пространство-палимпсест надеяется теми качествами, которыми обладает размышляющий о нём человек: военный Эйхманис видит в нем склад боеприпасов, владычка – святое место, Василий

Петрович – место для смирения. Каждый персонаж растворяется в характерном, (но не привычном) пространстве, подчиняется его законам. Кроме того, мы считаем, что пространство, априори чуждое каждому персонажу, становится повседневным для них: так для Василия Петровича и Эйхманиса чуждым является пространство монастыря, а для владычки Иоанна – лагеря. Таким образом, в романе З. Прилепина «Обитель», разворачивающемся в пространстве-палимпсесте герой, попадая в чуждое ему пространство и растворяясь в нем, наделяет его собственными характеристиками. Мы обращаем внимание на то, что в контексте «Обители» материальные границы не просто формируют внешнюю изоляцию, но провоцируют образование внутренней границы личности, выражаясь в духовно-нравственном аспекте бытия человека, погруженного в данное пространство.

Пограничное, физически отделенное, пространство, формирует ощущение и специфику предельности личности внутри себя. Иными словами, находясь в изначально пограничной ситуации, герои вынуждены балансировать на грани собственного бытия. Здесь мы говорим не только о физической перспективе данного феномена, но и о его нравственном и даже религиозном аспектах. Безусловно, они переплетаются и зачастую сливаются в единой форме. Тем не менее, постараемся разграничить данные подходы.

Внешние по отношению к личности факторы, влияющие на человека, формируют предельность, способную быть выраженной в физическом плане. Не секрет, что в условиях тюремного заключения, человек постоянно находится под угрозой уничтожения. В романе перед читателем предстают ужасные картины издевательств, мучений, убийств. Заключенному необходимо постоянно помнить о перспективе быть уничтоженным. Отношение к смерти здесь нельзя назвать повседневным в том плане, что она становится не чем-то трансцендентным и загадочным, но, напротив, будничным, часто не пугающим, но, неизменно, вызывающим чувство отвращения. З. Прилепин описывает труп мальчика-беспрizорника, который

некоторое время жил под нарами Василия Петровича, но однажды был задушен: «Если б Артём задумался об этом, он решил бы так: это же не человек лежит; потому что человек – это вот он, идущий по земле, видящий, слышащий и разговаривающий, – а лежит нечто другое, к чему никакого сочувствия и быть не может» [124, с.46].

Смерть не вызывает чувство ужаса в связи с тем, что людей, в большинстве случаев, не волнуют окружающие. Во время расстрела Бурцева читатель видит, как солдаты не сожалеют о его приговоре, а наоборот испытывают нетерпение: «Каждому хотелось это сделать первым и как можно больнее» [124, с.240]. Но если чья-то смерть становится личной трагедией – она начинает осознаваться как важность. Так Артём не испытывал никаких эмоций к мальчишке-беспризорнику, к многим убитым, замученным и заколотым, к сидевшим вместе с ним в карцере и пр. – так как он ничего не знал об этих людях, не жил вместе с ними. Но после того, как погибать стали его знакомые и друзья: Мезерницкий, владычка Иоанн, Василий Петрович – героя нельзя обвинить в бесчувственности, он зол на них, презирает, становится бессердечен, но не безразличен. Безусловно, самое большое влияние на личность Артёма оказал расстрел Афанасьева. Именно после этого эпизода он становится холоден, груб, безжалостен к окружающим. Артём стал презирать всех, потерял интерес к происходящему, смеялся над священниками, читавшими проповедь, всеми, кто их слушал и пр.

Физическая («материальная») “предельность” человека выражается в осознании конечности собственного бытия в условиях, когда смерть становится повседневной реалией. И результатом этого осознания, как правило, выступает ещё один аспект предельности: духовно-нравственный. Он выражается через готовность и возможность человека поступиться многими из своих моральных принципов ради сохранения жизни или улучшения внешних условий. Данный феномен выражается в способности героев выбирать между тем, что правильно с социально-нравственной точки

зрения и тем, что может причинить им вред: страх быть избитым, страх карцера, страх продления срока, расстрела и пр. Афанасьев, например, готов подкинуть другу карты во время досмотра личных вещей, лишь для того, чтобы надзиратели не наказали его. Из-за этого поступка Артём был побит, попал в лазарет, где, к тому же, нашёл врага в лице блатного заключенного Ксивы. Афанасьев принял решение и жил с результатом этого поступка, постоянно ощущая себя виноватым перед Артёмом. Последние его слова перед уводом на расстрел были: «Святцы я тебе подкинул, Тёмка, прости» [124, с.272]. Таким образом, автор подчёркивает душевные мучения героя, ведь перед смертью, как правило, люди говорят о самом важном. Афанасьев не религиозен, и прощение от близких ему людей выступает в роли покаяния. Другой герой – Мезерницкий – бывший белогвардеец работает в лагерном оркестре, развлекает большевиков, переступая через собственное презрение и ненависть к ним. Позже он делает моральный выбор и совершает покушение на Ф. Эйхманиса. Этот поступок обречен на провал, но герой решается, и сам факт выбора между личными ценностями, принципами с одной стороны и перспективой ужасной смерти с другой, становится одной из наиболее характерных для него реплик: «В тюрьме нельзя победить» [124, с.75]. И дело не в превосходящих силах противника, не в его власти, а в том, что для защиты *собственной морали* тебе нужно уподобиться врагу: быть способным на зверства и убийства, тем самым отринув ту самую мораль.

Главный герой романа чаще остальных погружается в ситуацию выбора, но особенность его описания заставляет усомниться в способности его принять какое-либо решение. Артем не раз слышал о своём таланте жить, не задумываясь, он даже говорит себе: «привычка ни о чём не думать и жить по течению – убьёт тебя!» [124, с.231]. В одном из эпизодов, когда после того как Галина предложила ему выдать всех заключенных, имеющих антисоветские мысли, он говорит себе: «Бесчестье хуже смерти» [124, с.107]. Тем не менее, он не отказывается быть доносчиком, хотя и не становится им. Подобным образом он ведет себя во время ужина с Эйхманисом. Когда

начальник СЛОНа рассказывает о прелестях лагеря, Артем не соглашается с ним, не спорит, а просто слушает. Читатель так и не узнает о его отношении к СЛОНу. Единственный эпизод, в котором герой совершает выбор между смертью и тем, как было бы правильно поступить – последний, изображенный в романе расстрел. Когда Галина, в числе тех, кого должны расстрелять, выходит из строя, Артём меняется местом с другим заключенным, тем самым соглашаясь разделить с ней участь. Это решение особенно важно в контексте финальной части романа: перед расстрелом мы видим детальное описание персонажа, то, каким он стал: безликий, молчаливый, не осуждающий, незаметный, «его жизнь разрублена лопатой, как червь: оставшееся позади живёт само по себе» [124, с.350]. По сути, Артём давно перестал делать выбор и живёт, сохраняя лишь животные инстинкты. Но то, что он добровольно вышел из строя, характеризует его как героя, всё-таки не отказавшегося от человечности.

Другим выражением духовно-нравственного аспекта «пограничности» пространства является проблема религиозного выбора. Наиболее ярко она выражена в эпизоде, где заключенные, попавшие на Секирку, готовы раскаяться в грехах и как на исповеди каются владычке Иоанну и отцу Зиновию. Примечательно, что в момент, когда ранее не верящие приходят к Богу, Артём, напротив, начинает над этим смеяться. До смерти Афанасьева герой любил разговаривать с владычкой, чувствовал очищение на грани страха перед собственной греховностью: «Артём слушал владычку, и ему казалось, что голова его очищается, как луковица – слой за слоем… и сначала было легко, всё легче и легче, <...> но одновременно нарастала тревога: что там, внутри у него, в самой сердцевине – что? <...> а вдруг сейчас последний лепесток отделят – а там извивается червь?» [124, с.161]. Теперь, когда священники по очереди перечисляют грехи, а заключенные кричат о покаянии, Артём «отзывался на всякий грех, не ведая и не желая раскаяния в них» [124, с.285]. Но о Боге, вере и раскаянии заключенные вспоминают лишь в качестве поддержки, большинство из них не нуждаются в этом до тех

пор, пока им не угрожает смертельная опасность, что косвенно вписывается в экзистенциальную традицию. Также примечательной является сцена, в которой они вырывают из земли могильные кресты. Персонажи лишь поначалу раскаивались, позже это становится простой работой: «всех мертвых победили на раз» [124, с.15].

Подводя итог сказанному, мы утверждаем, что Обитель, являющаяся образом, формирующим *a priori* не только физическое и религиозное пространство, становится также фундаментом для образования социального и духовно-нравственного бытия героев романа. Палимпсест, появившийся в результате слияния сакрального и профанного пространств, заставляет персонажей подчиниться его собственным правилам, раствориться в нем, погружая героев в ситуацию выбора и формируя их индивидуальное отношение к экзистенциальной ситуации.

Таким образом, проанализировав три произведения отечественных авторов, мы можем сделать вывод о том, что для отечественной культуры, проявившей себя в данных произведениях, характерно создание не просто реалистично изображенной жизненной ситуации, но формирование экзистенциального пространства, наделенного такими качествами, как перманентность и будничность. Герои отечественных произведений погружаются в условия ограничения свободы (связанное не только с физическим заточением), обусловленные, зачастую, отказом от принципов существующего тоталитарного общества и противостоянием с последним.

Тоталитарный строй, сформировавшийся в СССР, стал одной из основных причин обращения творцов «противостоящего» искусства к экзистенциальным вопросам. Герои А. и Б. Стругацких, В. Шаламова, З. Прилепина вступают в конфликт с тоталитарной системой, осознавая, что система может их уничтожить в любой момент. Советский тоталитаризм опирался на несопротивление масс под страхом физической расправы над каждым.

Экзистенциальная ситуация, отраженная в «Пикнике на обочине» А. и Б. Стругацких провоцируется экстремальными (с точки зрения читателя), но повседневными (с позиции героя) условиями существования. Зло, исходящее от Зоны формирует у сталкера перманентное чувство страха, сопровождающее его повсюду: в Зоне он боится смерти и того, что его поймают военные, дома он боится своей «ненормальной» дочери (этот страх побуждает его пожертвовать мальчишкой Арчи, лишь бы пожелать ей здоровья). Но страх этот не вызывает у героя экзистенциальных терзаний: он фаталист в вопросах жизни и смерти, а выбор делает исходя из прагматических побуждений. Тем не менее, для Рэдрика характерно экзистенциальное стремление ответить на вопросы, задаваемые Зоной, он терзается духовно на протяжении всей повести: выбирает между семьёй и остальным миром; между тем кого спасти, а кого погубить, в последней же сцене он пытается разобраться со своим внутренним миром (смыслом собственной жизни) и не может подобрать слов. Всё это позволяет нам говорить о чётко проявляющейся в личностном аспекте экзистенциальной проблематике «Пикника на обочине» А. и Б. Стругацких.

Причинами формирования экзистенциальной ситуации в «Колымских рассказах» В. Шаламова являются ограничение свободы в условиях советского лагеря: жизнь, действия, воля человека полностью принадлежат власти (как власти лагеря, так и власти того, кто физически сильнее). Ничего не делается добровольно: ты работаешь - пока не прикажут завершить; спиши - где позволяют; расплачиваешься с чужими карточными долгами - хотя не участвовал в игре и пр. Строго говоря ты живёшь пока никому не мешаешь. И всё это происходит на фоне вечно заснеженных серых молчаливых сопок Колымы. Применительно к «Колымским рассказам» В. Шаламова сложно сказать, где кончается бытовой аспект, и начинается личностный, их единство мы можем наблюдать в формировании архетипических представлений о мужчине, которые в первую очередь становятся идентификаторами человечности в понимании автора.

В романе З. Прилепина «Обитель» экзистенциальная ситуация зависит от особенностей восприятия пространства героями. Так пространство наделяется теми качествами, которыми обладает размышляющий: становится крепостью для Эйхманиса, святыней для владычки и пр. Каждый персонаж растворяется в характерном, (но не привычном) пространстве, подчиняется его законам.

Глава 3. Традиции экзистенциализма в отечественном кинематографе.

3.1. Экзистенциальный опыт режиссёра А. Тарковского как основание творческой деятельности.

Ни для кого не секрет, что жизненный опыт художника, его принципы и ценности, зачастую, играют существенную роль в процессе реализации художественного замысла. Приступая к изучению творчества А. Тарковского на примере «Сталкера» (1979) и «Жертвоприношения» (1986), нам кажется необходимым подчеркнуть значение экзистенциального опыта А. Тарковского, нашедшего отражение в вышеуказанных кинолентах. По сути дела, можно анализировать процедуру экстраполяции А. Тарковским собственных переживаний, проблем и опыта, преломленных в личном дневнике – «Мартииологе», на судьбы его персонажей. Опираясь на А.Я. Зися, Т.С. Злотникова пишет: «Художественная деятельность от начала до конца питается личностным опытом художника как субъекта деятельности. Художник творит как личность, и его личностные свойства входят в самую структуру художественного произведения» [161, с.11]. В силу названной закономерности мы целенаправленно исследуем «Мартииолог» – личный дневник, а не рабочие дневники режиссёра. Связано это с тем, в первую очередь, что для данного исследования важны особенности личности Андрея Арсеньевича Тарковского. Подчеркнём: далее мы анализируем не конкретный творческий замысел, детально прорабатываемый в рабочих записях, но культурно-социальные, а также эмоциональные его предпосылки, имевшие место в экзистенциальном контексте жизни А. Тарковского разных годов.

В предисловии к изданию «Мартииолога» сын А. Тарковского, Андрей Андреевич, пишет: «Страницы «Мартииолога», — уникальное свидетельство жизни Андрея Тарковского, <...> исповедь художника в поисках Пути и творческой Свободы; трогательное восхваление жизни, полное надежды и веры, даже перед лицом смерти, поскольку всё его творчество, его идеал, его

жертва — не что иное, как крайний жест веры и надежды на Человека» [148]. В данной части работы мы актуализируем субъективно-личностные качества, воплощенные в записях «Мартииолога», характерные для режиссёра и отражаемые в его кинолентах.

Учитывая традицию изучения личных дневников как вербализированного (записанного и имманентно) поиска истины, попытки разобраться в себе и окружающем мире, мы полагаем верным считать «Мартииолог» первичным отражением души А. Тарковского. В таком случае возможно, что актуализированные в кинематографе, хоть нередко и трансформированные идеи «Мартииолога», становятся вторичным отражением личности Тарковского. Однако мы имеем дело не с «зеркалом» (и это не эксплуатация, а логически обусловленное обращение к названию фильма А. Тарковского), а с «зазеркальем», то есть не прямым отражением, но попытке заглянуть по другую сторону реальности. Поэтому мы видим необходимость прибегнуть к метафоре «зазеркалье», воплощающему специфику трансформации и прямого переноса душевных исканий режиссера на экзистенциальное мироосмысление его героев. А.З. Вулис в своей монографии «Литературные зеркала» не раз апеллировал к кинематографу А. Тарковского, говоря, что последний стремился «показать психику человека на полотне как некую визуальную реальность, как движущуюся картину. <...> Тарковский вывернул оптику наизнанку - вместе со всем, что она отразила. Он вывернул наизнанку человека. И он увидел: содержанием человека является повседневная жизнь - плюс то человеческое, неуловимое, духовное, что есть повсюду - или чего нет нигде» [45]. А.З. Вулис не анализирует то, как кинофильм (или любое другое произведение культуры) становится отражением личного переживания, выраженного в дневнике. В то же время он рассматривает специфику экстраполяции переживаний, вопросов, проблем (и путей решения этих проблем) одного художественного произведения на другое. Первое в данном случае становится «зеркальным отражением» [45] реальности, которое «удваивает существование исходного

образа, переселяя его душу в другую оболочку, и на новом витке своего потустороннего, "зазеркального" бытия» [45]. Отталкиваясь от представлений о «Мартииологе» как художественном произведении, основанном на специфике данной работы, мы вслед за А.З. Вулисом принимаем «Мартииолог» зеркалом, произведения же, в которых он нашел отражение, зазеркальями экзистенции А. Тарковского.

К.Г. Исупов в энциклопедии «Культурология XX в.» пишет: «слово "зеркало" не стало термином философии, но в составе аргументированной лексики сохранило внутреннюю энергию убеждения, особенно в ситуациях кардинальной смены картин мира» [167]. Тем не менее, важно отметить, что в нашем исследовании мы говорим не просто о феномене «зеркала», но о «зазеркалье», как суворенном пространстве, организованном посредством отражения и деформации данной действительности. При этом «картина мира» [167] не просто «сменяется» [167], но переходит на качественно новый уровень: бытовой аспект реальности вытесняется художественно-нравственным. Иными словами, изучая «Мартииолог», «Сталкера» и «Жертвоприношение», мы говорим об «отражении» личностных характеристик А. Тарковского, их преломлении и трансформации в художественных произведениях. Данный анализ позволяет говорить о создании «системы зеркал», необходимой для «включения» не только отдельных характеристик, но личности А. Тарковского в целом, в процесс создания отдельного фильма, а также формирование художественно философской парадигмы, присущей всему творчеству режиссера.

Феномен зеркала в его, по сути дела, экзистенциальности, как отражения скрытой сущности всегда интересовал А. Тарковского. В его кинолентах часто можно увидеть этот образ, используемый для создания иной реальности или для усиления художественного воздействия. Особенность исследования заключается в том, что мы рассмотрим три произведения одного творца: «Мартииолог», «Сталкер» и «Жертвоприношение», а также отобразим их взаимосвязь и взаимовлияние

относительно друг друга. При этом, как подчёркивалось выше мы полагаем возможным и необходимым принять личный дневник за отражение души режиссера (т.е. «зеркало»), тогда фильм (как его интерпретация) будет вторичным отражением или «зазеркальем» А. Тарковского.

При изучении любого произведения культуры важно помнить о влиянии на него и отражении в нем личности автора: его мировоззрения, культурного окружения, исторического и бытового контекстов и пр. Для анализа этих аспектов очень важны документальные свидетельства современников и, особенно, самого художника, образцом чего в случае А. Тарковского является «Мартиолог».

В отражении взаимосвязи между личным дневником «Мартиологом» А. Тарковского и его фильмами «Сталкер» и «Жертвоприношение», мы выделяем личностные характеристики творца и их преломление в картинах, поэтому мы считаем, что важно уделить внимание не чужим воспоминаниям, представляющим если не объективный, то, по крайней мере, многогранный его образ, а субъективному отношению режиссера к себе, жизни, вещам и людям, иными словами, для нас важна самоидентификация художника. Отсюда, предметом специального анализа являются записи 1973-1986 годов личного дневника режиссера – «Мартиолога».

В ходе изучения «Мартиолога» А. Тарковского можно сделать вывод о том, какие феномены и процессы повлияли на мировосприятие и были частично или полностью воплощены режиссером в фильмах. Эти феномены мы условно рассматриваем в трех аспектах: бытовом, нравственно-психологическом и художественно-творческом, связанным с созданием фильма. Безусловно, выявленные нами аспекты нельзя рассматривать локально, так как быт человека всегда влияет на остальные сферы его жизни: социальную, духовную, творческую, религиозную и пр. Тем не менее, работая в рамках данной градации, к бытовому аспекту мы относим постоянную нехватку денег, частые болезни режиссера и его родных, регулярные переезды из Москвы в деревню и пр.

Как известно, традиционно, мужчина воспринимает себя в роли добытчика. Архетипичность мужской самости, заключающая в себе силу, решительность, даже жесткость, диктует такое понимание социальной роли. Психологи считают, что если мужчина не может удовлетворить собственную потребность в возможности обеспечить семью материально, он начинает чувствовать себя недостаточно состоявшимся и в личностном плане. Именно нехватка денег могла послужить причиной психологических комплексов и многократно описываемых современниками метаний А. Тарковского: то он считает себя гением, непонятым и отвергаемым, то, напротив, призывает принять собственную ничтожность. Таким образом, трудности, с которыми творец сталкивается в быту, могут выступать, по нашему мнению, в роли катализатора психологических и творческих проблем.

