DOI: 10.19195/0137-1150.167.32

VALENTYNA GERASYMCHUK

Национальный технический университет Украины „КПИ”, Ukraina

Бытие и небытие смерти в смысловой картине реальности и художественного текста (на материале романов Леонида Леонова *Дорога на Океан* и Максима Горького *Жизнь Клима Самгина*)

Сущность универсалии смерти состоит в ее таинстве. Если говорить о физически объективной реальности, то, несомненно, существует научное объяснение смерти точки зрения естественных наук. Изучение феномена смерти в гуманитарной науке возможно только на основе философского или культурологического подхода, представляющего собой определенную антропологическую метатеорию и метаметодологию. Контекстом универсалии смерть всегда является определенная метафизическая смысловая картина мира. Независимо от аксиологических отличий той или иной картины мира, ключевые понятия в ней — Бытие (Я), Небытие (Не-Я) и Вечность (Бог, универсум, космос, Абсолютный дух и т. д.). Поскольку все обозначенные понятия до конца непостижимы, то и универсалия смерти в этой триаде может быть интерпретирована как проблема вопросительной трансцендентальной философии.

Рассматривая феномен культуры как трансценденцию, Марина Савельева солидаризируется с размышлениями Семена Франка о том, что трансцендирование — это „не достижение чего-то трансцендентного, а осознание трансцендентального как граничного, и именно поэтому оно есть трансцендентальное мышление”¹, считая, что „трансцендентальное мышление” предполагает имманентное самоопределение человека, а последнее „возможно только в случае осознания универсальности культурного отношения к миру, осознание того, что независимо от времени и пространства, формой

¹ С. Л. Франк, *Непостижимое*, [в:] его же, *Сочинения*, Москва 1990, с. 306.

культуры является вечный опыт сознания”². При этом, резонно замечает исследовательница, культуру как основание можно проигнорировать, сознание же почти невозможно. Таким образом, сознание представляется метафизическим творцом культуры, трансцендентальной границей существования, принципом организации мира по законам, актуализирующимся как „законы культуры”³.

В художественных текстах трансцендентный дискурс обозначенной нами проблемы смерти как триады, ее внелогический, иррациональный смысл, чаще всего рассматривается в метахудожественном модусе. При этом авторы текстов создают художественную реальность как определенную сюжетную историю, событийную фабулу, но она меньше всего их интересует, играя роль своеобразной декоративной формы текста, а главным предметом их творческого интереса становятся философские рефлексии относительно „вечных” проблем и сопровождающие их бытийные и небытийные ситуации, которые являются преимущественно предметом философского, религиозного, трансцендентального сознания. Причем детерминирует подобные смысловые смещения в их текстах зачастую „банальная” причина — смерть, которая и в реальной жизни, и — зеркально — в литературном тексте всегда выводит человека за границы бытийного круга, разворачивает его лицом к будущему, не существующего в реальности в привычном понимании, и это будущее трансцендируется в модусе порыва и вербально неоформляемого обращения к вечности. Метахудожественность ориентируется на универсальные сущности, непостижимые умом.

Проиллюстрировать эти размышления можно близкими в онтологическом смысле текстами философских романов *Дорога на Океан* (1935) Леонида Леонова и *Der Zauberberg* (*Волшебная гора*, 1924) Томаса Манна. Экзистенциальные переживания в связи с неизлечимой болезнью героев Т. Манна и Л. Леонова невольно возвращают человека к состоянию „безграничной свободы”, когда не срабатывает логика, отсутствует понимание происходящего, которое непостижимо. Смерти никто и никогда не постигнет, поскольку это небытие человека, а человек (как бытие) может осмысливать смерть только с точки зрения бытия, с точки зрения жизни. То „пограничье”, куда попали герои, их переживания по этому поводу, представляют интерес в разрезе категории метахудожественности, которая не является „признаком искусства”, но представляется самым существенным в нем, что теоретически выглядит как несовершенная форма, очерчивается как определенная теоретическая рефлексия.

У Манна этот аспект метахудожественности охватывает весь текст, коловорот болезни затягивает постоянно новых героев, вынужденных воспринимать жизнь на „волшебной горе” как настоящую, свободную, а в „до-

² М. Ю. Савельева, *Лекции по мифологии культуры*, Киев 2003, с. 187.

³ Там же, с. 186.

лине” — как регламентированную и несвободную. Скрупулезный рассказ о взлетах мыслей и чувств героев в „разреженном” воздухе туберкулезного санатория и есть „полевое исследование”, собрание эмпирического, опытного материала, исходя из которого можно говорить о бытийности или небытийности существования человека.

