



Вера как одна из универсальных категорий бытия

Н.А. Барабаш

доктор искусствоведения, профессор

УДК 13.07.25

АННОТАЦИЯ

В статье предпринята попытка рассмотреть философскую категорию ВЕРЫ, ее трактовку в художественном произведении с позиций изменения времени, связывая эти перемены с социальными подвижками, сменой парадигмы, где «телесное» начинает преобладать над духовным, а также возрастанием роли науки. И потому потребность в Боге для объяснения Вселенной становится все ничтожнее в связи и с этой материализацией представлений о мире.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

вера, Бог,
трансформация,
наказание,
страх, край,
одиночество,
прощение

Вера как сублимация страха

Драматическая литература в своем развитии не претерпела сколько-нибудь значительных перемен в этом вопросе аж до конца XIX века. Молитва, обращение к Богу как к некоему таинственному, но между тем существующему духовному объекту, была для авторов своеобразным контрапунктом в развитии линии персонажей. Герои молились, испрашивали разрешение, скорбели, защищались, всегда просили, — и именно на эти глаголы опирались художники, пересказывая, развивая линию судьбы и жизни человека в своих произведениях. Если принять точку зрения М. Бахтина о том, что «мир рассматривается как событие»¹, где единой обобщающей идеей становится Бог, то такое главенствующее событие проникает в каждого героя литературы, театра XIX столетия. Отвергается ли Бог, становится ли единственной точкой опоры, но то, что он присутствует в жизни каждого персонажа, — несомненно. Бахтин не говорит о Боге, но мысль его о мире как открытом и единственном событии чрезвычайно плодотворна и способна экстраполироваться на иные смыслы и ценности, связанные с истолкованием веры как источника понимания этого мира.

И в самом деле, через посредство Бога и происходило понимание этого мира. По крайней мере, в литературе XIX столетия. Чаще всего герои что-либо испрашивали, надеясь на изменения

¹ Бахтин М. Автор и герой. С.-П.: Изд-во «Азбука», 2000. С. 159.

в своей жизни. И просили у Господа защиты и понимания, любви и прощения. По крайней мере, в классической литературе это общение с Богом сводилось по большей степени к ИСПРАШИВАНИЮ чего-либо или к защите. Никогда это не было неким отрешенным, ни на что не претендующим разговором. Привычка РЕАЛИСТИЧНО запечатлеть трагизм жизни с ее грязью, страхом и раскаянием, трансформировалась и превратилась со временем в некий предрассудок. «Теперь уже все видят, что реализм бесполезен, даже вреден, очень вреден, и ничего общего с патологией не имеет — но согнать его с насиженного места не так легко»². Герои молились, просили, ибо так было принято и так требовали традиции литературы. Но прав философ: постепенно этот прием как обращение, как навязанное таинство утрачивал и сакральность своего акта, и некую таинственность его, превращаясь в необязательное, однако, беспроектное упоминание.

² Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. М.: Азбука, 2000. С. 8.

В молитве, с которой обращался герой к Богу, неизменно содержалась просьба. Просьба о лучшей доле, просьба о прощении. Но всегда — ПРОСЬБА. Чтобы Господь услышал, одарил, простил, соединил с кем-то, избавил от чего-то. На бытовом, обыденном уровне оно так и было. И попутно — страх возмездия, о чем помнилось всегда. Даже при совершении греха.

И лишь с приходом (так и просится сказать — с пришествием) в литературу Ф.М. Достоевского возникает линия, совершенно отличная от всего прежнего. Так, если в пьесах А.Н. Островского отношение к Богу и отношения с ним же не выходили за обыденный, житейский уровень, то у Достоевского все иное. В его произведениях нет только лишь обращений (хотя, естественно, они есть и в немалой степени), там само существование героев пронизано их пониманием и связью с Богом. Божественное (имеется оно или скошено, нарушено, стерто ли) пронизывает всю совокупность взаимоотношений героев как между собой, так и в их потаенном, внутреннем мире. То есть интенция автора уже не ограничивается только лишь присутствием божественного в их жизни; оно значительно глубже, более того, оно просто имеет иные корни и иные опоры. У Достоевского мир человека напрямую связан с Богом, подчинен ему и опирается на представления нравственности, в которых Господу отводится главенствующая роль. И тогда драма, трагедия возникает там, где как раз и нарушаются эти нравственные связи, опоры. И то общее — существующее как в человеке, так и поверх его сознания — знание, что только Господь правит, руководит этими поступками, судит и направляет, становится мерилom поступков, самой жизненной

