

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени
М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Кобринец Мария Александровна

**Философский театр Габриэля Марселя в контексте интеллектуальной
культуры его эпохи**

5.10.1 – Теория и история культуры, искусства (философские науки)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени кандидата философских наук

НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ:

доктор философских наук, доцент
Артем Александрович Кротов

Москва – 2024

Оглавление

Оглавление	2
Введение	3
Глава 1. Обновление философского языка: в диалоге с современниками 13	
§1. Позитивная метафизика Бергсона и философия «конкретного» Марселя...	14
§2. Экзистенциализм и философия Марселя.....	32
§3. Католический модернизм и осмысление веры в философии Марселя.....	49
Заключение главы	68
Глава 2. Марсель и «католическое литературное возрождение»	72
§1. Религиозная драма как феномен «католического литературного возрождения»: общие замечания	72
§2. А. Геон и Ж. Маритен о задачах драматургии и цели искусства	80
§3. П. Клодель и Г. Марсель о религиозном театре.....	88
Заключение главы	104
Глава 3. Философская проблематика марселевской драматургии	106
§1. Каким должен быть театр?: от «трагедии мысли» к «трагедии жизни»	106
§2. Пьесы 1920-х гг.: о смерти, любви и вере	115
§3. Приближение к тайне: пьеса «Иконоборец»	131
§4. Социально-этическое измерение тайны: «Расколотый мир»	148
Заключение главы	178
Заключение.....	180
Библиография	188

Введение

Актуальность исследования

Актуальность исследования драматургии Габриэля Марселя (1889-1973) в тесной связи с его философией обусловлена сразу несколькими причинами. Еще при жизни его влияние на интеллектуальную культуру XX века было общепризнано – можно указать на характеристики Марселя как ключевого представителя экзистенциализма и мыслителя, внесшего вклад в развитие феноменологического метода. Помимо этого, важное значение театра в его творчестве позволяет затронуть и более общий вопрос о месте философии в культуре, который на сегодняшний день сохраняет свое значение и вряд ли может считаться закрытым. Таким образом, связь между театром и философией становится не отдельным изолированным сюжетом (пусть любопытным, но все же периферийным), а аспектом этой более глубокой проблемы. В опыте прошлого столетия можно обнаружить и реконструировать возможные ее решения, а наследие Марселя представляет собой примечательный случай союза этих двух областей и конкретный ответ на поставленный вопрос. Однако он не был выражен в форме манифеста, и, чтобы прояснить суть этого ответа в его многолетней разработке автором, необходимо прибегнуть к реконструкции его воззрений на роль театра в философском мышлении. Отправной точкой подобной реконструкции может быть собственная метафора автора и связанный с ней образ Греции: Марсель сравнивает свою философию с континентом (массивный, видимый материк), а театр – с островами, ступить на которые можно лишь при отказе от «объяснительной воли». Расшифровка подлинного значения данного сравнения позволяет воссоздать вполне определенную модель отношений театрального творчества и философии.

Степень научной разработанности темы исследования

Исследования философии Габриэля Марселя нельзя назвать малочисленными – круг работ о Марселе не перестает пополняться текстами на самых разных языках, а переводческая активность не угасает. В нашей стране наследие Марселя, благодаря выдающимся усилиям историков философии, в течение последних десятилетий становится все более известным отечественному читателю не только в общих чертах, но и в ключевых нюансах. Здесь прежде всего нельзя не упомянуть труды В.П. Визгина¹, Г.М. Тавризян², а также В.Ю. Быстрова³.

В советское время к марселевской философии обращались Р.Н. Данильченко⁴ и В.Н. Кузнецов⁵. За последнее время перечень русскоязычных работ о Марселе пополнился диссертационными исследованиями А.А. Точилина⁶, С.В. Чирковой⁷, Е.И. Станченко⁸, а также статьями Р.А. Бурханова⁹, В.И. Любецкого¹⁰ и Ф.И. Гусейнова¹¹.

Безусловно, нельзя не сказать и о западной традиции изучения философии Марселя в различных ее аспектах. Среди французских авторов можно выделить тех современников Марселя, которые рассматривали основные тенденции его философии, подчеркивая ее оригинальность в

¹ Визгин В. П. Философия Габриэля Марселя: темы и вариации. СПб: Мирь, 2008.

² Тавризян Г.М. Проблема человека во французском экзистенциализме: критический анализ. М.: Наука, 1977.

³ Быстров В.Ю. Проблема мистического в философии Габриэля Марселя // Марсель Г. Метафизический дневник. Санкт-Петербург: Наука, 2005.

⁴ Данильченко Р. Н. Мистификация личности в христианском экзистенциализме Габриэля Марселя: дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.00; [Место защиты: Моск. гос. ун-т. Филос. фак.]. Москва, 1972.

⁵ Кузнецов В. Н. Французская буржуазная философия XX века. М.: «Мысль», 1970.

⁶ Точилин А.А. Интерсубъективная онтология Габриэля Марселя : диссертация ... кандидата филос. наук : 09.00.03; [Место защиты: Рос. ун-т дружбы народов]. Москва, 2009.

⁷ Чиркова С.В. Философско-антропологический анализ идеи свободы (на материалах французского экзистенциализма XX века: Г. Марсель, Ж.-П. Сартр, А. Камю): дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13; [Место защиты: Тул. гос. пед. ун-т им. Л.Н. Толстого]. Москва, 2006.

⁸ Станченко Е.И. Аутентичное бытие и отчуждение в религиозно-философской антропологии Габриэля Марселя: дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13; [Место защиты: Юж. федер. ун-т]. Ростов-на-Дону, 2009.

⁹ Бурханов Р.А. Метафизика веры, надежды и любви Габриэля Марселя // Вестник Нижневартковского государственного университета. 2010. № 2. С. 75-82.

¹⁰ Бурханов Р.А., Любецкий В.И. Экзистенциальная антропология и экзистенциальная метафизика Габриэля Марселя // Манускрипт. 2016. №11-2 (73). С.70-73.

¹¹ Гусейнов Ф.И. Введение в философию Габриэля Марселя // Известия МГТУ. 2013. №4. С. 29-34.

общем контексте эпохи – Ж. Валь¹², Э. Мунье¹³, П. Рикёр¹⁴, Э. Жильсон¹⁵, Ж. Делом¹⁶, Р. Труафонтен¹⁷ и др.

В англоязычной традиции нам также встречаются подобные работы, посвященные широкому кругу тем марселевской философии и особенностям его методологии, в связи с чем важно привести имена К. Галлагера¹⁸, Д. О'Мейли¹⁹ и Х. Тэттэм²⁰. Отдельного упоминания заслуживает испанский исследователь П. Прини²¹, который определяет общее основание для размышлений французского философа как «методологию неверифицируемого».

О драматургии Марселя в тесной связи с его философией писали А. Гуйе²², Г. Фессар²³, П.-Э. Тушар²⁴, Ж. Шеню²⁵ и К.Р. Хэнли²⁶. Одна из недавних публикаций в этой области вышла в 2015 году – основательное исследование А. Вердюр-Мари «Драма и мысль: место театра в творчестве Габриэля Марселя»²⁷, которая очень важна для понимания марселевского наследия в его целостности. Анна Вердюр-Мари не ставит перед собой цели провести исчерпывающий контекстуальный анализ, но представляет фигуру Марселя как важную для идейного ландшафта эпохи, а также последовательно разбирает несколько моделей связи между «драмой» и

¹² Wahl J. Vers le concret. Paris: J. Vrin, 1932.

¹³ Mounier E. Introduction aux existentialismes. Paris: Gallimard, 1965.

¹⁴ Ricœur P. Gabriel Marcel et Karl Jaspers: philosophie du mystère et philosophie du paradoxe. Paris: Éditions du Temps présent, 1948.

¹⁵ Gilson E. (éd.). Existentialisme chrétien: Gabriel Marcel. Textes de Delhomme J., Troisfontaines R., Colin P., Dubois-Dumée J.-P., Marcel G. Paris: Plon, 1948.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Gallagher K. The Philosophy of Gabriel Marcel. New York, Fordham University Press, 1962.

¹⁹ O'Malley J. The Fellowship of Being: An essay on the concept of person in the philosophy of Gabriel Marcel. The Hague: Martinus Nijhoff, 1966.

²⁰ Tattam H. Time in the philosophy of Gabriel Marcel. PhD thesis, University of Nottingham, 2011.

²¹ Prini P. Gabriel Marcel et la méthodologie de l'invérifiable. Paris: Desclée de Brouwer, 1953.

²² Gouhier H. Le théâtre dans la pensée de Gabriel Marcel // Savoir, faire, espérer : Les limites de la raison. Bruxelles: Presses de l'Université Saint-Louis, 1976. P. 277-281.

²³ Fessard G. Théâtre et mystère // Marcel G. La soif. Paris: Desclée de Brouwer, 1938.

²⁴ Touchard P.-A. Le théâtre de Gabriel Marcel // Esprit. 1939. Vol. 7. №. 81. 1939. P. 434-438.

²⁵ Chenu J. Le théâtre de Gabriel Marcel et sa signification métaphysique. Paris: Aubier, 1948.

²⁶ Hanley K.R. Dramatic Approaches to Creative Fidelity. Lanham: University Press of America, 2011.

²⁷ Verdure-Mary A. Drame et Pensée: la place du théâtre dans l'œuvre de Gabriel Marcel. Paris: Honoré Champion, 2015.

«мыслью»: «театр как место для онтологического поиска и надежды», «как испытание философии», «как посредник на пути к Другому» и т.д.

Среди русскоязычных работ, специально посвященных драматургии Марселя, можно выделить только вступительную статью Г.М. Тавризян²⁸ к единственному сборнику его пьес на русском языке. Безусловно, упомянутые выше авторы часто обращаются к его театру, однако отдельного авторитетного издания, посвященного единству марселевского театра и философии, при этом вписывающего подобную проблематику в соответствующий историко-культурный контекст, в нашей стране пока еще нет.

Цель исследования

Целью исследования является выявление сущностных особенностей марселевской драматургии, а также определение ее места как в интеллектуальном наследии автора, так и в современном ему философском и культурном контексте.

Задачи исследования:

Достижение цели предполагает выполнение следующих задач:

- 1) Обращаясь к диалогу Марселя с А. Бергсоном, Ж.-П. Сартром и М. Хайдеггером, выявить те фундаментальные тенденции его философии, которые проясняют основные принципы марселевской драматургии.
- 2) Реконструировать представления Марселя о природе религиозной драмы и искусства вообще в контексте «католического литературного возрождения», рассмотренного преимущественно на примере творчества П. Клоделя, А. Геона и философии искусства Ж. Маритена.
- 3) Определить сущностные особенности театра Марселя как явления французской культуры XX века.

²⁸ Тавризян Г.М. Театр Габриэля Марселя // Марсель Г. Пьесы. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2002. С.5-29.

4) Проанализировать философское содержание основных пьес Марселя, выделив в них ключевые темы тайны и проблемы, любви и веры, присутствия и смерти, «расколотого мира»; прояснить их значение.

5) Уточнить характер связи между театром и философией в творчестве Марселя.

Объект исследования

Объектом исследования являются философские и драматические тексты Марселя, а также произведения его современников (А. Бергсона, Ж.-П. Сартра, А. Геона, Ж. Маритена, П. Клоделя и др.).

Предмет исследования

Предметом исследования являются сущностные характеристики драматургии Марселя, рассмотренные в общем контексте его творчества и близких ему идейных течений эпохи.

Научная новизна исследования состоит в следующем:

1. Метафизика Марселя в качестве «конкретной философии» проанализирована как содержащая положения, с которыми взаимосвязаны ключевые особенности его драматургии. Обращение к его проекту по обновлению философии являлось необходимым шагом для прояснения не только содержательных, но и формальных характеристик пьес Марселя. В результате предложена трактовка роли театра в творчестве Марселя, которая, с одной стороны, утверждает потенциал театра для содержания и характера философского поиска, а с другой стороны, оставляет за драматургией определенную степень автономии.

2. Продемонстрирована и обоснована продуктивность рассмотрения Г. Марселя в качестве участника «католического литературного возрождения» в взаимодействии его мысли с бергсонианством и экзистенциализмом. Понимание связи между марселевской драматургией и философией было бы неполным без

обращения к контексту. Сопоставление творчества Марселя с упомянутыми идейными направлениями позволило подчеркнуть его оригинальность в постановке философских проблем и выявить специфику его воззрений на театральное искусство.

3. Впервые в отечественной философской литературе подробно и последовательно проанализированы основные темы пьес Марселя, а также рассмотрены особенности драматургического способа трактовки философских проблем в его творчестве.

4. Отдельно реконструированы и рассмотрены ключевые положения социальной философии Марселя не только на материале его философских текстов, но и драматургических: показано, что в пьесах обнаруживаются важные содержательные аспекты его социально-этических воззрений, проясняющие ряд теоретических положений марселевской мысли.

Теоретическое и практическое значение исследования

Теоретическая значимость настоящего исследования связана не только с малоизученностью драматургии Марселя в отечественной литературе. Помимо этого, итоги нашей работы позволяют более прицельно взглянуть на европейскую драматургию XX века. Контакт с художественным произведением посредством интерпретации предполагается многими направлениями европейского театра: от символизма до «театра идей». Однако становится возможным дополнить такую установку, подчеркнув, что значение театра для философии не исчерпывается функцией выражения и трансляции заранее сформулированных концептов.

Проведенный анализ также позволяет рассмотреть театр Марселя в контексте общей для начала XX века тяги к «обновлениям» и представить отношения между его театром и философией не только как специфическую особенность его мысли, но и как своеобразный ответ на тенденции в интеллектуальной культуре его эпохи. Его собственное требование «обновления» артикулировано философом при описании «новой»

метафизики, но также содержится в его теории театра, основания которой были нами намечены.