Онтологическое измерение метахудожественности в тексте романа Л. Леонова *Дорога на Океан* проявлено в несколько ином аспекте — в аспекте неожиданности случившегося, через восприятие героиней непостижимого факта — смерти духовно близкого ей человека. Формальным выражением этой ситуации является коннотация слова „вдруг”, что предваряет в тексте ситуацию эмоционального „взрыва”. Такие неожиданные, казалось бы, ничем не мотивированные эмоциональные перепады Леонов перенял у своего учителя — Федора Достоевского. В тезаурусе Леонова слово „вдруг” частотное. Но если у Достоевского такие речевые формулы выражают стихийное проявление имманентных чувств, то у Леонова образующим их элементом выступает внешний раздражитель; происходит так называемая экстериоризация чувств, которая одновременно является своеобразным сюжетным ходом, который освещает кризисные состояния героев. Слово „вдруг” способно одномоментно открыть самое существенное в бытии человека, до этого невидимое в нем для окружающих. Такие „нервно-резкие” сюжетные зигзаги можно образно сравнить с моментом затишья и тревожным покоем перед грозой. Примером подобной трансцендентной ситуации (краха бытия, по Карлу Ясперсу⁴) может быть один из эпизодов романа.

Сюжетное развитие романа никак не предвещало беды. Все хорошо сложилось у „подруги” главного героя — Курилова — Лизы, она наконец достигла состояния жизненного равновесия, „ей уже нравилось держать в руках свою ветреную, непостоянную, как птица, судьбу”⁵. Все благополучно складывалось и у самого героя: операция прошла „спокойно и успешно”. „Как никогда Лизу тянуло к Алексею Никитичу — ребячливо похвастаться своей двойной удачей (ее приняли в актерскую труппу. — В. Г.) и услышать от него простое, умное, отеческое хорошо” [с. 493]. Купив на базаре игрушку — клоуна, героиня направилась к Курилову домой, уверенная, что тот дома. „...Позвонила возле двери, держа клоуна за спиной (...) Вышла женщина, одета (...) по-дорожному”. „(...) Лиза спросила, дома ли Алексей Никитич. — Нет, что вы! — сурово сказала женщина и покачала головой. — Алексей Никитич умер” [с. 494–495].

Реакция Лизы на слова женщины-героини оказалась взрывной — игрушка из ее рук выскользнула в лестничный пролет:

⁴ См. К. Ясперс, *Философия. Книга третья. Метафизика*, пер. А. К. Судаков, Москва 2012.

⁵ Л. Леонов, *Дорога на Океан*, [в:] его же, *Собрание сочинений*, т. 6, Москва 1982, с. 494. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Через два шага что-то надоумило ее взглянуть в пролет лестницы. Мельчая и пропадая, спирально уходили вниз все двенадцать этажей... Лиза перегнулась через перила, потеряв волю идти... Она затягивала в себя, эта громадная гулкая воронка с расплывчатой звездой на дне, и тело само клонилось туда, и никого не было рядом — оттащить Лизу от пустоты! На мгновение сознание ее померкло... [с. 496].

Экспрессионистское изображение клоуна, нелепой, издевательски-абсурдной, „просто смех” игрушки („Паяц лежал с расколотой головой. Один его стеклянный глаз, выскочив из глины, откатился на метр, а глазница другого была черна и густо обведена мелкими трещинками...” [с. 495]), есть воплощение того непостижимого, что случилось, невыразимого крика души Лизы. Как и клоун, для героини смерть абсурдна, даже кошунственна своей обыденностью и несвоевременностью. И утешительные в этом случае религиозные объяснения: „Бог забирает лучших” — оставляют чувство горькой досады по поводу высшей несправедливости (в религиозном смысле) и непостижимости (в смысле онтологическом). Онтологическое измерение страшного события — смерть героя — автор выводит на широкое гуманитарное поле, считая его культурным актом. Во всяком случае для Лизы этот день ее жизни стал „днем совершеннолетия”.