участи, нравственным укладом души. И поправление этих слагаемых как раз и ведет и приводит к сильнейшей душевной трагедии и боли.

Герои Достоевского тянутся к Богу, словно оценивая свое состояние, словно меряя высшей планкой свои деяния, поступки. Словно испрашивая, а как Господь отнесется к этому? Именно у Достоевского появляются «Бесы», именно в точно схваченный момент, запечатленный как болезнь общества, прогрессирующая и въедливая. Из русских писателей именно он тоньше и глубже понимал и сумел выразить это — божественную роль в русском обществе, само духовное начало в русской христианской православной вере.

Представления Настасьи Филипповны о правильной жизни пошли вразрез с теми обстоятельствами, в которых она оказалась. Ее, по Бахтину, главное событие жизни пошло вразрез с теми обстоятельствами, в которых она оказалась. Ее мир, и в душе, в том числе, ее мечта о чистой и справедливой жизни никак не согласуются с тем миром и условиями этого мира, в котором она пребывает. Ее ставка на провокацию, вызов, во многом определяется этим внутренним разногласием, где нет места Богу. Осознание этого противоречия еще более усугубляют разрыв мечты и действительности, смысла бытия и отчаяния. Где-то по воле судьбы, отчасти — по своей воле. Став содержанкой, она, если и не отказалась от веры и от Бога, конечно, но отказалась от своих девических, ранних (правильных и праведных) представлений о жизни. О том, как надобно и как следует. И потому драма ее жизни все разрасталась и стала со временем преобладать над здравым смыслом. Игра и авантюра стали приоритетными. Таковы поступки, из которых вычитывается это стремление сокрушать все устоявшееся, светлое. Подначивание Ганечки — полезть в горящий камин и достать огромную пачку денег оттуда, затем вызов всем, самой себе в том числе, — ее отъезд с Рогожиным. И в то же самое время — еще слабая надежда на то, что все можно вернуть, включая доброе имя. Это осознание восторга князя Мышкина перед нею, понимание несбыточности взаимности, осознание и того также, что готов-то князь не из-за любви вовсе, а ради божественного спасения ее. И этот клубок страстей и путаницы, желания как-то не сгубить до конца свою жизнь, и все же привязанность к уже привычному укладу, включая гостей, разгул, вечеринки, — порочный этот круг мог быть разорван еще более страшным образом: словом, данным Рогожину, и отъезду с ним. Уж куда еще больше можно запятнать себя и сгубить?! Но идет она на это почти рациональ-

но, почти повинувшись божественному акту спасения. Так искоренив до конца, до самой глубины свою участь, судьбу, она словно настаивает на мысли: только дойдя до края, до последней самой черточки, еще возможно искупление и — может быть — прощение Господа.

Вера на краю

Этот КРАЙ, на котором стоят герои Достоевского, к которому подходят, — весьма характерная черта в его произведениях. Именно тогда, вблизи этого края и начинается истинное понимание того, что есть Господь в жизни. Сокрушается Алеша, говоря с Иваном не о том, что сделал брат, а скорее о том, что тот не понимает, что сделал и что последует за этим. Он в растерянности не потому, что не знает, а от бессилия что-либо изменить. Как в том конце, который был предначертан героине «Идиота», Настасье Филипповне: нет выхода и нет чистоты больше в жизни, поэтому один выход — смерть. Рогожин и убивает ее. Совершается то абсурдное действие, которое словно витает в романе как возможность и как неизбежность. Это тот самый абсурд жизни, который «зависит от человека в той же мере, в какой он зависит от мира»³.

