



Свобода воли и экзистенциальность смерти

Н.А. Барабаш

доктор искусствоведения, профессор

В статье анализируется феномен искусства — смерть. Автор выделяет категорию СМЕРТИ, рассматривая ее сквозь призму современного прочтения в художественных произведениях. Отмечается, что смерть утратила свой первоначальный ценностный смысл, превратившись в необязательное и ничтожное явление.

АННОТАЦИЯ УДК 791.43.01:159.9

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

экзистенциальный
поиск гармонии,
возвращение
смыслов, хаос
и порядок, абсурд
и реальность,
смерть как
составляющая
культуры, любовь
и исключитель-
ность, типология
смерти

Крушение многих, казалось бы, незыблемых истин, к которым относится и смерть как условие ЖИЗНИ человека, наблюдает наша эпоха. Как, впрочем, и иные эпохи, рассматривавшие смерть то в качестве мистической аскезы (средневековые монахи, например), то греха (христианская теология), но, прежде всего, связывали ее с именем Бога и его потерей. Потому печаль и страдание, приближающие к осознанию утраты, или становящиеся следствием ее, так или иначе приближали сознание человека к постижению основных заповедей (эстетических, моральных), в которых телесное и духовное всегда противопоставлены друг другу. «Нужно отметить, что 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.»¹.

Отношение к смерти, ее изображение в художественном контексте времени сегодня выявляют этот сложный момент перелома, когда смерть утратила свое трагическое бытование, свое пугающее значение, и словно перетекла в новое, почти непознанное понятие. Потрясение Достоевского от впечатления, произведенное мертвым Христом в картине Гольбейна-мл. «Мертвый Христос», ужас писателя, последовавшие припадки, говорили о примечательном воздействии изображения мертвого, все еще страдающего тела, своей духовной неистовой силой. В последую-

¹ Бахтин М. Автор и герой. СПб.: Академия, 2000. С. 159.

щем сначала противостояние ей, а еще позже (уже в конце XX и первого десятилетия XXI века) — небрежность в ее трактовке всё дальше и дальше отстоят от того, с чем связывалась она в другие времена и эпохи. Скажем, от проникновенного анализа Аристотеля меланхолии; от Еврипида, для которого смерть героя была равновелика его жизни, и даже выше нее; от Сократа, спасавшегося, по мысли Ницше, «усталостью инстинкта»; от иных великих, в трудах которых, так или иначе, рассматривалась смерть. Все они восходили в своих оценках смысла и бессмыслицы бытия через и сквозь экзистенциальное начало жизни, а, стало быть, и смерти.

Смерть — есть некое УКЛОНЕНИЕ от правил бытия. Это пограничное состояние, еще не означающее конечность, абсолютную конечность его. Это только последнее, может быть, определяющее, событие жизни человека. Но в наше время, время парадоксального взгляда на природу смерти, который один единственно и способен уравновесить эти смыслы бессмыслицы, такой смысл отступает от пределов и законов привычного. Смерть, как и печаль, как утрата, как свидетельство невосполнимости, уже не становится ключевым критерием, определяющим современный мир. То есть мир художественный, изображенный, связанный с подменой и приключениями этих смыслов. Приключениями и странствиями как самого понятия, так и той сути, которое оно содержит. Смерть в настоящее время — некий артефакт, изображение, придумка, наворот, порой даже перформанс.

Если у Островского самоубийство героини связано с протестом, с испытанием семьи на устойчивость, похоже на детскую сказку, где, по логике Катерины, все может вернуться на круги своя, то есть связано с ожиданием ОБРАТИМОСТИ смерти; если у Толстого нет иного выхода для его Анны Карениной, как только уход окончательный и неминуемый, вызванный потребностью исчезнуть и не наблюдать более, как рушатся ее мечты и планы, сказки о будущей светлой жизни, то герой дня сегодняшнего противостоит (и настаивает на этом) классическому распределению и подразделению жизни-смерти на безусловное и тоже безусловное. Только первое окрашено в мажорные тона, второе связано с глубиной трагического абсолюта. Как подметил Жан Бодрийяр, «в тот самый момент, как только мы начинаем интеллектуализировать некий феномен, он как раз и исчезает фактически»². Другое дело, что смерть не становится единственным возможным и закономерным выходом: она может быть, ее может и не случиться, она вообще, скорее, знак некой необязательности. И потому трагическая окрашенность уступает место равнодушному приятию конечности бытия. Так устроен мир,

² Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: КДУ, 2011. С. 40

³ Кант И. Критика чистого разума. Симферополь, «Реноме» 2003. С. 331.