Материалы исследования могут быть использованы в практике преподавания учебных курсов по истории философии, истории и теории культуры.

Методологическая основа исследования

Сам междисциплинарный характер рассматриваемых вопросов требует совмещения нескольких методологических подходов. Поскольку драматургические опыты Марселя не могут быть поняты в должной мере без их контекстуального рассмотрения, мы проводим историко-культурное исследование, применяя сравнительный метод. Как философские установки автора в целом, так и его понимание театра сопоставляются с другими актуальными в то время представлениями, прежде всего – с католическим театром и драматургией экзистенциалистов.

Кроме того, в первой главе исследования настоящей диссертации мы прибегаем к теоретической реконструкции и концептуальному анализу категорий философии Г. Марселя. Важное место в исследовании занимает историко-философский анализ марселевского наследия, невозможный без обращения к фигурам, оказавшим на него влияние, и с которыми он нередко вступал в полемику. Таким образом, предполагается рассмотрение некоторых положений экзистенциальной философии, философии Бергсона и католических мыслителей рассматриваемой эпохи.

Положения, выносимые на защиту

1) Основные положения «конкретной философии» Марселя, разработанные им при существенном влиянии Бергсона, позволяют рассматривать театр как область, уже предполагаемую такой философией. В этом случае театру вменяется задача по воссозданию человеческого опыта в его целостности.

2) Исследование культурного контекста позволяет установить, что представление о своеобразном преимуществе театра

перед отвлеченными, кабинетными рассуждениями напрямую вытекает из метафизических, экзистенциальных и эстетических установок, близких марселевской мысли. То, что исходя из них является наиболее существенным в познании и человеческом существовании делает очевидной ущербность и недостаточность привычного философского языка.

3) Марсель как представитель «католического литературного возрождения» развивает особый вариант религиозной драмы и ее предназначения. Его представления о ней основываются на убеждении, что христианский театр демонстрирует важную способность драматургии совмещать обыденную жизнь и божественные истины, тем самым подчеркивая присутствие трансцендентного начала в повседневности. Подобные представления необходимо реконструировать и учитывать для лучшего понимания задач собственно марселевского театра.

4) Исследование драматургии Марселя весьма продуктивно для прояснения основных понятий его философии: тайна и проблема, смерть и присутствие, любовь и вера, «расколотый мир». В пьесах они приобретают дополнительные смыслы, которые не удастся заметить и выразить вне театра.

5) Статус драматургии в творчестве Марселя не может быть рассмотрен как уступающий философии, потому что обладает исключительным эвристическим потенциалом. Содержательно она также не может быть сведена к простому комментированию философских положений его учения.

Степень достоверности и апробация результатов исследования

Достоверность полученных результатов обеспечена строгим следованием методам научного исследования, в том числе содержательным анализом ключевых научно-исследовательских работ по предмету исследования, а также обращением к широкому кругу первоисточников,

включающему в себя философские, драматургические и критические тексты Марселя. Отдельно учитываются результаты, отраженные в исследовательской литературе о Марселе и его современниках, которая включает в себя тексты XX-XXI вв. на русском, французском и английском языках.

Всего соискатель имеет 5 работ, опубликованных по теме диссертации, из них 4 статьи общим объёмом 2,7 п.л., опубликованные в рецензируемых научных изданиях, отвечающих требованиям п. 2.3 Положения о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова.

Диссертация прошла обсуждение на кафедре истории и теории мировой культуры философского факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова и получила положительное заключение.

Результаты исследования были апробированы в ходе более чем 10 выступлений на международных и всероссийских конференциях, круглых столах, симпозиумах. Избранные выступления:

- 25.04.2024. Международный Кантовский конгресс «Мировое понятие философии». Доклад «Влияние идей Иммануила Канта на религиозную философию Габриэля Марселя»
- 19.06.2023. Международный философский симпозиум «Человек между двумя безднами»: к 400-летию со дня рождения Блеза Паскаля». Доклад «Габриэль Марсель и Блез Паскаль».
- 18.03.2023. 51-я Международная научная филологическая конференция имени Л.А. Вербицкой. Доклад «Философские основания «космизма» П. Клоделя».
- 24.11.2022. VIII Всероссийская научная конференция «Типология культур и проблемы культурной памяти». Доклад «Предназначение поэта и смысл творчества в мировоззрении Поля Клоделя».

- 28.05.2022. VIII Российский философский конгресс «Философия в полицентричном мире. К 100-летию со дня рождения А. А. Зиновьева». Доклад «Утрата Другого как «проблема культуры» в пьесе «Завтрашняя жертва» Габриэля Марселя».
- 22.03.2022. 50-я Международная научная филологическая конференция имени Л.А. Вербицкой. Доклад «Г. Марсель и Н.А. Бердяев: критика объективации».
- 24.11.2021. VII научная конференция «Типология культур и проблемы культурной памяти». Доклад «О природе воспоминаний: Г. Марсель и А. Бергсон».
- 18.09.2021. IX Международная научная конференция «Феномен творческой личности в культуре: Фатющенковские чтения». Доклад «Метафизический дневник» Габриэля Марселя: о значении индивидуального прошлого и роли воспоминаний».
- 13.11.2020. XXVII Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов 2020». Доклад «Культура личности: некоторые замечания о «разомкнутости» (Э. Мунье) и «открытости» (Г. Марселя)».
- 05.06.2020. IX Международная конференция молодых ученых и аспирантов «Жизнь и смерть в литературе, фольклоре и истории (к 75-летию Победы в Великой Отечественной войне)». Доклад «Смерть в «хрониках демобилизации» Габриэля Марселя».

Глава 1. Обновление философского языка: в диалоге с современниками

Габриэль Марсель (1889-1973) родился в семье высокопоставленного чиновника и дипломата Анри Марселя и дочери успешного банкира Лоры Мейер. Потеряв мать в возрасте четырех лет, он впоследствии будет подчеркивать ключевое значение данного события для формирования его личности и творчества. С этим переломным момент в его биографии сопоставим опыт Первой мировой войны, которая застанет его уже молодым интеллектуалом, получившим образование в лицее Карно и затем на философском факультете Сорбонны и увлеченным идеализмом Шеллинга и Кольриджа²⁹, а также философией Ф. Брэдли, Дж. Ройса, У. Хокинга. В годы войны он занимается поиском пропавших без вести в Красном кресте, что приводит к тому, что он позже назовет «раздирающим душу призывом»³⁰. С этого момента заметна переориентация его мысли от абстрактных категорий к конкретике отдельной человеческой жизни, что найдет отражение в его «Метафизическом дневнике» и получит дальнейшее развитие в других ключевых работах Марселя, к которым мы обратимся позже.

Три параграфа данной главы повествуют о связи марселевской мысли с важными идейными направлениями его эпохи: философия Бергсона, экзистенциализм и католический модернизм. Затронуть темы, в связи с которыми он развивал свой особый тип философствования, посредством критики и указаний на несоответствие сути поставленных вопросов и традиционного философского инструментария. Это стремление к пересмотру прежних путей развития мысли реализуется Марселем не в интеллектуальном одиночестве, а в диалоге с современниками, ставшем возможным благодаря особой восприимчивости философа к идеям своей

²⁹ Им он посвятил свою раннюю работу 1909 года «Кольридж и Шеллинг», опубликованную лишь в 1971 году. См.: Marcel G. Coleridge et Schelling. Paris: Aubier-Montaigne, 1971.

³⁰ Марсель, вспоминая о своей деятельности в Красном кресте и помощи семьям пропавших, писал следующее: «В этих условиях, - вспоминает философ, - регистрационная карточка перестала быть для меня абстракцией: это был раздирающий душу призыв, на который я должен был дать ответ». Цит. по: Марсель Г. Опыт конкретной философии. М.: Республика, 2004. С. 207.

эпохи. Указывая на те или иные ограничения философии, становится возможным понять, как Марсель приходит к собственному стилю рассуждений, подразумевающему особое значение театра и драматических категорий для человеческого существования: характер трудностей, с которыми сталкивается философия, будто бы уже содержит в себе дополнительную потенцию обращения к драматургическому способу осмысления. Данная глава является предваряющей дальнейшее исследование, в ходе которого становится видно, что отношения между философией и театром взаимны в независимости от того, порождает ли изначальная страсть Марселя к театру критику философского языка или же такая критика лишь подпитывает интерес автора к театру. На первый взгляд, для раннего Марселя, исходя из его автобиографических заметок, вопрос о первенстве мог быть решен в пользу театра. Но в таком случае речь все равно может идти только об истоке его дальнейшей мысли, а применительно ко всему творчеству Марселя в целом более аутентичным кажется образ взаимного движения и параллельного развития.

Так или иначе во всех параграфах данной главы мы встречаем борьбу с теми тремя постулатами рационализма, которые выделял Пьер Колэн, противопоставляя им философские достижения Марселя: требование верификации, принцип универсальности, империализм наукообразного знания.³¹

§1. Позитивная метафизика Бергсона и философия «конкретного» Марселя

Значение фигуры Анри Бергсона (1859-1941) для творческого наследия Марселя сложно переоценить. В исследовательской литературе можно найти множество свидетельств, подтверждающих влияние крупнейшего

³¹ Colin P. *Existentialisme chrétien* // Gilson E. (éd.). *Existentialisme chrétien: Gabriel Marcel. Textes de Delhomme J., Troisfontaines R., Colin P., Dubois-Dumée J.-P., Marcel G.* Paris: Plon, 1948. P. 15-16.

метафизика XX века на своего ученика и анализ разнообразных аспектов, в которых заметны эти влияния. Игнорировать интеллектуальный диалог между двумя философами было бы серьезным исследовательским упущением. Многие из того, что оказывается принципиально важным при изучении марселевской философии и драматургии, что его волновало и вдохновляло на поиски в двух этих областях одновременно, можно обнаружить у Бергсона нередко в качестве явно сформулированных положений, а порой как некоторое неоформленное предвосхищение.

Не требует дополнительных разъяснений тот факт, что Бергсон всегда оставался для Марселя фигурой исключительной. Не характеризуя их личные отношения как близкую дружбу, Марсель отводит своему учителю значительную роль в своем становлении: именно он позволил юному исследователю освободиться от «духа абстракции»³², что дало решающий импульс к рождению его философии в том виде, в котором мы ее знаем. Знаменитый «Метафизический дневник» (1927), в процессе написания которого происходит дистанцирование от приемов обобщения и анализа, посвящен американскому персоналисту Уильяму Эрнесту Хокингу и Анри Бергсону. Сам автор активно высказывался относительно тех или иных тезисов Бергсона в течение всей своей жизни: на страницах «Дневника», в своих лекциях, теоретических работах, размышлениях автобиографического толка, изложенных в работах «Оглядываясь назад»³³ (1948) и «На пути – к какому пробуждению?»³⁴ (1971), а также статьях, непосредственно посвященных мэтру: «Заметка о пределах бергсоновского спиритуализма»³⁵ (1929), «Величие Бергсона»³⁶ (1943), «Бергсонизм и музыка» (1925)³⁷ и др.).

³² Marcel G. En chemin, vers quel éveil? Paris: Gallimard, 1971. P.81.

³³ Marcel G. Regard en arrière // Gilson E. (éd.). Existentialisme chrétien: Gabriel Marcel. Textes de Delhomme J., Troisfontaines R., Colin P., Dubois-Dumée J.-P., Marcel G. Paris: Plon, 1948.

³⁴ Marcel G. En chemin, vers quel éveil? Paris: Gallimard, 1971.

³⁵ Marcel G. Note sur les limites du spiritualisme bergsonien // La Vie intellectuelle. 1929. №2. P. 267-270.

³⁶ Marcel G. Grandeur de Bergson // Henri Bergson: essais et témoignages recueillis par Albert Béguin et Pierre Thévenaz. Neuchâtel: La Baconnière, 1943. P. 29-38

³⁷ Marcel G. Bergsonisme et musique // La revue musicale. 1925. №5. P. 219-229.

В данном параграфе мы в первую очередь хотели бы обратиться к двум трактовкам метафизики – бергсоновской и марселевской: выделение общего и различного в них позволит нам глубже понять основания представлений Марселя о процессе познания как участии и подлинном открытии (себя, Другого и реальности вообще); о примате «конкретного»; о природе и цели философского знания.

Итак, какие же ответы мы встречаем у Бергсона, а затем и у Марселя на вопрос: какой должна быть современная метафизика и почему она вообще должна быть?

В метафизике Бергсон усматривает освободительный потенциал для движения мысли и возможность обновления для современного состояния европейской философии. Прежде всего необходимо установить, что является предметом метафизики как подлинной философии, который не способны постичь, а то и вовсе заметить другие ее многочисленные варианты? Уточнив, в чем состоит или должен состоять истинный интерес философа и предмет его исследования, становится возможным определить и подходящий для этого способ мышления. Поиску ответа на подобные вопросы Бергсон посвятил немало усилий, разрабатывая свою знаменитую концепцию непрерывной и неоднородной *длительности* и связанную с ней теорию познания, наиболее целостно представленные в его главной работе «Творческая эволюция» (1907). Если мы претендуем на познание подлинной реальности, то мы должны признать ее как непрерывный динамический процесс, как движущееся. Категория «становления» – не какое-то одно из многочисленных состояний или этапов, а фундаментальная неотъемлемая характеристика бытия. Телеологические объяснения действительности наряду с ее трактовками как некоторого механизма и системы должны быть решительным образом отброшены. Течение жизни отдельного человека и жизнь Вселенной представляют собой единый творческий процесс, а органический мир непосредственно связан с индивидуальным сознанием в общем эволюционном развитии. Попытаться

постичь такую реальность во всем ее многообразии и цельности, не деформируя ее понимание самим процессом исследования – именно такая задача встает перед философией.