Что стоит за этим, какое божественное начало? Если говорить о крае, то именно это состояние конца, конечности содеянного и грешного приводят к невозможности продолжения, невозможности ТАКОЙ жизни далее. Ее и, верно, уже не может быть, это и есть тот единственно возможный итог, который в самой архитектонике произведения очень органичен, закончен и выразителен.

Миллионеры вроде Тоцкого, князя, студенты, просто богатые люди или несчастные — персонажи произведений классика. И у каждого свои отношения с Всевышним. Но они есть, эти отношения. И героям безразлично, как в свете представлений праведных и нравственных, БЕЗГРЕХОВНЫХ будет строиться и восприниматься их жизнь. Еще не настало время появления в художественной литературе интеллигенции, это произойдет позже, и вовсе не у Достоевского. Лишь с приходом в литературу А.П. Чехова стало возможным выделять эту прослойку, этот особенный пласт общества, который действительно совершенно не так, как у Островского или Толстого, обустроивает свою жизнь, жизнь своих близких и — главное — свою внутреннюю жизнь. Там-то точно уже нет Бога, нет обращения к нему, и самый выход-то из тупиков жизненных, житейских не связывается с этим именем, не просят у него, не молятся ему.

³ Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. М.: Азбука, 2000. С. 8.

«В непрерывном чередовании зарождения и отмирания двух эпох: эпохи зарождения аристократии и сплочения, и эпохи, когда властвующая элита приходит в упадок, что ведет к социальному расколу и гибели», — слова эти испанского философа Хосе Ортега-и-Гассета стали программными: именно так и именно такая сменяемость характерна для всякой, вновь возникающей эпохи. Ее «художественные рамки» не всегда прямо соответствуют историческим катаклизмам и переменам, но совпадают с появлением особой личности, которая и есть тот водораздел между двумя эпохами⁴.

⁴ Хосе Ортега-и-Гассет. Этюды об Испании. М.: Новый Круг, 1994. С. 70–71.

В чеховской «Чайке» приход в последнем акте пьесы Нины Заречной и встреча ее с Тригориным, ее рассказ о страшной своей судьбе не завершается ни раскаянием, ни обращением к Богу, что лет пятьдесят назад было бы так уместно и привычно. Она, как, впрочем, и другие герои пьесы, не говорит о Боге. Не молятся у Чехова вообще.

Бог остался невысказанным и не упоминаемым. О нем помнят — точно, но говорить о нем — нет, уже не смеют. Как-то не принято становится, да и не современно. Вот это — НЕСОВРЕМЕННО — перебивает все остальное. Когда и посредством чего вдруг стало неловким обращение к нему, откровенное и обязательное прежде? Почему?

А начал, как ни странно, Иван Сергеевич Тургенев в своем романе «Отцы и дети». Там Базаров так непривычно видит все вокруг и, прежде всего, позволяет себе то, что до Тургенева не было принято, так вызывающе прост и самонадеян, так уверен в своей профессиональной состоятельности, что уж какой тут Бог?! Вот оно — профессия! Впервые появляется в российской литературе внятное, очень емкое обозначение профессии, которая отчасти становится разделителем между старыми родителями, ничего в профессиях вообще не понимающими, и тем новым, что стоит за ней. А стоит пренебрежительное отношение младшего к старшему, уверенность дает именно она. А не мифическое существо, которое не слышит, не помогает, не конструктивно само обращение к нему. То есть рации, так внове и так неожиданно представшее в романе, рации, которым так широко наделен герой, становится управителем и заместителем иного, божественного и иррационального. Молиться, если и стоит, то на свое дело в жизни. А то возвышенное, что десятилетия воодушевляло героев и их авторов-создателей, уже рассматривается как нечто архаичное, как ветхость и причуда. «В тот самый момент, как только мы начинаем интеллектуализировать некий феномен, он как раз и исчезает фактически»⁵.

⁵ Шестов, Л. Апофеоз беспочвенности. М.: Азбука, 2000. С. 8.