и с этой посылкой трудно спорить. И. Кант говорит, что «вся задача трансцендентального идеала сводится к тому, чтобы подыскать или к абсолютной необходимости понятие, или к понятию какой-нибудь вещи абсолютную необходимость ее»³.

Сериалы, кинофильмы последнего десятилетия настаивают на мысли: не внутренняя художественная необходимость обуславливает наличие и неизбежность смерти в контексте произведения искусства, но совсем другое. Это ставка на экзальтированное пробуждение сознания, на спекуляцию зрительных, динамических образов, где образ катастрофы — наиболее впечатляющий. Жизнь — смерть уже и не так различимы, ибо первая не всегда связана с: а) познанием; б) созиданием и — как следствие — необходимостью жить и творить. Нет, в смерти видится иной выход, иной итог, она перегруппировывает силы, оставаясь если не победительницей, то своего рода выразительницей основной идеи, главного смысла, именно она составляет ценностный итог человеческого существования. Вне смерти — на этом настаивают авторы — нет жизни. Но вкладывают они в эту «жизнь» смысл, прямо противоположный античному, классическому, христианскому. Да и просто тому естественному развитию сюжета жизни, где смерть конечна и она оплакивается. Всеми, причем, большинством — точно.

Мы вряд ли следим за тем, умрет ли Гамлет, останется ли он жить. Нас занимает его судьба, перипетии ее, превращения, а не конечная его участь: она и так известна, ее не избежать. Это Шекспир задает с самого начала. Но вот противоречие. У английского автора его герои в трагедиях естественным образом обречены. Как они уйдут из жизни — дело художественной пластики и внутренней силы, логики, замысла как идеи драматурга. «Архитектоника мира художественного видения упорядочивает не только пространственные и временные моменты, но и чисто смысловые...»⁴.

⁴ Бахтин М. Автор и герой. СПб.: Академия, 2000. С. 159.

Провокации времени

Современная художественная линия отстоит от классической и опирается не на привычное, а содержит провокацию. Читательского, зрительского интереса, страсти к авантюрному развитию событий, движения по восходящей, где пружинность и непредсказуемость этого действия сотворяют с воображением удивительные превращения. Провокация способствует тому, что авторское самолюбие остается вовсе невостребованным. А главным является подогреваемый постоянно итог — как, как еще извернется человеческая фантазия, дабы более мастерски и непостижимо уничтожить своего героя? Как?

Героя закапывают еще живым, он сам роет себе могилу, его пытаются, провоцируют, его уничтожают во всех возможных и невозможных проявлениях, но только страх и ошеломление сопровождают все эти картинки. Помните Достоевского? — ошеломлен! Однако и в этом чувстве есть эстетическая составляющая того, что испытал классик. Нет ее в нас, в сегодняшнем зрителе и читателе: мы давно все приняли и смирились с тем, что факт убийства, пытки, уничтожения стал знаком. Что без этого знака воплощение смерти, ее реализация будет неполной. «Сверхчеловек это преобразование и вследствие этого отталкивание от прежнего человека. Поэтому фигуры, всплывающие перед публикой на переднем плане современного хода истории, далеки от существа сверхчеловека настолько, насколько это вообще возможно»⁵.

⁵ Хайдеггер М. Что зовется мышлением? М.: Академический проект, 2007. С. 125.