Хронологически следует сначала обратиться к анализу жизненных обстоятельств, с которыми столкнулся режиссёр во время работы над «Сталкером», а также обратить внимание на параллели, прослеживающиеся между судьбой А. Тарковского и финальным вариантом картины. Рассмотрим наиболее значимые проблемы, которые связаны непосредственно с созданием этого фильма. Мы можем выделить парадокс: в «Мартирологе» от 23 декабря 1978 А. Тарковский пишет: «Здесь, в этой тетради, я не записываю всего, что связано с работой над «Сталкером». Об этом — в рабочем дневнике» [148]. Таким образом, он либо «вычеркивает» всё, что написано в этой тетради, из "работы над «Сталкером»", либо, напротив, тезисно указывает на ключевые, наиболее важные для него лично (не только профессионально) аспекты. Тем не менее, мы можем проследить изменение отношения режиссера к картине. Например, 26 декабря 1973 года А. Тарковский отметил, прочитав повесть А. и Б. Стругацких: «можно было бы сделать лихой сценарий для кого-нибудь» [148]. Думаем, зритель вряд ли согласится с мнением о том, что финальный вариант сценария «Сталкера» можно характеризовать как «лихой», и сделан он явно «для себя», а не «для кого-нибудь».

Необходимо снова подчеркнуть: отношение режиссера к данной картине не раз менялось. Сначала в записи от 7 января 1975 он говорит о необходимости и желании с помощью «Сталкера» «легально коснуться трансцендентного» [148], потом (10 мая 1976) явно прячется за реплику о том, что ему «скучно будет снимать «Сталкера» [148], затем 9 апреля 1978 искренне называет его «заколдованным» [148]. И вот уже 10 февраля 1979 пишет: «Сталкер» будет моим лучшим фильмом» [148].

Вместе с отношением к (пока ещё будущему) фильму постоянно менялась и фундаментальная концепция А. Тарковского. Режиссер рассматривал такие возможности как: сделать главного героя женщиной 4 января 1973; убить в конце, в соответствии с записью от 22 февраля 1976 или, напротив, снять еще одну картину, в продолжение этой, где герой «начинает насилино тащить людей в Комнату и превращается в «жреца» и фашиста: «За уши к счастью» - так он пишет 28 января 1979 [148]. Мы считаем, что такие небольшие, на первый взгляд, изменения образа Сталкера приобретают фундаментальный характер в контексте уже созданного произведения, т.к. с преобразованием психологического образа героя (столь важного для режиссера) или его судьбы, меняется мировосприятие персонажа. Трансформация бытия творца и будущего бытия героя, по сути реконструирует замысел, заключенный, главным образом, в актуализации стремления человека к трансцендентному.

Можно предположить, что такие изменения не просто должны были повлиять на характер персонажа, но кардинально исказили бы концептуальную основу финального варианта фильма. Так, например, одной из доминирующих черт личности Сталкера, созданного А. Тарковским, является его способность идти на жертву ради счастья других. По мнению режиссера, жертва, в широком смысле, становится отражением любви: «Любовь — это — бросить одного ради другого, или ради себя. <...> Жертва — единственная форма существования личности» [148], пишет А. Тарковский 10 мая 1976. А так как женщине в большей степени присущи

такие психологические черты, как преданность и жертвенность, А. Тарковский рассматривал вариант сценария, главная роль в котором принадлежит женщине, об этом мы можем узнать из записи 4 января 1975. Возможно, женский образ, поставленный в центр повествования усилил бы лейтмотив отречения, но отречение (от чего бы то ни было) женщины, по мнению А. Тарковского, отраженном в записи от 3 января 1974, может быть оправдано только её преданностью мужчине: «органика женщины: в подчинении, в унижении во имя любви» [148]. В картине «Сталкер» А. Тарковский представляет два типа отречения: мужское и женское. При этом жена героя, плачущая как в начале, так и в конце фильма, представляет собой не менее трагичный образ, чем сам Сталкер. Тем не менее, жена отказывается от нормальной жизни во имя любви, в то время как муж опирается на веру. Он требует от Комнаты исполнения желаний, он верит в то, что они осуществляются, несмотря на то, что, как известно, сам он не видел никого, чьё желание бы исполнилось здесь. Его отречение не бескорыстно, в то время как женское отречение (в интерпретации А. Тарковского) изначально не требует ничего взамен. Жена Сталкера так оправдывает своё решение остаться с ним: «Я уверена была, что с ним мне будет хорошо. <...> И никогда потом не жалела <...> и никогда никому не завидовала. Просто такая судьба, такая жизнь, такие мы» [8].

Однако, зная контекст творчества (и жизни) А. Тарковского, мы полагаем, что образ женщины как центральной фигуры не мог быть реализован в рамках мировоззрения режиссёра.

Другой вектор развития сюжета, рассматривавшийся по ходу подготовки к съёмкам режиссёром, заключается в замысле убить героя или дать ему «вторую» жизнь «фашиста» в следующей картине. Он также приводит к изменению базисных принципов мироустройства персонажей. Концептуальное значение в снятом фильме играет монолог Сталкера, в котором он рассуждает о силе: «Слабость велика, сила ничтожна. Когда человек рождается, он слаб и гибок. Когда умирает, он крепок и черств. Когда

дерево произрастает, оно гибко и нежно, и когда оно сухо и жестко, оно умирает. Черствость и сила — спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия. Поэтому, что отвердело, то не победит». Эту цитату Лао-Цзы, использованную как эпиграф, взятый Лесковым для «Скомороха Памфалона», можно встретить и в «Мартииоле» от 28 декабря 1977 [148]. А. Тарковский намеренно изображает человека слабого, «победившего» трагические обстоятельства, благодаря слабости. Иными словами, следуя логике сценария, герой не мог умереть (= проиграть) в силу того, что он слаб. Следуя этой же логике, герой не мог превратиться в «фашиста», который, в соответствии с записью, датированной 28 января 1979, «насильно тащит людей в Комнату» [148] так как для этого он должен стать сильным и, как следствие, проиграть.

В то же время в режиссёрском восприятии обостряется проблема ненужности (непризнанности социумом) такого «победителя». А. Тарковского постоянно волнует отсутствие признания обществом действительно гениальных, по его мнению, людей, особенно великих творцов (к числу которых он отнёс Андрея Рублёва и, безусловно, причислял себя). Так в размышлениях режиссера от 20 октября 1973 непризнанность связывалась с никчемностью: «ты никому не нужен, ты совершенно чужд своей культуре, ты ничего не сделал для нее, ты ничтожество. А если серьезно задают вопрос в Европе, да и где угодно: «Кто лучший режиссер в СССР?» — Тарковский. Но у нас — молчок» [148]. Таким образом, мы можем сравнивать фигуру А. Тарковского, не признанного на Родине, с созданным им образом Сталкера, жертвующего собой и желающего стать полезным людям, но воспринимаемого исключительно как «блаженный <...>, растяпа <...> жалкий такой...» [8].

Поэтому, мы считаем нужным говорить здесь об аналогии между миссией Сталкера как персонажа фильма А. Тарковского и миссией А. Тарковского как художника; то и другое в понимании, прежде всего, самого режиссера. Примечательно, что то же самое можно сказать и о герое

«Жертвоприношения». Александр идёт на жертву не ради себя, но ради своих близких и человечества в целом. Он готов отказаться от самого дорогого, что у него есть, ради иллюзорной цели: «чтоб всё было как прежде» [5]. Подробнее этот вопрос будет рассмотрен нами в контексте изучения «Жертвоприношения», тем не менее, мы считаем необходимым акцентировать внимание на стремлении А. Тарковского воплотить идею «полезности людям» не только в «Сталкере», но во всём творчестве режиссёра.

Стремление раскрыть героя «полезного людям», несмотря на непризнанность и даже непринятость со стороны общества, становится смысловой доминантой сценария. Потребность же режиссера актуализировать экзистенцию на экране привело к использованию минимума визуальных средств, что не характерно для кинематографа. Режиссер считал, что правдивое изображение не может быть излишним, но должно стремиться к простоте и метафоричности. Этот принцип становится смыслообразующим в процессе создания его кинокартин. Не раз читатель дневника сталкивается с этой же мыслью, наиболее чётко сформулированной, на наш взгляд, 1 февраля 1973: «Мы должны стремиться к простоте. Проще и глубже, чем проще, тем глубже. Все должно быть просто, свободно, естественно, без **ложного** напряжения. Вот — идеал» [148]. А. Тарковский полагал, что простота изображения должна полнее раскрывать содержание картины. Каждый зритель должен сам *прочувствовать* то, что видит на экране. В «Мартииологе» от 24 января 1973 читаем: «действовать на зрителя индивидуально, то есть чтобы тотальное изображение стало приватным. <...> Показать как можно меньше, и по этому **меньшему**, зритель должен составить мнение об остальном целом» [148]. Уже в 1974 году А. Тарковский размышляет над визуальным воплощением сценария по Стругацким. В соответствии с записью от 23 декабря 1974 мы делаем вывод, что режиссер видит его как «**непрерываемое**, подробное действие, но уравненное с

религиозным действом, чисто идеалистическое то есть полуутрансцендентальное, абсурдное, абсолютное» [148].

Таким образом, можно сделать важный для изучения художественно-эстетического аспекта, в котором воплощается экзистенциальная традиция, вывод. Этот вывод заключается в том, что для А. Тарковского было важно создать картину, не столько насыщенную объектами или действиями, не несущими никакой эмоциональной, духовной, интеллектуальной нагрузок, но обозначающих лишь то, что видно с первого взгляда, сколько дающую зрителю возможность увидеть больше, чем буквальное изображение предметов. Вследствие стремления А. Тарковского к сочетанию «простоты», как он охарактеризовал условность в «Мартииологе» от 10 февраля 1973, и метафоричности изображения, мы можем говорить о необходимости для режиссера вовлечь зрителя в процесс смыслообразования. И в данном контексте большое значение уделяется А. Тарковским «личному эмоциональному опыту» не только «при рассказе с экрана» [148], но и при декодировании изображения зрителем.

Благодаря обращению к таким механизмам человеческой психики, как ассоциация и воспоминание, связанным с личным опытом, А. Тарковский не только старался и сумел реализовать в кинематографе собственные экзистенциальные переживания, нашедшие отражение в его личном дневнике «Мартииологе», но и привлечь зрителя с его индивидуальными знаниями об экзистенции в процесс работы над фильмом. Тогда этот процесс продолжается даже во время демонстрации картины на экране. Именно поэтому мы можем говорить о важности психологизма изображения в работах А. Тарковского.

На наш взгляд, самым ярким примером воплощения личного опыта, значимого для создания «Сталкера», является описание А. Тарковским сна, «преследующего его всю жизнь» [148]. Запись датируется 9 июля 1979 года и напоминает изображение прихода Сталкера в Зону. А. Тарковский пишет: «Я иду прогуляться <...>. Но иду путем, которым никогда не ходил. И сразу же

попадаю в прекрасное, чудное и просто райское место. <...>, нетронутые заросли, <...> внизу широкая, чистая красивая река, подернутая рябью, трава, лиственный уютный лес <...>. Покой, тишина! Я ложусь в траву <...>. Чуть правее — сквозь деревья маячит кирпичная округлая стена какого-то древнего, не слишком бросающегося в глаза старинного здания <...>. Тишина, солнце, цветы, ветер, прохлада и покой! Я лежу, гляжу вперед на этот удивительный пейзаж, и на душе у меня блаженное чувство обретенного счастья...» [148]. Приход героя А. Кайдановского в Зону изображен примерно также: персонажи молча приезжают на дрезине на покинутую людьми территорию, и Сталкер, уйдя от спутников, ложится в высокую траву. Именно в этот момент он чувствует себя счастливым. Здесь ему уютно. Сталкер, подобно режиссеру в его сне, говорит своим спутникам «Ну вот мы и дома» [8].

Для героев А. Тарковского, как известно, характерно не только стремление к обособлению и экзистенциально окрашенному одиночеству, но и реализация его в качестве основания личностного бытия (режиссер и сам предпочитал сбежать из большого города). В то же время, одиночество это не связано с внешними, по отношению к человеку, факторами. Так персонажи А. Тарковского становятся покинутыми ни в связи с физическим ограничением свободы (как это можно наблюдать, например, у Ж.-П. Сартра в «Мертвых без погребения», «Стене», «Комната»), но в силу индивидуальной потребности уйти от людей.

В данном случае, следуя традициям экзистенциализма, личность А. Тарковского, как и его персонажей, можно сравнить с героями произведений А. Камю («Счастливая смерть», «Калигула»). Данное утверждение основывается на том, что сам А. Тарковский, как и его персонажи (Александр в «Жертвоприношении» и Сталкер в одноимённом фильме), осознают бытийно воплощаемую болезненность их взаимодействия с обществом. Режиссер понимает, что для обеспечения гармоничной жизни (подразумевающей снятие напряжения между отдельной личностью и

социумом) ему лишь нужно снимать те фильмы, которые заказывает партийное руководство, соответственно Сталкер должен отказаться от походов в Зону, а Александр не пытаться в одиночку, принеся личную жертву (о чём будет сказано ниже) спасти мир от надвигающегося хаоса. Напомним, что А. Камю считал это «игрой» [147, с.266], соглашаясь на которую, человек должен соблюдать определенные «правила» [147, с.266]. Режиссёр, как и его герои, принимая «правила игры» [147, с.266], не отказывается от индивидуальной миссии, и, в связи с этим, ограничивает себя в определенных социальных обязательствах.

Считаем нужным подчеркнуть невозможность отождествления маргинальной фигуры Сталкера с интеллектуалом Александром и, тем более, самим А. Тарковским. В то же время, мы полагаем, что для каждого из них характерно наличие социального ограничения: начальство препятствует А. Тарковскому в выборе материала и выпуске тех картин и тем, которые ему кажутся важными; Сталкера считают юродивым; Александра признают сумасшедшим. Таким образом, все трое – А. Тарковский и его герои: Сталкер и Александр – отказываются от социальных обязательств, но, несмотря на это, не могут стать абсолютно счастливыми: герои А. Камю погибают, персонажи А. Тарковского остаются жить и продолжают придерживаться ценностных ориентиров, даже становясь жертвой непонимания со стороны окружающих, сам же режиссёр живёт постоянным поиском удовлетворения в профессиональном плане. В записи от 4 ноября 1981 А. Тарковский называл это «гармонией внутри себя» [148] и считал, что современный человек не способен достичь её из-за невозможности мира сохранять целостность, при условии наличия социального общества: «Человек, должен в отличие от стадного животного жить одиноко, среди природы – животных, растений и в контакте с ними» [148].

Сам А. Тарковский также стремился к уединению (что было сродни экзистенциальному одиночеству): многочисленные записи в «Мартиологе» свидетельствуют о том, что он жаждет как можно больше времени проводить

в деревне, описывать не столько людей, сколько пейзажи и собственные переживания по этому поводу (путешествия в Италию, отезды в Юрьевец, впечатления от деревенской жизни и т.д.). И тем не менее, понимая важность одиночества, он (как любой человек его эпохи) не мог полностью разорвать связь с обществом. Это привело к своеобразному дуализму в отношении режиссера к мировосприятию. А. Тарковский (и как художник, и как простой человек) постоянно находится в ситуации выбора: стремление к гармонии сталкивается с невозможностью её достижения. В записи от 27 января 1979 г. «Мартииолога» он пишет: «Всё время убеждаюсь в том, что неправильно живу. И всё, что ни делаю – всё ложь. Даже когда хочу поступить хорошо, то, кажется, для того, чтобы казаться лучше» [148]. Именно поэтому большое внимание в его картинах уделяется подчеркиванию драматичности миросозерцания и его отражению в художественном творчестве человека.

Тем не менее, говоря об экзистенциальном опыте А. Тарковского как основании его творческой деятельности, нельзя ограничиваться лишь рамками его личного дневника – «Мартииолога». Нам следует также обратиться непосредственно к самим анализируемым картинам. Стремясь сохранить логику повествования хронологически правильно начать с фильма «Сталкер».

Фильм «Сталкер» – это не просто повествование о жизненной ситуации или факте, это, прежде всего, экзистенциально детерминированная рефлексия, в нём переданы в большей степени эмоции и размышления разных людей: Писателя, Профессора, самого Сталкера и его жены. По признанию начинавшего работу над «Сталкером» оператора Георгия Рерберга, его «всю жизнь интересовал человек и его эмоции, человеческие эмоции дороже пейзажа» [7]. И хотя Рерберг, по факту, не обозначен в числе создателей картины, его вклад виден даже после пересъёмок. Эмоции, испытываемые героями занимают важнейшее место в фильме. Автор книги «7 с 1/2 и Фильмы Андрея Тарковского» Майя Туровская отметила, что после того, как режиссер прочитал сценарий, и съёмки уже начались «путешествие

из приключения все более становилось диспутом» [152, с.127]. Таким образом, внешнее действие имеет второстепенное значение по сравнению с диалогами и монологами героев. Сталкер ведёт Писателя и Профессора в Зону не просто для того, чтобы проникнуть в запретное пространство (*пройти и провести по этой местности*), но хочет отыскать здесь Истину. Исполнение желания выступает в качестве стремления познать себя, так важного для А. Тарковского, более того, во время путешествия, герои подходят к пониманию Зоны. Потребность в раскрытии тайн мироздания, внутреннего его наполнения, а также смысла человеческого существования, характерная для данного кинофильма, и является ключевой проблемой философии экзистенциализма.

Герои А. Тарковского «чувствуют» происходящее, не созидают его, но погружаются в экзистенциальную ситуацию, встречаясь с людьми, мысли которых иногда противоречат их собственным установкам, а иногда, напротив, отражают то, что происходит в душе. Проявления этого феномена находит четкое отражение в судьбе Сталкера-Кайдановского (в его диалогах с Писателем, с женой; в его снах и размышлениях). Отмечая отсутствие в человеческом, духовном мире однозначности, режиссер предоставляет себе и своим героям выбор. Все они могли предпочесть толпу уединению, надежду – безверию, суетную деятельность – наблюдению. В фильмах А. Тарковский не идеализировал человека: не все его герои придерживаются общего с ним отношения к действительности, не все принимают мир и стремятся достичь с ним гармонии, но каждый становится полноценной личностью с возможностью выбора. Режиссёр детально прорисовывал их многогранность, выраженную в привычке находиться в ситуации сомнения, и, заставляя героев сомневаться, А. Тарковский, как будет отмечено ниже, метафорически погружал их в экзистенциальную ситуацию пограничья.

Резюмируя сказанное, мы можем утверждать, что фильм «Сталкер» (1979 г.), как, впрочем, и другие его произведения, стал своеобразным выражением духовных поисков А. Тарковского. В нём режиссер поднял

многие из тех вопросов и проблем, выразил мысли, интересовавшие его в период с 1973 по 1979 года и описанные в его «Мартииологе». Герой, как и сам режиссёр волен совершить выбор и готов жить с его результатом. Так, и Сталкер, и А. Тарковский предпочитают индивидуальную миссию, её исполнение а не признание (более того принятие) социумом.