И только на пороге смерти (опять край, но уже не взывающий к покаянию и, значит, к Богу) происходят подвижки с душой героя. Но и умирая, он остается при своем: при своих представлениях о чуде, о сверхвозможностях. Для него-то, в отличие от родителей, чуда быть не может. Он его и не дожидается. И ждет только рационально рассчитанного финала — смерти. Именно ее приближение заставляет если и не обратиться к вере, то хотя бы изменить тон, привычку отрицать, просто непримиримость во всем, стать чуть мягче, сговорчивее. Он уже не бунтует, как прежде. Он не отрицает того, что и так очевидно. Раскаяния, истинного и искреннего, нет. Но есть какое-то приближение к новой для себя ипостаси: беспомощного и больного человека.

Бог если и не отрицается открыто, то само его существование, конечно, уже подвергнуто сомнению. Еще нет насмешки и осуждения верующих, но есть это ощущение скорой, кардинальной и трагической перемены, которая последует уже почти сразу вслед за Чеховым, когда начнется и будет долго-долго продолжаться безБОЖИЙ век русской прозы.

Пятьдесят лет как без Бога

Ни у А. Корнейчука, ни у Вс. Иванова, ни у Б. Лавренева, а также у Всеv. Вишневского нет Бога. Нет у их героев. Там идет социальная стратификация. Если в 90-е годы XX века можно было применять стратификацию по отношению к городам и другим РАЗДЕЛЕНИЯМ, то с 20-х годов прошлого столетия Бог и Вера покидают страницы произведений. Нет их на сцене, нет в кино. Интеллигенция, о которой впервые заявил Антон Павлович Чехов на сломе веков, уже не разделяет приверженность к церковным службам, вере. Идолом становится идеология социализма, нового государства, другая формация. Искореженные идеалы красоты внедряются в жизнь советского человека. Какой тут БОГ!

Социум с его отрицанием духовных связей, подогретый Первой мировой войной, затем разрухой, затем надуманным делением на пятилетки и прочим избыточным перечнем, который должен был бы выстроить здоровое, правильное общество, начиная от коллективизации, строек, рытья каналов, а главное — игнорированием самого страшного, что внедрилось в жизнь этого общества и стало неотвратимой его приметой, — этот социум все более и более стал опираться отнюдь не на духовное. Материализация силы, а не только материализация мира, стала обволакивать мир.

Речь об истреблении интеллигенции, лагерях, ссылках. В то время, как оставшаяся часть театральной и кинематографической системы пела, танцевала, смеялась с экрана и со сцены, другая, огромная часть, умирала в лагерях. Такое разделение уже точно не предполагало обращения к БОЖЕСТВЕННОМУ. Оно умирало вместе с людьми, которые не боялись говорить.

И так продолжалось долго, очень долго, почти шестьдесят лет. Почти до того момента, когда не на нашей почве (страх!), не на ниве родной отечественной литературы, а в странах, где все же говорили вольности, да и думали вольно (но мы долгое время об этом просто не знали), так вот в этих странах появились такие странные пьесы, такие необычные авторы, которые стали видеть действительность слегка перевернутой. И они не скрывали, что она, эта действительность, чаще абсурдна, чем наоборот. И именно это понимание позволяло им писать так, что мир из перевернутого становился вполне объяснимым и гармоничным, совсем не похожим на раздраз. И можно было и на сцене видеть то, о чем только думалось; и в театре наблюдать за тем, что жило (как изумление, как возможность, иногда — как надежда!) в каждом почти человеке. И мир не рушился от этого, он иногда просто поворачивался, иногда раскачивался, а порой ставил все на свое место. И это — в результате совсем не реалистических наблюдений, а напротив, отказа от них! — в результате прихода абсурда! «Печальная необходимость эпохи», — так сказал Бергсон о необходимости войн, которые по большей части являлись следствием закрытых обществ⁶. Абсурд — скажем это вслед за философом — тоже стал неотъемлемой частью эпохи. Он, абсурд, и возник как потребность общества отнюдь не в войнах, а в поиске и жажде свободы. «Свобода есть факт, и среди всех констатируемых фактов она наиболее ясный факт»⁷.