Самое страшное и не поддающееся анализу и простому пониманию — это то, что авторы всех сегодняшних смертей не удосужились постигнуть одного — одиночества человека. А именно этим объясняется логика и неизбежность смерти в классической (подлинной) литературе. И Гамлет, и Анна, и Катерина были одиночки. Рядом — нет понимания и, стало быть, включения в жизнь. И в этом — отторжение и непреодолимое расстояние нынешнего художника. Его герою не с чем сражаться, он не протестует истинно, он даже не способен понять, что созидание в жизни — единственное условие достоверности и ее исключительности. Он не грустит, и не потому, что не знаком с Шеллингом или Хайдеггером, а потому что его автор-родитель так и остался в противостоянии времени. Он не сочиняет историю про то, как человек живет и как он умирает. Он говорит все больше о том, какие еще наслать на своего героя безумства и страсти. Но отнюдь не шекспировского масштаба. И дело не в одаренности. Дело в том, что эпоха, ее кризисы провоцируют авторов на такой ход, на такое видение ситуации и такое видение истории. «Каждый новый порядок отделяется от предыдущего революцией — собственно, это и есть единственно подлинные революции. У нас сейчас порядок уже не реальности, а гиперреальности...»⁶. Современные сочинители очень в ладу со временем, где посыл — жизнь превыше всего — оказывается поруганным и осмеянным. С жизнью можно и не считаться, она нынче не стоит ничего. И неважно, останется ли герой, погибнет ли, от этого вообще мало что изменится. «Ведь рождение как событие индивидуальное и необратимое столь же травматично, как и смерть»⁷.

⁶ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: КДУ, 2000. С. 44.

⁷ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. М.: Астрель, 2012. С. 621.

Траур по герою (как траур по материнскому объекту у Фрейда) невозможен. Ни логика повествования, ни художественная

⁸ Там же. С. 448–449.

ткань произведения этого не требуют. Есть то «влечение смерти, о котором говорил Фрейд. При условии, что ей будет придан радикальный смысл, вопреки самому Фрейду»⁸. Не происходит духовной, нравственной потери. Смысл одиночества утрачен, он не рассматривается вовсе. И это, как ни странно, тоже обнаруживает противоречие времени. Разные (другие) науки перенасыщены пониманием и наличием смысла одиночества (даже в журнале по геологии вышла статья «Одиночество в геологии»), о нем трубят мир, и отчасти поэтому так востребована постмодернистская линия в современном искусстве. Дух ли это, некий флер уходящей эпохи, нечто нематериальное и вольное, но все же присутствие его ощутимо; оно тревожит и задает вопросы. Этот поруганный термин, который может означать все что угодно, но только не направление в искусстве, как ни странно, многое объясняет, если принять понятийный аппарат постмодернизма. Одно из главных в нем — стертость границ, их поспание и необязательность — как раз и приводит художника к ТАКОМУ решению: *сюжета; характера героя; жанру; композиции*. Еще многому, где и стертость, и необязательность их имеют далеко идущие пути и смыслы. Поруганный, он все же становится управляемым и выказывает себя через необязательность и отступничество. Но не в том случае, когда символическая обволакивающая потерянности ведет в поисках смысла к самоубийству художника, но когда смысл потери обретает виолончельное трагическое звучание. И здесь возможно небольшое, почти пунктирное скрепление, смыкание с той классической выверенной линией утраты, когда печаль и траур все же имели место и были неотвратимы.

Обволакивающая линия этой печали не сопровождает жизнь и смерть героя, и в этом экзистенциальный характер смерти приближается и равняется едва ли не самой жизни. Неотвратимость, выверенность, внепространственность и вневременность также обозначают явление смерти. И можно было поставить чуть ли не знак равенства между той смертью, что была ранее в литературе, о какой писал еще Еврипид, уж не говоря о Шекспире и наших классиках, и той, что представлена современными художниками. Но! Разница в одном: симулякр симулякров и реальность, равная не самой реальности, а той, что страшнее, что в произведении превосходит действительность, совпадают в одном: ничего реальнее, если отойти от игры смыслов, и страшнее ее нет. Начиная с 1917 года, этого безумия протеста, плохо сформулированного и превратившегося в исторический штамп, нет ничего страшнее, нежели Великая Отечественная война, а затем тяготы ее преодоления; ничего безобразнее того, чем является сегодняшний день

с тонущими кораблями, взрывающимися домами, убийствами среди бела дня и невозможностью общества справиться с этим, противостоять этому цинизму, — всё свидетельствует об одном: вяло протекающие процессы в художественном пространстве никак не сравнятся с тем, что преподносит действительная жизнь. Экзистенция воли и свободы обнаруживает себя как раз где-то посередине, едва ли не на перепутье. Справедливости ради стоит сказать о морали, о морали невмешательства. «Не нужно, однако, думать, что мораль невмешательства и терпимости уважала бы большую свободу Другого; с тех пор, как я существую, я устанавливаю фактическую границу свободе Другого; я ЕСТЬ эта граница...»⁹.