Для дальнейшего исследования следует обратиться к последнему фильму А. Тарковского «Жертвоприношение» а также к отражению в нем экзистенциальных переживаний режиссёра, выраженных в «Мартииологе» и характерных для Андрея Арсеньевича в период работы над этой картиной. Выбор данного фильма в качестве объекта исследования обусловлен тем, что данная кинокартина рассматривалась самим А. Тарковским как автобиографическая. Обоснованием данного утверждения мы займёмся чуть ниже. Тем не менее, стоит в очередной раз подчеркнуть взаимовлияние и взаимоотражение экзистенциального опыта А. Тарковского воплощенного не только в личном дневнике, но и на экране. При анализе многие исследователи называют «Жертвоприношение» «главным фильмом» режиссёра. В данной картине наиболее чётко проявляются мировоззренческие принципы Андрея Арсеньевича. Особое значение при изучении «Жертвоприношения», как и большинства кинолент А. Тарковского, исследователи уделяют теме божественного. Сам режиссёр не раз говорил о собственном стремлении «прикоснуться к трансцендентному» [148] посредством искусства. Хакан Лёвгрен в статье «Леонардо да Винчи и «Жертвоприношение» рассматривает роль «Поклонения волхвов» в контексте киноленты А. Тарковского. Свою работу исследователь начинает с утверждения, что режиссёру «до декабря 1985 года <...> наверное, даже в голову не приходило, что эта картина станет для него последней» [159]. Мы не можем согласиться с данной точкой зрения в связи с многочисленными записями А. Тарковского в «Мартииологе». В размышлении-воспоминании от 27 января 1973 о спиритическом сеансе читаем: «Ведь правду мне сказал Борис Леонидович (Б.Л. Пастернак – прим. авт. дисс.), то, что я сделаю еще

четыре картины. Первую я уже сделал — это «Солярис», осталось еще три. Всего-навсего!» [148], и по прошествии почти 13 лет 21 декабря 1985: «Помните спиритический сеанс у Ревика? Только Б. Л. считал неправильно. Он *знал*, что я сделаю семь фильмов, но считал также «Каток и скрипку», которую считать не следует. Так что он не ошибся» [148]. Очевидно, в числе шести фильмов А. Тарковский видел «Иваново детство» (1962), «Андрея Рублева» (1966), «Солярис» (1972), «Зеркало» (1974), «Сталкера» (1979) и «Ностальгию» (1983). Смертельно больной режиссёр не предполагал, что уже через год будет закончена работа над его седьмой картиной «Жертвоприношение» (1986) и поэтому считал, что Б.Л. Пастернак ошибся, а фильмов ему суждено снять всего шесть. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что А. Тарковский не просто относился к «Жертвоприношению» как к своей последней работе, но в 1985 году даже не считал данную киноленту в числе семи своих законченных картин. Кроме того, говоря об ожидании смерти, безнадёжности ей противостоять или хотя бы рассчитывать на какой-либо успех до её прихода (имеется ввиду надежда на окончание работы над фильмом «Жертвоприношение») также является одним из выражений экзистенциальной проблематики и, как следствие, рассматривается нами как одна из традиций экзистенциализма.

Тем не менее Х. Лёвгрен продолжает: «Я говорю об этом потому, что в связи с его болезнью «Жертвоприношение» рассматривают как автобиографический фильм, — утверждение, не имеющее под собой никаких оснований» [159]. Данное замечание также нельзя принять на веру при обращении к тому же «Мартиологу». Мы полагаем, что фильм «Жертвоприношение» был задуман А. Тарковским, как автобиографический. В «Мартиологе» от 17 августа 1983 года режиссёр пишет: «Сейчас помогаю с русским текстом и материалом убрать лишнее из будущего документального фильма о себе» [148].

В то же время, мы видим нарушение буквально реализованного принципа автобиографичности уже в выборе имени главного героя. Для

исследователя очевидно соотнесение А. Тарковским фигуры главного героя с собственной личностью. Как и Александр, режиссёр видит собственное предназначение в служении людям: «Почему ты всё время говоришь так, как будто я здесь ради себя самого!.. – Русский (A. Тарковский - прим. авт. дисс.) Эрланду. – А ты хоть на миг представь, что я здесь ради тебя!» [33]. В данной части работы мы не рассматриваем возможные основания выбора имени главного героя, об этом будет сказано в третьем параграфе данной главы. Тем не менее, мы утверждаем, что фильм «Жертвоприношение» изначально рассматривался А. Тарковским как автобиографическая картина, и на её создание во многом повлияли, переживания режиссёра, отраженные в записях «Мартииолога» того периода.

В момент работы над сценарием «Жертвоприношения» А. Тарковский вместе с женой находятся за пределами Родины, в то время как их семья (особенно сильно режиссёр переживал за сына Андрюшу и тёщу – Анну Семёновну) остаётся в СССР. Знаменитый на тот момент советский режиссёр старается сделать всё возможное для воссоединения с родственниками, тем не менее, советское руководство настаивает на его возвращении в Союз под предлогом заполнения необходимых документов. А. Тарковский осознаёт, что такая поездка может стать преградой к дальнейшему проживанию и возможности работать заграницей, и отказывается от этого предложения. Семейная драма сильно оказывается на духовно-психологическом состоянии А. Тарковского: он постоянно переживает о материальном положении родных, хотя сам проживает в квартирах друзей и еле сводит концы с концами. А в декабре 1985 года А. Тарковскому ставят диагноз – рак легких. Болезнь не может стать причиной отказа от работы, поэтому он продолжает трудиться над «Жертвоприношением» и прочими уже начатыми и запланированными проектами в театре и кино, также не прекращаются переговоры по поводу воссоединения семьи.

Особенно болезненно переживается А. Тарковским его вынужденное расставание с любимым сыном. В «Мартииологе» от 20 сентября 1985 года

А. Тарковский пишет: «Трудно. Устал. Не могу больше без Андрюши. Жить не хочется» [148]. В то же время возможность долгожданной встречи вновь придаёт ему жизненных сил. Об этом можно судить по записи, сделанной 10 января 1986 года: «...Андрюшу выпускают буквально на днях. Неужели нужно смертельно заболеть, чтобы быть вместе! Теперь, Андрей, надо жить!» [148]. Наиболее чётко изменение настроения режиссёра, связанное с приездом сына, прослеживается в решении А. Тарковского изменить эпиграф картины. Как и задумывалось первоначально, он посвящен сыну, но эмоциональный посыл меняется. Ещё до страшного диагноза и известия о решении советского руководства позволить родным Тарковских уехать заграницу Андрей Арсеньевич пишет в «Мартииологе» «посвящение» к фильму: «Посвящается моему сыночку Андрюше, которого так заставляют страдать» [148]. В финальной же версии картины эпиграф становится более позитивным: «Посвящается моему сыну Андрюше – с надеждой и утешением». Экзистенциальный посыл в корне меняется: А. Тарковский знает, что умрет, но рад тому, что «война» [148], которую он вёл с советским руководством, выиграна, пусть и немного времени семья была вместе, «страдание» сына, трансформируется в «надежду». Режиссёр и сам до последнего верил (имеется в виду не религиозная вера, а надежда на любовь близких).

Возможно, и разрыв с московскими друзьями, оставшимися в Союзе родственниками и Родиной нашёл место в воплощении основной идеи произведения: «человек, который, жертвуя достатком, семейным положением, речью, наконец, спасает не себя, но мир» [152, с.186]. В контексте названных взаимоотношений, безусловно, этим важным становилась возможность творчества, которую А. Тарковский не мог реализовать в полной мере в СССР, и ради которой пришлось расстаться не только с Родиной, но и с друзьями. Нам кажется, что наиболее ярким образом разрыва с чем-либо является пожар, изображенный в фильме.

Сцена сожжения дома задумывалась А. Тарковским как кульминация картины, именно поэтому её уделялось такое внимание. Режиссер сильно переживал, когда она была провалена: «была переснята сцена *Пожара*, которая не удалась сразу. Во-первых, остановилась камера посреди сцены. Вина Свена (*Свен Нюквист – оператор – прим. авт. дисс.*): он не должен был использовать камеру, которая уже отказывала несколько раз до этого. <...> Он не смог ни контролировать силу огня (что обещал), ни поджечь машину в нужный момент, ни дерево. Все было сорвано: провода для управления перегорели и т. д. и т. п.» [148]. Несмотря на все сложности, декорации были восстановлены, а сцена сожжения стала центральной в композиции кинокартины.

Стоит подчеркнуть: подавляющее большинство съемочной группы, актёров и всех, кто присутствовал на площадке, не могли общаться с режиссёром без переводчика. В работе с европейскими актерами режиссёру особенно сложно было выразить вербально то, какой эффект он ждёт от их игры. Несмотря на это, в соответствии с отрывками из воспоминаний людей, работавших над «Жертвоприношением» вместе с А. Тарковским, мы видим, что вербализация режиссёром своих идей часто заменялась невербальным их выражением. Как и герои А. Тарковского, сам режиссёр создавал вокруг себя атмосферу, зачастую чуждую окружающим, но эмоционально понятную им. Так Эрланд Йозефсон, сыгравший Александра, вспоминал: «С первого дня у меня сложилось впечатление, что мы находимся в хорошем, интенсивном контакте. Мы не владели одним и тем же языком... Но его требования были ясными, мы общались с помощью глаз, жестов. Требовалось особое внимание, нельзя было ускользнуть взглядом, как это часто бывает в разговоре с кем-нибудь. Нужно было все время смотреть в лицо» [33]. Все на съемочной площадке признавали гений А. Тарковского, как семьи героев, в его картинах «Сталкер» и «Жертвоприношение», признают высшее предназначение Сталкера и Александра. В то же время, подобно последним, участники съёмочного процесса отмечали странности в поведении

режиссёра: «все собирают на лугу ярко-желтые полевые цветы. Не потому, что счастливы, хотя это так. Просто в кадре не должно быть никаких признаков лета. Тарковский тоже собирает цветы. <...> Тарковский переставляет с места на место привезённые для съёмки кусты можжевельника. В некоторые лужи подливается вода» [33].

Как известно, взаимоотношения А. Тарковского с окружающими никогда не были однозначными – касается это не только восприятия его как творческой личности, для которой, как известно, характерны некоторые проявления, воспринимаемые обывателями, как странности. Отношения А. Тарковского к людям вообще не укладывалось в парадигму всепрощающей и всепоглощающей христианской любви к ближнему. А. Тарковский понимает суть жизни в принятии и любви всех людей, но не может не относиться к ним «заведомо нетерпимо» [148]. Запись, датированная 30 января 1986: «Какими ошибочными и ложными представлениями о людях мы живем! <...> Наши представления надо менять. Мы не видим. А Бог видит и учит любить ближнего. Любовь все преодолевает. И в этом Бог. А если нет любви, то все разрушается. <...> Я совершенно не вижу и не понимаю людей. Отношусь к ним предвзято и заведомо нетерпимо. Это истощает духовно и запутывает» [148]. Стоит подчеркнуть, А. Тарковский признает своё высшее предназначение, соотносит себя с Александром, который должен спасти мир от «этого смертоносного, душащего, животного страха» [5], тем не менее, режиссёр «нетерпимо» относится к людям. Дуализм в психологии реального человека вступает в конфликт с всепоглощающей христианской любовью героя А. Тарковского. Тем не менее, в «Мартииологе» режиссёр часто задаётся вопросом, почему из-за него должны страдать другие: его родные, друзья. Он хотел бы избавить их от страданий, и хотя Александр говорит, что спасать мир «слишком поздно» [5], А. Тарковский, как и его герой, готов совершить жертву, во имя счастья других.

Таким образом, «Мартииолог» рассматривается в диссертации не только как личный дневник А. Тарковского, но как экзистенциально

значимый документ самопознания, как источник представлений, связанных с экзистенциальным дискурсом обыденной жизни и творчества А. Тарковского, экзистенциальной интерпретации одиночества, творчества, ответственности.

Стремление обрести *a priori* невозможную гармонию с миром (в интервью своему товарищу по ВГИКу Николаю Гибу А. Тарковский говорит, что «Жизнь рождается из дисгармонии» [47]); переживания по поводу взаимоотношений с окружающими; готовность пойти на жертву ради высшего блага; желание как можно больше смысла вложить в меньшее количество образов, заставляющее зрителя становиться неотъемлемой частью создания – таковы основные принципы творчества А. Тарковского. Всего этого художник достигает с помощью реализации на экране собственных экзистенциальных переживаний, нашедших отражение в записях его личного дневника «Мартииолога».

3.2. Экзистенциальные смыслы фильмов А. Тарковского «Сталкер» и «Жертвоприношение».

В предыдущем параграфе мы говорили о влиянии обыденных жизненных обстоятельств, мировоззрения А. Тарковского на его кинокартины. Мы утверждаем, что экзистенциальная проблематика занимает важное место в его творчестве. В то же время, стоит в очередной раз подчеркнуть отсутствие традиции рассмотрения представителей отечественной культуры относительно их принадлежности к экзистенциализму. Однако, мы утверждаем, что в таких кинокартинах как «Сталкер» и «Жертвоприношение» прослеживается наличие существенных черт, характерных для интересующего нас философского течения. Данная часть работы посвящена непосредственно выделению и анализу ситуаций, в широком смысле слова, характерных для воплощения экзистенциальной философии.

Обратимся к фильму «Сталкер», который был снят в 1979 году на материале повести «Пикник на обочине» братьев Стругацких. Как

отмечалось не раз, личный взгляд режиссера сильно повлиял на трансформацию идеи литературного произведения. На экране зритель видит метаморфозы, происходящие с человеком и окружающим его пространством, и возникающие не столько из-за проявлений внешних условий среды, как это читается в повести, сколько обусловленные личными переживаниями героя. Сталкер А. Тарковского – наблюдатель, не деятель, в отличие от того, кого мы видим на страницах книги. Здесь герой предстаёт перед зрителем не как «пронырливый барыга» [33], какого читатель узнаёт в «Пикнике на обочине», а «человек не от мира сего» [33]. Н.Ф. Болдырев анализирует книгу «Запечатлённое время», где «Тарковский признавался, что всю жизнь его и как человека и как художника волновал один-единственный "персонаж" - человек слабый, кроткий, ничем не защищенный от грубого натиска агрессивной материальной цивилизации, однако имеющий свой внутренний идеал и защищающий его, несмотря ни на что, защищающий до смерти» [33]. Именно таким человеком и представляется зрителю Сталкер. В монологе, который Н.Ф. Болдырев называет «молитвой», герой говорит: «<...>слабость - велика, а сила - ничтожна. Когда человек рождается, он слаб и гибок, когда умирает - он крепок и черств. Когда дерево растет, оно нежно и гибко, а когда оно сухо и жестко - оно умирает. Черствость и сила - спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия...» [8], - этот принцип герой воплощает в жизнь на собственном примере. Он считает себя ничтожным, «гнидой», ведь Зона пропускает только слабых.

При написании сценария А. и Б. Стругацкие получили от режиссёра рекомендацию: «Сталкер должен быть совсем другим <...>, чтобы этого вашего бандита в сценарии не было» [33]. Именно поэтому характер героя кардинально изменён. Он становится не просто человеком оторванным от социума, но тем, кто, по его же мнению, единственный знает истину и старается открыть её остальным. Исследователи отмечают, что Сталкер – современный вариант «Христа, за которым не пошёл ни один человек» [33]. Но ему присуща не святость пророчества, не святость жертвенности, а поиск

смысла опасной и, по сути дела, безысходной жизненной ситуации. Святость Сталкера, к тому же, опирается на то, что он, по признанию жены, «блаженный», исследователь Н.Ф. Болдырев продолжает её мысли так: «<...> юродивый, современный инвариант юродства. Но во всяком юродивом есть святость» [33]. Сам Сталкер не говорит вслух об этом сравнении, но мы считаем, что непроизвольно он всё-таки старается исполнить ту же функцию, что и Иисус – вести людей за собой, показывать им верный путь и делать счастливыми. «Они же не верят», – говорит герой жене, после прихода из Зоны, он переживает, что не знает, кого же в таком случае водить к Исполнителю желаний. Этот человек, не проверяя правдивы ли легенды о всемогущей Комнате, верит в неё. В этой вере он одинок, даже жена предлагает идти с ним лишь для того, чтобы успокоить героя, но он отказывается, ведь если в силе Комнаты разочаруется даже она, рядом с ним не будет никого.

Таким образом, содержательная основа фильма «Сталкер» А. Тарковского выстраивается не на социальных предпосылках, важных для А. и Б. Стругацких, но эстетических, которые, в свою очередь, опираются на экзистенциальную проблематику. Несмотря на это, в первую очередь, при сравнении данных произведений, стоит подчеркнуть значение, приписываемое Зоне. Она по-прежнему остаётся враждебной средой, зависимость от которой осознает герой, но окружающие его люди всячески её избегают.

Причастность Сталкера к чужому остальным людям пространству не раз выделяется А. Тарковским. «Тут так красиво, тут нет никого» [8], - эта фраза усиливает отторжение героем обыденного мира. Он чувствует себя уютно там, где нет других. Отрешенность собственного «я» от окружающей реальности подчеркивается также репликами остальных персонажей. «Вот скажем, откуда мне знать, чего я хочу» [8], - говорит Писатель, противопоставляя свои желания (внутренний мир) внешним их проявлениям. Мы считаем, что подобная мысль не чужда и самому Сталкеру. Он

признаётся, что никогда не заходил в Комнату, которая по слухам исполняет любое желание и ни разу не видел никого, чьё желание было бы исполнено. Вера его ни на чем конкретном не основывается, он ни с кем её не разделяет, тем не менее слепо верует в то, что Комната делает людей счастливыми. Мы утверждаем, что герой не заходит в Комнату из страха. В «Сталкере» страх имеет несколько причин. Далее мы подробнее остановимся на некоторых, наиболее важных, на наш взгляд.

Категория страха традиционно рассматривается в рамках психологии и психиатрии. В «Философском энциклопедическом словаре» мы читаем «страх – отрицательная эмоция, возникающая в результате реальной или воображаемой опасности, угрожающей жизни организма, личности, защищаемым ею ценностям (идей, целям, принципам и т.п.) [155]. В контексте интересуемого нас кинофильма данная трактовка становится недостаточной в силу того, что актуализирует понятие страха только в контексте угрозы. В «Сталкере» же герой не испытывает данную эмоцию по отношению к какому-либо предмету или событию, но сам наделяет пространство Зоны враждебными качествами, моделируя тем самым её губительность. В связи с этим мы считаем необходимым обратиться к экзистенциальной трактовке данной категории, приведённой в той же энциклопедии: «у Сартра экзистенциальный страх <...>, в отличие от обычного страха, возникающего перед каким-то определенным предметом внешнего мира, истолковывается как страх перед самим собой, перед своей возможностью и свободой» [155]. Свобода в данном случае выступает в качестве фактора, наличие которого приводит к возможности личностью присваивать тому или иному предмету/явлению определённые качества, позже воспринимаемые индивидом как первичные характеристики данного предмета/явлений. Далее приводится цитата Ж.-П. Сартра: «Страх возникает не от того, что я могу упасть в пропасть, а от того, что я могу в неё броситься» [151]. Сталкер испытывает страх к Зоне не потому что она

изначально обладает качеством губительности, но потому что сам присвоил ей данное качество.

Возвращаясь к выявлению причин страха в «Сталкере» А. Тарковского, стоит отметить множественность путей актуализации губительности, как качества, характерного для Зоны. Во-первых, миф о чудотворности Комнаты, являющейся основой индивидуальной философии Сталкера, может развеяться. Герой, возможно, уверен, что знает своё желание, но боится, что оно не будет реализовано, тогда «Исполнитель» потеряет свою сакральность, герой перестанет в него верить. Эту же мысль высказывал Писатель, когда рассуждал об античном горшке, который, оказавшись чьей-то шуткой, перестал вызывать восхищение. Ведь в общем-то горшок остался тем же, но подлинность его не подтвердилась, и наступило разочарование. Сталкер также боится разочароваться, а больше чем Зону, он не любит даже жизнь. Зона владеет всем существованием Сталкера, это происходит несмотря на то, что герой видит её губительное влияние. Он осознает себя рабом. Таким образом, жизнь Сталкера – тюрьма, её осознание и принятие. Герой одновременно чувствует себя и свободным, и бесконечно зависимым. «Мне везде тюрьма» [8], - сказал он жене, уходя в очередной раз из дома, не слушая ни уговоров, ни угроз: «В тюрьму ты вернёшься <...> и ничего у тебя не будет эти десять лет: ни Зоны, ничего» [8]. В случае если его желание не будет воплощено в жизнь, герой не просто разочаруется в Зоне, но потеряет интерес к существованию вообще. Ведь считая, что Она пропускает только несчастных, к числу которых себя он относит в первую очередь, Сталкер оправдывает риск, уходы из дома, отказываясь от семьи, демонстрируя зрителю нежелание *нормально* жить. Счастливых людей он не видел по его собственному признанию «ведь желания исполняются не сразу». Таким образом, мы можем утверждать, что подчинение Зоне не просто носит бескорыстный характер, но является психологической зависимостью, даже индивидуальной религией. Герой либо не сомневается в том, что мечты воплощаются в реальность Исполнителем, и ему не нужны доказательства,

либо боится развенчать эту легенду, встретив того, кто уже разочаровался в ней. Нам представляется возможным то, что герой не верит в силу Комнаты, одновременно с этим испытывая желание продолжать водить туда туристов.