БОГА там не было. Но уже не было и страха. Потому что можно было видеть так, как и виделось, но официально никто не успел уведомить, что так можно. Еще не пришли эти «Носороги», «Маллои», господа Беккеты, Камю, Сартры, которые стали разговаривать на каком-то своем, новом языке, впрочем, весьма понятном. Однако ставить их было нельзя: не разрешали. Никто и не ставил долгое время. А так хотелось! Но смыслы стали замещаться, в иных — весьма больших — масштабах появилась аллегория, гротеск, разветвленная метафора. «Аллегория — пусть она заново проявляется в своем собственном виде или же снова исчезает из воображаемого — вписывается в самую воображаемую логику, церемонное обнаружение которой возложено на ее дидактический схематизм. На самом деле мы получаем вообра-

⁶ Бергсон А. Соч., т. 2. М.: Московский Клуб, 1992. С. 259.

⁷ Там же.

⁸ Камю, А. Рассуждения об абсурде. М.: Изд-во «Астрель», 2010. С. 44.

⁹ Делёз Ж. Логика смысла. М.: Изд-во «Академический Проект», 2011. С. 367.

жаемый опыт не в качестве теологического символизма или же светской заинтересованности, а в качестве воспламенения мертвого смысла избытком смысла, в котором говорящий субъект вначале открывает обитель идеала, но тотчас — и шанс разыграть этот идеал в иллюзии и разоблачении»⁸.

Жиль Делёз прямо говорит о том, что настала эпоха, в которой «более не было нужды верить в Бога»⁹. И если такая «нужда» была в большей степени обусловлена страхом, то теперь, в XX и уж — тем более — в XXI веке, он исчез. Испарился!

А потом и вовсе прорвало: всё стало можно! И их, и других абсурдистов, а потом еще страшнее — книги пошли по совсем уж невозможным путям — постмодернизму. Про что? Ладно, потом. Там тоже не было Бога.

Ожидание

Пьеса такая появилась — «В ожидании Годо». Ждут Бога. Два странных человека ждут прихода Годо, которого не видели, да и толком не знают, кто это. А главное — зачем он им? Но тут-то и вплетается та самая ниточка, которая приводит к старому: вера не зиждется на чем-то рациональном, для чего она — зачастую человек просто не знает. Она, как когда-то сказал Вольтер, нужна просто так, и если бы Бога не было (!), его пришлось бы выдумать. Как потребность, как заменитель многого и многого, например, все того же поклонения огню, иным символам, как возможность спрятаться и быть защищенным. Куда человеку без нее?!

И вот он ее порождает, живет вместе с ней, она становится его потребностью и — более того, в разные временные периоды — самым главным и самым необходимым. Потом приходят другие мифы (вроде идеологем о формациях, в которых будет всё и всем хорошо), трансформируя веру, но, заметим, вовсе ее не уничтожая, и человек всё верит и верит. Он без веры — никак!

И вот — Годо. Что он для этих странных мужчин? Зачем они ждут его? С чем связывают свое ожидание? Бродяги у старого деревца, перебрасывающиеся шляпами, как фразами, то сблизжающиеся, то ссорящиеся, оказываются все же вместе в этом своем ожидании. К ним время от времени приходит мальчик, извещающий о том, что ОН придет завтра. Этот приход повторяется и завтра, и снова сулит надежду на встречу. Зачем она? Нужна ли?

Х.-Г. Гадамер, величайший исследователь и толкователь философской герменевтики, так говорит по поводу игры, в которой мало кто заинтересован всерьез. Она просто есть как данность,

¹⁰ Гадамер Х.-Г.
Истина и метод. М.:
Изд-во «Прогресс»,
1988. С. 156.

как возможность смотреть на мир очищенным и беспристрастным взором. «Репрезентация искусства по своей сути такова, что она направлена на кого-то, даже если при этом никто не слушает и не смотрит»¹⁰.