Однако еще до подробной разработки собственной философии эволюционизма во «Введении в метафизику» (1903) Бергсон обращается к интересующей нас проблематике и выделяет два возможных предела познания: относительное и абсолютное.

Относительное как цель или результат познания представляет собой скорее промежуточный итог, весьма ограниченный по своему содержанию, принципиально недостаточный, а то и вовсе ложный. Если наша задача – выявление и перечисление некоторых признаков или элементов интересующего нас предмета, то мы всегда будем устремлены лишь к относительному, только в таком ракурсе возможно будет продолжать познание предмета и его бесконечное уточнение. Постигнуть относительное означает постигнуть измеряемое, делимое, зафиксированное: моменты неподвижности стрелы Зенона, отдельные характеристики литературного персонажа, физические параметры объекта и т.п. Следуя логике позитивной науки, именно подобное складирование сведений призвано приблизить нас к пониманию сути интересующего нас явления. Более того, мы должны были бы сохранить претензию на его непротиворечивое постижение и описание.

Однако, как покажет Бергсон, это не более чем досадная иллюзия, столь часто заводившая даже самые одаренные умы далеко от понимания самой действительности, предлагая вместо этого довольствоваться ее понятием. Абсолютное же – вот что необходимо стремиться постигнуть. Если относительное – это, например, точки в траектории движения, то абсолютное – это само движение. Таким образом, именно абсолютное является конечной и истинной целью философского поиска³⁸.

³⁸ Абсолютное – не конечная цель любого познания вообще, что становится понятно в связи с бергсоновской концепцией «практического» интеллекта.

Обе эти категории столь различны и не соотносимы, что предполагают два совершенно разных способа познания, которые в данной работе Бергсон характеризует как анализ и интуицию. Первый способен обеспечить нам лишь постижение относительного, так как локализует познающего *вокруг* исследуемого предмета и содержит ряд серьезных недостатков:

1) Занимая по отношению к предмету внешнюю позицию, мы с необходимостью занимаем ту или иную «точку зрения», что для Бергсона уже сигнализирует об ограниченности такого исследования.

2) Более того, анализ опосредован символами, и, таким образом, постигает объект с помощью чуждых ему категорий, а точнее, выведенных не из самой его уникальной сущности, а приписанных ему извне.

3) Понятия, знаки, категории, которыми оперирует анализ, неспособны выразить явление в его целостности: в данном случае взгляд исследователя призван препарировать действительность, а для этого ее необходимо сначала обездвигить, что окончательно лишает нас надежды на непосредственное ее постижение.

Оппозиции относительное/абсолютное, анализ/интуиция сопровождаются также разделением неподвижность/подвижность. Одно и то же явление может быть рассмотрено как через первые члены этих пар, так и через вторые. Таким образом, способной уловить подвижное становится именно интуиция.

Бергсон объясняет данное положение с помощью нескольких примеров, один из которых заключается в достаточно простом действии – поднятии руки. Для меня самого, поднимающего свою руку, этот процесс воспринимается *изнутри* (а значит интуитивно), непосредственно и как простой единый акт, тогда как наблюдателю он доступен как последовательность нескольких точек в пространстве, количество которых близится к бесконечности. «Когда я говорю об абсолютном движении, это значит, что я приписываю движущемуся телу некий внутренний мир и

своего рода состояния души, что я совпадаю посредством *симпатии* с этими состояниями и проникаю в них усилием воображения»³⁹. Симпатия не предполагает никакого символа в качестве посредника, это единый самоценный духовный акт, не нуждающийся в подобных аналитических «костылях», они ему изначально несоразмерны как и тому, на что он направлен. Абсолютное, по выражению Бергсона, словно «золотая монета», никогда не способная быть «разменянной на мелочь» без остатка, по сути своей и обнаруживает свою подлинную сущность в этом невыразимом универсальными языковыми средствами остатке. На помощь нам должна прийти интуиция, лишь благодаря которой возможно неделимое восприятие абсолютного. Всякая интеллектуализация здесь невозможна, ведь она тут же запускает процесс символизации, дробящей столь трудно уловимое единство, и деформирует предмет познания (выделяя в нем отдельные «безличные аспекты», заключая его в обобщающие понятия). Примером же доступного нам «схватывания изнутри» является восприятие своего собственного длящегося «я», которое может быть представлено как последовательность изолированных состояний лишь ретроспективно (а тождественность двух моментов моего «я» и вовсе иллюзорна).

Познание *извне* при этом предполагает разнообразные ракурсы и позиции, занимаемые нами относительно объекта. Разные «точки зрения» ложатся в основу множества философских систем, спорящих между собой, но объединенных попаданием в общую для всех аналитическую ловушку. Проблемам истории философии Бергсон уделял особое внимание, и вряд ли они могут получить однозначную трактовку⁴⁰, но над всеми увлекающими его философскими дискуссиями и противоборствующими школами возвышается метафизика. Только в ней мы смеем надеяться обнаружить способ «абсолютно обладать реальностью», ведь она «есть наука,

³⁹ Бергсон А. Введение в метафизику // Мысль и движущееся. Статьи и выступления. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. С. 131.

⁴⁰ Об этом см.: Кротов А.А. История философии в творчестве А. Бергсона: две концепции или одна? // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2016. №2. С. 96-105.

стремящаяся обходиться без символов»⁴¹. Бергсон рассматривает метафизику как способную сблизиться с непринужденностью жизни. А.А. Кротов, исследуя влияние концепции Лашелье на юного Бергсона, отмечает это «усвоенное им требование соединения метафизической проблематики с реальной жизнью, с доступными повседневными данными»⁴².

Таким образом, фундаментом для новой метафизики оказывается интуитивизм, который Бергсон продолжает обосновывать в «Творческой эволюции» (1907), где мы встречаем противопоставление интуиции и интеллекта как фундаментальных человеческих способностей. Интуиция (инстинкт) принадлежит созерцательной стороне нашей жизни, тогда как интеллект (разум) – действенной. Инструментальный характер интеллекта делает его незаменимым для «существования», под которым подразумевается способность к приспособлению и выживанию в повседневной жизни: «Существенной функцией интеллекта, каким сформировала его эволюция жизни, является освещение нашего поведения, подготовка нашего воздействия на вещи, предвидение событий, благоприятных или неблагоприятных для данного положения»⁴³. Интеллектуальная способность обеспечивает нам «успешное» взаимодействие с окружающим физическим миром, помогает найти и занять в нем свое место, постигая материальное, характеризующее пассивностью, косностью и определенным автоматизмом. К телам, определяемым в пространственных категориях, применимы принципы повторяемости и унификации (как основания для умственной операции сравнения и описания), механицизма и детерминизма, предсказуемости и вычисляемости. Таким образом, контакт с ними предполагает и специфические черты той способности, которая делает его возможным.

⁴¹ Бергсон А. Философская интуиция // Мысль и движущееся. Статьи и выступления. М.;СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. С. 133.

⁴² Кротов А.А. К вопросу Об источниках бергсонизма: истолкование метафизических проблем Жюлем Лашелье // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2015. №1. С. 14.

⁴³ Бергсон А. Творческая эволюция. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. С. 62

Логика интеллекта, следовательно, «совпадает» с логикой твердых тел, на которые он направлен, и становится логикой нашего повседневного существования. Одновременно с этим работа интеллекта успешно ведется в таких областях знания, как геометрия и механика, где она продолжает упорядочивание неорганизованной материи. Главными инструментами в этой работе становятся понятия, имеющие дело с неподвижным: «Соединенные вместе, они составляют «умопостигаемый мир», который своими существенными чертами сходен с миром твердых тел, – только элементы его более легки, прозрачны, более удобны для работы с ними интеллекта, чем чистый и простой образ конкретных вещей; это, действительно, уже не само восприятие вещей, но представление акта, с помощью которого интеллект закрепляется на вещах. Стало быть, это уже не образы, но символы. Наша логика есть совокупность правил, которым нужно следовать при работе с символами»⁴⁴.

Таким образом, интеллект, с одной стороны, предполагает формальное, символическое и фрагментарное постижение предмета и самой реальности, а, с другой стороны, обладает практической ценностью для ежедневного существования, поставляя необходимые ему сведения. В трактовке Бергсона тяга к абстрагированию не является пороком исключительно научного мышления, навязанным человеку, а представляется как естественная склонность «я», пребывающего в мире. Однако проблема становится очевидной, когда мы пытаемся направить интеллектуализирующий взгляд к нашей внутренней душевной жизни, имеющей подчеркнуто процессуальный характер. Интеллекту доступны исключительно механические связи исследуемого явления, а метафизические характеристики нашей психической жизни попросту не могут быть замечены и учтены. Прагматичность и практическая природа данной способности не может исчерпывающе описать мое «я» во всей его

⁴⁴ Там же, с. 171.

конкретности, необходимо дополнить понимание нашего сознания обращением к инстинкту, который должен быть развит до интуиции. Последняя в данном тексте представляется как развивающийся самосознающий инстинкт, чуждый всякому утилитарному интересу⁴⁵, что отвечает мысли, высказанной еще в «Ведении в метафизику», где интуиция определена как «симпатия, посредством которой переносятся внутрь предмета, чтобы слиться с тем уникальным, и, следовательно, невыразимым, что в нем есть».⁴⁶

Признание за интуицией ее возможности прорваться к самой сути позволяет заложить фундамент метафизики: «Конкретное объяснение, уже не научное, но метафизическое, нужно искать на совершенно ином пути — не в направлении интеллекта, а в направлении «симпатии»⁴⁷.

При этом, как видно из текста «Творческой эволюции», Бергсона нельзя назвать радикальным противником интеллекта. Безусловно, он много внимания уделяет подобной критике, которая, однако, касается не интеллекта как такового, а его доминирующей роли в привычках сознания, своеобразное «засилье» интеллекта и расширение его влияния, выходящего за рамки повседневности и захватившего процесс философского исследования. Все-таки обычная работа человеческого мышления предполагается как процесс, общий для интеллекта и интуиции, которые дополняют друг друга⁴⁸ и одинаково существенны, хотя представляются

⁴⁵ «Внутрь же самой жизни нас могла бы ввести интуиция — то есть инстинкт, ставший бескорыстным, осознающим самого себя, способным размышлять о своем предмете и расширять его бесконечно». См.: Там же, с. 185.

⁴⁶ Бергсон А. Введение в метафизику // Мысль и движущееся. Статьи и выступления. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. С.132

В переводе И.И. Блауберг не допущена характеристика этой симпатии как интеллектуальной, которая встречается в русскоязычном издании 1999 года, но отсутствует в тексте самого Бергсона. «Nous appelons ici intuition la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable». См.: Bergson H. Introduction à la métaphysique. Paris: Payot, 2013. P. 52.

⁴⁷ Бергсон А. Творческая эволюция. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. С. 184

⁴⁸ Об интуиции Бергсон добавляет следующее: «Но если в этом она и превзойдет интеллект, то импульс, который заставит ее подняться до этих пределов, придет от интеллекта. Без интеллекта, в форме инстинкта, она останется связанной с особым, практически интересующим ее предметом, направляющим ее вовне — в двигательные реакции». См.: Там же, с. 186.

взаимоисключающими по своим проявлениям. Но именно требование пересмотра авторитета интеллекта особенно повлияло на учеников Бергсона. Свою заметку о нем Ш. Пеги сразу начинает с противопоставления «интеллектуализма» разуму, мудрости и логике⁴⁹. Влияние этой же установки (ограниченное недоверием Марселя к оппозиции «интеллект-интуиция»⁵⁰) ощущается и в марселевской философии, обнаруживая себя даже в самых поздних его произведениях. Обращаясь к «мудрости», Марсель в 1968 году свяжет ее с «истиной жизни»⁵¹, которую, как показал Бергсон, нельзя постигнуть интеллектуально. Из невозможности уравнивать эту истину с информацией о ней следует и невозможность передачи сообщения о существенном, о *тайне* у Марселя и абсолютном у Бергсона. Эти категории для обоих философов принципиально необъективируемы, а, следовательно, трансляция сведений с помощью более или менее универсальных языковых средств возможна, но неполноценна, и даже вредна и опасна, на чем особенно решительно будет настаивать Марсель. По отношению к ним мы, конечно, можем занять внешнюю позицию, намереваясь окинуть их взглядом, но в этот же момент они для нас исчезнут (в терминах Марселя перестанут существовать, для Бергсона будут искажены и постигнуты лишь частично).

Еще одной чертой, пронизывающей метафизику, является дух простоты, который упоминался во «Введении в метафизику» и вновь подчеркивается в знаменитом докладе Бергсона на философском конгрессе в Болонье, получившем название «Философская интуиция» (1911). То, что предполагается познать с помощью метафизики представлялось всегда как нечто динамичное, текучее, разнообразное, но при этом единое и цельное. Схваченное во всем своем «многообразном единстве», оно всегда

⁴⁹ Péguy Ch. Note sur m. Bergson et la philosophie bergsonienne: Note conjointe sur m. Descartes et la philosophie cartésienne. Paris: Gallimard, 1935. P. 11.

⁵⁰ В статье «Величие Бергсона» Марсель назовет мифом «привилегированную мысль», имея в виду интуицию. См.: Marcel G. Grandeur de Bergson // Henri Bergson: essais et témoignages recueillis par Albert Béguin et Pierre Thévenaz. Neuchâtel: La Baconnière, 1943. P. 37-38

⁵¹ Marcel G. Pour une sagesse tragique et son au-delà. Paris: Plon, 1968. P. 305.

порождает в философии «нечто простое»⁵², которое в работе философа при этом часто остается невысказанным, но дает ей изначальный импульс. В этом тексте, существенную часть которого занимают оригинальные размышления историко-философского характера, интуиция выступает как завоевание, лежащее в основе обновления метафизики.