Во-вторых, страх может возникнуть от мысли, что исполнится *сокровенное желание*, а не то, что пришедший сюда произнёс без настоящей веры, руководствуясь рациональностью. Ведь мечта жизни, по мнению Писателя, оказывается лишь результатом работы разума, а не внутренним стремлением. Не зря в первоначальном сценарии вместо здоровья для дочери герой получил «постылое богатство» [152, с.127]. В данном случае, доказательство чудодейственного влияния Комнаты требует индивидуальной жертвы, заключающейся либо в безоговорочной вере, принятии самого факта её чудодейственности (именно так реализуется жертвенность Сталкера), либо жертве, на которую готовы многие, не осознающие её: столкновение героя с глубинной частью своей души. Последняя же хранит в себе сокровенное желание, которое может противоречить личностным (общественно-социальным или психологически-нравственным) установкам. Иными словами: осуществляется не то, что ты загадал, а то, чего ты достоин. Во втором случае мы говорим о жертве в широком смысле этого слова, но не в смысле, вкладываемом А. Тарковским в это понятие. По мнению режиссёра, жертвенность может реализоваться только при условии осознанного отречения. Идя на жертву, человек должен осознавать её, в случае же с исполнением сокровенного желания, а не «результата работы разума» не уместно о ней говорить. Это скорее плата за безрассудство. В полной мере проблема жертвенности, как говорилось выше, в данном аспекте в кинокартинах реализуется в образе Сталкера.

Категория страха характерна и для героя повести «Пикник на обочине». Но в повести эта тема не носит тот практически будничный характер. Герой Стругацких испытывает страх лишь в определённые моменты: Кирилл погибает от паутины, Рэд оказывается в ловушках Зоны и пр. Сталкер А. Тарковского же живет этим чувством.

Страх, сопровождающий человека при выборе жизненного пути, как и боязнь разочарования в устоявшихся принципах существования, в собственных ценностях и их значении; всё это характерно для философии экзистенциализма. Герой, с одной стороны, желает обрести душевный покой, а с другой, боится изменить существующий уклад повседневности.

Повседневность А. Тарковского так же как у А. и Б. Стругацких, не воспринимается, в качестве той «зоны комфорта», в которой существуют большинство людей. Тем не менее, при анализе картины через призму повседневности, необходимо отметить трансформацию влияния бытового аспекта на остальные сферы жизни героя. Анализируя в предыдущей главе особенности экзистенциально-нравственных установок, характерных для сталкера А. и Б. Стругацких и их значения в формировании художественного пространства книги, мы сравниваем взаимовлияние материальных (визуальных, внешних) факторов и духовных (абстрактных, внутренних). Мы делаем вывод: у А. Тарковского нет того влияния бытового аспекта на жизнь Сталкера, какое он имеет в «Пикнике на обочине». Детали быта в фильме проявили себя лишь в первой и заключительной сценах фильма. Мировоззрение героя формируют не материальные предметы, составляющие социальный контекст его существования, а духовная сущность, раскрываемая через пейзажи, диалоги. Только в Зоне герой живёт, за её периметром он как бы кристаллизуется внутренне. М.И. Туровская пишет: «Преодолена не только фантастика, но и бытовая достоверность фантастической истории (сильная сторона братьев Стругацких). Бытовая подробность в обрамлении (уход героя из дома и возвращение его) сведена к минимуму, почти что к знаковости» [152, с.134]. Это лишний раз доказывает стремление А. Тарковского не к изображению процесса действия или условий существования семьи Сталкера, а к восприятию зрителем внутренних переживаний героя через декодирование минимума визуальных средств.

Именно в связи с данной особенностью наполняемости пространства фильма предметами (и наделением их экзистенциальными значениями) стоит

обратить внимание на невозможность рассматривать в общепринятом смысле понятие «дом» применительно к герою кинокартины «Сталкер». После пересечения границы с сакральной для него местностью в фильме – входа в Зону, на экране зритель видит изменение цвета происходящего, если начало картины снято в угнетающей, практически черно-белой гамме, в Зоне она становится реалистичной, не смотря на то, что сведена «к минимуму, к почти монохромной сине-сизой гамме» [152, с.134]. Мы ещё отметим метафоричность значения цвета у А. Тарковского. Здесь же нам важен факт причастности героя не к «обитаемому» пространству (пространству «дома»), а, напротив, его стремление уйти оттуда и стать причастным к пространству Зоны. Стоит подчеркнуть: в произведении А. и Б. Стругацких существуют чёткие различия между Зоной и всем остальным миром, авторы показывают незаурядность этой местности в её внешних (форма и цвет) проявлениях. Читатель видит, как территориально в повести Зона ограничивает собственные владения: «Асфальт весь потрескался, трещины проросли травой, но это еще была наша трава, человеческая. А вот на тротуаре по левую руку росла уже черная колючка, и по этой колючке было видно, как четко Зона себя обозначает: черные заросли у самой мостовой словно косой срезало. Нет, пришельцы эти все-таки порядочные ребята были. Нагадили, конечно, много, но сами же себе обозначили ясную границу. Ведь даже "жгучий пух" на нашу сторону из Зоны - ни-ни, хотя, казалось бы, его ветром как попало мотает...» [145, с.423]. Пространство Зоны в повести А. и Б. Стругацких изначально отображается как антонимичное привычному миру, собственно, поэтому оно и воспринимается как враждебное. У А. Тарковского же Зона ничем не отличается внешне, а значит *a priori* не может рассматриваться как иное пространство. Данной характеристикой оно наделяется только в силу индивидуального её восприятия. Ведь Сталкер, несомненно, не тяготится присутствием в Зоне: пришельцы это сделали, чтоб «сделать нас счастливыми» [8]. Здесь ему уютней. Только что, уйдя от семьи, игнорируя уговоры жены, Сталкер говорит своим спутникам: «Ну вот

мы и дома» [8]. Таким образом, мы можем сделать вывод о причислении себя к той местности, которая чужда всем остальным людям, да и планете вообще.

Во время выбора натуры, на которой должны были сниматься сцены в Зоне, А. Тарковский рассматривал вариант использования пустынного азиатского пейзажа. А. Гордон пишет: «особенно примечательны были гряды так называемых красных гор. На ярком солнце, горы были белесовато-красные, солнце выжигало цветные оттенки, но в пасмурную погоду вся эта горная громада с ущельями выглядела пустынным, мрачным, совершенно марсианским пейзажем [48]. Заключительный же вариант кинематографической Зоны утрачивает связь с «космическим, внеземным» [144] и приобретает качество повседневности. При этом подчеркивается отсутствие прямого влияния экстремального («марсианского») пространства на действия и эмоции персонажа. А. Тарковский подчёркивает будничность ситуации, в то время как сами персонажи, в силу личностно-экзистенциальных факторов, представляют его мистическим.

Начинавший работу над «Сталкером» оператор Георгий Рерберг говорит в интервью, снятом для фильма «Обратная сторона "Сталкера"», что «человек является частью среды» и даже «текст не столь важен, как атмосфера» [7]. Несмотря на то, что фильм переснимался три раза, и в итоговом варианте почти нет фрагментов, снятых Рербергом, доминирующим вектором в картине остаётся атмосфера. Причём, стоит отметить, что внешнее пространство и внутренний мир человека взаимно формируют друг друга.

Снова подчеркнём: когда Сталкер попадает в Зону, он начинает чувствовать спокойствие, сочетающееся с напряженностью и готовностью к опасностям. Он осознает губительность этого места, преклоняется перед ним и в то же время бесконечно рад приходу сюда.

Первое появление в Зоне можно сравнить с встречей с Родиной, или даже с матерью, которую человек не видел много лет. Оставляя Писателя и Профессора сидеть на железнодорожных рельсах, герой уходит в высокую

траву, ложится ничком на землю и начинает плакать. Понятно, что Сталкер неприворно любит это место. Позже зритель понимает, что любовь эта строится также на страхе и зависимости, таким образом, Зона предстает перед нами уже не как родная мать, а как господин («некий Икс» [158]), которому Сталкер готов служить, перед которым он приклоняется и, даже боясь смерти, не покинет это дьявольское место надолго.

Марина Тарковская в интервью, которое использовалось для съёмок документального фильма «Обратная сторона "Сталкера"», говорит, об изображении «вещей в диалектике распада» [7] в фильмах Андрея Тарковского. Распад как процесс, ещё не завершённый, но изменивший стабильное состояние предметов, явлений, людей... Изменился внешний вид местности, теперь здесь живописная природа, высокая трава, густой лес и широкая река соседствуют с покосившимися столбами электропередачи, заржавевшими грузовиками и брошенными, покорёженными танками. Планета сопротивляется вмешательству человека, но люди, тем не менее, изменяют её: «Всё что здесь происходит, делает не Зона, а мы сами» [8]. Под «всем» подразумеваются внешние изменения, трансформации в природе, но мы можем утверждать: распаду подвергается и сфера духовного.

Как характерную черту, присущую экзистенциализму, можно выделить то, что человек находится в ситуации постоянного выбора, балансирует между правилами, утвержденными в социуме, и тем, что диктует ему Зона. В этом аспекте (стремления к равновесию между законами Зоны и общества) Сталкер ничем не отличается от Рэдрика Шухарта, они оба готовы отказаться от остальных людей, ради Зоны. Андрей Тарковский так прокомментировал этот феномен в своём дневнике от 23 июня 1977: «человек вовсе не нуждается в обществе, это общество нуждается в человеке» [148]. Но от общественного мнения зависит и духовная составляющая личности Сталкера А. Тарковского: «Всё моё здесь, здесь, в Зоне: счастье моё, свобода моя, достоинство, - всё здесь» [8], - говорит он Писателю, который развенчивает идеал Сталкера. Духовный смысл, раньше приписываемый Комнате, теряет

налёт священности: ведь не каждый приходит сюда с добрыми намерениями, а исполняются лишь подсознательные желания: «Да здесь то сбудется, что натуре твоей соответствует, сути о которой ты и понятия не имеешь, а она в тебе сидит и всю жизнь тобой управляет. Дикобраз не алчность одолела. Да он по этой комнате на коленях ползал, брата вымаливал, а получил кучу денег, и ничего иного получить не мог, потому что Дикобразу дикобразово, а совесть, душевые муки – это всё придумано, – это от головы. Понял он всё это и повесился» [8]. Писатель развенчивает представления о совершенности Комнаты и Зоны, о том, что она помогает слабым. Для А. Тарковского важно, что рассуждения Писателя не приводят к отказу Сталкера от Зоны, он остаётся единственным приверженцем веры в силу Комнаты и не перестаёт любить это место.

Как упоминалось выше, для А. Тарковского характерна постоянно развивающаяся проблематика мотива «дома». В некоторых случаях дом является олицетворением защиты, в других она – разрушающее пространство, отвергающее присутствие человека. В фильме «Сталкер» режиссер актуализирует оба феномена. Но дом, в привычном понимании этого слова, становится для героя тем разрушающим пространством, его функцию берёт на себя Зона. Мы можем говорить о том, что понятие «Зоны» в этой картине вытесняет, заменяет понятие «дома».

В первой главе утверждалось, что персонажи произведений философов-экзистенциалистов обычно осознают себя частью именно того пространства, в котором остальные люди чувствуют себя лишними. В рассказе Ж.-П. Сартра «Комната» девушка, дочь богатых и любящих родителей, живет в одном помещении со своим умалишенным мужем, который даже не узнает её, а лишь использует в качестве полового партнёра. Не смотря на все уговоры отца, она не соглашается вернуться домой, выйти из этой комнаты, где царят затхлый воздух и постоянный полумрак. А. Камю в повести «Счастливая смерть» описывает жизнь человека, который совершив убийство, бежит от людей, покупает удалённый домик у моря,

лишь изредка принимая гостей, размышляет о счастье и умирает в конце произведения. Ф. Кафка в «Превращении» повествует о молодом человеке, принявшем вид огромного жука, вся семья отвернулась от него, и он, проводя все дни в одиночестве, ограничил своё пространство местом под кроватью и т.д. Герои многих произведений экзистенциалистов находят приют там, где нет места остальным людям, так поступает и Сталкер, выбирая Зону в качестве своего пространства.

Стоит снова обратиться к следующей цитате: «Человек должен в отличие от стадного животного жить одиноко, среди природы, животных, растений и в контакте с ними», - такую точку зрения режиссер высказывает 23 июня 1877 в своём дневнике – «Мартиологе» [148]. Этого же принципа придерживается и Сталкер, соединяющийся с природой, пусть она чужда и враждебна остальным. Герой уверен, если соблюдать её законы, Зона примет всех. Возможно, враждебность Зоны обусловлена как раз тем фактором, что она не является обитаемой. То пространство, в котором существуют люди, определяется ими же как пригодное для жизни, они сами сделали его таким. В случае с Зоной всё точно также: она враждебна в силу того, что её не приручили. Как дикое животное, Зона представляет опасность для одних и сакральность для других до тех пор, пока не станет повседневным пространством для всех.

Именно поэтому, как представляется, мы можем выделить аспект причисления себя к чужому человечеству пространству, изображенный в фильме А. Тарковского, как характерную особенность философии экзистенциализма. Важно, что враждебное пространство в мировосприятии А. Тарковским становится сакральным.

Неоднократно отмечалось, что тема божественного вообще имеет огромное значение в произведениях режиссёра. Так в «Жертвоприношении» он вновь обращается к христианской традиции и с первых кадров погружает зрителя в атмосферу сакральности: «Поклонение волхвов» Леонардо да Винчи предстаёт нашему вниманию, а позже герои не раз рассматривают это

полотно. Х. Лёвгрен пишет: «незаконченное творение Леонардо – своего рода ключ к пониманию тематики и структуры всего фильма» [159]. Многие искусствоведы, анализируя шедевр Леонардо, отмечают семантические, смыслообразующие, композиционные особенности. В своей работе мы не будем останавливаться на рассмотрении «Поклонения волхвов» как самостоятельного, хоть и незаконченного, произведения, обратимся лишь к параллелизму в формировании композиций картины и киноленты. Отмечая особенность построения сюжета и конструирования пространства художником, следует отметить анализ А. Митрофановой: «Сюжет <...> хотя и ограничен холстом, но как-бы выходит за рамки картины. Леонардо <...> полукругом за Божией Матерью располагает огромное число людей, но перед Богородицей он оставляет свободное пространство. Оно как бы высвобождено для зрителя. Смотришь на холст и понимаешь: вокруг все занято, кроме одного места, которое осталось специально для тебя. Именно этот прием сделал картину очень личностной, адресованной каждому человеку» [104]. Герои А. Тарковского, глядя на полотно, также проецируют «адресованность» на себя: Александр наслаждается репродукцией, почтальон-Отто, напротив, «боится Леонардо» [5]. Каждый зритель индивидуально переживает осознание личной трагедии, которое видит на холсте, лишь Александр готов пойти на жертву, подобно старцам, которые «приносят дары младенцу, не надеясь убедиться в его божественности, а единственно руководствуясь верой в то, что иначе быть не может» [118, с.448–449]. В данном случае возможна параллель с рассуждениями А. Камю о том, что индивидуальный поиск истины неизменно приводит к личной жертве, и тот, кто соглашается на эту «игру» [147, с.266] должен принимать и её правила.

Анализируя «Жертвоприношение» как экзистенциально детерминированный художественно-эстетический опыт, мы обращаем внимание на то, что в данной картине прослеживается онтологическая связь со «Сталкером». Оба героя чувствуют высшее предназначение, которое не

способен вынести ни один из окружающих его людей. Только они способны спасти мир, что в понимании А. Тарковского, означает не оградить последний от материального разрушения, но лечить души и заставлять прочих верить: верить в силу Комнаты, в Бога или ведьму, в то, что повторяющееся день изо дня действие способно изменить бытие не отдельного индивида, но всего социума, даже если это действие ничтожно: поливать сухое дерево, водить туристов или выливать стакан воды по утрам [5]. В конечном счёте, оба героя стремятся к обретению гармонии с миром. Они не просто абсолютно лишены эгоистичности побуждений, но способны жертвовать собой ради достижения высшего блага. Также как и безымянный Сталкер, Александр наделен особой чувствительностью. По словам Виктора (доктора, приехавшего в гости к главному герою – прим. авт. дисс.) «Его (Александра – прим. авт. дисс.) нежности хватит на всех нас» [5]. На первый взгляд (характерный для окружающих Александра), «нежность» выступает в качестве беззащитности, слабости и неспособности сопротивляться внешним разрушающим факторам: в эпизоде, отражающем реакцию персонажей на начало войны, никто не воспринимает Александра, как защитника. Его жена впадает в истерику: «Сделайте что-нибудь, мужчины!» [5], - восклицает она и подходит к Виктору: «Виктор, в конце концов, ты мог бы что-то сделать» [5]. Она не ждёт *действий* от мужа. Тем не менее, разделяя человеческие чувства на рациональные (направленные, в первую очередь, на Виктора) и эмоциональные, Аделаида говорит: «Александр, разве ты ничего не понимаешь? <...> Я боюсь! Александр, я больше не вынесу!» [5]. Таким способом А. Тарковский подчёркивает эмоциональность Александра (как единственного в доме способного переживать и сочувствовать), не лишая его слабости. Стоит отметить фундаментальное основание бытия истинного (по А. Тарковскому) человека, отраженное в монологе Сталкера о силе и слабости: «Слабость велика, а сила ничтожна» [8] и приписываемое также Александру.

Проблема отношения силы и слабости рассматривается А. Тарковским даже через призму семейных взаимоотношений. Мы не можем с уверенностью сказать «любовных взаимоотношений» (во фрейдистском толковании), так как, с одной стороны, рассматривая фигуру жены, мы видим: она мужа не любит: «Я всё время любила одного, а вышла замуж за другого. Почему?» [5]. С другой стороны – Александр, который не проявляет общепринятых любовных чувств (он не обнимает жену, не ревнует, не беседует с ней на сокровенные темы, которые оставляет для Мальчика и Отто и пр.), но Александр не может её не любить, также как, впрочем, и всех остальных людей. Тем не менее, анализируя взаимоотношения в семье, необходимо обратить внимание на фразу Аделаиды: «Мы не хотим зависеть ни от кого. Когда двое любят, то делают это по-разному. Один из них сильный, а другой слабее. И тот, кто слабее, всегда любит безоглядно, без какого-либо расчёта» [5]. В этом «другом» зритель может разглядеть фигуру Александра, готового на любые жертвы, ради «спасения» остальных. В Мартииologе А. Тарковский пишет: «Любовь всегда дар себя другим» [148]. В данном случае «сила» воспринимается как преобладание рациональности в вопросе отношения к бытию, и сильной, с этой позиции, становится Аделаида, которую интересуют тараканы, бытовые удобства и насущные проблемы. Ей чужды рассуждения о вере, философии и эстетике, занимающие Александра, эфемерность которых становится поводом к принятию их как слабости. В «Жертвоприношении» от героя никто не ждёт решительных действий, протеста, персонажи принимают его стремление к гармонии, которое, в силу неспособности окружающими разделить данную философию, в конце концов признают сумасшествием.