⁹ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. М.: Астрель, 2012. С. 621.

Свобода поступка и потребность волеизъявления говорят об одном: хаос и беспредельность жестокости вряд ли сравнимы с тем, что есть в литературе, на театре. Но вот парадокс: и жизнь едва ли сравнима с теми изысками, что можно наблюдать на поле художественного самоубийства. Спектакли МХТ им. Чехова последних лет — прямое тому подтверждение. Это «Террористы» и «Изображая жертву» братьев Пресняковых, где логике основных героев придана мистифицирующая роль, вывернутая наизнанку. Матерьясь и проклиная, герой, представитель власти, милиционер, провоцирует не только себя и сидящих в зале, — он объявляет тотальную войну патриархату в эстетике театра, его символам, он просто-напросто настаивает на самоубийстве хоть кого-нибудь из присутствующих на сцене и добивается этого в конечном итоге. Он — за свободу, он декларирует на матерном языке свои постулаты, нимало не заботясь о том, что есть она, истинная, и вообще-то — зачем она нужна. Да она и впрямь ему ни за чем. Ницше подчеркивал: «...свобода означает, что мужские, боевые и победные инстинкты господствуют над другими инстинктами, например, над инстинктами счастья. СТАВШИЙ СВОБОДНЫМ человек... топчет ногами тот презренный вид благоденствия, о котором мечтают мелочные лавочники, христиане, коровы... Свободный человек — воин...»¹⁰.

¹⁰ Ницше Ф. Сумерки идолов, или как философствуют молотом. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2006. С. 864

Только ли он? И одинок ли он? И где то одиночество, прямое или следующее по пятам, которое и способно привести героя к осознанию своей никчемности и поискам конца? Как Гамлет, который ищет своей смерти в окружающем и в окружающих: событиях, поступках, явлениях, даже в любви. Как чеховский Треплев, который бродит по закоулкам материнского дома в поисках утраченных возможностей, противореча сам себе, не надеясь обрести счастье и все же остается в поисках его. И в итоге — стреляется, словно подтверждая фрейдовский тезис о том,

что однажды совершенная попытка самоубийства повторится снова. Он и впрямь одинок, этот бродячий художник, и в поисках себя, и смысла жизни. А, может быть, и времени.

Одинокий современный герой

Нынешний герой другой. Он не грезит об одиночестве, более того, он мало понимает, зачем оно ему. И все же в попытках опереться на житейские смыслы он пытается осуществить хоть какую-то мечту: скажем, о странствиях сознания, другие свои рефлексии. Ни автор, ни сам герой не настаивают, не ждут и не понимают одиночества. А только оно и способно привести к логически завершенному существованию.

Действительно, одиночества нет, герой приходит к концу, к гибели отнюдь не органично и не вытекает его смерть из логики и последовательности повествования. Однако есть целеполагание самого художественного произведения, где путанице и профанации, нажиму и рефлексии отдана первостепенная роль. Провокация сознания совсем не исчерпывается только лишь неумелым конструированием действительности. В самом деле, вряд ли проза и драма Толстого тянут на такие изощренные изыски и превращения. Его литература безыскуснее и простодушнее, что не умаляет великий ее смысл. И в ней он силен и равновелик только самому себе: как и в отрицании другого великого писателя, в неприятии очевидно достойного, в непонимании протекающих процессов современного ему дня — он все равно отстоит от обыденного и наносного. Он видит исход жизни героя при сложившихся обстоятельствах в смерти и более ни в чем. При этом не умаляя этот факт, не искажая его величие и ценность.