Философом, усмотревшим истинный характер философского познания, Бергсон считает Мен де Бирана, ведь именно он «задумал идею метафизики, которая будет подниматься все выше и выше, к духу вообще, как сознание спускалось бы ниже, в глубины внутренней жизни»⁵³. Масштабный реформаторский проект подобной метафизики, одновременно устремленной «ввысь» и «вглубь», предлагает, обосновывает и стремится реализовать Бергсон на протяжении всей своей жизни. Достижения Мен де Бирана в этой области противопоставлялось им кантианской философии, строго ограничивающей полномочия человеческого разума и круг познаваемых предметов, лишая метафизику ее оснований. Бергсон продолжает эту борьбу и, как подчеркивает И.И. Блауберг, «кантовскому «скептицизму» Бергсон противопоставлял свой реализм, основанный на убеждении в том, что человек есть неотъемлемая часть природы, неразсторжимо связан с ней, а потому открыт миру и его познанию»⁵⁴.

«Конкретная метафизика» Марселя, безусловно, вдохновлялась разработками Бергсона. В бергсоновской трактовке метафизики для Марселя особенно важными оказались требования той самой конкретности и внимание к опыту, непосредственным данным чувства. Он был для Марселя одним из немногих философов, чья «открытость» не могла не восхищать. Только с ним Марсель, как известно, мог всерьез обсуждать весьма специфические явления ясновидения и предсказания, одно время

⁵² Бергсон А. Философская интуиция // Бергсон А. Мысль и движущееся. Статьи и выступления. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019, с. 90.

⁵³ Bergson H. La philosophie française // La Revue de Paris. 1915. mai. P. 248.

⁵⁴ Блауберг И.И. Бергсон как реформатор европейской метафизики // Бергсон А. Мысль и движущееся: статьи и выступления. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. С. 245.

особенно его волновавшие (около 1916-1917 гг.). По его собственному признанию, даже несмотря на обращение в католицизм, он всегда оставался убежденным в том, что «философ обязан принимать во внимание метапсихические явления», и именно Бергсон был «единственным среди французских мыслителей», кто признавал их значение⁵⁵.

Уже во «Введении в метафизику» Бергсон разрабатывает «понятие», «образ» и «интуицию» как инструменты познания (соотношение которых более подробно будет рассмотрено, например, в «Философской интуиции»), и при их сравнении образ получает преимущество перед понятием именно благодаря его способности «удерживать нас в сфере конкретного». Конкретное как приоритетная область познания, как место обнаружения подлинности отдельных явлений и мира в целом – та предпосылка, которая будет принята и развита Марселем. Дать голос конкретному опыту, осознать его ценность – общая для Бергсона и Марселя задача. Обе версии «философии конкретного» успешно разоблачают казалось бы раз и навсегда обоснованный статус абстракций и общего правила, которые у Марселя приобретают ряд экзистенциально существенных последствий. Заметим, что именно драматичность человеческого существования, с точки зрения Марселя, неправомерно опускалась Бергсоном в его творчестве: «Эту драматическую неотложность духовной проблемы господин Бергсон, как мне показалось, глубоко не осознавал», а «трагический резонанс», который мы обнаруживаем, например, у Ницше, Бергсоном просто отброшен»⁵⁶.

Препятствиям на пути к метафизическому мироощущению Марсель посвящает, например, статью «О смелости в метафизике», опубликованную в 1947 году. Среди ложных установок мы встречаем «благомыслие» (*bien-penser*), которое предполагает уверенность в существовании другого, сокрытого от нас за сферой феноменов, мира. Такая ориентация

⁵⁵ Marcel G. Regard en arrière // Gilson E. (éd.). *Existentialisme chrétien: Gabriel Marcel. Textes de Delhomme J., Troisfontaines R., Colin P., Dubois-Dumée J.-P., Marcel G.* Paris: Plon, 1948. P.313.

⁵⁶ Marcel G., *Note sur les limites du spiritualisme bergsonien* // *La Vie intellectuelle*. 1929. №2. P. 269.

философского мышления являет всю свою ущербность и «увядание творческого воображения у мыслителей нашего времени по сравнению с Фехнером, Уильямом Джеймсом, Ройсом и Бергсоном»⁵⁷. Ее сопровождает главная ошибка сциентизма, а именно «претензия переносить интеллектуальные привычки» в сферу жизненного опыта. Мы утрачиваем фундаментальную связь с переживаемой нами действительностью, буквально отчуждаемся от нее, удаляясь в сферу абстрактного философствования. Принципиальная «обеспокоенность» познающего не должна позволить этой тенденции стать безальтернативной и окончательно лишить нас доступа к бытию *как тайне*⁵⁸. Ценность такой обеспокоенности, формулируемой в его других работах также как «онтологическая потребность», рвет со всяким чувством удовлетворения от искусственного построения масштабной непротиворечивой системы знания, не имеющей ничего общего с реальным положением дел. Бытие, строго говоря, нельзя наблюдать, описать и даже познать, но можно присоединиться к нему.

Задачей метафизика становится «вслушивание в реальность» в ее самых важных «жизненных точках», «особых местах», которые он должен обнаружить и вслед за этим признать такую иерархию мира, которая не может быть представлена как эмпирическая данность⁵⁹, (а это значит признать и метапсихические явления). При успешном вхождении через подобные «точки» в самую суть познаваемого предмета, метафизик способен оживить мир нашей повседневности, изменить наш взгляд на нее. Этот момент не столь заметен в философии Бергсона, где сфера повседневного в основном была закреплена за практическим интеллектом. Марсель не разделяет оптимистичного взгляда Бергсона на возможный союз науки и метафизики, но видит достижения обновленной метафизики в

⁵⁷ Марсель Г. О смелости в метафизике значение // Марсель Г. О смелости в метафизике [сборник статей]. СПб: Наука, 2012. С. 229.

⁵⁸ К этому фундаментальное понятие философии Марселя мы обратимся в других разделах нашего исследования.

⁵⁹ Там же, с. 236.

преображении человеческого существования (которое неизбежно деградирует, лишаясь упомянутого «беспокойства»). Пусть и без «трагического резонанса» сам Бергсон, однако, делится с нами размышлением, частично отвечающим поискам Марселя: «Наука со всеми своими практическими приложениями, нацеленными на удобство существования, сулит нам комфорт, самое большое – удовольствие. Но лишь философия могла бы дать нам радость»⁶⁰.

Однако какие же процедуры мышления становятся легитимными в рамках метафизики Марселя? Как должен происходить процесс подлинного постижения реальности?

Марсель неоднократно высказывал сомнения относительно бергсоновской теории интуиции и интеллекта, уже в статье 1912 года «Диалектические условия философии интуиции» он признается в невозможности следовать его интуитивизму. «В этой статье я приложил все усилия, чтобы показать, что интуиция, вопреки тому, что утверждал Бергсон, не может найти в себе гарантии и что только рефлексия, быть может, при определенных условиях может придать ей ценность»⁶¹. Познающая интуиция представляется все еще слишком абстрактной и пассивной (проникновение «внутрь» бытия у Марселя будет доведено до непосредственного «участия» в нем как единственной подлинной стратегии). «Независимая от всякой диалектики»⁶² она отрицает мысль и одновременно с этим оказывается далекой от включения в драму человеческого существования. В записи «Метафизического дневника» от 1916 года Марсель напишет: «Непосредственность ощущения – это утраченный рай. Диалектика, драма ощущения, то есть того, что должно быть объектом ее рефлексии...»⁶³..

⁶⁰ Бергсон А. Философская интуиция // Мысль и движущееся. Статьи и выступления. - М. ; СПб. : центр гуманитарных инициатив, 2019, с. 106.

⁶¹ Marcel G., *La Dignité humaine et ses assises existentielles*. Paris: Aubier-Montaigne, 1964. P.55-56.

⁶² Marcel G. *Les Conditions dialectiques de la philosophie de l'intuition* // *Revue de métaphysique et de morale*. 1912. №20 (5). P. 639.

⁶³ Марсель Г. *Метафизический дневник*, СПб: Наука, 2005, с. 233.

На место разделения интуиции и интеллекта в философии Марселя приходит рефлексия первой и второй ступени или «первичная» и «вторичная» рефлексия. С некоторыми оговорками, первичная рефлексия может быть понята по аналогии с интеллектом в теории Бергсона: это мыслительная операция, дробящая непосредственное и вычлняющее из него псевдо-«существенное». Первичной рефлексии присущ тот же аналитический метод, фрагментирующий реальность. Но разобранное единство должно быть восстановлено благодаря рефлексии второй ступени, которая возвращает нам утраченное единство и целостность нашего опыта (немало размышлений на этот счет мы находим в книге Марселя «Быть и иметь»⁶⁴). В работе «Онтологическое таинство и конкретные приближения к нему» автор предлагает вместо термина «интуиция» обратиться к «уверенности, которая под-держивает (sous-tend) все развитие мысли»⁶⁵, уловить которую возможно благодаря рефлексии второй ступени.

В одной из «Гиффордских» лекций (1949-1950 гг.) Марсель, подобно Бергсону, приводит множество примеров из нашего обыденного опыта. Здесь они призваны открыть для слушателя «укорененность рефлексии в повседневной жизни»⁶⁶. Эти примеры гораздо более насыщены описанием отдельных эмоций. Помимо непосредственности и целостности переживаний, важным становится описать их в подробностях, чтобы не только понять *как* я чувствую (установив все те характеристики внутреннего чувства, что были очевидны и Бергсону), но и *что* конкретно я

⁶⁴ В этой работе, собравшей в себе дневниковые записи Марселя с 1928 по 1933 гг., мы, например, встречаем следующее замечание в заметке от 23 декабря 1932 года: «Познание тайны, напротив, есть всецело позитивный духовный акт, позитивный по преимуществу, и через него можно определить позитивность как таковую. Здесь все происходит так, как если бы я пользовался интуицией, которую имею, не зная этого сам, интуицией, которая не может быть для себя, но обнаруживается только через те виды опыта, над которыми она рефлексировала и которые она освещает посредством той же рефлексии. Тогда основное метафизическое действие состояло бы в рефлексии над этой рефлексией, в рефлексии второго порядка, посредством которой мышление стремится восстановить интуицию, утрачиваемую в той мере, в какой она используется». См.: Марсель Г. Быть и иметь // Пер. с фр. И.Н. Полонской. Новочеркасск.: САГУНА, 1994. С. 100.

⁶⁵ Марсель Г. Онтологическое таинство и конкретное приближение к нему // Марсель Г. Трагическая мудрость философии: Избр. работы. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1995. С. 87.

⁶⁶ Марсель Г. Пятая лекция. Рефлексия первой и второй ступени. Экзистенциальный ориентир // Авт. вступ. ст. и пер. Тавризян Г.М.. История философии. 2003. №10. С. 144.

чувствую. Например, когда я не нахожу вещи на ее привычном месте, я растерян и взволнован, сбит с толку. Разрыв, сбой, нарушение привычного хода вещей и следующее за ним беспокойство – вот где начинается рефлексия. Без этого сбоя бдительность человеческого существа усыплена, следование привычным алгоритмам доведено до автоматизма, вниманию буквально не за что «зацепиться». Размышление же заключается в вопрошании самого себя о том, как произошла эта «ошибка», что пошло не так? Запущенный рефлексивный процесс неизбежно приводит меня к вопросу об основаниях собственного «Я» – кем являюсь «я сам»? Этот переход Марсель также иллюстрирует примером: разочарование в любимом человеке как очередной «сбой» заставляет меня спросить себя, на чем основано мое право его судить? Я веду себя как «некто», обладающий таким правом, но после моего вопроса я перестал быть бессознательно слит с этим *некто* и обратился к собственному «Я». В нерефлексивном течении жизни я остаюсь непроницаем для самого себя, но с началом рефлексии приходит освобождение, «словно я сломал какую-то преграду»⁶⁷.

«Экзистенциальная метафизика» Марселя, таким образом, вдохновлена открытиями Бергсона в этой области, однако не может считаться прямым ее продолжением⁶⁸. Как мы увидим, исследовательские установки волнуют Марселя в той степени, в которой они влияют на ощущение жизни и на характер ежедневной рутины – «освещенный» или, наоборот, «деградировавший». Способность к рефлексии позволяет «разомкнуть» человеческое существо для самого себя и по отношению к Другому, а собирая вновь цельный образ воспринимаемого предмета делает его постижение «необъективирующим». Кеннет Галлагер в своей

⁶⁷ Из метафизической философии изгоняется человек как понятие о субъекте и на его место заступает он сам, а не его понятие или представление о нем.

⁶⁸ В.П. Визгин проводит собственный внимательный анализ общего и различного в подходе обоих философов. Например, исследователь замечает, что они высоко ценят значение художественного опыта для философии, но приходят к этому разными путями: Бергсон «подчеркивает «текучесть опыта», апеллирует к гераклитовскому мирочувствованию, подытоживаемому его емкой метафорой «жизненного порыва», а Марсель «обосновывает подобный шаг принципиальной необъективируемостью человеческой реальности, трагическим измерением, скрытым в ее глубине». См.: Визгин В. П. Философия Габриэля Марселя: темы и вариации. СПб: Мирь, 2008. С. 405.

монографии о марселевской философии подчеркивает: «Объективное мышление связано с определенной специализацией «я». Метафизическая рефлексия, которая является поиском конкретного, исходит из источника, предшествующего расщеплению человека на отдельные способности. В самости есть единство вне всякого разделения на способности: то есть в той точке, где она участвует в бытии, она участвует и в единстве»⁶⁹.