Герои фильма не могут понять, что побудило Александра сжечь дом, который он так любил. На самом же деле он просто следовал своей логике и данному перед лицом Бога обещанию: «Я отдаю тебе всё, что у меня есть. Я отдаю свою семью. Я уничтожу свой дом. Откажусь от сына. Я стану немым <...> только сделай, чтобы всё было как прежде <...> и чтобы я избавился от

этого смертоносного, душащего, животного страха. Всё, Господи. Помоги мне. Я всё исполню, что обещал» [5]. Сразу после этого к нему в комнату приходит Отто-почтальон и предлагает идти к Марии, «лечь с ней», аргументируя тем, что она ведьма и «если ты загадаешь всего одно желание: чтобы всему пришёл конец, то так оно и будет. Больше не будет ужаса» [5]. В данном случае, можно говорить о схожести фигуры Отто и змея-искусителя, который подталкивает Александра к греху, но ведь он сам уже поклялся отречься от семьи.

Герои А. Тарковского не склонны противоречить своим убеждениям, но придерживаются основополагающих экзистенциальных принципов собственного бытия, поэтому каждое их слово осмыслено, и за каждую фразу они несут личную ответственность перед миром, даже при условии, что никто, кроме него самого, не слышал данное обещание. Придя к Марии, прося её «вернуть всё как было прежде» [5] герой предаёт свою семью, но сдерживает клятву. Сжигая дом он делает то же самое.

Кроме того, пожар, как будет показано позже при анализе метафоричности, становится единственной возможностью вырваться за рамки привычного пространства, оторванного от окружающего мира.

Изолированность топоса, анализируемая нами в следующем параграфе данной главы, является отражением характера Александра: фактически находясь в окружении друзей, он не может избавиться от чувства одиночества, выражющегося в готовности потерять всё ради мира, в желании разговаривать с молчащим сыном, в уходе от живых людей к произведению искусства. Разрушая внутреннюю оболочку ограничивающего пространства (сжигая дом), Александр приносит жертву и ломает также внешнюю стену: за ним из «внешнего» мира приезжает «скорая помощь». Граница размывается, жизнь возвращается на круги своя, Мальчик снова разговаривает.

Жертвенность как основа экзистенции и жертвоприношение как деятельность по мере жизни режиссёра всё более определенно становятся

фундаментальной темой всего творчества А. Тарковского. Рассмотрим особенность формирования отношения к данной теме в исследуемой нами одноименной картине. А. Тарковский не рассматривал жертвенность в качестве разлагающего свойства личности. Напротив, данный феномен рассматривается с позиций абсолютно позитивных. Осенью 1986 года в «Мартииологе» А. Тарковский пишет: «И хотя жертвенность, слово **жертвенность** несёт в себе как бы негативный, разрушительный внешне смысл (конечно, вульгарно понятый), обращенный на личность, приносящую себя в жертву, - существо этого акта – всегда любовь, т.е. позитивный, творческий, Божественный акт» [148]. Без жертвы особенного, в силу своих личностных качеств, индивида нельзя спасти человечество: именно так считает Андрей Арсеньевич. Сама ситуация, в которой разворачивается действие формирует экзистенциальную атмосферу жертвенности: день рождения, когда все гости приезжают к Александру с подарками. В своей статье Х. Лёвгрен утверждает, что самым знаковым подарком на день рождения для Александра стал макет дома, подаренный сыном, который «можно рассматривать как пророческое указание на то, чему суждено стать жертвой, которая в свою очередь является непременным условием того дара, который Александр преподнесет сыну в конце фильма — речь и вера в древо познания, вместе посаженное ими» [159]. Выше мы рассуждали о том, что Александр разрушил «дом, сделанный для них» [5] в силу того, что не мог нарушить обещание, данное перед лицом Бога, ведь он «принимает правила игры». Тем не менее, исследователь подчёркивает цель, ради которой Александр пожертвовал уничтожением «если не самого себя, то по крайней мере своего общественного лица» [159]. Врач-Виктор преподносит в подарок книгу по иконописи – искусству, забытому современным человеком (также как искусство искренне молиться, по мнению Александра). Почтальон-Отто дарит карту Европы конца XVII века, он говорит: «каждый подарок несёт в себе жертву. Иначе, какой же это подарок» [5]. По Тарковскому, человек не может осчастливить другого, если не отдаст ему что-то действительно

важное для него самого. Когда речь идет о счастье всего мира, ставки увеличиваются, приходится жертвовать самым важным: семьей, личным счастьем. В этом и проявляется «разрушительный смысл, обращенный на личность, приносящую себя в жертву» [148]. А. Тарковский же оправдывает риск самопожертвования одной личностью ради счастья всех остальных. Так и Александр спасает мир, возвращая всё к первозданному состоянию: до войны, до «всего этого ужаса» [5]. Об этом можно судить, обратив внимание на кольцевую композицию фильма (он начинается с сухого дерева: им же и заканчивается), а также на единственную в картине фразу Мальчика: «Вначале было Слово. Почему, папа?» [5].

А. Тарковский персонифицирует в образе Мальчика надежду, даруемую Александром. Сын несет ведра с водой, чтобы, по завету отца, увозимого машиной «скорой помощи», полить засохшее дерево.

Анализируя всё вышесказанное, мы делаем вывод: основой экзистенциальной проблематики фильмов А. Тарковского является не только незаурядный главный герой, но и пространство, в котором он находится. Враждебное, угнетающее, отторгающее людей, но обязательно принимающее одного-единственного человека. Принятие же это, традиционно для философии экзистенциализма, основывается на индивидуальном восприятии. Герой чувствует себя одиноким, но, становясь частью «иного» мира, совершая личную жертву, становится Спасителем для всего человечества.

3.3. Метафоричность воплощения А. Тарковским экзистенциальной проблематики.

Андрей Арсеньевич Тарковский родился в 1932 году, его детство проходило на фоне семейных неурядиц. Отец – Арсений Тарковский ушёл из семьи, не оказывая необходимой материальной поддержки матери – Марии Ивановне и детям. В одном из интервью Марина Тарковская – сестра режиссёра говорит: «у мамы после развода наступила каторжная жизнь, где не было места ничему, кроме работы, дома, быта...» [56]. Тем не менее, дети сохранили в себе, если не любовь к отцу, то, по крайней мере, уважение:

«мама сделала все, для того чтобы отец смог приходить в наш дом и не испытывать при этом дискомфорта. Мама знала отцу цену как поэту и гордилась им даже после развода» [56]. Известно, что Андрей Тарковский часто использовал стихи Арсения Тарковского в своих картинах.

Кроме семейных драм контекстом взросления будущего режиссера стал период сталинских репрессий – пик развития тоталитаризма. Если в 30-х годах власть открыто уничтожала своих оппонентов и всех несогласных с ней, то с течением времени (когда и происходило становление А. Тарковского и как режиссера, и как личности) агрессия потихоньку сходила на нет, уступая место инертному страху и безразличию к собственной жизни. Люди не так активно писали доносы на соседей, но каждый, боясь стать «врагом народа», стремился быть и непременно обозначаться как часть системы. М.А. Тарковская говорит: «Андрей рос в суровое, страшное время» [56]. Выше мы остановились на методах и особенностях взаимодействия личности и тоталитарного общества. Мы говорили о том, что вступая в противостояние с механизмом тоталитарной системы личность может стремиться к потере собственной индивидуальности, к осознанию себя «винтиком» (по Э. Фромму). Данная ситуация характерна и в новый период существования тоталитаризма: для идентификации личности в 60-е – 80-е годы (время активного творчества А. Тарковского) определения «пионер», «комсомолец», «партиец» становятся не просто указанием на социально-возрастные, но нравственно-личностные характеристики человека. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что даже при отсутствии агрессивных действий направленных на легитимизацию власти, последняя продолжает быть фундаментом сильной системы, а человеку не хочется этой системе противостоять, ведь безопасней стать её частью.

Необходимо отметить, что, будучи социальной единицей общества, творец (будь то художник, поэт, писатель или режиссёр) стремится и должен реализовывать собственный потенциал в любых, даже враждебных условиях. Не секрет, что зачастую творчество несет утилитарную функцию, выполняя

социальный заказ. Тем не менее, выделяется и отличная форма творчества, когда художник (в широком смысле слова) не хочет быть «адвокатом» существующего режима. Анализируя данную особенность отечественной культуры XX века Т.С. Злотникова пишет: «Эти два художественных русла (*искусства «обслуживающее» и «противостоящее» - прим. авт. дисс.*) не были жёстко разделены – отсюда драматизм большинства судеб крупных художников эпохи, отсюда та психологически напряженная атмосфера их творчества, что определяет специфический подход к рассмотрению таких личностей» [161, с.190].

Кроме указанного выше разделения на два противостоящих «художественных русла» можно выделить ещё одно, не отождествляющее себя, но и не противопоставляющее, а развивающееся как бы в параллельной власти плоскости.

Стоит пояснить: применительно к творчеству А. Тарковского можно отметить, что он, безусловно, не являлся приверженцем «обслуживающего» творчества, в то же время, отмечая активное начало в «противостоящем», мы не можем с уверенностью отнести его и к этому лагерю. Для А. Тарковского борьба с системой, с властью, с ценностями и нормами советского общества не являлась не то что первостепенной, но даже второстепенной задачей. Он не стремился буквально противопоставить ни себя, ни своих героев тоталитарному обществу. Тема власти и её взаимодействия с человеком носила для него не утилитарный, но трансцендентный характер: власть не отождествлялась с людьми. Именно поэтому режиссёр не воспринимался партийным руководством ни как друг, ни как враг. Конечно, он сталкивался с трудностями, зачастую учинёнными кинематографическим начальством: то плёнка, на которой он снимает окажется бракованной, то фильм не выпускают в прокат, то ограничивают возможность сотрудничать с европейскими коллегами. Но всё это не становилось непреодолимой преградой ни для его творчества вообще, ни для показов его фильмов, ни для

признания его как за рубежом, так и на Родине (пусть и в не достаточно, по его мнению, широких кругах).

Всё дело в том, что А. Тарковскому важна личность и её взаимодействие с социумом вообще (в аспекте оторванности от времени и пространства). Во всём его творчестве обязательно, явно или опосредованно, проявляются две противоборствующие системы: абстрактное общество (без каких-либо особенностей, характеристик, свойств; политических, религиозных или какие-либо других принципов регулирования социума) и человек. Именно нравственные коллизии, протекающие внутри отдельной личности, вне зависимости от взаимоотношения с тем или иным типом общества, интересовали режиссёра.

Отстранённость от бытового пространства и времени, безусловно, диктовала особенности художественных решений А. Тарковского. Отказываясь от определенных хронотопических характеристик, режиссер находил новые способы воплощения различных проявлений враждебности и причастности. Будучи ограниченным в выборе визуально-аудиальных средств, доступных кинематографу (в отличие, например, от литературы, где воображение читателя может решить любую трудно воплощаемую на экране задачу), А. Тарковский много работал с метафорами.

Предметом нашего дальнейшего исследования продолжают оставаться картины А. Тарковского «Сталкер» и «Жертвоприношение», как наиболее яркие, на наш взгляд, воплощения экзистенциальной проблематики в творчестве режиссёра. Оба рассматриваемых в диссертации произведения построены на метафорическом воплощении режиссерского замысла. Такой вывод можно сделать, исходя из утверждения, принадлежащего М.И. Туровской о том, что всё творчество режиссёра можно считать метафоричным: «Не буду возвращаться к "метафоре". Скажу иначе – кинематограф Тарковского насквозь семиотичен» [152, с.243]. Стоит пояснить причину, по которой исследователь неохотно обращается к используемому нами в данной работе термину «метафора». М.И. Туровская

говорит: «столь нелюбимый режиссером термин "метафора"» [152, с.243]. Тем не менее, под термином «метафора», мы понимаем то же, что А. Тарковский характеризовал как «простое "наблюдение" сущего <...> идеал – японское трехстишие "хокку"» [152, с.243]. Снова подчеркнём: А. Тарковский старался посредством кинематографа задействовать минимум (как это ни парадоксально в кинематографе) органов чувств человека. В первую очередь стоит отметить оперирование не определенными *a priori* характеристиками времени и пространства: именно в них режиссёр погружает персонажей.

Противоречия принципу буквальной конкретности кинематографического изображения, фильмы А. Тарковского построены на метафорах. Далее мы более подробно обоснуем понимание этой проблемы. Попытка восстановления собственной экзистенции Сталкером, как и Александром, раскрывается зрителю через ряд метафоричных приёмов.

Пространство в качестве непригодного для жизни, враждебного места обитания, было рассмотрено нами выше, в рамках проблемы реализации в творчестве А. Тарковского экзистенциальных принципов. Сейчас же мы обратимся собственно к тем метафорам с помощью которых А. Тарковский формирует нестандартный топос, так в картинах А. Тарковского зритель наблюдает не фантазийный пейзаж. На первый взгляд, «новый мир» ничем не отличается от привычного, и всё-таки он другой.

Итак, метафора топоса в его экзистенциальной интерпретации состоит в том, что внешней, враждебной средой, обуславливающей внутренние противоречия героев фильма А. Тарковского «Сталкер» является Зона, которая, по логике режиссерской мысли, становится сублимацией «авторитарной системы» (по Э. Фромму), способной в любой момент уничтожить человека, но несущей особый, едва ли не сакральный смысл в силу специфического восприятия героем.

Следуя за оставленными А. Тарковским дневниками, интервью и прочими аналогичными материалами, мы можем сделать вывод о том, что в

своих творческих решений и замыслах он не опирался на теорию Э. Фромма и не увлекался ей всерьёз. Тем не менее, при анализе Зоны как метафоры и трансцендентной силы, мы, безусловно, сталкиваемся с возможностью наложения нити повествования фильма на канву, определяемую в философском трактате. Для подтверждения данной гипотезы сошлёмся на Э. Фромма: «Общая черта всего авторитарного мышления состоит в убеждении, что жизнь определяется силами, лежащими вне человека, вне его интересов и желаний» [158]. Едва ли не буквально, в соответствии с идеей экзистенциальной психологии, безымянный Сталкер А. Тарковского отказывается от желаний, от собственной личности. В Зоне он чувствует себя частью её: «Всё моё здесь, здесь, в Зоне: счастье моё, свобода моя, достоинство, - всё здесь» [8]. Герой осознаёт зависимость от этого пространства.

Зона как пространственное ограничение и метафора несвободы (в широком смысле слова) имеет важное значение в силу психологической привязанности человека, которая опирается на функциональность пространства. Сталкер находит здесь не просто духовное спокойствие, но доказательство своей избранности (причастности месту). Как и «авторитарное пространство» Э. Фромма Зона определяет своё главное качество функцией: «она должна защищать индивида, помогать ему, развивать его и всегда быть с ним рядом. Некий "Икс", обладающий этими свойствами, может быть назван волшебным помощником. Разумеется, что "волшебный помощник" часто персонифицирован: это может быть бог, или некий принцип, или реальный человек» [158]. В данном случае, используя терминологию Э. Фромма, мы можем говорить о персонифицированном в образе Зоны «волшебном помощнике», который пропуская только слабых, выступает в роли благодетеля. Сталкер принимается ей, а значит, несмотря на собственное ничтожество (он называет себя «гнидой» [8]), осознаёт себя избранным, верит в силу этого места, поклоняется ему.

Метафоричность, анализируемая нами, наблюдается в воплощении авторитарной системы в образе Зоны. Характерно то, что «волшебный помощник» в данном случае проявляется здесь лишь в качестве вторичного феномена. Первичным же является сам герой. Действительно, Сталкер А. Тарковского, как говорилось выше, стремится оторваться от общества, стать независимым от других людей. Но бегство от социума приводит его в Зону, где он по-прежнему одинок и снова несвободен. Зона становится необычным местом только при условии наличия особого героя. Исключение его личности из общего контекста происходящего лишило бы её тех характерных особенностей, которые может наблюдать зритель. Конечно, можно сказать, что для остальных персонажей она осталась бы тем местом, охраняемым солдатами и обнесенным забором. Тем не менее, без веры в Зону, в её чудодейственное влияние и силу Комнаты, которые исповедует Сталкер, не было бы и туристов, стремящихся загадать желание, а значит не нужно было её охранять. Особые качества Зона приобретает лишь в силу смыслов, вкладываемых в её образ героями. Визуально же этот участок земли ничем не отличается, по А. Тарковскому, от остального пространства.

Ранее мы говорили об особенностях воплощения образа Зоны в повести А. и Б. Стругацких. Писатели изображают не повседневную, но «иную» местность. Зона А. Тарковского, в отличие от этого же феномена у А. и Б. Стругацких, не противопоставляется прочему пространству. Тем не менее, обособленность её наблюдается зрителем, и выражается это не столько в наличии условно видимых границ, не являющимися чёткими разграничителями, сколько в качестве пограничности как способа объединения нескольких факторов. В философии понятия границы и пограничья могут рассматриваться как поля смыслообразования или смыслоуничтожения. По-нашему мнению, применительно к творчеству А. Тарковского уместнее говорить о различии понятий «граница» и «пограничье». Следует отметить метафоричность понятия «пограничье», в то время как «граница» - устоявшийся культурологический термин. В данном

случае «пограничье» рассматривается как переходное состояние, вбирающее в себя качества других («границающих») феноменов, «граница» же разделяет их, отражая и подчеркивая различия. А. Тарковский намеренно не разделяет, а объединяет противоположности, представленные в фильме не только во внутренней для героя ситуации духовного выбора, но и внешней (режиссер подчеркивает неоднородность окружающего мира). Именно поэтому мы настаиваем на дефиниции «пограничье».

Отметим различные аспекты употребляемого нами понятия и самого феномена «пограничье»: режиссер показывает соединение несоединимого или противоречивого во внешнем и внутреннем мирах, которые также находятся во взаимной зависимости. По нашему мнению, уместно было бы сослаться на отечественного мыслителя Н.А. Бердяева который, анализируя вопросы человеческого бытия, отмечает, что пограничное состояние сознания может быть спровоцировано извне, и рождать ощущение внутреннего отрицания.

В связи с тем, что внешнее (визуализированное) пространство фильма А. Тарковского формирует внутреннюю ситуацию сомнения посредством его противоречивости, мы условно выделяем визуализированный и неосознаваемый (мыслимый) аспекты «пограничности», характерной для бытия героев. Хотя, необходимо отметить, что и между ними нет жёсткой границы.

Мы считаем очевидным, что хронотоп фильма в целом подвергается структурированию. Военная застава, на которой охраняется вход в Зону, выступает в роли *разделяющей* границы между враждебным и обитаемым (не для Сталкера, а для остальных людей) пространствами. Использование образа разъединяющей границы в данном случае обусловлено необходимостью усиления внимания зрителя на опасности нахождения в Зоне. Мы должны осознавать её губительное влияние. В то же время, как не раз отмечалось, Зона становится врагом лишь в силу тех эзистенциальных характеристик, которые ей приписывает человек, а не в силу внешних её проявлений. Кроме того, герои приходят в Зону утром. Это также

используется режиссёром сознательно: во-первых, солдаты устали после ночных дежурства, героям легче совершить преступление (пройти через заставу). Во-вторых, утро – переходная (пограничная) фаза суток между днём и ночью. А. Тарковский постоянно наделяет внешнюю среду свойством пограничности, которая оказывает влияние на человека, определяет его сознание.

Воплощением неосозаемого аспекта границы предстаёт застилающий рельсы, ведущие назад, и мешающий взгляду туман, рассматриваемый в качестве условной преграды. В художественно-эстетической интерпретации этот образ часто символизирует путь от тьмы и смятения к ясности и просветлению.