В понятиях структурного анализа подобные эпизоды повествования называются „приемом задержания”⁶, цель которого „играть с повествовательной структурой”, ведь „в плане интеллигибельного восприятия сюжета он выполняет функцию настоящего *thrilling*’а”, а „задержание” оказывает содействие благодаря своей функции, а не благодаря „наполненности”⁷. Повествовательная форма обладает двойной возможностью: она способна разъединять смысловые знаки в процессе разворачивания сюжета и заполнять возникшие пробелы непредсказуемыми элементами. Раздвоенная сюжетная коллизия, связанная с главным героем Леонова, так до последних страниц романа и не „заполняется”, что можно назвать концептуальным ходом автора. Смерть героя — это философский и даже идеологический подтекст романа, в котором проявляется авторская позиция относительно сложных и противоречивых 1930-х годов, что внезапно обнаруживается во многих высказываниях героев романа: Курилов „осуществлял не мечту, а железную необходимость” [с. 110]; „Иногда мы так углублялись, уже не хватало мудрости определить, что добро и где зло” [с. 111]; „Угадать русло в половодье — это значит создавать его самому” [с. 457]. И хотя Лиза считает, что Курилов „человек-гора”, с вершины которой видно будущее, Курилов с этой вершины видит только расплывчатый символ будущего — холодный Океан. Подобную интерпретацию смерти главного героя можно объяснить неоднозначностью его мировоззренческих представлений о происходящем.

⁶ Р. Барт, *Введение в структурный анализ повествовательных текстов*, [в:] *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*, пер. и ред. Г. М. Косикова, Москва 2000, с. 227.

⁷ Там же, с. 227–228.

Мы видим, что в художественном тексте метахудожественность в онтологическом измерении текста придает универсальную значимость бытийствованию (жизни) человека в мире (метареальности).

Иллюстрацией к изображению небытийствующего героя может послужить роман Максима Горького *Жизнь Клима Самгина* (1927–1937). Для главного героя романа „реальность” предстает изменчивой величиной. В ней меняется все: общественные отношения, люди, мысли, окружение. Реальность становится калейдоскопом впечатлений, сбивая с толку Клима, оставляя его в перманентном состоянии непонимания и растерянности. „Реальность” текста романа продуцирует неизведанный пласт возможностей, выносит их на поверхность человеческих взаимоотношений, предоставляя широкий выбор для формирования определенной духовно-ценностной парадигмы личности. Но этот процесс остается вне субстанционного поля главного героя, поскольку он единственный в „реальности” обладает характерным свойством — умением „полного растворения” в других образах.

Клим Самгин пытается постичь реальность, принимает активное участие в событиях романа, но при этом не приобретает существенных признаков бытийствования. И он, и его деятельность никак не проявляются, не отражаются в обществе, и значимый в смысловом разрезе эпизод о его двойнике, не отбрасывающем тени, наводит на мысль, что персонаж без тени — фикция, симулякр, он не существует, он всего лишь авторская функция.

Детерминированным смысловым маркером становится имя героя. Родственники, долго подбирая имя героя из большого именного словаря, наконец радостно констатировали: „Клим! Простонародное имя, ни к чему не обязывает...”⁸. „Никчемунеобязываемость” стала моральным (точнее аморальным) ориентиром Клима и привела к тому, что он так и не смог „втиснуть” себя в метафизический мир, в мир бытийных понятий по той причине, что осуществлять бытие (бытийствовать) в значении „осуществлять сущность” ему было нечем из-за отсутствия этой самой сущности. Один из интересных персонажей романа (потешный правдолюб, правдоруб) Лютов скаламбурил относительно Клима: „Жизнь для лжи-зни нам дана” [т. 21, с. 475]. Клим озабочен своей самостью, занимается моделированием собственной личности, пытается сформировать основания личности путем самовнушения. Клим думал о том, что

необходимо принять какую-то идею, как это сделали Томилин, Макаров, Кутузов. Надо иметь в душе некий стержень, и тогда вокруг образуется все то, что отграничит мою личность от всех других, обведет меня резкой четкой чертою. Определенность личности достигается тем, что человек всегда говорит одно и то же, — это ясно. Личность — комплекс прочно усвоенных мнений, это — оригинальный лексикон [т. 21, с. 389].

⁸ М. Горький, *Жизнь Клима Самгина*, [в:] его же, *Собрание сочинений*, т. 21, Москва 1974, с. 10. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

В глубине души Клим осознает, что понять запросы собственного „Я” можно, установив истинные границы своей личности, но ему это не удается, а осознавать — еще не значит быть. Клим в текстовом пространстве романа (четыре тома!) отчаянно пытается найти хотя бы малый намек на контур своей личности. Взаимоотношения Климa с самим собой складываются как субъектно-объектные, он для себя становится объектом, делая бесплодные попытки очертить его: „Бывали минуты, когда и Клим Самгин рассматривал себя как иллюстрированную книгу, картинки в которой были одноцветными...” [т. 21, с. 186–187].