Важный поворот марселевской мысли от абстрактной строгости в сторону конкретного мы наблюдаем, приближаясь ко второй части «Метафизического дневника», эту переориентацию признаёт и сам философ⁷⁰. В качестве объяснения такой трансформации Марсель вероятно принял бы утверждение способности интуиции к отрицанию, о которой писал Бергсон: исследователь чувствует противоречие внешне установленных фактов и положений своему жизненному опыту, некоторой глубинной правде. Подобное сопротивление навязанным извне схемам испытывает Марсель, одновременно уделяя ему внимание в своих текстах. Такие выражения как «внутренняя правда» и «жизненная убежденность» имеют свое значение и в драматургии, и в теоретических текстах, и в личной интеллектуальной биографии Марселя. Это естественное сопротивление получает и у Бергсона, и у Марселя значение, выходящее за рамки гносеологической категории.

Например, как мы увидим в других разделах нашего исследования, в своем театре Марсель не конструирует собственных персонажей, а скорее сам следует за ними, позволяя им действовать сообразно органичной им логике. В «Философии интуиции» Бергсон приводит пример, который оказывается родственным марселевскому видению: персонаж романа, с одной стороны, может быть буквально собран из ряда элементов путем уточнения некоторых черт его характера, присущих ему особенностей, то

⁶⁹ Gallagher K. The Philosophy of Gabriel Marcel. New York: Fordham University Press, 1962. P. 120.

⁷⁰ В беседах с Полем Рикёром о первой части Дневника Марсель скажет, что она приводит его в «отчаяние», однако значимость тех «подготовительных работ» сложно отрицать.

есть посредством снабжения его некоторыми предикатами. С другой стороны, этот же персонаж может быть представлен сразу во всей его целостности, таков, каков он есть, и тогда его действия и реплики будут естественным образом вытекать из его природы. Однако обратиться к интуитивистскому проекту метафизики Бергсона нас побудили не только его общие с Марселем рассуждения. В нашем исследовании мы попытаемся показать, что далеко не все, но очень многие особенности марселевской драматургии напрямую связаны с его пониманием метафизической философии. Театр становится той творческой вселенной, которая отвечает требованиям конкретности, непосредственного схватывания и проникновения «внутрь» самой жизни. Понятия и образы, к которым прибегает философ, в свете обновленной метафизики, безусловно, должны быть пересмотрены на предмет их соответствию «жизненной правде». Драматургия делает свой существенный вклад в это «оживление» мысли, она позволяет посредством феномена «воплощения» создать ту витальную среду, органичное действие внутри которой способно вести за собой философа, открывая ему мертвый характер тех или иных формул. Подобно отрицающей способности интуиции, театр Марселя способен удержать мыслителя от следования искусственным схемам, которые разоблачат сами персонажи, стоит только дать им свободу, выведя из-под авторитарной власти автора как демиурга (концепция которого бесконечно чужда Марселю).

Многое из того, что мы скажем о театре Марселя в данном исследовании, уходит своими корнями в те же устремления и интуиции философа, которые он закладывает в фундамент своей метафизики. Метафизическое преобразование не только самого процесса познания, но и нашей человеческой действительности – это принципиально важное уточнение по-настоящему можно уловить в историях персонажей его театра. Если учитывать сущностные черты марселевской метафизики, гораздо проще понять, например, значение драматургического искусства,

художественные и содержательные особенности его пьес, «место», или скорее «силу» театра в контексте общего интеллектуального наследия автора.

§2. Экзистенциализм и философия Марселя

В академической и справочной литературе творчество Габриэля Марселя нередко помещается в рубрику «христианский экзистенциализм», что, с одной стороны, является следствием стремления некоторым образом локализовать его наследие в общей традиции европейской мысли и обозначить его место в широкой палитре разнообразных интеллектуальных течений. С другой стороны, как мы увидим, эта маркировка пусть и немного искусственна, но не лишена оснований. Не последним аргументом в пользу отказа от подобной рубрификации служит тот факт, что и сам автор не приветствовал такой характеристики его философского поиска (впрочем, как и некоторые другие знаменитые «экзистенциалисты»).

Спустя двадцать один год после официального обращения Марселя в католицизм папа Римский Пий XII выступает с резкой критикой экзистенциализма, изложенной в его энциклике 1950 года «*Humani generis*». Согласно этому тексту, экзистенциализм наряду с другими современными философскими концепциями встает на службу так называемой «новой теологии», которая, вдохновляясь различными «философиями» при разработке своего концептуального и терминологического аппарата, не способна заложить прочный фундамент для церковного богословия. Более того, она возводит все больше и больше препятствий на пути к божественному Откровению. Сомнительно, что только позиция церкви вынуждает Марселя отказаться от причисления себя к кругу экзистенциалистов – он и до этого воздерживался от того, чтобы, подобно Сартру, открыто объявлять себя представителем этого философского направления. При этом в качестве альтернативного наименования более

близок ему казался термин «христианский сократизм», или «неосократизм», предложенный Жозефом Шеню, который позволял подчеркнуть скорее вопрошающий, нежели декларирующий характер его размышлений.

Ярлык «экзистенциализма» проблематичен не только применительно к Марселю, но и сам по себе. Например, Жан Валь развеивает иллюзии относительно однозначной близости между мыслителями, нередко объединенных в эту расплывчатую категорию. Они – те, для кого вопрос о существовании становился принципиально важным, – не могут быть так уж легко объединены под флагом единого направления. Относительно круга концепций главных героев этой работы – Кьеркегора и Ясперса – так же как и Сартра, Хайдеггера и Марселя, не идет речь о какой-то фундаментальной однородности. Слишком наивным, а в итоге ложным, был бы такой взгляд. Формирование философии Марселя представляется Валью процессом, вполне независимым, который, однако, демонстрирует, что и сама экзистенциальная философия развивается «в двух противоположных направлениях»: религиозном (Марсель) и «иррелигиозном» (Сартр). Далеко не каждая философия, чувствительная к человеческому существованию, может быть названа «философией экзистенции» («la philosophie de l'existence»), не являющейся в полной мере синонимом для экзистенциализма, и начало которой Валь усматривает именно у Кьеркегора. К философам экзистенции он также относит Марселя, Ясперса и Хайдеггера, демонстрируя свой протест против попытки Сартра посвоему классифицировать их наследие.

Но есть ли тогда хоть что-то общее для «философий существования», что может считаться для них определяющим критерием? Может быть, бунт против идеализма и позитивизма вместе с вниманием к человеческой целостности? Нет, ведь это мы усматриваем и у других, например, у того же Бергсона. Неудовлетворительным Валью представляется и определение экзистенциальной философии Сартром как учения, «которое делает возможной человеческую жизнь и которое утверждает, что всякая истина и

всякое действие предполагают некоторую среду и человеческую субъективность»⁷¹. Ответ на поставленный вопрос предполагает обнаружение в подобных «философиях» той мысли, что способна ухватить субъективное переживание мира. «Тревога» Кьеркегора, «тошнота» Сартра – «в действительности для этих философов характерен климат, атмосфера, особые переживания»⁷², то есть особенный опыт ощущения от пребывания в мире, «*des expériences particulières*». Как мы упоминали в предыдущем параграфе, внимание к этому опыту в многообразии его конкретности лежит в основании философии Марселя, что заметно и в его исследовании экзистенции.

Несмотря на неоднозначное отношение к экзистенциализму и некоторую степень идейной раздробленности последнего, существуют и веские основания причислять к нему французского философа, захваченность Марселя темой существования позволяет рассматривать его творчество в подобном ракурсе.

Вопрос о существовании ставится уже в «Метафизическом дневнике», но для его автора он не может быть решен привычными для современной науки средствами. Во второй части мы неоднократно встречаем указания на несоответствие методов идеализма и существования как предмета вопрошания. Конечно, идеализм не откажется от претензии его постичь, но отрицая «метафизический приоритет» существования (который необходимо восстановить), обрекает себя на неудачу. Именно это обстоятельство подразумевает Марсель, когда подчеркивает, что существование не может быть ни положено, ни постигнуто. Марсель призывает разделить существование и объективность, что явным образом удастся ему в Приложении к дневнику под названием «Экзистенция и объективность»⁷³, где он резюмирует свои размышления о том, как возможно постичь

⁷¹ Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1990. С. 320.

⁷² Wahl J. La pensée de l'existence. Paris: Flammarion, 1951. P.8.

⁷³ Данная статья впервые была опубликована в 1925 году в «Вестнике метафизики и морали» («Revue de Métaphysique et de Morale»).

существование и какие ложные установки этому мешают. За этим текстом сам философ признает статус одного из самых ранних текстов французского экзистенциализма.

Если, следуя за Марселем, мы надеемся проникнуть за пределы понятий и представлений о существовании к нему самому, то прежде всего мы должны понизить степень доверия к ним. Всем логически непротиворечивым определениям существования уготована уже рассмотренная нами в предыдущем параграфе судьба – они сталкиваются с непоколебимой достоверностью нашего опыта жизни, который разоблачает их ограниченность или вовсе ошибочность. Идеалист ради спасения собственной системы и метода постарается закрыть на это глаза, отکرещиваясь как от несущественного для познания, но Марсель настаивает на признании непосредственных опытных данных в качестве отправного пункта для мысли. Фундаментальная «уверенность»⁷⁴, которая их сопровождает, не имеет ничего общего с работой интеллекта, поэтому она ускользает от любой рационалистической философии. Связь между существованием и ощущением оказывается настолько тесной, что ею невозможно пренебречь без риска «разрыва между подобным способом мышления и целостным человеческим опытом»⁷⁵. Вследствие же такого разрыва мы впадем в распространенные заблуждения идеализма.

Первое из них трактует существование как предикат. Это искаженное представление предполагает, что существование можно присоединить или же наоборот отделить от того, *что* существует. Если я соглашаюсь с этим, то тем самым подвергаю сомнению собственное существование, и процесс дробления целостности моего «я» необратим. Существование и существующее – единое целое. С помощью операций интеллекта я не могу «убедиться» в том, что существую, какие бы изощренные доказательные

⁷⁴ Марсель Г. Экзистенция и объективность // Марсель Г. Метафизический дневник. СПб: Наука, 2005. С. 543-545.

⁷⁵ Там же, с. 542.

схемы не предлагала бы нам вся история западноевропейской философии. Не нужно искать никакой дополнительной «достоверности» сверх той, которая дана нам изначально, – это фундаментальная установка всей марселевской мысли. Здесь стоит вспомнить удачное выражение Пьетро Прини – «методология неверифицируемого» – которое он избирает в качестве названия своей работы о Марселе. Область существования – область «неверифицируемого» или «инфра-объективного»⁷⁶. Я застаю себя *уже* существующим, дан себе в качестве такого и таковым *себя ощущаю*. Самоочевидность этого ощущения не нуждается в помощи анализа, но должна быть восстановлена вторичной рефлексией⁷⁷. «Ощущение – это не разрез, не расшифровка сообщений, которые посылают нам вещи, а «участие»; у меня нет тела, я и есть мое тело. Именно эти «экзистенциальные суждения» делают диалектику возможной, а не наоборот»⁷⁸.

Второе заблуждение заключается в допущении «существования вообще»⁷⁹ как абстрактного понятия, которое, как мы увидели ранее, для Марселя всегда является скорее не инструментом постижения реальности, а препятствием на его пути.

Разделению идеи существования и самого существования Марсель противопоставит существование в его несомненности (и тут Марсель отвергает всякий скептицизм), которое несовместимо с объективирующей установкой мышления. Начинать расчищать путь к существованию мы должны отказавшись от идеи существования. Идеализм работает исключительно с «объектами», которым Марсель приписывает образ «островов»: доступные моему взгляду *со всех сторон*, они «окружены»

⁷⁶ Там же, с. 555.

⁷⁷ В тексте «Экзистенция и объективность» не встречаются как отдельные, но уже явным образом предвосхищаются рассмотренные нами ранее виды рефлексии: «Таким образом, роль рефлексии – которая осуществляется или над чувством, или над действием – состоит вовсе не в том, чтобы дробить, разделять, но, наоборот, восстановить в своей целостности живую ткань, разрезанную лезвием анализа». Там же, с. 563.

⁷⁸ Girel M. Avant-propos // Wahl J. Vers le concret. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2004. P. 18.

⁷⁹ Там же.

моим мышлением, будто океаном. Но этот образ абсолютно противоположен реальному положению дел: ни один объект, на самом деле, не дан мне описанным способом. Я могу разглядывать острова, перечисляя их различные признаки, пребывая в уверенности, что тем самым приближаюсь к их сути. Но такой подход к существованию не позволяет мне увидеть, что существование вообще не имеет никаких признаков и свойств. Я не могу познать, исследовать, обосновать собственное существование, именно потому что я *причастен* ему. Мы вновь приходим к низвержению модели «постижения извне», чья беспомощность становится особенно очевидной в связи с вопросом о существовании.

Среди философов, последовательно обличающих этот критикуемый Марселем наукообразный способ мышления с позиций экзистенциальной философии, необходимо упомянуть Карла Ясперса (1883-1969). Несмотря на расхождения, бесспорно, оба автора затрагивают множество общих тем, одна из которых – развенчание мифа о бесспорном авторитете позитивистских и идеалистических подходов. В первом томе «Философии» (1932) Ясперс посвящает отдельную главу позитивизму и идеализму, выявляя ложные привычки ума, присущие данным видам мирозерцания. Несмотря на различия, обе системы содержат в себе предпосылку принципиальной познаваемости, проницаемости мира и представляют собой «оконеченные полюса мышления»⁸⁰. Позитивизм не признает ничего, кроме эмпирической реальности в качестве существенного и никакого знания, кроме «убедительного»⁸¹ и доказуемого. В хитросплетении каузальных связей, которое ученый призван исследовать, позитивист тщетно, с точки зрения Ясперса, пытается развернуть собственное оправдание и обоснование своих методов, что является предприятием бессмысленным, если он непротиворечиво включен в мир природной

⁸⁰ Ясперс К. Философия. Книга первая. Философское ориентирование в мире. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. С. 238.