Несмотря на то, что оба образа (рельсы и туман) визуализированы, мы говорим о неосозаемой границе. Ибо казалось бы, не так уж много визуальных различий между экзистенцией бытия и небытия, то есть, миром «до» и миром «после» перехода через данную границу. В культурологической и философской традициях не предусматривается никаких смыслов скрывающихся за вышеуказанными образами. И если туман можно рассматривать как путь к просветлению, то рельсы и вовсе не имеют никакой коннотации. Таким образом, мы полагаем, что, визуально нейтральные, в контексте «Сталкера» они приобретают смысловое значение и рассчитаны на осмысление и восприятие зрителем.

Стоит подчеркнуть, что под визуализированным, или видимым, аспектом «пограничности» мы подразумеваем те вещи и феномены, которые могут познаваться посредством органов чувств: предметные (железнодорожные пути) и беспредметные (цветовое и звуковое наполнение картины).

Во-первых, к *визуализированному аспекту* мы можем отнести железнодорожные пути, являющиеся своеобразным мостом между Зоной и остальным миром. Стоит отметить, что в предыдущем примере мы анализировали рельсы с позиции предметности, здесь мы говорим о их

функциональном воплощении. Правильнее было бы сказать, что в здесь нас интересует «движение по рельсам», тем не менее, придерживаясь логических конструкций, мы не рассматриваем «движение» в рамках визуализации, но обращаемся к образу железнодорожных путей. В данном случае имеет место не буквальное, а условное деление пространства, недаром мы говорим не о границе, а о «мосте между мирами». Безусловно, при создании фильма А. Тарковский опирался и на повесть, и на сценарий А. и Б. Стругацких, но он не «отрезал» Зону от окружающего пространства, в то время как в произведении А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине» Зона отделяется теми же рельсами, переход через которые тождественен внедрению за пределы привычного мира. Экстраполируя образ Зоны из литературного произведения в кинематограф, А. Тарковский рассматривает его через призму не художественного или социального, а философско-экзистенциального значения. Для него понятие Зоны шире и включает в себя всё опасное для человека, при этом границы опасного не обозначаются, оно, как бы растворяется во всем. А. и Б. Стругацкие определяют Зону как «иное» пространство, А. Тарковский же, напротив, *визуально* изображает его будничным, повседневным, враждебность оно приобретает в силу индивидуально-экзистенциальных переживаний героев.

Обращаясь же к анализу работы над «Жертвоприношением» стоит также обратить внимание на пространство (место) действия. Исследователи отмечают, что в последнем фильме А. Тарковский воплощает смыслообразующую идею всего его жизненного пути: «каждый человек ответственен за судьбу мира» [148]. Анализируя художественное пространство данной кинокартины исследователь А.Ю. Стогниенко отмечает, что эта установка является «смысловым содержанием» пространства фильмов А. Тарковского: «Мир дан как условное бытие, всё внимание режиссёра сосредоточено на главном герое, который также лишен подробных личностных характеристик. Художественное пространство строится по законам притчи, что определяет его специфику...» [143, с.8].

В то же время, важно отметить, что в данной кинокартине режиссёр не предоставляет вниманию зрителя враждебный (пусть в силу приписываемых извне характеристик) топос, как это было в «Сталкере». Напротив, аскетичный пейзаж воспринимается зрителем как если не знакомый, то вполне узнаваемый и ничем не угрожающий. Тем не менее, отношение героя к миру позволяет и зрителю заметить, что то, что ещё недавно казалось соответствующим личности героя, становится для него чуждым. Так, большая часть действия происходит в доме Александра, в начале фильма он признаётся сыну, что «этот дом построен для нас» [5], а в конце отказывается и сжигает его.

Мотив дома, как не раз подчёркивалось, очень важен в контексте всего творчества А. Тарковского. Для него домом, в экзистенциальном смысле слова, не всегда является пространство, в котором герой существует, но то, где он переживает и осознаёт сущность собственного бытия: место, где он становится действительно счастливым. В «Жертвоприношении» зритель не сталкивается с «домом» в важнейшей для А. Тарковского ипостаси. Безусловно, Александр говорит сыну, что с первого взгляда влюбился именно в эту постройку, сжигая жилище, он приносит в жертву важную часть своей жизни, но само пространство, не являясь гармоничным с личностью героя, становится как бы вне комфорtnого ему мира. Вообще, для последней картины Андрея Арсеньевича характерно отсутствие эмоциональной привязанности персонажа к определенной части пространства. Более того, само пространство метафорически организуется по принципу отсутствия определенных хронотопических характеристик. Близ берега моря, как на оторванном от материка, заброшенном острове неизвестной страны, стоит одинокий дом. О наличии какой-либо прямой связи с цивилизацией говорят телепередачи, письмо-поздравление от друзей Александра и дорога, по которой могут двигаться автомобили. Косвенно мы узнаём о существовании иных, кроме персонажей, людей из рассказов Отто. Сам А. Тарковский так описывал место съёмок: «безвременный, открытый

ландшафт, который мог бы встретиться в любой точке земли до и после катастрофы» [10, с.189]. Более того, внутри данного пространства организовано ещё одно – основное место действия: дом героя. Практически всё повествование происходит здесь. Оторванность от окружающего мира, таким образом, удваивается. Одиночество героев усиливается, разговоры становятся откровениями, а разногласия и недомолвки превращаются в конфликты (стоит вспомнить истерику Аделаиды).

Рассматривая многослойность пространства (пространство дома – окружающий героеv мир – пространство фильма) мы снова говорим о воображаемой границе между мирами и особенностями взаимодействия героя с ними. И если воплощением визуальной границы в «Сталкере» стали железнодорожные пути, то в «Жертвоприношении», как ни парадоксально, такой границей выступает дорога, точнее «движение по дороге». Ведь, подобно Сталкеру, уезжающему от жены, Александра увозят на машине «Скорой помощи». А если рассматривать Зону с позиций враждебности, то и больница, куда везут Александра, наделяется подобными характеристиками.

Во-вторых, к анализируемому визуализированному аспекту парадоксально примыкает невидимое, но ощущимое в кинематографе явлении – молчание. Не тишина, а лишь отсутствие разговора – визуализируется как переходный этап в критические моменты: приход в Зону, прохождение ловушек и опасных участков пути, часто просто переход от одной темы к другой сопровождается молчанием героев, пробуждение Александра, его прогулки в одиночестве. Тема молчания стала особенно значимой для А. Тарковского при съёмках «Жертвоприношения». Первые сцены совсем не характеризуют героя как замкнутого человека. Он много говорит с сыном, с почтальоном, рассуждает о проблемах философии и эстетики, для зрителя становится неожиданностью, когда Александр произносит: «Как я устал от всей этой болтовни. Слова. Слова. Слова. <...> Если бы нашёлся кто-нибудь, который вместо болтовни сделал бы что-нибудь реальное, по крайней мере попытался бы» [5]. Зритель понимает, что проблема соотношения

«болтовни» и молчания волнуют не только Александра, но и Андрея Арсеньевича. Возможность говорить и понимать остальных является ценностью, которой владеет человек. Отказ от этого, тем более сознательный отказ, рассматривается нами как настоящая жертва. Поэтому, когда Александр решает «попытаться сделать что-нибудь реальное», он отказывается в том числе и от речи. Стоит отметить, что его отказ сопровождается выздоровлением Мальчика, который обретает возможность говорить: «Вначале было Слово» [5].

К визуализированному аспекту также можно отнести, цветовые переходы, которые меняются при проходе Сталкера в Зону, соединяя две части картины. Ранее мы указывали на эту особенность воплощения художественного замысла А Тарковским. Тогда она интересовала нас в контексте обращения к теме «дома», и выступала в качестве маркера пространства. Теперь же нас интересует колоритность как возможность акцентировать внимание зрителя на различных элементах повествования. Ещё раз отметим: в пространстве, отторгающем героя и чуждом ему (пространстве социума), как говорилось выше, цветовая гамма ограничивается черно-белыми оттенками; с переходом в среду, близкую его духу, краски меняются, их спектр увеличивается, не смотря на то, что сведен «к минимуму, к почтиmonoхромной сине-сизой гамме» [152, с.134]. Герой чувствует единение с этой атмосферой, здесь он не лишний. *Возможно*, Писатель прав, когда говорит, что Сталкер «упивается своей властью над теми, кого приводит сюда» [8], но сила эта появляется от уверенности в причастности к данному пространству. «Зона для Сталкера – местность его любви, здесь он оживает, становясь полностью собой» [33]. После ухода из Зоны спектр красок снова становится черно-белым. Следует отметить, что изображение желтого платка на голове дочери героя за пределами Зоны подчеркивает её единство с этой местностью. Анализируя образ дочери – «мартышки» (переходная форма жизни между человеком и животным, возвращение к онтогенезу) можно рассматривать его в качестве *неосозаемого*

(мыслимого) аспекта границы. Как и в книге А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине», она предстаёт в роли «уже не человека» [145, с.544]. Но оставаясь частью Зоны, «девочка» живет среди людей. А. Тарковский подчёркивает единство «Мартышки» и зоны посредством цветового решения картины, изображая её с помощью абсолютно привычного образа девочки, в то время как А. и Б. Стругацкие наделяют её животными чертами, рисуя перед читателем «угрюмую, заросшую грубой бурой шерстью мордочку Мартышки» [145, с.572]. Ребёнок в картине А. Тарковского представляется не чем-то фантастичным, но знакомым. Её непричастность к миру людей выражается с помощью цветового решения и подчёркивается эпизодом со стаканом, который движется по столу под взглядом ребёнка. Тем не менее, по внешним признакам, девочка ничем не отличается от остальных детей.

Возвращаясь к проблеме структурирования фильма на отдельные фрагменты с помощью цвета, стоит обратиться к фундаментальным основаниям бытия, к экзистенции, значимой для А. Тарковского.

Как отмечает А.Ю. Стогниенко в своей статье: «...внешне разломанный на куски мир представляется внутренне единым и целостным, объединенным духовной силой главного героя, его искупительным страданием. <...> Применение различных типов кинопленок позволяет режиссеру <...> акцентировать внимание зрителя на отдельных, наиболее значимых аспектах того или иного действия» [144]. Режиссеру важно показать, что там, где «нет никого» [8], пространство реалистичнее, ведь здешняя природа не вынуждена подчиняться человеку, не трансформируется под его влиянием, а развивается в соответствии с собственными законами. А.Ю. Стогниенко подчёркивает: «Цвет явился «чертой» между истинным и ложным, живым и мертвым, выразил тот мистицизм, который был скрыт в работах Тарковского» [144]. Несмотря на то, что в «Жертвоприношении» режиссёр также разделяет повествование посредством цветовых решений, в этой кинокартине мы наблюдаем лишь различия между чёрно-белым сном и явью. Разрушенные, заброшенные лестницы во сне, по которым бегут люди становятся

отражением внутреннего мира Александра. Лишь его комната и комната Мальчика представляются в черно-белой гамме, но, проводя параллель со Сталкером, мы не можем говорить о том, что цвет является показателем причастности к пространству, он является лишь маркером реальности. Внешний мир не делится на пространство принимающее героя и отторгающее его. Всё вокруг становится враждебным личности Александра.

Привычно значимые в конце 1970-80х годах (время создания анализируемых фильмов А. Тарковским) цветовое и звуковое решения картины являются нехарактерными для кинематографа: ведь именно появление цветного и «говорящего» кино перевело его на качественно новый уровень. Для режиссера А. Тарковского цвет и звук в фильмах «Сталкер» (1979) и «Жертвоприношение» (1986) важны в их отсутствии, он нарушает привычные границы, деформируя цветовое и звуковое наполнение картин.

С помощью цвета и звука режиссёр показывает необычность, с повседневной точки зрения, происходящего на экране (сны Александра, реальный мир Сталкера) относительно того, что мы видели раньше. И пусть это своеобразие наблюдается во внешних, визуализированных проявлениях, внутренне в героях также происходят изменения.

Нельзя отрицать, что пейзажи, цветовое и звуковое сопровождение играют важную роль в картинах, в то же время они скорее воплощают в себе те факторы, которые используются как катализаторы усиления внимания на крупных планах, разговорах героев на вечные темы. Всё это необходимо режиссёру в контексте более глубокого погружения в проблему одиночества и потерянности, отчуждённости человека и его стремления к духовному очищению. В контексте рассмотрения «Сталкера» можно обратиться к цитате М.И. Туровской, которая справедливо отмечала: «Мир "Сталкера" в своей обыденности, скучости, выморочности приведен к той степени единства и напряженности, когда он почти перестает быть "внешним" миром и предстает как пейзаж души после исповеди» [152, с.129].

Для отражения взаимовлияния внешнего и внутреннего миров обратимся к тем эпизодам, в которых внутренний мир героев «Сталкера» проявляется во внешних процессах. Например, через явления природы внутреннее состояние главного персонажа проявляется в момент ухода Писателя по «короткому пути». Сталкер предупреждает, что «здесь не ходят напрямую» [8], наперекор его словам Писатель уходит. Проводник опасается за жизнь «туриста», и его страх принимает форму природного явления – начинается ветер. Мы утверждаем, что это именно внешнее проявление внутреннего состояния, а не предупреждение со стороны Зоны, потому что Зона напугала Писателя иначе: он услышал, как его окликнули, и повернулся обратно. Не соглашаясь с законами этой земли, герой вынужден им подчиняться, в силу осознания собственной слабости.

Мы считаем, что экзистенциальная ситуация, в её психологическом модусе, отражается метафорически в первую очередь через природные явления.

Во-вторых, это проявляется в техническом аспекте создания фильма «Сталкер»: если атмосфера и духовные противоречия героя взаимоформируются в результате воплощения сценария, то *цвет*, меняющийся при пересечении границы с Зоной – операторская метафора. Стоит отметить, что прежде мы рассматривали его с позиции способа разграничения пространства, усиления внимания зрителя на отдельных элементах (реальность/сон, враждебность/причастность). Здесь цвет анализируется с точки зрения метафорического проявления изменения экзистенциальных переживаний героя. Исследователь может проследить то, как душевные переживания выражаются в формах и способах, доступных для органов чувств зрителя. Исследователь А.Ю. Стогниенко в статье «Цвет как сущностная характеристика фильма Андрея Тарковского «Сталкер» делает вывод: «Цвет, используемый в ограниченном объеме, не несет самостоятельного значения, лишь придавая фактуру пространству Зоны» [144]. Мы утверждаем, что значение цвета в фильме А. Тарковского

«Сталкер» не ограничивается второстепенным значением по отношению к функциональности и экзистенциальной значимости пространства, но является метафорическим выражением авторской идеи смыслообразования мировоззрения героев. Визуально более реалистичным для нас становится пространство Зоны, что, безусловно, продиктовано индивидуальным отношением к ней Сталкера. Относительно «Жертвоприношения» можно сказать, что здесь с помощью цвета даже в большей мере проявляются внутренние переживания героя. Александр находится в смятении, именно это чувство потерянности, запутанности, паники отражается в его чёрно-белых снах.

Центральная же метафора, на которой построен весь смысловой контекст анализируемого фильма, выражается в самой *личности* главного героя. И в повести Стругацких, и у А. Тарковского герой старается добиться целостности своего мироощущения, стремится определить своё положение и предназначение в мире. Такое стремление можно рассматривать как одну из традиций экзистенциализма, а также как реализованную возможность в большинстве кинокартин А. Тарковского. Рассмотрим, как оно трансформируется в «Сталкере». Фигура самого Сталкера является связующим звеном между Зоной и туристами: до появления героев здесь буквально царит пустота, лишь брошенные догнивать танки и покосившиеся столбы линий электропередачи. Своим появлением здесь Сталкер по-новому маркирует пространство, придавая качество обитаемого. Выступая в качестве «маркера» (по отношению к пространству Зоны), для пришедших сюда людей герой А. Кайдановского становится экскурсоводом.

Говоря о том, что Сталкер определяет пространство, необходимо подчеркнуть, что в «Жертвоприношении» Александр маркирует своё значение в контексте не только фильма, но и всего общества. Как говорилось выше, «Жертвоприношение» задумывалось как автобиографическая картина. Тем не менее, имя главного героя не Андрей (с греч. «мужественный», «храбрый»), а Александр (с греч. «защитник»). Аспект мужественности не

становится определяющим для А. Тарковского. Кроме того, как известно, режиссёр увлекался философией П.А. Флоренского. Последний в трактате «Имена» пишет: «Александр есть имя не самое глубокое, но самое гармоничное, самое внутри себя пропорциональное» [156]. А. Тарковский подчёркивает таким образом стремление героя к гармонии, а не к борьбе, которую подразумевает мужественность. В то же время, необходимо отметить, что режиссёр часто сознательно избегал «называния» героев: он не даёт имен Сталкеру, Мартышке, Мальчику в «Жертвоприношении», их фигуры не маркируются в художественном пространстве фильмов, тем самым исключается их ограниченность в социальном ракурсе. Данные персонажи как бы становятся космополитичными, даже абстрактными. В их образах режиссёр не изображает конкретных людей, но персонифицирует идею, наделяя её минимальными, в силу необходимости, качествами телесности.

Таким образом, мы можем утверждать, что говоря о творчестве А. Тарковского следует отметить его ориентированность на собственный экзистенциальный опыт (отраженный в записях «Мартиолога»), а также на стремление режиссёра заставить зрителя экстраполировать ситуацию на себя. Второго он достигает с помощью изображения на экране минимального количества образов, аккумулирующих в себе максимальный смысл. Ключевыми проблемами фильмов «Сталкер» и «Жертвоприношение» становятся проблемы выбора, готовности нести ответственность за его результат, идти на жертву ради него, а также одиночество, которое, неизменно сопровождает героя, способного на подобный выбор.

В своих картинах А. Тарковский представляет вниманию зрителя визуально реалистичное пространство, тем не менее, воспринимаемое в качестве фантазийного. Данной характеристикой оно наделяется только в силу индивидуального восприятия героями. Именно пространство в совокупности с представляемой посредством речи и поступков духовной сущностью героя (а не материальные предметы) формируют мировоззрение

персонажа. Герой А. Тарковского (как в «Сталкере», так и в «Жертвоприношении») является собой одинокого, непонятого, непризнанного человека, который приносит жертву во имя всего человечества.

Метафоричность фильмов А. Тарковского «Сталкер» и «Жертвоприношение», позволяет наиболее полно раскрыть экзистенциальную проблематику произведений. В данных картинах метафоры выражаются во внешних проявлениях (через пейзаж, явления природы), через цветовую палитру фильма, а также через фигуры главных героев.

Заключение:

В данной работе мы исследовали традиции экзистенциализма, нашедшие воплощение в произведениях русской культуры второй половины XX – начала XXI веков: в «Колымских рассказах» В. Шаламова, повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине», романе З. Прилепина «Обитель», а также фильмах А. Тарковского «Сталкер» и «Жертвоприношение».

Мы отметили тот факт, что экзистенциальная философия, как самостоятельное течение, оформилась лишь в XX веке, хотя экзистенциальные проблемы интересовали мыслителей задолго до этого. Поэтому, несмотря на экзистенциальные искания отечественных мыслителей таких как Н.А. Бердяев, Л.И. Шестов, М.К. Мамардашвили, В.С. Библер, Ф.М. Достоевский и пр. в основе исследования мы рассматривали западноевропейских мыслителей: Ж.-П. Сартра и А. Камю.

Опираясь на их представления, мы сформировали комплекс наиболее характерных черт «экзистенциального» персонажа. В первую очередь, он должен быть готов к совершению выбора и принятию его последствий. Во-вторых, выбор этот, несомненно, опирается на стремление человека к истине, ясности. Герой бунтует против окружающей его действительности, результатом их противостояния становится формирование экзистенциальной ситуации. Анализируя работы Ж.-П. Сартра и А. Камю, мы выявили признаки последней; значимые для последующего восприятия в России: экстремальные условия жизни индивида, ограничение свободы, ломка гордости. Также были обобщены способы абстрагирования личности, такие как пространственное и психологическое (внутреннее) отдаление от окружающих, отсутствие эмоции, ощущение собственной ничтожности, потеря жизненных ценностей и вообще интереса к собственному существованию.