Бессмысленное и в то же время напряженное ожидание ставит под сомнение зрешность такого времяпрепровождения. Значит, им надо. Ответа для чего — нет, да и быть не может. Под этим таинственным Годом таится кто угодно: жизнь или смерть, действительно Бог или просто злодей какой-нибудь, личность или призрак. Непонятно. Но смысл в том, что разгадки и не требуется. Это отнюдь не детектив, в котором в итоге все должно сойтись и объясниться. Здесь же сам процесс ожидания и есть та самая возможная разгадка. Сквозь ловушки и призраки, через путаницу и нелепость — все к тому же ясному и значительному, что пребывает в подсознании каждого и что не всегда выносятся на поверхность. В виде оформленной задачи, проблемы, вопроса. Это такая игра, между тем, весьма и весьма серьезная, восходящая к мифам, к тем истокам, откуда вообще взялась потребность в вере и в Боге.

Навсегда изменив взгляд на природу и возможности театра, театрального высказывания, Беккет провозгласил такую трагическую обездоленность человека, где трагизм этот, как сказано было при вручении ему Нобелевской премии в 1969 году, «..становится его триумфом». Действительно, именно трагическое существование человека, сводимое к одиночеству, в большей степени объясняет природу отсутствия Бога в нем. Через трагический поиск какой-то родственной души пребывают оба героя в ожидании Годо.

Вот странная вещь: в драме Островского немалая трагедия совершается — героиня бросается с обрыва! Самоубийство! Но применительно к этой пьесе мы не говорим об одиночестве, о трагическом существовании человека, об отсутствии понимания. Там еще есть Бог. Бог, который СПАСАЕТ и к которому в случае чего можно обратиться за помощью. Катерина не воспользовалась этой возможностью, она сама определила дальнейшее. Может, еще надеялась на чудо? Наверняка ведь думала в последние свои секунды жизни о нем, о чуде. А Бог и есть чудо. Для того времени, разумеется «...пространственное, временное и смысловое целое в раздельности не существуют: как тело в искусстве всегда оживлено душой (хотя бы и умершей — в изображении усопшего), так и душа не может быть воспринята помимо занятой ею ценностно-смысловой позиции, вне спецификации ее характера, типа, положения и проч.»¹¹.

¹¹ Крестева Ю.
Черное солнце. М.:
Изд-во «Когито-
Центр», 2010.
С. 115–116.

Мало того, что человеку необходимо чудо, он в ожидании его проводит чуть ли не всю жизнь, то протестуя против него, то нежнейшим образом призывая, то споря с ним, то совершенно сливаясь с ним в полнейшем понимании. По крайней мере, эти двое чудаков верят, что приход Годо изменит их жизнь к лучшему. Иначе и быть не может! Такая вера в своего рода НИЧТО, фантом, призрак, который, тем не менее, был всегда и у всех. Только выступал под разными личинами и в разных обликах. Ну, в самом деле, не с момента же осознания человеком себя как личности он понял, что есть Бог. Произошло это только в Средние века, когда страх что-то потерять стал преобладать над волей и пониманием, ощущением свободы как таковой.

В ожидании...

Никто ничего из живущих просто граждан (исключая философов, конечно) не формулировал, как и во что верить. Трансформация веры была долгой, как сама эволюция, и претерпевала и спады, и кризисы. Не уходило, не растворялось во времени лишь одно: потребность отыскать в мироздании некую величину, способную понять, помочь и простить, перед кем еще можно было покаяться. Такой смысловой величиной и стал Бог. Именно ему возможно было поклониться и о чем-то попросить. Пусть без всякого результата в итоге. Однако сам акт обращения, исповедальный и искренний, значил для человека и Средневековья, и Ренессанса очень многое. Бог постепенно стал мерилом, критерием нравственности, правильности линии поведения и поступков. Впервые явно и открыто сверяясь с НИМ, меряет поступки матери, например, Гамлет у Шекспира. Камертоном честности и праведности выступает его внутреннее представление о чести; однако отсылки к Богу уже есть.