⁸¹ Там же, с. 245.

необходимости, где подобные объяснения излишни. Идеализм, в свою очередь, остается слеп ко всему, что не соответствует идее, благодаря причастности к которой, и только ввиду этого, познаваемы ее более или менее совершенные воплощения, различные объективации духа. С отклонениями от нее и с грубой эмпирической действительностью идеализм справиться не в состоянии, что может склонять нас в пользу позитивизма. Однако оба мироощущения отвергают индивидуальное в пользу всеобщего и целого, ввиду чего и экзистенция рассматривается как частный более широкого понятия. Отказ от историчности и рассмотрение тех или иных явлений в качестве «вещи» в итоге приводят к тому, что само бытие теперь подвержено процедуре доказательства. Принципиально необъективируемая экзистенция упущена в обоих этих подходах, которые, однако, не должны быть просто отвергнуты, но преодолены «экзистенциальным философствованием», ведь «без позитивизма нет тела, без идеализма – нет пространства для объективного и содержательного осуществления возможной экзистенции»⁸². Ни у Марселя, ни у Ясперса не идет речи о принятии иррационализма, пусть они и устремлены к тому, что сопротивляется быть непротиворечиво высказанным, оно, однако, не непознаваемо. Противоречивость высказываний об экзистенции, встречающиеся недоразумения и трудности для обоих философов обозначают не путаницу и ложный след, а скорее наоборот – знак того, что мы подбираемся к самой сути. Как замечает В.П. Визигин: «Стратегическая дилемма здесь такова: или создавать свой особый технический язык, подвергаясь опасности его объективации или фетишизации, или пользоваться обычным концептуальным языком, сохраняя, однако, по отношению к нему уточняющую его критическую дистанцию. По первому пути пошел М. Хайдеггер, по второму – Г. Марсель»⁸³.

⁸² Ясперс К. Философия. Книга первая. Философское ориентирование в мире. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. С. 262-263.

⁸³ Визгин В.П. Философия надежды Габриэля Марселя // Марсель Г. Опыт конкретной философии. М.: Республика, 2004. С. 209.

На первый взгляд, ясно сформулированной альтернативы в виде четкой инструкции или рецепта Марсель нам не предоставляет, хотя после всех его критических замечаний, мы могли бы этого ожидать. Итогом скорее кажется заявление о том, что «философский язык там, где он раскрывает существование, экзистенцию как таковую, может иметь лишь характер намека»⁸⁴. Чему же тогда служат тщательная критика объективирующего познания, если вслед за ней, мы в явном виде не получаем программы познания, которая могла бы гарантированно обеспечить что-то большее, чем «намеки»? Эта критика необходима для того, чтобы мы могли «дать голос самому существованию» и обнаружить себя в качестве субъекта⁸⁵, «как это происходит в случае драматического искусства»⁸⁶. Получается, что философия часто может высказываться о глубинных вопросах бытия негативно, однако это не означает прекращение мысли. Обозначение ограничений возможностей философии открывает самую важную из них – удерживать размышление от объективации и позволить ему оставаться на пути к бытию (на котором постепенно «отпадают» многие привычные категории философского языка).

Особого способа философствования требует и стремление осмыслить основания человеческой экзистенции, «высвечиваемые» в пограничных ситуациях, относительно которых в очерке «Фундаментальная ситуация и пограничные ситуации у Карла Ясперса» Марсель пишет: «Это подчеркивание роли пограничных ситуаций мне лично представляется сильной стороной философии Хайдеггера и Ясперса в противовес идеализму, старающемуся их устранить, растворяя в сиропе из чистых отвлеченностей»⁸⁷. Однако прежде всего для Ясперса поиск бытия и оснований собственного существования начинается с признания

⁸⁴ Марсель Г. Экзистенциальная доминанта в моем творчестве значение // Марсель Г. О смелости в метафизике [сборник статей]. СПб: Наука, 2012. С. 56.

⁸⁵ Речь идет не об «идее» субъекта, а о том, что представляет собой «Я» вне его объективации собой же.

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Марсель Г. Опыт конкретной философии. М.: Республика, 2004. С. 181.

историчности самой ситуации, в которой я живу, которую я могу назвать и должен признать «моей». Этот шаг разрушает иллюзию об отвлеченном безличном познании. Подобное признание у Марселя встречается как очень важное и ценное чувство. Ему близки рассуждения Ясперса об обнаружении себя в своей ситуации. Но этот процесс ни у Ясперса, ни у Марселя не имеет ничего общего с попыткой дать исчерпывающее определение тому, что я есть. Динамичность человеческого существования предполагает и его особенное положение в мире – в этом отношении Марселю также гораздо ближе Ясперс и его «доверие к миру»⁸⁸, чем представления о вызывающей тревогу «заброшенности»⁸⁹.

Отметим, что трактовка человеческой экзистенции у Марселя существенным образом отличается от ее понимания, которое в первую очередь ассоциируется с экзистенциализмом. Прежде всего он отвергает казалось бы фундаментальный для этого подхода тезис о предшествовании существования сущности – первый принцип экзистенциализма, с точки зрения Сартра: «Это означает, что человек сначала существует, встречается, появляется в мире, и только потом он определяется. Для экзистенциалиста человек потому не поддается определению, что первоначально ничего собой не представляет. Человеком он становится лишь впоследствии, причем таким человеком, каким он сделает себя сам. Таким образом, нет никакой природы человека, как нет и бога, который бы ее задумал»⁹⁰. В статье «Примат экзистенциального: его этическое и религиозное значение» (1949)⁹¹ Марсель активно критикует это убеждение Сартра за то, что в результате у него мы обнаруживаем «человека вообще». Для самого Марселя приоритет экзистенциального возможен лишь в том смысле, в

⁸⁸Ясперс К. Философия. Книга вторая. Просветление экзистенции. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. С. 5.

⁸⁹ При этом справедливо замечание Рикера о том, что между Марселем и Ясперсом можно говорить о «встрече», но не о прямом влиянии идей немецкого философа. См.: Ricœur P. Gabriel Marcel et Karl Jaspers: philosophie du mystère et philosophie du paradoxe. Paris: Éditions du Temps présent, 1948. P. 436.

⁹⁰ Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1990. С. 323.

⁹¹ Марсель Г. Примат экзистенциального: его этическое и религиозное значение // Марсель Г. О смелости в метафизике [сборник статей]. СПб : Наука, 2012. С. 32-41.

котором он представлен в «Метафизическом дневнике» и статье «Экзистенция и объективность» – как сверхпонятийное, превосходящее всякую объективность.

При этом Марсель высоко ценил достижения Жан-Поля Сартра (1905-1980). Он уделяет особое внимание идеям философа, с которым не раз встречался на знаменитых «пятницах» в своем доме, и рассматривает основные его тезисы в книге «Существование и свобода человека у Ж.-П. Сартра» (1946), изданной отдельно в 1981 году. В предисловии к ней Дени Гюисман пишет, что перед нами – конкретное введение в работу «Бытие и ничто». Не скрывая собственных антипатий в сторону Сартра, Гюисман подчеркивает, что Марсель – первый, если не единственный, кто по-настоящему «проникает» в его философию и может быть признан его «лучшим читателем»⁹². Для Гюисмана соотношение сил очевидно: Марсель во многом оказывается учителем для Сартра, который сам открыто не признает этот факт (однако, если верить Марселю, Сартр обращается к понятию «ситуации», к анализу *visqueux*⁹³ и некоторым другим сюжетам именно под его влиянием).

Очевидно, что трактовка Сартра экзистенциального (*l'existentiel*) и его представление о свободе человеческого существа чужды философии Марселя. По Сартру, постоянная постановка собственного «я» под вопрос открывает дорогу к восполнению изначально присущей человеку «нехватки бытия». В принципиальной изменчивости «для-себя-бытия» и кроется его радикальная свобода. Это свойство, приписываемое человеку в рамках экзистенциализма, у Сартра приобретает характер приговора. Его знаменитая формула, утверждающая нашу «обреченность на свободу»⁹⁴ (я либо свободен, либо не существую вовсе), предполагает невозможность говорить о «несомненности» человеческого существования.

⁹² Marcel G. L'existence et la liberté humaine chez J.-P. Sartre. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1981. P. 20-21.

⁹³ пер. с фр. «липкий», «вязкий».

⁹⁴ Sartre J.-P. L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique. Paris: Librairie Gallimard, 1943. P. 515.

В философии Марселя упомянутая «несомненность» человеческого существования, наоборот, утверждается и не имеет ничего общего с неантизацией. В ходе нашего исследования театрального творчества Марселя мы попытаемся показать, как он приписывает решающее значение позитивным экзистенциалам человеческого существования (надежда, любовь, вера). Нельзя не согласиться с замечанием В.П. Визгина: «Значит, в слове «экзистенция», безусловно, звучит и другая нота — не нота исхода, а нота, напротив, возвращения, пусть в какой-то зачаточной форме, пусть в виде хотя бы направленности на самую предельную истину. Марсель выражает это в том своем утверждении, что экзистенция открыта, что она — это не столько стояние вовне в безосновности, сколько движение-к-другому, в чем он и видит, собственно говоря, самотрансцендирование человеческого существования как «монадически» замкнутого, но способного и к диалогическому саморазмыканию»⁹⁵. Фундаментальная «обеспокоенность» экзистенции у Сартра направлена исключительно на самую себя — у Марселя, как мы ясно увидим позже, важной становится ее принципиальная «открытость» (*disponibilité*⁹⁶) к Другому. В связи с пьесой «За закрытыми дверьми» (1943) и прозвучавшей в ней знаменитой формулой «ад — это другие» Марсель подчеркивает несовместимость позиции Сартра не только с христианской этикой, но и с самим опытом жизни — ему противопоставлен «дьявольский принцип», составляющий для Марселя суть этого произведения⁹⁷.

⁹⁵ Визгин В.П. Экзистенциальная философия Габриэля Марселя // Марсель Г. О смелости в метафизике [сборник статей]. СПб : Наука, 2012. С. 22.

⁹⁶ Противоположность «закрытости» (*indisponibilité*) по отношению к другому и замкнутость человека на себе самом. Быть открытым в философии Марселя также означает быть «доступным» для другого, иметь возможность «отдавать себя другому» (*se donner*), т.е. преодолевать собственные интересы как высший приоритет. Для «закрытого» существа собеседник всегда «Он», т.е. остается чем-то внешним, объектом, и только способность к «открытости» позволяет воспринимать его как «Ты» — конкретную неповторимую личность, несводимую к некоторым общим категориям.

⁹⁷ В свою очередь, Сартр скорее считает подобные трактовки весьма поверхностными. Позднее в связи с пьесой «Затворники Альтоны» (1960) он с сожалением отметит:

«То, что я пытался сделать — в довольно сложной конструкции — это, прежде всего, описать отношения между людьми, поставленными в определенную ситуацию, показать, как в этой группе каждый человек является судьбой всех остальных. В «За закрытыми дверьми» [Huis clos] все было иначе: это был ад, и каждый был палачом двух других — но это была очень необычная ситуация. Более того, люди не поняли, что я хотел сказать, потому что в их сознании укоренилась мысль, что «ад — это другие люди», а это

По схожим причинам Марсель ставит под сомнение и «бытие-к-смерти» Хайдеггера, по крайней мере, пока под смертью подразумевается лишь конечность моего собственного существования. Марсель утверждает, что ни Хайдеггер, ни Сартр не уделяют должного внимания смерти близкого человека (и тем самым рискуют остаться пленниками идеализма). Без этого, трансцендируя связь с Другим, «я» оказывается заперто внутри солипсической бесплодности.

Отметим, что отношение Марселя к Мартину Хайдеггеру (1889-1976) тоже неоднозначно. Прежде всего его специфический язык, местами нарочито искусственный и чуждый всякому духу простоты (который так ценил Бергсон), смущает Марселя. Сомневаясь в обоснованности хайдеггеровского различия Бытия и Сущего, он признается в том, что терминология Хайдеггера и узнаваемый индивидуальный стиль изложения создают впечатление о нем как об «узнике чисто грамматических дистинкций»⁹⁸. В пьесе «Измерение Флорестан» (опубликована в 1958 году) Марсель не сможет удержаться от критического изображения подобного стиля философствования. Постановка в 1957 году в г. Оберхаузен негативно повлияла на их отношения, на что указывает в своей книге В.П. Визгин, сравнивая воззрения обоих философов⁹⁹.

Один из главных героев пьесы – весьма карикатурный персонаж, профессор Дольх, проживающий в небольшом городе на юге Германии и возглавляющий общество почитателей поэта Флорестана. Этот небольшой союз единомышленников потрясает несколько событий – появление любовницы Флорестана, которая ранее считалась умершей, и обнаружение неизданных писем поэта. Верена, дочь графини, предоставившей эти записи, сообщает еще две не менее шокирующих новости: ее отец –

означало бы, что мы должны проводить время, будучи палачами друг друга. Но я имел в виду совсем не это». Sartre J.-P. *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard, 1973. P. 353.

⁹⁸ Марсель Г. Мое отношение к Хайдеггеру // Марсель Г. О смелости в метафизике [сборник статей]. СПб: Наука, 2012. С. 175.

⁹⁹ Визгин В. П. Хайдеггер и Марсель // *Философия Габриэля Марселя: темы и вариации*. СПб: Мирь, 2008. С. 406-425.

Флорестан, а эти письма – подделка. Вернуть жизнь этой небольшой организации в размеренное русло кажется непростой задачей, но Дольх принимает решение, несмотря на заявления Верены, все же опубликовать письма, не слишком заботясь об этической стороне вопроса.