„Методология” познания Климa мифологична, глагол **наблюдать** стал его излюбленным предикатом, но наблюдаемое не превращалось, как в мифологическом сознании, ни в слова, ни в образы, а так и оставалось неоформленными подсознательными фрагментами чужих мыслей, фраз, идей — „тождественное мировосприятие” мешало ему анализировать:

Клим Самгин не впервые представил, как в него извне механически вторгается множество острых, равноценных мыслей... Но, когда он пробовал привести в порядок все, что слышал и читал, создать круг мнений, который служил бы ему щитом против насилия умников и в то же время с достаточной яркостью подчеркивал бы его личность, — это ему не удавалось. Он чувствовал, что в нем кружится медленный вихрь различных мнений, идей, теорий, но этот вихрь только расслабляет его, ничего не давая, не всасываясь в душу, в разум. Иногда его очень пугало это ощущение самого себя как пустоты, в которой непрерывно кипят слова и мысли, но не согревают... [т. 21, с. 327].

Состояние пустоты сопровождало героя во всем романном тексте: „Клим задумался о чем-то беспредметном, что не вкладывалось ни в слова, ни в образы. Он чувствовал течение неоформленной мысли (...) это было сновидное тревожное падение в какую-то бездонность... он стал прислушиваться, как сквозь него течет опустошительное, бесформное” [т. 21, с. 324–325].

„Мысль есть захваченность бытия” — утверждал Мартин Хайдеггер⁹, что равнозначно постижению сущего. Сущее, как и бытие, постоянно ускользает от Климa. Цепочка любых „размышлизмов” Климa выводит его за границы бытия. Мысль скользит по поверхности, он не может ни распределить, ни объективировать мир, не осваивает и „первой операции духа” (Жак Маритен). Он не осуществляет бытия (не бытийствует), что эмпирически равнозначно человеку, который ничего не чувствует и не понимает, в нем нет полноты бытия, вкуса жизни, даже в обыденном сознании (красноречивая бытовая деталь: Клим недоуменно наблюдает как „смачно” ест и пьет другой персонаж романа — Кутузов). „Внебытийность” героя проявляется и в коммуникативной практике, которая в любом художественном тексте представляется определенной духовной практикой, смыслы которой в выявлении сущностного естества персонажа. В случае

⁹ М. Хайдеггер, *Письмо о гуманизме*, [в:] его же, *Время и бытие. Статьи и выступления*, пер. В. В. Бибихин, Москва 1993, с. 193.

с Климом любой диалог герой ведет исключительно с собой, нагромождая целый ряд вопросов к себе, к миру, но ответы на которые ему не даются. Для того чтобы правильно отвечать, коммуницировать с другим, следует понимать, о чем тебя спрашивают, что собеседник хочет знать. Клим на каждый вопрос, обращенный к нему, горячечно ищет, по его мнению, „правильный” ответ, оставляя, по сути, другого без ответа. Замкнутость только на себе (что уже таит опасность погружения в иррациональное — а отсюда прямой путь к сумасшествию) и „нулевое” отношение к другому и есть внекультурный фактор. Клим Самгин — проект заверченный, и любые его ответы отдались бы эхом в пустом пространстве, которое он представляет. Клим всячески пытается формализовать себя и свое бытие, не понимая, что дух — это творческий процесс, течение жизни. Ему не удастся создать собственную универсальность в экзистенциальном измерении. Отказываясь от реальности (или не воспринимая ее), не включая в условную парадигму миропонимания ни один из ее элементов, он лишает свою индивидуальность собственно „универсальностных” характеристик, загоняя себя в тупик утопических иллюзий. Герою не удастся индивидуальное „открытие” универсума, жизненный путь Клина так и остается не проявленным.

В метафизическом измерении Клим Самгин — несуществующий человек. Он постоянно придумывает себя („Клим не помнил, когда именно он, заметив, что его придумывают, сам начал придумывать себя” [т. 21, с. 62], это подтверждает и то обстоятельство, что его слова, мысли, как горох, отскакивали от тех, кому были адресованы).

Можно сказать, что слова, брошенные из толпы в известном эпизоде романа: „Да — был ли мальчик-то, а может, мальчика-то и не было?” — целиком экстраполируются на главного героя, раскрывая основной смысл метафизики образа. „Жизнь” Клина Самгина длиной в сорок лет — не жизнь вообще, потому что „мальчика-то” и не было. Образ пустоты охватил все уровни его существования: сознания, чувств и даже языка. Это рефлексия на тему „пропасти”, поскольку Клим Самгин лишен сущности, сознание его направлено на себя как на другую предметность. Герой Горького — это образ-функция, инструмент авторского поиска, сущность которого „растворяется без остатка” в других образах романа; можно утверждать, что бытие Клина — это бытие всех других героев романа, кроме него самого.