Так, Сартр находит, *что* есть отрицание внутреннее, связывает отрицание с бытием и подробно развивает мысль о разнице того и другого. «Внутреннее отрицание... является объединяющей связью бытия»¹¹.

Обреченность на смерть Гамлета не имеет ничего общего с попыткой обрести свободу через смерть у современных авторов. Можно сказать, начиная со времен абсурдистской драмы. Если у Сартра — это действительно конечность и обреченность, у Камю — протест и несогласие, доходящие до бунта («...борьба за то, чтобы оставаться нормальным человеком в исключительных условиях, всегда давала мне больше всего сил и позволяла приносить больше всего пользы», то у их последователей в современной постмодернистской литературе — в ее провокационном, не поднимающимся до бунта существовании, где градус

¹¹ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. М.: Астрель, 2012. С. 36.

поиска истины и свободы снижен значительно. Это отнюдь не протест и не конечность, а только декларация этих идеологем и настоятельные уверения в их наличии. И тогда свобода воли предстает не только как классически выверенное противостояние власти и попытка сохранности самой личности, но как повторяющийся символ и потребность смерти. В ней видит современный художник отказ от борьбы, или симуляцию ее, в ней — единственно возможный путь к освобождению от обязательств, всяческих условностей и выполнения долга. Долг вообще становится столь умозрительным понятием, что если и говорится о нем, если он и задействован на уровне слова, то, по сути, игнорируется и — более того — отказ от него демонстрируется. Декларация свободы, таким образом, замещает истинную свободу. Демонстрация и (часто) профанация свободы звучат как альтернативный призыв к жизни. Однако все это сопровождается провокационным началом: в него облекается форма, содержание впрямую отражает провокацию. Герои становятся не чем иным, как камуфлированными беглецами за призраками абсолютной свободы, включая ее марксистский тезис «Познания необходимости».

Однако поиски абсолютной свободы стреножатся странной догмой: свобода от необходимости превращается в поиски свободы от свободы. Универсалия культуры — свобода, а тем более, свобода воли — оборачивается фиаско. И поиски совершенной, очищенной от догм свободы, еще сохраняют печать максимализма и редкой изолированности от чуждого и наносного, коими могут являться вседозволенность и диалектика правды.

Кажущаяся необходимость и закономерность смерти в современном видении всего лишь малая дань тому факту, что человек действительно волен: волен поступать вопреки; волен действовать глубоко изнутри, определяя и идентифицируя акт сознания и акт правды, отстоящие от него не слишком далеко. Нечеткая позиция сегодняшнего художника, передающего смерть как законченную фортепианную сюиту, все еще не согласуется с миром действия и органического присутствия на сцене (на экране, листе бумаги и т. п.). Герой все еще томится по предчувствию правды, не очень ориентируясь в ее границах и эстетических канонах. Он так и бродит, закинув ружье (иной атрибут убийства) за спину и полагая, что мир состоит не из заповедей, а из расхожих схем, где главный тот, кто сильнее.

Он ошибается, этот герой, ибо за ним нет никого, кто смог бы поддержать его хилую правду-выдумку. И, пожалуй, единственное, что так или иначе оправдывает жизнь современного

подиума в художественном его воплощении — это попытка окунуться в мир мечты и фантазии. Только таким образом, считают творцы, хоть как-то оправдывается необузданное и ничем не оправданное стремление лишить человека-героя жизни. Острота изображения, накал страстей, виртуозная подача материала, неожиданное раскрытие характера — все эти придумки читались бы более или менее адекватно, не будь столь искусственно и нарочито движение авторской, художественной мысли. Мысли, которая мир фантазии превращает в хаос, а жизнь человека — в скверное продолжение его грехов и падения. Еще, быть может, и не завершённое. Однако существующее как факт подсознания, как томящийся кентавр в скверике, где осыпались лилии, а громадный дуб уже не плодоносит.

Экзистенциальный поиск гармонии внутри себя, внутри своего Я приводит к бегству от собственного Я и — как следствие — к неудовлетворенности. Такое бегство сопровождается, как правило, актом показательным и театральным. Либо это самоубийство, и тогда продолжает активизироваться мысль о потребности справедливости, отказ от какой-либо формы прощения, страха, возмездия. У А. Камю болезненность такого акта связывается с потребностью человека в «необходимости невозможного». «Невозможное! Я искал его на границах мира, на краю своей души». Это сродни сну, когда человек и знает, что спит, но сознание при этом сохраняется (Ч. Тарт).