Особенности культурной среды в СССР были обусловлены наличием тоталитарного общества, а значит и тоталитарным мышлением его членов. Для анализа этого аспекта мы обратились к работам Х. Арендт и Э. Фромма

и выяснили, что для человека, помещенного в такую среду характерно стремление, с одной стороны, обрести свободу, с другой – стать частью крупной и сильной системы. Этот конфликт и приводит к экзистенциальному стремлению «бунтаря»/творческой личности познать себя и осмыслить собственную жизнь.

Мы исследовали проблему взаимоотношений человека и тоталитарного общества, обращаясь к литературным произведениям второй половины XX-XXI веков: «Пикнику на обочине» А. и Б. Стругацких, «Колымским рассказам» В. Шаламова и «Обители» З. Прилепина.

В ходе исследования повести «Пикник на обочине» мы выявили следующие аспекты экзистенциальной проблематики: стремление героев познать смысл бытия и его составляющих, основанное не на рациональных, а на интуитивных способностях человека. Тем не менее, мы говорим о том, что экзистенциальная проблематика «Пикника на обочине» А. и Б. Стругацких проявляется в личностном аспекте. Вторым аспектом, выявленным нами на основе актуализации экзистенциальной традиции, является страх во всех его проявлениях: страх расстаться с Зоной, погибнуть, разочароваться в себе или, что ещё хуже, в Золотом Шаре, боязнь потерять дочь и т.д. Для философии экзистенциализма характерна проблема выбора, также широко освещенная А. и Б. Стругацкими: главный герой всегда балансирует между домом и Зоной, предательством и честью, жаждой наживы и крепкой семьёй. В ходе исследования мы также обозначили проблему одиночества героя, как наиболее характерную черту героев произведений писателей-экзистенциалистов (А. Камю, Ж.-П. Сартр, Ф. Кафка). Герой А. и Б. Стругацких одинок не только потому, что не принимает законы, по которым живёт общество, но и социум отрекается от него: пережившие «Посещение» не могут выезжать в другие города, люди бояться его дочери, не понимают, почему он так привязан к Зоне и пр.

Авторы произведения стремятся постичь смыслопорождение, присущее обыденной жизни, где обыденность пересекается с вечностью. А. и

Б. Стругацкие изображают присутствие экзистенциальной проблемы, в повести уделяется большее внимание социальной линии, с помощью которой и создаётся экзистенциальное пространство жизни героев.

Сравнив представления западноевропейских экзистенциалистов с условиями существования, поведением, речью героя В. Шаламова, мы выяснили как в «Колымских рассказах» проявляются черты экзистенциального вакуума, изучили причины его появления.

В произведениях В. Шаламова мы также выявили уникальные аспекты изучаемой проблемы, характерные конкретно для его произведений, такие как суровые климатические условия Колымы; тяжкий, подневольный, унизительный труд и не типичный для экзистенциализма феномен блатаря, рассматривающийся как причина экзистенциального вакуума в двух аспектах: с одной стороны, это представитель власти в зоне (эта позиция перекликается с теорией Э. Фромма), с другой - бездуховное существо (не человек), всеми возможными способами (физическими и моральными) уничтожающий всё вокруг себя.

По итогам проведенной работы мы можем сделать вывод: творческий опыт Варлама Шаламова опирается на экзистенциальные представления о причинах формирования и проявлениях экзистенциального вакуума, хотя также автор вводит собственные истоки и признаки абстрагирования личности. Герой «Колымских рассказов» отрекается от эмоций, замыкается в своём внутреннем мире, испытывает страдания (физические и духовные), причиняемые внешними факторами.

Кроме этого, мы проанализировали особенности формирования представлений В. Шаламова о человечности с помощью актуализации автором (через автобиографичного героя, а также самоидентификацию) архетипических представлений о мужчине. Этот анализ позволяет нам говорить о сочетании в творчестве В. Шаламова личностного и бытового аспектов экзистенциальной проблематики, характерной для «Колымских рассказов».

Тема лагерного заключения, воплощенная в произведениях В. Шаламова, находит своеобразное отражение и в романе З. Прилепина «Обитель», где мы сочли возможным проследить формирование экзистенциальной ситуации. Именно пространство лагеря (лагерь-крепость-монастырь) становится причиной размышлений героев о смысле жизни и своем в ней месте. Особенность формирования экзистенциальной ситуации зависит от того, кто об этом размышляет. Так, в произведениях В. Шаламова автор представляет нам единственную точку зрения (это обусловлено автобиографичностью героя и неприятием В. Шаламовым лагерной действительности). Напротив, З. Прилепин описывает не собственный опыт, а представляет художественное произведение. Именно это обуславливает его неоднозначность относительно суждений о лагере. В романе представлены картины мира заключённого, начальника лагеря, осужденного священника, работницы колонии и пр. Именно индивидуальное восприятие формирует представление о пространстве лагеря, которое наделяется теми качествами, которыми обладает размышляющий. Но для каждого это пространство становится враждебным в связи с его многосмыслием: для личности священника нехарактерно находиться в пространстве крепости и лагеря; для Ф. Эйхманиса, напротив, в монастыре и пр.

Мы обращаемся к значению экзистенциального опыта не только героя (в контексте произведения), но также опыту творца в процессе создания этого произведения. В диссертационном исследовании нами проанализирован личный дневник А. Тарковского («Мартиролог»), а также его кинокартины «Сталкер» и «Жертвоприношение».

Для героев А. Тарковского экзистенциальные проблемы не являются сигналами из внешнего мира, люди живут «внутри» этого пространства. Чувство страха приобретает здесь новое качество, он поглощает человека, становится эмоциональным отражением мировоззрения.

Пространственное решение фильмов также имеет в основе экзистенциальные принципы. Так в «Сталкере» индивидуальное

пространство, с которым герой идентифицирует себя, для социума является враждебным. А. Тарковский особым образом актуализирует категорию «дом»: «дом» (в узком смысле – жилище, в широком – то место, где живут люди) становится для героя разрушающим пространством, а его функцию берёт на себя Зона: здесь герой чувствует себя счастливым (хотя именно это всё сильнее отдаляет его от социума). В «Жертвоприношении» А. Тарковский идёт ещё дальше в своих экзистенциальных поисках. Его герой сжигает дом. Александр, в отличие от Сталкера, не идентифицирует себя ни с каким пространством, представленном в картине.

В своих картинах А. Тарковский представляет метафору, благодаря которой зритель визуально воспринимает реалистичное пространство, как фантазийное. Данной характеристикой оно наделяется только в силу индивидуального ощущения мира героями. Для воплощения режиссёрского замысла А. Тарковский использует не характерный для экзистенциализма способ создания художественного образа – метафоризацию, противореча принципу буквальной конкретности кинематографического изображения, воплощающуюся в фильмах А. Тарковского двумя способами. Первый: операторское решение. Второй способ метафоризации: раскрытие внутренней сущности героев, реализующиеся через внешние проявления: природные явления, монологи и диалоги.

По итогам проведенной работы мы можем сделать вывод: несмотря на отсутствие собственной экзистенциальной школы, занимавшейся изучением не только творчества (в рамках эстетики, культурологии, искусствоведения), но и личности (с позиций философии, психологии, социологии и т.д.) отдельного человека в отечественной научной мысли XX века, отечественная культура второй половины XX - начала XXI веков характеризуется наличием в произведениях экзистенциальной проблематики.

Источники исследования:

1. Больше, чем любовь: Жан-Поль Сартр и Симона де Бовуар [Кинокартина] / реж. Малова Т. – 2005.
2. Быков, Д.Л. «Пикник на обочине» – вся правда об СССР. 2 лекции [Аудиозапись] / Д. Л. Быков // лекторий «Прямая речь2. –: <http://tubykov.livejournal.com/2130884.html>, свободный Режим доступа (дата обращения: 20.08.2017).
3. Гении и злодеи. Альбер Камю. Неоконченный роман [Кинокартина] / реж. Юлия Маврина. – 2013.
4. Гении и злодеи. Жан-Поль Сартр. Выбор быть Богом [Кинокартина] / реж. Т. Малова. – 2016.
5. Жертвоприношение [Кинокартина] / реж. Тарковский, А. А. – 1986.
6. Как уходили кумиры. Андрей Тарковский [Кинокартина] / реж. Т. Павликова. – 2007.
7. Обратная сторона «Сталкера» [Кинокартина] / реж. Майборода, И. Ю. – 2008.
8. Сталкер [Кинокартина] / реж. Тарковский, А. А. – 1979.

Библиографический список:

9. Аббаньяно, Н. Экзистенция как свобода [Текст] / Н. Аббаньяно // Вопросы философии. – 1992. – № 8. – С. 146–157.
10. Александр-Гарретт, Л. Андрей Тарковский: собиратель снов [Текст] / Л. Александр-Гарретт. – М. : ACT : Астрель, 2009. – 509 с.
11. Александрова, М. В., Антонец, В. А. Пространство «Обители» как основание бытия в романе З. Прилепина [Текст] / М. В. Александрова, В. А. Антонец // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 4. – С. 312–317.
12. Аношина, А. В. Тема смерти в «Колымских рассказах» В. Т. Шаламова [Текст] / А. В. Аношина // Res philologica: Учен. зап. Северодвинского фил.

- Поморского гос. ун-та им. М. В. Ломоносова. – Архангельск: Изд-во Помор. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2004. – Вып. 4. – С. 273–276.
13. Антонец, В. А. Архетипические представления о мужчине в творчестве В. Т. Шаламова [Текст] / В. А. Антонец // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 2. – С. 175–178.
14. Антонец, В. А «Зазеркалье» А. А. Тарковского: «Мартиолог» и «Сталкер» [Текст] / В. А. Антонец // Культура. Литература. Язык. Материалы конференции «Чтения Ушинского» / под ред. М. Ю. Егорова. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. – С. 196–202.
15. Антонец, В. А. Категория смысла в отечественных экзистенциальных и герменевтических штудиях [Текст] / В. А. Антонец // Культура. Литература. Язык материалы конференции «Чтения Ушинского» / под ред. М.Ю. Егорова. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. – С. 194–205.
16. Антонец, В. А Категория смысла в произведениях М. К. Мамардашвили и В. С. Библера [Текст] / В. А. Антонец // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 3. – Том I (Гуманитарные науки). – С. 207–212.
17. Антонец, В. А. Культурный смысл противостояния человека и тоталитарного общества [Текст] / В. А. Антонец // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – № 3. – Том I (Гуманитарные науки). – С. 243–245.
18. Антонец, В. А. Обоснование человечности посредством актуализации архетипических представлений о мужчине в творчестве В.Т. Шаламова [Текст] / В. А. Антонец // Творческая личность-2015: архетип и имидж: материалы всероссийской научной конференции с международным участием (к 25-илетию кафедры культурологии ЯГПУ, 17-20 декабря 2015 г.) / под науч. ред. Н.Н. Летиной, Т.С. Злотниковой. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2016. С. 149-156.
19. Антонец, В. А «Пограничья» Андрея Тарковского [Текст] / В. А. Антонец // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 3. – С. 250–253.
20. Апанович, Ф. О семантических функциях интертекстуальных связей в «Колымских рассказах» Варлама Шаламова [Электронный ресурс] /

- Ф. Апанович. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/research/15/>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
21. Апанович, Ф. Сошествие в ад (Образ Троицы в «Колымских рассказах») [Электронный ресурс] / Ф. Апанович. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/research/89/>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
 22. Апанович, Ф. Филиппика против силы [Электронный ресурс] / Ф. Апанович. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/research/52/>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
 23. Арендт, Х. Истоки тоталитаризма [Электронный ресурс] / Х. Арендт. – Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1017156> свободный (дата обращения: 20.08.2017).
 24. Асмус, В. Ф. Метафизика Аристотеля [Электронный ресурс] / В. Ф. Асмус. – Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000345/>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
 25. Бадью, А. Шаламов и Солженицын в перспективе [Электронный ресурс] / А. Бадью. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/research/30/>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
 26. Бахтин, М. М. К философии поступка [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа: <http://www.infoliilib.info/philol/bahtin/postupok3.html>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
 27. Бердяев, Н. А. Русская идея. [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=113531&p=1>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
 28. Бердяев, Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии) [Текст] / Н. А. Бердяев. – М. : Междунар. отношения, 1990. – 336 с.
 29. Березин, В. Судьба человека: о творчестве Шаламова [Текст] / В. Березин // Книжное обозрение. – 2007. – №27/28 (июль). – С. 21.
 30. Берютти, М. Экзистенциалистские позиции в лагерной прозе Варлама Шаламова [Текст] / М. Берютти // IV Международные Шаламовские чтения.

Москва, 18-19 июня 1997 г.: Тезисы докладов и сообщений. – М. : Республика, 1997. – С. 53–66.

31. Библер, В. С. От наукоучения к логике культуры [Электронный ресурс] / В. С. Библер. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/bibler/index.php, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
32. Бодэ, М. Возвращение Андрея Тарковского [Электронный ресурс] / М. Бодэ // Российская газета. Федеральный выпуск № 4593. - Режим доступа: <http://www.rg.ru/2008/02/20/tarkovsky.html>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
33. Болдырев, Н. Ф. Жертвоприношение Андрея Тарковского [Электронный ресурс] / Н. Ф. Болдырев. – Режим доступа: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Boldyrev/Boldyrev.html>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
34. Большев, А. О. Роман Захара Прилепина «Обитель» в контексте тюремно-лагерной русской прозы XX века [Текст] / А. О. Большев // Филология и культура. – 2016. – № 4 (46). – С. 129–138.
35. Буланов, В. В. Ницше и русская экзистенциальная философия культуры: учеб. пособие [Текст] / В. В. Буланов. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2006. – 156 с.
36. Быстров, В. Ю. Власть и насилие как проблема философской антропологии [Электронный ресурс] / В. Ю. Быстров, Б. В. Марков, Н. В. Кузнецов. - Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1273, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
37. Бычков, В. В. Эстетика [Электронный ресурс] / В. В. Бычков. – Режим доступа: <http://www.studfiles.ru/preview/5435148/>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
38. Визгин, В. П. Экзистенциальный философ под микроскопом филолога [Электронный ресурс] / В. П. Визгин. – Режим доступа:

- http://vphil.ru/index.php?id=453&option=com_content&task=view, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
39. Вишневский, Б. Л. Аркадий и Борис Стругацкие: двойная звезда [Электронный ресурс] / Б. Л. Вишневский. – Режим доступа: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1010388>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
40. Волкова, Е. В. Парадоксы катарсиса Варлама Шаламова [Текст] / Е. В. Волкова // Вопросы философии. – 1996. – № 11. – С. 43–56.
41. Волкова, Е. В. Повторы в прозаических текстах В. Шаламова как порождение новых смыслов [Электронный ресурс] / Е. В. Волкова. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/research/88/>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
42. Волкова, Е. В. Эстетический феномен Варлама Шаламова [Электронный ресурс] / Е. В. Волкова. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/research/13/>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
43. Волкогонова, О. Д. Бердяев [Электронный ресурс] / О. Волконогова // Серия «Жизнь замечательных людей». – Режим доступа: <http://philosophy1.narod.ru/www/html/library/volk/berd.html>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
44. Волкогонова, О. Д. Образ России в философии русского зарубежья [Текст] / О. Д. Волконогова. – М. : РОССПЭН, 1998. – 325 с.
45. Вулис, А. З. Литературные зеркала [Электронный ресурс] / А. З. Вулис. – Режим доступа: <http://readli.net/chitat-online/?b=305233&pg=1>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
46. Галл, А. Лаконическое выражение лагерного опыта: «Колымские рассказы» Варлама Т. Шаламова и «Иной мир» Густава Херлинга-Грудзинского в сравнительной перспективе [Электронный ресурс] / А. Галл. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/research/233/>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
47. Гибу, Н. Т. Андрей Тарковский. «Жизнь рождается из дисгармонии...» Интервью 1967 года [Электронный ресурс] / Н. Т. Гибу. – Режим доступа:

- <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Giby1967.html>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
48. Гордон, А. В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском [Электронный ресурс] / А. В. Гордон. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/ne-utolivshij-zhazhdy-ob-andree-tarkovskom-read-252932-1.html>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
49. Гуревич, П. С. Философия культуры. [Электронный ресурс] / П. С. Гуревич. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/gurevich/, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
50. Демидова, С. А. Лев Николаевич Толстой в контексте экзистенциального выбора современных философов [Электронный ресурс] / С. А. Демидова. – Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1261, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
51. Джагалов, Р. Варлам Шаламов и пути советского экзистенциализма [Электронный ресурс] / Р. Джагалов. – Режим доступа: http://www.booksite.ru/varlam/creature_17.htm, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
52. Долгов, К. М. От Киркегора до Камю. Философия. Эстетика. Культура [Текст] / К. М. Долгов. – М. : «Искусство», 1990. – 400 с.
53. Долгов, К. М. Реконструкция эстетического в западноевропейской и русской культуре [Текст] / К. М. Долгов. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 1034 с.
54. Дремов, А. К. Рецензия на рукопись «Колымских рассказов» [Электронный ресурс] / А. К. Дремов. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/critique/80/>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
55. Евлампиев, И. И. Художественная философия Андрея Тарковского [Текст] / И. И. Евлампиев. – Уфа: ARC, 2012. – 472 с.
56. Егиазарова, И. Андрей Тарковский: его погубила женщина Интервью с Мариной Тарковской [Электронный ресурс] / И. Егиазарова. – Режим доступа:

- http://www.vokrug.tv/article/show/andrei_tarkovskii_ego_pogubila_zhenshchina_34091/, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
57. Ерохина, Т. И., Летина, Н. Н., Злотникова, Т. С. Сфера и уровни массовой культуры: российский дискурс [Текст] / Т. И. Ерохина, Н. Н. Летина, Т. С. Злотникова // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 5. – С. 255 –264.
58. Есипов, В. В. Карфаген должен быть разрушен! [Текст] / В. В. Есипов // Провинциальные споры в конце XX века. – Вологда : Грифон, 1999. – С. 190–195.
59. Есипов, В. В. Он твёрже своего камня (В. Шаламов и А. Камю: опыт параллельного чтения) [Электронный ресурс] / В. В. Есипов. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/research/44/>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
60. Есипов, В. В. Работа головы или работа колен? (Варлам Шаламов и Александр Солженицын) [Электронный ресурс] / В. В. Есипов. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/research/23/>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
61. Зайвая Л. Воспоминания о Шаламове [Электронный ресурс] / Л. Зайвая. – Режим доступа: <https://shalamov.ru/memory/168>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
62. Заманская, В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий [Текст]: учебное пособие / В. В. Заманская. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 304 с.
63. Зеньковский, В. В. История русской философии [Электронный ресурс] / В. В. Зеньковский. – Режим доступа: http://krotov.info/libr_min/08_z/enk/ovsky_31.html, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
64. Злотникова, Т. С. Личное, очень личное... [Текст] / Т. С. Злотникова // Вопросы культурологии. – 2012. – № 1. – С. 70–73.