Они потом на многие десятилетия, на несколько веков, аж до конца XIX столетия, так и останутся своего рода индульгенцией, которой можно в случае чего и прикрыться, и поковырять ею. Та линия, которая намечается в отечественной литературе конца столетия, уже не отступит, и так и будет все больше шириться, вводя в заблуждение нынешнее, скажем, поколение. Действительно, как это они так жили — без Бога, становясь не атеистами, а просто безбожниками? И всё матерели в этом своем отрицании?!

И, вправду, как? А главное — почему? Почему расцвет материальной культуры, производства, достижений в технике и иных научных сферах вверг в депрессию само понятие БОГА? Стал не нужен? Вселенная целиком объяснена? А между тем все длящийся и длящийся диалог между сущим и бытием, так широко

¹² Хайдеггер М.
Исток художественного творения. М.: Новый Круг, 1994. С. 296.

открытый Хайдеггером для разнообразных интерпретаций, неукротимо продолжает клониться к приоритету материи и тела, но только не духа¹².

В 1966 году журнал Time опубликовал заглавную статью, в которой задан был вопрос: «Бог умер?». Зазывное такое, провокационное название, гаящее, однако, весьма серьезную подоплеку. Она заключалась в озабоченности наступлением технократии, развитию науки, и — как следствие — уменьшением потребности в Боге. Нужда объяснять материальный мир с позиций божественных отпала-то и раньше, и уже несколько столетий мир знал, что молнии — вовсе не господнее наказание, а взаимодействие сил природы. И что многие и более сложные (прежде загадочные) вещи легко объяснимы с помощью науки. «Голая природа и чистое зрение», о которых говорил в «Правде живописи» Деррида¹³, обретают новое осмысление и звучание, если переложить поиск этой голый правды на мир конкретный, пронизанный когда-то верой, а нынче ее почти что отвергнувший.

¹³ Derrida J.
The Truth in Painting.
Chicago, London,
1987. P. 378–379.

И только с середины прошлого столетия, с того самого времени, когда в 1949 году Беккет написал свою странную пьесу, и она пошла по сценам, завоевывая мир своей странностью, навсегда изменив представление о театре, с того времени наступает перелом. Возникает трагическое осознание своей ненужности НИКОМУ. Разве только... Да нет, ни Богу, ни попутчику по жизни, может быть, только мифическому существу, которое все же придет, и жизнь будет пахнуть совсем иначе. А пока... Пока — ожидание этого. «Герой перестал мыслить конструктивно. Он не просто и не только подвержен депрессии, разрушительное начало давно и плотно стало принадлежностью его натуры...»¹⁴.

¹⁴ Барабаш Н.
Хрупкое равновесие абсурда. М.: Изд-во «Художественная литература», 2014. С. 141.

Нет в нем ни откровенного покаяния, ни всуе произнесенного имени Бога, но присутствие его, ожидание его, подмена этого ожидания и замещение его на кого угодно — эта линия и эта мысль отчетливо присутствуют.

Он приходит к каждому очень по-разному. Но дети Вселенной, коими мы и остаемся, по-прежнему дети, ждут чудес, превращений. Они не молятся открыто, но исправно, как на спектакль, ходят нынче в церковь, ибо и само церковное действо во многом стало походить на театральное, со множественной атрибутикой.

Сменилась парадигма — интеллект (и — или — телесное) стал все более превосходить жизнь духа.

Развитие науки и мощное ее наступление с конца XVIII века, а еще определеннее и дифференцированнее — с века XIX — все более снижали потребность в Боге как возможном (когда-то единственном) источнике объяснения мира.

Выделение профессий, осознание профессиональной принадлежности, начиная с XIX века, разделение не по чинам, а по этой самой принадлежности, создали задел, а потом и привели к новым приоритетам и смене парадигмы.