Таким образом, проблема смерти в смысловом пространстве онтологического и экзистенциалистского ее понимания в реальности и в художественном тексте, с одной стороны, предстает как понятие бытия — как его раскрытие, духовная наполненность, его утверждение, с другой стороны, смерть — понятие небытия — рассматривается как ничто, как отрицание бытия и его духовной наполненности. В результате понятие смерти обретает статус проблемы вопросительной, трансцендентальной философии, разворачивающейся в физическом времени и метафизическом пространстве мысли и слова. И если речь идет о смерти бытийствующей личности, то и ее смерть при-

обретает онтологический статус, статус духовной значимости, в противном случае можно говорить о смерти (и даже жизни) в понятиях небытия и ничто.

В художественных текстах понятие смерти рассматривается как бытие и небытие с учетом конститутивных особенностей текста, его образной и смысловой многозначительности. Образ смерти приобретает, кроме онтологического модуса, еще и эстетическую интерпретацию.

Библиография

- Барт Р., *Введение в структурный анализ повествовательных текстов*, [в:] *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*, пер. и ред. Г. М. Косикова, Москва 2000.
- Горький М., *Жизнь Клима Самгина*, [в:] его же, *Собрание сочинений в двадцати пяти томах*, т. 21–24, Москва 1974.
- Леонов Л., *Дорога на Океан*, [в:] его же, *Собрание сочинений в десяти томах*, т. 6, Москва 1982.
- Савельева М. Ю., *Лекции по мифологии культуры*, Киев 2003.
- Франк С. Л., *Непостижимое*, [в:] его же, *Сочинения*, Москва 1990.
- Хайдеггер М., *Письмо о гуманизме*, [в:] его же, *Время и бытие. Статьи и выступления*, пер. В. В. Библихин, Москва 1993.
- Ясперс К., *Философия. Книга третья. Метафизика*, пер. А. К. Судаков, Москва 2012.

Existence and nonexistence of death in the semantic picture of reality and artistic text (on the material of romans Leonid Leonov *Road to the Ocean* and Maxim Gorkogo *The Life of Klim Samgin*)

Summary

In this article the problem of death is unfolding in the semantic space of its ontological and existential conception in reality and a literary text. On the one hand, death as the concept of being is presented as its continuation, spiritual content, confirmation. On the other hand, death as a concept of non-being is considered as nothingness, rejection of being and its spiritual content.

In reality the concept of death becomes an issue of the questionnaire and transcendental philosophy, that takes place in the physical time and metaphysical space of thought and expression. When the matter concerns the death of human being, his death acquires an ontological status of being, a status of spiritual significance. In the contrary case, it is possible to consider death (and even life) in terms of the concepts of being and nothingness. In literary texts the concept of death is also considered to be being or non-being, but taking into account constitutive characteristics of the text, its figurative and notional polysemant, the concept of death acquires not only aesthetic but also conceptual focus. In the article the main points of the topic of death, its being and non-being, are illustrated on the examples of specific literary texts.

Keywords: being, non-being, death, semantic worldview, existence

Буття і небуття смерті в смисловій картині реальності і художньому тексті

Резюме

Проблема смерті у статті розгортається в смисловому просторі онтологічного і екзистенціалістського її розуміння в реальності і в художньому тексті. З одного боку, смерть — поняття буття — постає як його продовження, його духовна наповненість, його ствердження. З другого — смерть — поняття небуття — розглядається як ніщо, як заперечення буття і його духовної наповненості.

У реальності поняття смерті стає проблемою запитальної, трансцендентальної філософії, що розгортається у фізичному часі і метафізичному просторі думки і слова. І якщо йдеться про смерть буттюючої особистості, то і її смерть набуває онтологічного статусу, статусу духовної значущості, інакше можна говорити про смерть (і навіть життя) у поняттях небуття і ніщо. У художніх текстах поняття смерті також розглядається як буття і небуття, проте з урахуванням конститутивних особливостей тексту, його образної і смислової багатозначності, образ смерті набуває, крім онтологічної, ще й естетичну спрямованість.

Ключові слова: буття, небуття, смерть, смислова картина світу, екзистенція