65. Злотникова, Т. С. Пограничность как кризис в экзистенции Н.А. Бердяева и его современников [Текст] / Т.С. Злотникова // Вестник Русской христианской гуманитарной академии - 2015. Том 16. Выпуск 4. - С. 333 - 343.
66. Злотникова, Т. С., Ерохина, Т. И. Российское самосознание в дискурсе личных политических интенций [Текст] / Т. С. Злотникова, Т. И. Ерохина // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 4. – С. 249–259.
67. Злотникова, Т.С., Ерохина, Т. И. Homo Extremis русской культуры (семантика «пограничности») [Текст] / Т. С. Злотникова, Т. И. Ерохина // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 3. – С. 238–245.
68. Иваненко, А. И. Экзистенциализм – это аристотелизм [Электронный ресурс] / А. И. Иваненко. – Режим доступа: <http://www.docme.ru/doc/1495297/ekzistencializm-e-to-aristotelizm>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
69. Иванова, И. С. Концепт «Душа» в романе Захара Прилепина «Обитель» [Электронный ресурс] / И. С. Иванова. – Режим доступа: <https://ekoncept.ru/2016/56956.htm>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
70. Исаев, И. Первые и последние встречи [Электронный ресурс] / И. Исаев. – Режим доступа: <http://booksite.ru/fulltext/2sh/ala/mov/5.htm>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
71. История философии. Запад-Россия-Восток. Книга третья. Философия XIX – XX в. [Текст] : учебник для студ. вузов / под ред. проф. Н. В. Мотрошиловой и проф. А. М. Руткевича. – 2-е издание. – М. : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина. 1998. – 444 с.
72. Каган, М. С. Философия культуры. Становление и развитие [Электронный ресурс] / М. С. Каган. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Fil_Kult/, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
73. Камю, А. Записки бунтаря [Текст] / А. Камю ; пер. с фр. – М. : ACT : Астрель: Полиграфиздат, 2011. – 381 с.

74. Камю, А. Калигула [Электронный ресурс] / А. Камю. – Режим доступа: <http://lib.ru/INPROZ/KAMU/caligula.txt> (дата обращения: 20.08.2017).
75. Камю, А. Посторонний [Электронный ресурс] / А. Камю. – Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/250279-postoronnij.html>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
76. Камю, А. Счастливая смерть [Электронный ресурс] / А. Камю. – Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/250277-schastlivaya-smert.html> (дата обращения: 20.08.2017).
77. Кантор, В. К. К проблеме «восстания масс» [Электронный ресурс] / В. К. Кантор. - Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1262&Itemid=52, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
78. Кантор, В. К. Любовь к двойнику. Миф и реальность русской культуры [Текст] : очерки / В. К. Кантор. – М. : Научно-политическая книга, 2013. – 654 с.
79. Карпов, А. О. Социальная и экзистенциальная онтология образования [Электронный ресурс] / А. О. Карпов. - Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1073&Itemid=52, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
80. Касавина, Н. А. Экзистенциальный опыт в философский и социокультурных науках [Текст] / Н. А. Касавина. – М. : ИФ РАН, 2015. – 189 с.
81. Кафка, Ф. Превращение: рассказы [Текст] / Ф. Кафка. – М. : АСТ Москва, 2008. – 384 с.
82. Клейменова, О. К. Композиционные построения изобразительного ряда в исторических фильмах С. Эйзенштейна и А. Тарковского [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Клейменова Ольга Константиновна; Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. – Москва, 2001. – 34 с.
83. Коды массовой культуры: российский дискурс [Текст]: коллективная монография / под науч. ред. Т. С. Злотниковой, Т. И. Ерохиной. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. – 240 с., илл.

84. Кондаков, И. В. Культурология: История культуры России [Текст] : курс лекций / И. В. Кондаков. – М. : ИКФ Омега-Л, Высш. шк., 2003. – С. 441–458.
85. Кондаков, И. В. Ментальная доминанта российской цивилизации [Электронный ресурс] / И. В. Кондаков. – Режим доступа: https://elibrary.ru/download/elibrary_15596769_59410684.pdf, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
86. Кондаков, И. В. Русская культура: Краткий очерк истории и теории [Электронный ресурс] / И. В. Кондаков. – Режим доступа: <http://textarchive.ru/c-2245151-pall.html>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
87. Концепты культуры XX века [Текст] : сборник статей / под науч. ред. Т. С. Злотниковой, Т. В. Юрьевой. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2009. – 175 с.
88. Коссак, Е. Экзистенциализм в философии и литературе [Текст] / Е. Коссак. – М. : Издательство политической литературы, 1980. – 360 с.
89. Котюсов, А. Н. Рецензия на роман Захара Прилепина «Обитель» [Электронный ресурс] / А. Н. Котюсов. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2014/11/03/1068>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
90. Кувакин, В. А. Критика экзистенциализма Н. А. Бердяева [Текст] / В. А. Кувакин. – М. : Издательство МГУ, 1976. – 203 с.
91. Кувакин, В. А. Мыслители России [Текст] / В. А. Кувакин. – М. : РГО, 2006. – С. 394–430.
92. Кувакин, В. А. Религиозная философия в России [Текст] / В. А. Кувакин. – М. : Мысль, 1980. – С. 141–184.
93. Кувакин, В. А. Экзистенциализм [Текст] / В. А. Кувакин // Русская философия. Словарь. – М., 1999. – С. 628.
94. Кузьмина, Т. А. Экзистенциальный опыт и философия [Текст] / Т. А. Кузьмина // Вопросы философии. – 2007. – № 12. – С. 16–27.
95. Кьеркегор, С. Или-или [Текст] / С. Кьеркегор. – СПб. : Амфора, 2011. – 832 с.
96. Кьеркегор, С. Страх и трепет [Текст] / С. Кьеркегор. – М. : Академический проект, 2015. – 160 с.

97. Лосев, А. Ф. Страсть к диалектике [Текст] / А. Ф. Лосев. – М. : Сов. писатель, 1990. – 320 с.
98. Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура [Текст] / А. Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 525 с.
99. Лосский, В. Н. Очерк мистического богословия Вост. Церкви; Догматич. богословие [Текст] / пер. с фр. мон. Магдалины (В. А. Рециковой). – 2-е изд., испр. и перераб. – СТСЛ, 2012. – 586 с.
100. Мамардашвили, М. К. Картезианские размышления [Электронный ресурс] / М. К. Мамардашвили. – Режим доступа: <https://www.e-reading.club/book.php?book=37087>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
101. Межуев, В. М. Если человек не нуждается в свободе, то и философия ему ни к чему... [Электронный ресурс] / В. М. Межуев // Новая газета. 29.10.07. – Режим доступа: <http://novshestvoxx1.narod.ru/novozilov.html#Section8>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
102. Мельвиль, Ю. К. Пути буржуазной философии XX века: критические очерки [Текст] / Ю. К. Мельвиль. – М. : Мысль, 1983. – 273 с.
103. Мир и фильмы Андрея Тарковского [Текст] / сост. А. М. Сандлер. – М. : Искусство, 1990. – 398 с.
104. Митрофанова, А. Леонардо да Винчи: «Поклонение волхвов» [Электронный ресурс] / А. Митрофанова. – Режим доступа: <http://foma.ru/leonardo-da-vinchi-poklonenie-volxvov.html>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
105. Молчанова, Н. А. Потенциал жанра (к вопросу о жанрово-стилевых особенностях рассказов Варлама Шаламова) [Текст] / Н. А. Молчанова // Вестник Ленинградского университета. Серия 2. История, языкознание, литературоведение. – 1990. – Вып. 4. – С. 107–110.
106. Мотрошилова, Н. В. Картезианские медитации Гуссерля и картезианские размышления Мамардашвили [Электронный ресурс] / Н. В. Мотрошилова. – Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000073/index.shtml>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).

107. Мотрошилова, Н. В. Мыслители России и философия Запада [Текст] / Н. В. Мотрошилова. – М. : Республика, 2006. – 477 с.
108. Мочалова, И. Н. История зарубежной философии [Текст] : учеб.-методич. пособие / И. Н. Мочалова, М. Е. Харитонова. – СПб. : ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2010. – 95 с.
109. Найдорф, М. «Вождь» как герой тоталитарной культуры. Статья 3 [Электронный ресурс] / М. Найдорф. – Режим доступа: http://www.countries.ru/library/twenty/lider_hero.htm, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
110. Найдорф, М. Тоталитаризм как война. Статья 1 [Электронный ресурс] / М. Найдорф. – Режим доступа: http://www.countries.ru/library/twenty/total_war.htm, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
111. Найдорф, М. Тоталитаризм как простейшая форма «массовой культуры». Статья 2 [Электронный ресурс] / М. Найдорф. – Режим доступа: http://www.countries.ru/library/twenty/total_form_of_culture.htm, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
112. Никольский, С. А. Горизонты смыслов. Философские интерпретации отечественной литературы XIX – XX вв. [Текст] / С. А. Никольский. – М. : Голос, 2015. – 536 с.
113. Никольский, С. А. О качестве человека [Электронный ресурс] / С. А. Никольский. – Режим доступа: https://elibrary.ru/download/elibrary_21729896_12650124.pdf, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
114. Новая философская энциклопедия: В 4 т. Энциклопедия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://iphlib.ru/greenstone3/library?el=&a=d&c=newphilenc&d=&rl=1&href=https%2f%2f2768.html>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
115. Новокрещенова, И.Л. Концептуализация онтологического понятия «страх» в произведениях З. Прилепина и А. Бабченко о Чеченской войне [Текст] / И.Л.

- Новокрещенова // Образование и общество. – 2014. – Т.2. – № -85. – С. 120-122.
116. Овсянникова, Т. А. Национально-психологические проблемы в научной мысли русского зарубежья [Текст] / Т. А. Овсянникова // Майкопский государственный технологический университет. – 2013. – № 4. – С. 41–46.
117. Официальный сайт братьев Стругацких [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/abs/int.htm>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
118. Перепелкин, М. А. Слово в мире Андрея Тарковского. Поэтика иносказания [Текст] : монография / М. А. Перепелкин. – Самара : Изд-во «Самарский университет», 2009. – 480 с.
119. Петроценков, В. В. Шаламов и мировая культура перспективе [Электронный ресурс] / В. В. Петроценков. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/research/86/>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
120. Подорога, В. А. Дерево мертвых: Варлам Шаламов и время ГУЛАГа (Опыт отрицательной антропологии) [Электронный ресурс] / В. А. Подорога. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/research/210/>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
121. Попова, И. М. Амплитуда исторического пути России сквозь призму трансформированных концептов «правда господня» и «своя правда» по роману Захара Прилепина «Обитель» [Электронный ресурс] / И. М. Попова. – Режим доступа: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2015_12-2_38.pdf, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
122. Попова, И. М. Концептуальность интертекста Ф. М. Достоевского в романе Захара Прилепина «Обитель» [Электронный ресурс] / И. М. Попова. – Режим доступа: <https://socionet.ru/publication.xml?h=spz:cyberleninka:22403:16878798>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
123. Попова, И. М. Концептуальный смысл инвективных слов в романе Захара Прилепина «Обитель» [Электронный ресурс] / И. М. Попова. – Режим

доступа: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2016_12-4_11.pdf,
свободный (дата обращения: 20.08.2017).

124. Прилепин, З. Обитель [Текст] : роман / Захар Прилепин. – М. : АСТ, 2014. – 746, [6] с.
125. Российский дискурс массовой культуры : эстетические практики и художественный образ [Текст] : учеб. пособие / под науч. ред. Т. С. Злотниковой, Т. И. Ерохиной. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. – 227 с.
126. Рудалев, А. «Обитель» (рецензия) [Электронный ресурс] / А. Рудалев. – Режим доступа: <http://solovki-monastyr.ru/abbey/soviet-period/slon/1099/>,
свободный (дата обращения: 20.08.2017).
127. Рыклин, М. К. «Проклятый орден». Шаламов, Солженицын и блатные [Текст] / М. К. Рыклин // Отечественные записки. – 2008. – № 2. – С. 62-65
128. Рыклин, М. К. Клейменый, но не раб [Текст] / М. Рыклин // Свобода и запрет: Культура в эпоху террора. – М. : Логос, 2008. – С. 19–32.
129. Рылова, К. Ю. Проблема духовного самосохранения в романе З. Прилепина «Обитель» [Текст] / К. Ю. Рылова // Филология и культура. – 2016. – № 4 (46). – С. 250–254.
130. Савельев, А. Классик в лагерной телогрейке [Электронный ресурс] / А. Савельев. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200701308>,
свободный (дата обращения: 20.08.2017).
131. Сартр, Ж.-П. Интим: новеллы [Текст] / Жан Поль Сартр ; пер. с фр. – М. : АСТ: Астрель, 2010. – С. 35–74.
132. Сартр, Ж.-П. Комната [Электронный ресурс] / Ж.-П. Сартр. – Режим доступа: http://www.e-reading.by/chapter.php/50749/1/Sartr_-_Komnata.html,
свободный (дата обращения: 20.08.2017).
133. Сартр, Ж.-П. Мёртвые без погребения [Электронный ресурс] / Ж.-П. Сартр. – Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/177698-mertvye-bez-pogrebeniya.html>,
свободный (дата обращения: 20.08.2017).

134. Сартр, Ж.-П. Слова [Электронный ресурс] / Ж.-П. Сартр. – Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/177702-slova.html>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
135. Сартр, Ж.-П. Стена [Электронный ресурс] / Ж.-П. Сартр. – Режим доступа: <http://lib.ru/SARTR/wall.txt>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
136. Синявский-Терц, А. Д. Срез материала [Текст] / А. Д. Синявский-Терц // Шаламовский сборник. Вып. 1. Сост. В. В. Есипов. – Вологда : ПФ «Полиграфист», 1994. – С. 224–229.
137. Сиротинская, И. П. Мой друг Варлам Шаламов [Электронный ресурс] / И. П. Сиротинская. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/authors/7.html>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
138. Современный толковый словарь русского языка Ефремовой. Словарь. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/199208/%D0%9E%D0%B1%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
139. Соловьев, Вл. С. Русский европеец как задача России [Электронный ресурс] / Вл. С. Соловьев - Режим доступа: <http://old.sakharov-center.ru/projects/sambo/symbol1501.htm>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
140. Соловьев, С. М. Последствия Освенцима: свобода как сопротивление. Примо Леви и Варлам Шаламов о свободе в условиях расчеловечивания [Электронный ресурс] / С. М. Соловьев. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/research/183>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
141. Сохранить живую душу: материалы для урока о «Колымских рассказах» [Текст] // Русская словесность. – 1993. – № 5. – С. 58–62.
142. Степун, Ф. А. О свободе (Демократия, диктатура и «Новый Град») [Электронный ресурс] / Ф. А. Степун. – Режим доступа: http://www.odinblago.ru/noviy_grad/13/2/, свободный (дата обращения: 20.08.2017).

143. Стогниенко, А. Ю. Художественное пространство в рецепции Андрея Тарковского: теория и практика [Текст] : автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Стогниенко Александр Юрьевич; ФГБОУ ВПО «Ивановский государственный университет». – Иваново, 2013. – 12 с.
144. Стогниенко, А. Ю. Цвет как сущностная характеристика фильма Андрея Тарковского «Сталкер» [Электронный ресурс] / А. Ю. Стогниенко. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/tsvet-kak-suschnostnaya-harakteristika-filma-andreya-tarkovskogo-stalker>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
145. Стругацкий, А. Н., Стругацкий, Б. Н Трудно быть Богом. Понедельник начинается в субботу. Пикник на обочине. За миллиард лет до конца света: фантаст. романы [Текст] / Аркадий и Борис Стругацкие; худож. А. Е. Дубовик. – М. : АСТ Москва; СПб. : Terra Fantastica, 2006. – 714, [6] с.
146. Стругацкий, Б. Н. Комментарии к пройденному [Электронный ресурс] / Б. Н. Стругацкий. – Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/317032-komentarii-k-projdennomu.html>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
147. Сумерки богов / сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. – М. : Политиздат, 1990. – 398 с.
148. Тарковский, А. А. Мартиолог [Электронный ресурс] / А. А. Тарковский. – Режим доступа: <http://www.e-reading.by/book.php?book=1036891>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
149. Токер, Л. Страх и толпа: пересмотр некоторых мотивов лагерной литературы [Текст] / Л. Токер // Семиотика страха. Сборник статей (сост. Н. Букс и Ф. Конт). – М. : «Европа», 2005. – С. 320–328.
150. Троцук, И.В. Странности рецензирования, или к чему приводят попытки зафиксировать частно-человеческое «измерение» войны [Текст] / И.В. Троцук // Социологическое обозрение. – 2015. – Т14. – №4. – С. 173-190.
151. Тузова, Т. М. Экзистенциализм / Т. М. Тузова // Новейший философский словарь. – 3-е изд., испрavl. – М., 2003. – С. 1212.
152. Туровская, М. 7 1/2 и Фильмы Андрея Тарковского [Текст] / М. Туровская. – М.: Искусство, 1991. – 256 с.

153. Умнягин, В.В. Роман «Обитель» в свете воспоминаний соловецких узников [Текст] / В.В. Умнягин // Вестник славянских культур. – 2016. – Т41. – №3. – С. 105-112.
154. Философия: Энциклопедический словарь [Текст] / под ред. А. А. Ивина. – М. : Гардарики, 2004. – 1072 с.
155. Философский энциклопедический словарь [Текст] / Гл. редакция: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. – М. : Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.
156. Флоренский, П. Имена [Электронный ресурс] / П. Флоренский. – Режим доступа: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/florensk/floren03.htm>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
157. Франкл, В. Э. Человек в поисках смысла [Электронный ресурс] / В. Э. Франкл. – Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/232313-chelovek-v-poiskakh-smysla.html>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
158. Фромм, Э. Бегство от свободы [Электронный ресурс] / Э. Фромм. – Режим доступа: <http://lib.ru/PSIHO/FROMM/fromm02.txt>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
159. Хакан Лёвгрен Леонардо да Винчи и «Жертвоприношение» [Электронный ресурс] / Лёвгрен Хакан. – Режим доступа: http://kinocenter.rsuu.ru/binary/1946554_43.1327093141.15029.pdf, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
160. Хренов, Н. А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов [Текст] / Н. А. Хренов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 536 с., ил.
161. Человек. Хронотоп. Культура: Введение в культурологию [Текст] : учеб. пособие / под ред. Т. С. Злотниковой. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011. – 332 с.
162. Шаламов, В. Т. Колымские рассказы [Текст] / В. Т. Шаламов. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 384 с.

163. Шаламовский сборник: Вып. 1 / сост. В.В. Есипов. – Вологда : ПФ «Полиграфист», 1994. – 248 с.
164. Шиловская, Н. С. Метасоциальность экзистенции и экзистенция социальности (западноевропейский и русский контексты) [Электронный ресурс] / Н. С. Шиловская. – Режим доступа: [http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik_soc/99990201_West_soc_2011_2\(22\)/22.pdf](http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik_soc/99990201_West_soc_2011_2(22)/22.pdf), свободный (дата обращения: 20.08.2017).
165. Шкловский, Е. А. Варлам Шаламов [Текст] / Е. А. Шкловский. – М. : Знание, 1991. – 62 с.
166. Щукин, В. Г. Тоталитарная эйдология или подземный сон наяву [Электронный ресурс] / В. Г. Щукин. – Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1000&Itemid=52, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
167. Энциклопедия. Культурология XX в. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://culture.niv.ru/doc/culture/encyclopedia-xx-vek/index.htm>, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
168. Эпштейн, Е. Е. Политическая культура России: традиции и современность [Электронный ресурс] / Е. Е. Эпштейн. – Режим доступа: [http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/credo-new-3-2011/11053-politicheskayakultura-rossii-tradicii-i-sovremenost.html](http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/credo-new-3-2011/11053-politicheskayakultura-rossii-tradicii-i-sovremennost.html), свободный (дата обращения: 20.08.2017).
169. Юнг, К. Г. Проблемы души нашего времени [Электронный ресурс] / К. Г. Юнг. – Режим доступа: http://modernlib.ru/books/yung_karl_gustav/problemi_dushi_nashego_vremeni/read, свободный (дата обращения: 20.08.2017).
170. Юргенсон, Л. Двойничество в рассказах Шаламова [Текст] / Л. Юргенсон // Семиотика страха. Сборник статей (сост. Н Букс и Ф. Конт). – М. : Европа, 2005. – С. 329–336.
171. Ясперс, К. Смысл и назначение истории [Текст] / К. Ясперс ; пер. с нем. – М. : Политиздат, 1991. – 527 с.