Живет ли нынешнее общество в ОЖИДАНИИ? Оно-то конечно — да. Но чего именно?! ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Барабаш Н. *Хрупкое равновесие абсурда*. — М.: Художественная литература, 2014.
2. Бахтин М. *Автор и герой*. — С.-П.: Азбука, 2000.
3. Бергсон А. *Соч., т. 2*. — М.: Московский клуб, 1992.
4. Гадамер Х.-Г. *Истина и метод*. — М.: Прогресс, 1988.
5. Делёз Ж. *Логика смысла*. — М.: Академический Проект, 2011.
6. Derrida J. *The Truth in Painting*. — Chicago, London, 1987.
7. Камю А. *Рассуждения об абсурде*. — М.: Астрель, 2010.
8. Кристева Ю. *Черное солнце*. — М.: Изд-во «Когито-Центр», 2010.
9. Шестов Л. *Апофеоз беспочвенности*. — М.: Азбука, 2000.
10. Хайдеггер М. *Истоки художественного творения*. — М.: Академический проект, 2008.
11. Хосе Ортега-и-Гассет. *Этюды об Испании*. — М.: Новый круг, 1994.

REFERENCES

1. Barabash N. *Khrupkoye ravnovesiye absurda [A delicate balance of absurdity]*. — М.: Khudozhestvennaya literatura, 2014.
2. Bakhtin M. *Avtor i geroy [Author and hero]*. — S.-P.: Azbuka, 2000.
3. Bergson A. *Soch., t. 2. [compositions, t.2]* — М.: Moskovsky klub, 1992.
4. Gadamer, Kh.-G. *Istina i metod [Truth and method]*. — М.: Progress, 1988.
5. Delyoz Zh. *Logika smysla [Logic of Sense]*. — М.: Akademicheskyy Proyekt, 2011.
6. Derrida J. *The Truth in Painting*. Chicago, London, 1987.
7. Kamyu A. *Rassuzhdeniya ob absurd [Reasoning about the absurd]*. — М.: Astrel, 2010.
8. Kristeva Yu. *Chernoye solntse [Black sun]*. — М.: Izd-vo «Kogito-Tsentr», 2010.
9. Shestov L. *Apofeoz bespochvennosti [Apotheosis baseless]*. — М.: Azbuka, 2000.
10. Khaydegger M. *Istok khudozhestvennogo tvoreniya [The origins of the artistic creations]*. — М.: Akademicheskyy proyekt, 2008.
11. Khose Ortega-i-Gasset. *Etyudy ob Ispanii [Etudes of Spain]*. — М.: Novy krug, 1994.

Faith as One of the Universal Existential Categories

Natalia A. Barabash

Doctor of Arts, Professor

UDC 13.07.25

ABSTRACT: The article considers the category of Faith through the prism of modern approaches and specific examples in the arts. The author comes to conclusion that it is neither possible to return to the old classical tradition nor use this notion and disclose its meaning today at the theater, on TV and in literature. The relevance of the subject, which is actually inexhaustible, is supported by the fact that it is treated by many artists.

Leveling of aesthetic, psychological and moral values has resulted in questionable equality: human life is so insignificant, so close to death, and does not originally equal itself to such an extent that it is no longer of utmost importance. Such a situation is connected with internal changes in a human being, in particular with the artist's approach to this phenomenon. An individual today is losing spiritual basis and support, more and more relying on the corporeal which is seen by modern philosophy as an especially relevant notion. This trend towards everything corporeal is vividly and aggressively manifested in contemporary cinema, television and theatre art as well as in literature.

The novelty of the approach of the article is determined by a controversy in contemporary cinema and theatre texts as well as in literature, and is expressed in a formula: nihilism of human bonds is doomed. However, the idea of immortality, which is either the thread of the story or is implied, never leaves modern authors indifferent even when presented in a distorted manner. Moral change in the sphere of human communications is evident, so is the insignificance of his existence in today's realm, which are built unsupported by Faith as the basis of individual's resiliency and spiritual world.

The author's method rests on a set of interpretations, their analysis and generalization. Such a scientific approach is based on psychological characteristics and an insight into the structure of plot devices, associational and figurative turns. The conclusion is not a prescription. It is broader and more distant from today's examples of cinema works and involves deep understanding of the current situation which needs to be studied and absorbed. It should be also compared to national classical works, though adjusted to modern reality.

KEY WORDS: faith, God, transformation, punishment, fear, edge, loneliness, forgiveness