Необходимость и потребность в невозможном заканчивается у человека (у героя) смертью. Она подразделяется на: добровольный уход — самоубийство; смерть по независящим обстоятельствам; смерть в результате схватки.

Философский подход к изучению такого пограничного с жизнью состояния, с одной стороны, и потребностью в акте смерти, с другой, представлен работами не только А. Камю, Ч. Тарта, З. Фрейда. М. Мамардашвили, Ж. Бодрийера. Эти писатели, философы изучали искаженное состояние сознания (именно вследствие такого и оказывался человек, герой) на пороге смерти. Теория *ressentiment* у М. Шелера, теория «фальсификации ценностных таблиц» у Ф. Ницше дополняют картину.

Онтологически проблема смерти относится к форме рефлексии. Проблему смерти можно рассматривать как неотъемлемую часть времени и составляющую культуры. Эта проблема сохраняется вследствие специфики как бытия, так и культуры в целом. Сама точка ценности человеческого Я — в поле зрения культуры. «Пассивность» человека в этом вопросе только кажущаяся (З. Фрейд). Сильное переживание (религиозное по Л. Выготско-

му), связанное с поиском Бога (Х. Борхес, Д. Мережковский), лежит в основе причин, ведущих к потребности в смерти как своеобразному выходу из тупика. А то, что человек, находящийся в пограничном состоянии, его ощущения и переживания схожи с состоянием попадания в ловушку, — несомненно. Именно мотив безысходности устремляет человека к акту смерти.

Однако последнее десятилетие предложило новый виток понимания как причин смерти, так и ее изображения. В особенности в художественном произведении. Признак надлома, как отмечал Ф. Ницше, характерен для современного состояния культуры: «Теоретически человек пугается того, что из него самого может последовать». Но если у Достоевского путь страдания, оно само, его гибельность и необходимость в нем прослеживаются во всем творчестве, если страдание ставит человека выше собственного Я и самого мира реальности, если оно — путь к высвобождению и обновлению и одновременно и непременно поиск истины, то спустя полтора столетия картина резко меняется. Утрачивается прежде всего морально-нравственный смысл акта смерти. А.Н. Островский и Л.Н. Толстой со смертями их героев оказываются на другой планете в изображении смерти, поскольку современные герои отказываются жить только и исключительно по моральным соображениям.

Экстремальность смерти

Ныне же картина кардинально иная. Экстремальность изображения смерти — характерный знак времени. Драматургия современной сцены и экрана подходит к изображению смерти тоже с позиций экстремальных. А сами произведения можно подразделить на два направления: *первое*, где действие СТРЕМИТСЯ к смерти героя, где смерть провозглашается как неизбежность с первых же страниц, с первых картин; *второе*, где смерти дано абсурдное, даже гротесковое воплощение.

Смерть в современном искусстве стала не только притягательным, влекущим моментом, она даже не столько завершает жизнь человека. Ее значение возросло до огромных и — часто — абсурдных размеров. Парадоксальность смерти становится важным, едва ли не самым главным условием самого произведения. С одной стороны, смерть — завершающее обстоятельство, открывающее в композиционном и идеологическом контексте новые пласты и отношений героев, и трансформации их характеров. Но она же — едва ли не проходное обстоятельство, некий случай, который и прогнозируем, и не так страшен, а главное — он превратился в обыденность. Человек может жить,

а может — и нет: жизнь все более утрачивает свой изначальный ценностный смысл. Искусство не только здесь не опережает действительность, но во многом и калькирует ее.