С точки зрения критики стиля Хайдеггера, интересен именно профессор (хотя Марсель отрицает, что этот образ – пародия на немецкого философа¹⁰⁰): обладающий славой незаурядного мыслителя и окруженный почитателями, автор произведения под названием «На страже Бытия» (*Die Wacht am Sein*)¹⁰¹, он не упустит возможность одарить слушателей каким-нибудь неоднозначным изречением или наставлением. Он убежден, что в философии нужно всегда идти от языка к вещам¹⁰², и нередко прибегает к узнаваемому приему конверсии существительного в глагол. Правда, обоснованность таких решений далеко не всегда очевидна, особенно в таких выражениях, как, например, «*la poire poire*» (букв. «груша *грушйт*»)¹⁰³. Но не все персонажи одинаково очарованы его стилем философствования: фрау Мелита, например, иронически задается вопросом, не является ли рыбалка (фр. *la pêche*) «актом рыбалки» (гл. *pêcher* - «рыбачить»).

Примечательно, что в послесловии к этой пьесе, которую Марсель также сопровождает текстом «Сумерки здравого смысла», он отмечает, что неправильно воспринимать ее как произведение о Хайдеггере, хотя она «родилась в результате не философского, а театрального размышления над хайдеггерианским языком»¹⁰⁴. Именно в этом заключается подлинная мотивация к созданию этой пьесы: беспокойство о сохранении языка, позволяющего продолжать разговор о фундаментальных вопросах бытия и

¹⁰⁰ В послесловии Марсель пояснит: «персонаж, в действительности гротескный, которого я представил в «Измерении Флорестана», не имеет никакого сходства с совершенно подлинным мыслителем, язык которого, тем не менее, дал мне возможность написать эту комедию». Marcel G. *La dimension Florestan*. Paris: Plon, 1958. P. 162.

¹⁰¹ Именно так называется версия пьесы «Измерение Флорестан» на немецком языке.

¹⁰² Marcel G. *La dimension Florestan*. Paris: Plon, 1958. P. 33.

¹⁰³ Марсель отсылает к выражению Хайдеггера «*Das Ding dinget*», которое на французском языке выглядело бы как «*la chose chose*», если бы глагол существовал *choser*, т.е. «функционировать как вещь». Но это не укол в сторону Хайдеггера, а следствие того, что, Марсель, по собственному признанию, в данный период все большее значение начинает придавать «проблеме языка как некоторого вектора».

¹⁰⁴ Marcel G. *La dimension Florestan*. Paris: Plon, 1958. P. 159.

человеческого существования. Тревогу у Марселя вызывают не тезисы Хайдеггера, но скорее тенденция, распространенная среди его последователей: простое воспроизведение методов своего учителя в ущерб содержанию и здравому смыслу¹⁰⁵.

К идеям Хайдеггера Марсель демонстрирует неподдельный интерес, ощущая близость своей мысли некоторым разработкам немецкого философа. «Бытие и время» выходит в том же году, что и «Метафизический дневник», и сам Марсель не может удержаться от сравнений. Для него, как и для Хайдеггера, знаменитая классификация из статьи Сартра «Экзистенциализм – это гуманизм» (1946), в которой они оказываются по разные стороны баррикад, не имеет большого значения. Взгляд на связь между «человеком» и «бытием» объединяет Марселя и Хайдеггера против Сартра, для которого бытие представляется таким, каким его усматривает человек. Подобное «преодоление» онтологизма игнорирует то, что Хайдеггером называется «зовом бытия», близким к понятию *призыва*¹⁰⁶ у Марселя, отклик на который невозможен в виде вынесения суждений о бытии. Но несмотря на то, что Хайдеггер признает, что человек не решает, «явится ли Бытие и как оно явится»¹⁰⁷, он все равно допускает некоторую его субстантивацию, что становится дополнительным поводом для марселевской критики: для французского философа подлинное бытие открывается нам как тайна, что становится наиболее значительным моментом и в марселевском театре.

Разногласия Марселя с авторами экзистенциалистской ориентации действительно сохраняются и в сфере драматургии, прежде всего это

¹⁰⁵ В «Сумерках здравого смысла» под здравым смыслом подразумевается не «хранилище очевидностей», а категория, отсылающая к конкретной человеческой реальности вместо наукообразных абстракций.

¹⁰⁶ Ранее мы упоминали о призыве, с которым столкнулся Марсель, работая в Красном Кресте в период первой мировой войны. Теперь необходимо уточнить, что призыв можно толковать как некоторую возможность человека перейти в область метапроблематического, если только он не отвернется от нее. Название одной из работ Марселя – «От отказа к призыву» – символизирует это возможное изменение нашей установки: от «проблематичного видения», о котором мы подробнее скажем в Главе 3, к возможности необъективирующего взгляда не только на другого человека, но и на Бога и даже на самого себя, к признанию бытия как «конкретного неисчерпаемого».

¹⁰⁷ Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 202.

заметно в оценках творчества Камю. Весьма показательны в этом отношении театральные рецензии Марселя, собранные в книге «Театральная эпоха» («L'heure théâtrale», 1959), а также такие тексты как «Homo viator» (1945), «Театр и религия» (1958) и «Тайна бытия» (1951). Марсель и здесь сохраняет благосклонность к творчеству Сартра ввиду открытого признания его литературного таланта, в то время как пьесы Камю почти всегда вызывают у христианского философа глубокое разочарование. Чем же вызвано явное недовольство Марселя творчеством Камю?

Если рассматривать самый поверхностный уровень этой критики, то мы сталкиваемся с претензиями в адрес литературной недоработки некоторых произведений: например, немотивированная смена планов в пьесе «Недоразумение» (1943). Главный герой Жан прибывает в отель, которым владеет его мать, однако родного сына она не узнает. Он предпочитает не выдавать себя, желая проверить, смогут ли его разоблачить. Как пишет Марсель: «Что может означать такое испытание? Здесь — и это серьезный недостаток данных — автор меняет план повествования, и все это в действительности не имеет никакого смысла в регистре повседневного»¹⁰⁸. Первое действие в принципе кажется Марселю очень слабо проработанным, а вся пьеса в целом — «странным произведением»¹⁰⁹.

Однако прежде всего Марселя ожидаемо не устраивает иррелигиозный характер творчества Камю, абсурд и отчаяние как его главные темы. Например, в отношении пьесы «Калигула» (1944) Марсель подчеркивает, что для ее автора неприемлемо религиозное решение и Камю, сталкиваясь с проблемой зла и теодицеи, не видит, что она открывает новый путь и другую реальность. Человек может освободиться от подобных дилемм, с точки

¹⁰⁸ Marcel G. L'heure théâtrale: Chroniques dramatiques. Paris: Plon, 1959. P. 161.

¹⁰⁹ Марсель никак не комментирует тот факт, что сюжет этой пьесы встречается в газетной заметке, которую читает Мерсо, главный герой романа «Посторонний». Для Марселя это, по-видимому, не имеет большого значения. Пьеса как произведение, предназначенное для театра, в данном случае не кажется ему удачной и показывает лишь абсурдность изображаемой повседневности, о чем свидетельствует, например, нелепость и неправдоподобность сюжетного поворота, связанного с прибытием домой Жана, почему-то оставшегося незнакомцем для своей семьи.

зрения Марселя, лишь приближаясь к совершенно иному порядку существования, который, как он пишет, недоступен мысли Камю¹¹⁰.

В своих театральных рецензиях Марсель указывает на то, что «если он [Камю] хочет продолжать писать для сцены, он должен пробить себе путь за пределы философии абсурда»¹¹¹. Уже упомянутая пьеса «Недоразумение» также вызывает у Марселя не только формальные замечания, но содержит, с его точки зрения, и гораздо более серьезные недостатки. С точки зрения Марселя, эта пьеса иллюстрирует некоторые ключевые тезисы «Мифа о Сизифе» Камю, многие из которых связаны с осмыслением человеком собственной смерти. Реакция на них прослеживается в драматургии того времени: например, в пьесах французского писателя Робера Мерля «Сизиф и смерть» (1950) и «Новый Сизиф» (1957). В «Мифе о Сизифе» абсурд – «это ясный разум, осознающий свои пределы» (с. 96), установка на отказ от иллюзий о мире, предлагающих его ложное объяснение и «утешение», а смертность человека – определенный вызов для него: окончательная смерть невозможна, но можно принять факт неизбежного конца, сближающий бесцельную жизнь с уделом Сизифа. Для Мерля же абсурд порожден несправедливым социальным устройством, который защищает бюрократический аппарат. Именно так он представлен в небольшом, полном иронии тексте «Сизиф и смерть». Представитель бюрократии – Смерть в образе чиновника, инструмент и бездумный исполнитель поступающих сверху инструкций и приказов, не ставящий их под сомнение и строго соблюдающий многочисленные законы. Сизиф у Мерля – не просто хитрец, желающий избежать наказания, которого волнует только его собственная судьба. Он бунтует против неравенства и сомневается в справедливости существующего порядка дел:

¹¹⁰ Там же, с. 164-165.

¹¹¹ Marcel G. L'heure théâtrale: Chroniques dramatiques. Paris: Plon, 1959. P.166.

«Отныне ни люди, ни боги не могут больше убивать. Я вовсе не уподобил людей богам. И тех и других я лишил возможности делать зло. Царство Смерти окончено. Настанет новый мир, мир Справедливости»¹¹².

В «Новом Сизифе» Мерль развивает этот сюжет, в котором классовые противоречия выходят на первый план: участие богов и Смерти не является основной линией, зато в действие вводятся персонажи плебеев как оппоненты архонтов. Усложняется и образ Сизифа – пожилой и больной, он уже сам не является столь однозначным защитником свободы и справедливости (первая же сцена знакомит нас с Синарой – его рабыней). Когда борьба плебеев и архонтов достигает своего апогея ближе к финалу пьесы, каждая из сторон пытается убедить Сизифа отдать ей золотую палочку – главное оружие Смерти, без которого она бессильна. В конечном счете власть всегда остается в человеческих руках, эта ключевая идея высказывается Сизифом в последнем акте: «Власти имеют силу над людьми лишь постольку, поскольку люди им подчиняются. Тот, кто в этой земной жизни отказывается покориться им, уходит из-под их владычества»¹¹³. Сизиф хотел бы возвыситься над этим противостоянием, примирить элиту и народную массу, объединить людей перед лицом общего врага, но Мерль в этой пьесе показывает, что индивидуального бунта уже недостаточно для победы над абсурдом общественной системы. Смерть – не общий враг, а ценный инструмент в руках борцов за свои интересы. Лишний раз это подтверждает эгоистичный порыв Синары: ее жажда освобождения заставляют ее вырвать золотую палочку у Сизифа, передав ее архонтам, пообещавшим ей свободу.

Ни концентрация мысли вокруг собственного смертного существования и утверждение его абсурдности, ни внимание к социально-политическому измерению бунта не кажутся Марселю убедительными. При этом, конечно, основания для надежды могут быть найдены, но не в мечтах

¹¹² Мерль Р. Сизиф и смерть // Иностранная литература. 1955. № 4. С. 12-13.

¹¹³ Мерль Р. Новый Сизиф // Пьесы современной Франции / сост. К. Хенкин. М.: Искусство, 1960. С. 468.

о более справедливом устройстве мира, а в устремлении к трансцендентному Бытию, которому приписывается также и религиозное значение. Марсель – христианский автор, для которого существования Бога не нуждается в логических доказательствах, а вопрос веры должен быть вновь поставлен и рассмотрен с позиций экзистенциальной философии.

§3. Католический модернизм и осмысление веры в философии Марселя

«Христианский экзистенциалист» официально принял католичество лишь в 1929 году¹¹⁴ в возрасте 40 лет, однако и до этого момента он посвятил множество заметок религиозной вере, никогда не оставляя эту тему на протяжении всего своего творческого пути. Вопрос о том, «как помыслить веру», волновал Марселя еще в ранних дневниковых записях 1910-х годов, когда в европейской католической среде наблюдался определенный кризис, который невозможно рассматривать без обращения к феномену католического модернизма. Заявлять об определяющей роли католического модернизма для мировоззрения Марселя было бы поспешно: все-таки Марсель оставался на определенной дистанции от накала модернистских споров в первые два десятилетия XX века и сам еще находился на пути к вере, по собственному признанию, «верил в веру других». Однако в рамках этой главы хотелось бы предложить не исчерпывающий анализ данного явления эпохи, но наметить сближения мысли Марселя с существующей интеллектуальной средой и тем контекстом, в котором так или иначе развивалась религиозная проблематика его работ.

Католический модернизм – религиозно-философское движение начала XX века, которое не является монолитным по своему идейному содержанию, но отражает целый спектр реакций на состояние католической

¹¹⁴ См. запись от 8 марта 1929 года: «Я больше не сомневаюсь. В это утро - изумительная удача. В первый раз я отчетливо пережил опыт благодати (la grâce). Слова отвратительные, но это так. Я был, наконец, погружен в христианство. И я утонул в нем. Блаженное погружение! Но я не хочу больше писать». Марсель Г. Быть и иметь // Пер. с фр. И.Н. Полонской. Новочеркасск.: САГУНА, 1994. С. 14.

религии и полемизирует одновременно как с либеральным протестантизмом, так и с неотомизмом. Его хронологические рамки могут быть предметом разночтений, но обычно его начало связывают с последним десятилетием XIX века, а конец – с 10-ми гг. XX вв.¹¹⁵ (когда состоится официальное осуждение модернизма и отлучение от церкви отдельных его представителей), однако свое значение он сохранял на протяжении последующих десятилетий¹¹⁶.