Если еще в первой половине XX века в литературе и искусстве можно было говорить об оптимизации смерти, ее пафосном, едва ли не мажорном начале, то с середины 1990-х годов тенденция резко меняется. Смерть перемещается с подмостков подвига на иные, значительно более низменные ступени. Она уже не является драматургической развязкой произведения, по ней уже не судят о максимуме должного, могущего произойти. Она — более того — отнюдь не показатель нравственных исканий героя. Напротив, она теперь — важнейшее условие и построения сюжета и авторская точка опоры. Ее исключительность и чрезвычайность, возведенные в авторский абсолют, принцип понимания нравственности, ее порог и неизбежность остались за рамками постмодернистских течений. До каких пределов — сказать затруднительно. Нет этих пределов, границы смяты, каноны нарушены, проблемы мироустройства и человеколюбия попераны и погребены заживо: да здравствует постмодернизм со всеми его нарисованными французами схемами!

Спасется или нет, догонят или убьют? — этот нехитрый формообразующий и содержательный набор становится главным условием интриги. Известность такого набора очевидна и восходит еще к мифу и сказке. Именно в сказке начинается погоня воображения читателя за этим — кто кого?! Такое противостояние и ожидаемо, и прогнозируемо. Примитивность ходов и отсутствие сюжетных построений, лобовое решение конфликта замыкается на таком нехитром противостоянии.

А, между тем, смерть — это:

- а) уход от решения проблем, своеобразный выход из тупиковой ситуации;
- б) и решение проблем героя;
- в) вызов, эпатаж;
- г) драматургическая слабость и несовершенство мастера, который не находит иного решения в споре человека с жизнью;
- д) месть, если ее совершает кто-то и за что-то;
- е) самоубийство — это тоже своего рода месть.

«Ошибочно полагать, что жизнь сводится к восприятию, праздному фланированию по миру и пассивному удовольствию ото всего, происходящего извне», — пишет Ортега-и-Гассет. Однако неизбежность и абсолютная сосредоточенность в произведении лишь на исходе, лишь на акте смерти — тоже мало-вразумительное занятие. Мотив возвращения соседствует с

отчуждением, когда человек, герой произведения фантазирует на темы смерти: уловка — не со мной, не про меня. В глубоком тылу своего сознания человек знает обо всем, и о конце — тем паче. Но живет вопреки такому своему знанию. И наше сознание тоже фокусируется на том, останется ли он жив? Выражается ли это прямо или косвенно, но мысль, напрямую связанная с надеждой, — один из доводов в пользу того, что смерть, сами размышления о ней отодвигаются человеком в какие-то странные закоулки сознания, памяти, в те запасники, по которым способна прогуляться эта единственно светлая мысль.

В обычном понимании жизнь, конечно же, противостоит смерти. Другое дело, что смерть сильнее и неотвратимее. Возвращение к ней — это бесконечность вариаций и модификаций, это та энергия вымысла, которая в течение веков волнует и томит человечество. В такой озабоченностью смертью, ее неразрешимостью, стремлением пробиться сквозь запреты логики, деструктивного мышления — ответ на многие и многие вопросы, связанные с потребностью человека знать о ней, но вопреки этому знанию... жить!

Категориальный мостик, выстраиваемый между категориями ЧЕЛОВЕК И КУЛЬТУРА, ЧЕЛОВЕК И ИСКУССТВО, опирается на те идеалы и непреходящие ценности, которые во все времена определяли главный смысл бытия. И мысль Бодрийера о времени, его постоянно меняющихся идеалах, и которые в «нашей роковой безучастности» необходимо возрождать снова и снова, актуальна и не подлежит сомнению. Сложившаяся в искусстве ситуация, которую Ю. Хабермас охарактеризовал как постметафизическую, возвеличивает не саму жизнь, но то, чем она завершается. К смерти в современном искусстве приковано пристальное внимание. Стратификация городов, расслоение общества, очевидное превосходство одних слоев населения над более многочисленными другими, искажение идеалов, сломленное сознание — вот лишь некоторые причины негативного существования человека и его, стало быть, отношения к экзистенциальному смыслу жизни.

Однако осталось нечто, малые крохи того, что еще причисляет человека к цивилизованным существам. Еще ходят люди в театр и кино за ответами в надежде, что герой останется жить, будет в ладу с собой, и что мостик между призрачным светом сцены и экрана и тем, что называется жизнью, не так уж и зыбок. И что спектакль под названием «смерть» не всегда и не обязательно должен отринуть действительность, превзойдя ее, поскольку подлинного знания о ней нет и быть не может. Можно

прогнозировать дух смерти, окунаться в вымысел о ней, но справедливым останется одно: то, что обрамляет ее и что относится исключительно к жизни. Нынешняя «театральная» смерть героя содержит больше культового зрелища, больше иллюзии от незнания, и потому кажется намного притягательнее и зрелищнее. Во все времена писать о смерти, иметь ее в виду — было задачей увлекательной и захватывающей. Потому и жизнь удавалась более героической и жидилась на противостоянии смерти. Однако нынешнее время свидетельствует об ином: жизнь человека, если она ничтожна и часто зряшна, почти всегда проигрывает по силе изобразительности и убедительности, тем самым предлагая смерти лидирующее место.

Экзистенциальный характер жизни описан и понятен. Смерть предлагает новые способы ее прочтения и актуализации. Феномен смерти в современном искусстве походит на симулякр жизни, становясь ее мощнейшим заместителем и сублимацией. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Автор и герой. — СПб.: Академия, 2000.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. — М.: КДУ, 2011.
3. Камю А. Записки абсурдиста. — М.: Астрель, 2011.
4. Кант И. Критика чистого разума. — Симферополь: Реноме, 2003.
5. Сартр Жан-Поль. Бытие и ничто. — М.: Астрель, 2011.
6. Ницше Ф. Сумерки идолов, или как философствуют молотом. В кн. Так говорил Заратустра. — М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2006.
7. Хайдеггер М. Что зовется мышлением? — М.: Академический проект, 2007.

REFERENCES

1. Bakhtin M. *Avtor i geroy*. [*Author and hero*]. — SPb.: Akademia, 2000.
2. Boudryar Zh. *Simvolicheskyy obmen i smert* [*Symbolic exchange and death*]. — M.: KDU, 2011.
3. Kamyu A. *Zapiski absurdista* [*Notes of absurdist*]. — M.: Astrel', 2011.
4. Kant I. *Kritika chistogo razuma* [*Critique of pure reason*]. — Simferopol': Renome, 2003.
5. Sartre Zhan-Pol. *Bytiye i nichto* [*Being and Nothingness*]. — M.: Astrel', 2011.
6. Nitshe F. *Sumerki idolov, ili kak filosofstvuyut molotom*. V kn. *Tak govoril Zaratustra* [*Twilight of the Idols, or how to philosophize hammer*]. — M., Eksmo, SPb.: Midgard, 2006.
7. Khaydegger M. *Chto zovetsya myshleniyem?* [*What is called thinking?*]. — M.: Akademicheskyy proyekt, 2007.

Free Will and Existentialism of Death

Natalia Barabash

Doctor of Arts, Professor

UDK 791.43.01:159.9

ABSTRACT: An attempt at analysis of the problem of free will's, taken as existence of life, striving for making a choice. Death is one of its prolongation forms. Life sense paradox understanding in contemporary arts and literature turns into smoothing over both life itself and death. Whereas in classical Russian literature (as well as in the world literature prior to that) death has appeared the only solution of human life; if the very depth and irreversibility of such a solution of the work have appeared as an attempt at adjustment of the world as possibility, in contemporary arts death becomes a dispensible coin to exchange, a new optional condition of existence. The protagonist dies not due to extraordinary, truly distructive factors, but because of an author's misunderstanding how to arrange things around him. If alive, one could have been hardly actual or interesting.

Purifying tragic motive, characteristic of a literary work finale and person's life, turned into meaningless CHANCE. Generally human life is no more unique. Heroines of Tolstoy and Ostrovsky dared to die because future life seemed senseless to them. Nowadays characters occur in quite a different situation. There is both artistic and social reasoning for this. Ghastly solitude as an ethical and aesthetic factor became habitual in the society of lonely individuals. It is deeply rooted in urban stratification then following fatal absence of demand for an individual, resulting in feeling of abandonment, especially when the working day is over. Driving reflections crown it all, and the authors willingly accentuate man's separation from the outside world and lack harmony with it.

KEY WORDS: existential search for harmony, return of meaning, chaos and order, absurdity and reality, death as strand of culture, love and exceptionality, typology of death