Говорить о единой строгой программе католического модернизма затруднительно. Прежде всего католический модернизм имеет достаточно широкую географию. В Великобритании среди наиболее влиятельных модернистов стоит упомянуть «апостола модернизма»¹¹⁷ отца Джорджа Тиррелла, барона Фридриха фон Хюгеля, а также близкую им мыслительницу Мод Доминику Питер, в Германии – Германа Шелля, в Италии – Э. Буонаути, Р. Мурри, А. Фогаццаро и др. Особое значение католический модернизм как важнейшее духовное движение конца XIX-начала XX века имел для Франции и существенно поспособствовал «формированию современного облика французской культуры»¹¹⁸. Наиболее известные французские католические модернисты – М. Блондель, А. Луази, Э. Ле Руа, Л. Лабертоньер, А. Утан, М. Эбер и др.

¹¹⁵ Хронологические рамки 1890-1914 гг. предложены, например, в следующем издании: Daly G. Theological and philosophical Modernism // Jodock D. (ed.). Catholicism Contending With Modernity. Roman Catholic Modernism and Anti-Modernism in Historical Context. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 102.

¹¹⁶ Например, подтверждение «живучести» модернистских идей можно усмотреть в критическом рассуждении Гарригу-Лагранжа о сближении так называемой «новой теологии» (в круг ее последователей входят отец Буйяр, П. Тейяр де Шарден, А. Любак и отец Фессар – с последними двумя Габриэль Марсель был особенно близок) именно с модернизмом. В своей статье 1946 года он пишет об устойчивости принципа *adaequatio realis mentis et vitae*: «Истина - это уже не соответствие суждений внепсихической реальности и ее неизменных законов, а соответствие суждения требованиям действия и человеческой жизни, которая постоянно развивается. На смену философии бытия или онтологии приходит философия действия, которая определяет истину не в терминах бытия, а в терминах действия. Это возвращает нас к позиции модернизма...».

См.: Garrigou-Lagrange R. La nouvelle théologie où va-t-elle? // Revue Angelicum XXIII. №23. 1946. P. 143.

¹¹⁷ Ratté J. Three modernists: Alfred Loisy, George Tyrrell, William L. Sullivan. London: Sheed and Ward, 1968. P.145.

¹¹⁸ Кротов А.А. Философия истории философии во Франции (проблема закономерностей в развитии интеллектуальной культуры). М.: Издательство Московского университета, 2018. С. 259.

Сами представители католического модернизма избегали того, чтобы называть его «школой» или некоторым гомогенным течением, предлагая достаточно широкие трактовки. Альфред Луази, например, подчеркивает, что: «перед нами не школа с признанным лидером, а движение, отличающееся большим пониманием и разнообразием, возникшее в результате нескольких инициатив и происходящее одновременно в различных направлениях католической интеллектуальной и даже общественной деятельности. Поэтому так называемые модернисты не были однородной и связанной группой [...], но достаточно определенным количеством людей, общей чертой которых было желание адаптировать католическую религию к интеллектуальным, моральным и социальным потребностям современности»¹¹⁹. Для Тиррелла модернизм определялся верой в возможность синтеза между «истиной религии» и «истиной современности»¹²⁰, идущей не от отрицания, а от равнодушия к традиции, а модернистами в принципе являлись католики, восприимчивые к современной критике¹²¹. В подобных свидетельствах мы встречаем признание объединяющего модернистов порыва к спасению самой религии в существующих условиях одновременно с констатацией многообразия форм, в которых это стремление оформлялось.

Системность и цельность этому направлению приписывали скорее его противники. Решительный вклад в формирование образа католического модернизма как некоторой организованной силы делает папа римский Пий Х в своей энциклике 1907 года «*Pascendi Dominici Gregis*». Действительно, видимое единство модернистские тенденции получают вместе с собственным названием скорее «извне», то есть со стороны несогласных: термин «католический модернизм» встречается нам в упомянутом тексте и

¹¹⁹ Loisy A. *Simple réflexions sur le Décret du Saint-office Lamentabili sane exitu sur l'Encyclique Pascendi Dominici Gregis*. Ceffonds, près Montier-en-Der (Haute-Marne): Chez l'auteur, 1908. P. 14-15.

¹²⁰ «Под модернистом я понимаю церковного деятеля любого толка, который верит в возможность синтеза между сущностной истиной своей религии и сущностной истиной современности». См.: Tyrrell G. *Christianity at the cross-roads, 1861-1909*. London; New York: Longmans, Green, 1910. P. 5.

¹²¹ Tyrrell G. *Medievalism: a reply to Cardinal Mercier*. London; New York: Longmans, Green, 1908. P. 145

характеризуется его автором как синтез всех ересей. В энциклике католический модернизм обретает вполне определенный облик и набор черт, которые становятся объектом ожесточенной критики. По словам Пия Х: «Основой религиозной философии модернисты считают учение, которое обычно называют агностицизмом. Согласно этому учению, человеческий разум полностью ограничен областью явлений, то есть вещами, которые воспринимаются органами чувств [...] Поэтому оно не способно возвыситься до Бога и признать Его существование даже посредством видимых вещей»¹²². Согласно этому документу, агностицизм в немалой степени обусловлен принципом имманентности, в соответствии с которым, религиозные положения в качестве своего основания имеют внутреннее человеческое чувство. Таким образом, философия модернизма, в которой обнаруживают себя тенденции фидеизма и имманентизма, должна быть искоренена. В действительности, далеко не всегда католические модернисты впадали в опасности агностицизма, как, например, избежавший отлучения М. Блондель, о котором речь пойдет ниже. Но все же реакция со стороны Ватикана оставалась долгое время бескомпромиссной и при этом могла выглядеть весьма закономерной, особенно если вспомнить о более ранней энциклике «Aeterni Patris» (1879) папы Льва XIII, в которой неотомизм утверждался в качестве официальной доктрины католической церкви.

Пьер Колэн отмечает, что можно говорить о двух образах католического модернизма: цельное движение против ортодоксального католичества или множество инициатив к реформированию и «обновлению веры». Первая интерпретация подчеркивает, что «модернистский кризис» знаменует собой смертельный риск для существования католической церкви как таковой и выступает как «само по себе зло»¹²³, на чем настаивал Пий Х.

¹²² Цит. по: Loisy A. *Simple réflexions sur le Décret du Saint-office Lamentabili sane exitu sur l'Encyclique Pascendi Dominici Gregis*. Ceffonds, près Montier-en-Der (Haute-Marne): Chez l'auteur, 1908. P. 155-156.

¹²³ Colin P. *L'audace et le soupçon: la crise moderniste dans le catholicisme français (1893-1914)*. Paris: Desclée de Brouwer, 1997. P. 27.

Непосредственной реакцией на подобную опасность должны стать решительные шаги по защите традиционного уклада и догматики. Вторая интерпретация, более предпочтительная для самого Колэна, связана с признанием Вторым Ватиканским собором (1962-1965) историчности сознания и общественного плюрализма. В историко-культурном отношении нередко именно решения этого собора представляются наиболее явным свидетельством вклада модернистов, так как тогда некоторые модернистские установки были реабилитированы и приняты официальным католичеством, а также объявлен курс на «аджорнаменто» (итал. «обновление»).

Однако на рубеже столетий, когда представители католического модернизма активно формулировали свои основные идеи, предложенные ими новшества еще не могли быть восприняты церковью благосклонно и действительно для многих звучали революционно. Общее умонастроение «модернистской реакции» можно охарактеризовать как обостренное ощущение потери католицизмом своего места в жизни современных людей (что позволяет исследователям рассматривать модернистские разработки как «лакмусовую бумажку»¹²⁴ для назревших в католической среде проблем). Неприятие тезиса об историчности Священного Писания и догмы в пользу вечности, стремление сохранить схоластический характер богословия – все это приводит к потере связи католицизма и современности. В подобном застывшем виде религия более не отвечает глубоким переживаниям личности, которая все меньше способна соотнести себя с церковными истинами и найти отклик собственному внутреннему чувству в спекулятивных рассуждениях современной схоластики. «Жизненность» религии для верующего, кажется, предполагалась официальной доктриной сама по себе или же могла быть обеспечена путем интеллектуального

¹²⁴ Ключев А.И., Метель О.В. Совокупность всех ересей или обновление веры? Католический модернизм конца XIX-начала XX в. // Вестник Омского университета. 2012. №1 (63). С. 77.

усилия, тогда как модернисты отмечали ее ослабление и преобладание лишь внешних культовых форм религии в современном мироощущении.

Подобные интуиции отражаются в «историческом» или «экзегетическом»¹²⁵ крыле католического модернизма в виде различных теорий, ставящих под сомнение базовые принципы томистского богословия, в рамках которого способности разума были направлены на раскрытие вечных истин. Вечность и абстрактность догмы, наряду с приоритетом рационализации веры и ее содержания, ставятся под сомнение. Подобные представления о христианской догматике развенчиваются благодаря историко-критическому взгляду на священные тексты, одним из наиболее ярких приверженцев которого являлся Альфред Луази (1857-1940). Получивший богословское образование, в 1879 году он закончил семинарию Шалона, об интеллектуальной атмосфере в которой отзывался весьма критично¹²⁶. В эпоху, когда либеральные тенденции напрямую вступали в конфликт с существующей традицией, юный экзегет продолжает свое обучение в Парижском католическом Институте. В 1893 г. библейский вопрос заставил Льва XIII опубликовать энциклику «Providentissimus Deus» («Об изучении Священного Писания»), и Луази, выступающий за исторический взгляд на Библию, был уволен с преподавательской должности. После публикации самых известных своих работ, среди которых книга «Евангелие и Церковь» (1902) и задуманная как пояснение к ней работа «Вокруг небольшой книги» (1903), их почти сразу же включают в «Индекс запрещенных книг» вместе с его «Евангельскими исследованиями» (1902), «Библейскими исследованиями» (1903) и «Четвертым Евангелием» (1903), как и все последующие его работы, посвященные критическому

¹²⁵ В исследовательской литературе можно встретить условное разделение внутри католического модернизма на экзегетическое и философское направления, например, к нему прибегает Н.А. Бердяев, рассматривая Луази как представителя экзегетического крыла, а Леруа – философского. См.: Бердяев Н.А. Католический модернизм и кризис современного сознания // Духовный кризис интеллигенции. Статьи по общественной и религиозной психологии (1907-9 г.). СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1910. С. 255. Мы не настаиваем на подобных классификациях, однако в определенной степени они позволяют представить разнообразие интересов и тематическую неоднородность рассматриваемого явления.

¹²⁶ Loisy A. Choses passées. Paris: E. Nourry, 1913. P. 21 - 28.

переосмыслению библейского и христианского вероучения. В 1906 г. такая же участь постигнет некоторые работы Люсьена Лабертоньера, а в 1907 г. – «Догмат и критику» Эдуарда Ле Руа.

Обоснование принципа историцизма, предложенного Луази, было разработано им в полемике с протестантским теологом фон Гарнаком на страницах скандальной, с точки зрения ортодоксального католичества, книги «Евангелие и церковь». В основании этого принципа лежит признание человеческого характера священных текстов в противовес утверждению об их божественном надмирном источнике: Евангелие, символ веры, энциклики, как в принципе все существующие тексты были написаны в определенных историко-культурных обстоятельствах, отличных от современных, и представляют собой результат усилий конкретных людей. В отличие от Гарнака, Луази призывает не возвращаться к изначальным принципам христианства, очищенным от исторических наслоений, а критически анализировать догмы, подчеркивая их исторический характер, не принижая при этом их ценности: «если мы хотим, чтобы вера была надежной, религиозная идея, не позволяя науке поглотить себя, должна использовать ее и поставить на службу вере»¹²⁷. Подобная аргументация Луази, составляющая центральную часть его научной деятельности в качестве «адвоката католицизма перед лицом протестантизма»¹²⁸, так и не была принята официальными церковными властями, и в 1908 году он был отлучен от церкви.

Пересмотр статуса библейских истин подпитывал общую модернистскую тенденцию к признанию первичности религиозного чувства в сравнении со словесными формами ее отражения и осмысления. Обратная ситуация представлялась новаторам сомнительной – тексты вряд ли могут считаться

¹²⁷Loisy A. Autour d'un petit livre. Paris: A. Picard et fils, 1903. P. 201.

Там же мы встречаем еще одно важное утверждение: «неизменный смысл заключается не в том, что вытекает именно из буквы, т.е. из той конкретной формы, которую истина приняла в сознании тех, кто формулировал формулу; не в конкретной форме интерпретаций, которые следуют одна за другой по необходимости; он - в их общей подоплеке, которую невозможно выразить на человеческом языке»

¹²⁸ Там же, с. 247.

изначально побуждающими к вере или убеждающими нас в вере. При всей абстрактности вечных истин не может быть устранена «религиозная имманенция», а игнорирование исторической природы священных текстов неизбежно приведет к упомянутому разрыву связей между верующим и Церковью, между догмой и современной ей «имманентной верой». Признание же имманентной веры подкрепляет доверие к ощущению и ослабляет авторитет разума, что принимало разные формы: от явного иррационализма до более умеренных версий фидеизма.

Итак, неотомистское представление о ведущей роли разума в области веры, не без существенного влияния кантианства, активно подвергалось критике новым поколением католических философов, среди которых нельзя не упомянуть видного представителя католического модернизма и спиритуализма Эдуарда Ле Руа¹²⁹. В своей главной работе «Догмат и критика» (1907) он подчеркивает практический и морально-нравственный характер догмы, который является не следствием, а самой ее сутью, и превалирует над различными попытками теоретического осмысления догмата. Ле Руа убежден, что природа и значение догмы заключаются не в вербальных формулах, а в непосредственном действии, вдохновленном ею. Исходя из этого становится ясно, почему философ подчеркивает принципиальную недоказуемость догмата – привычные схемы современной науки, ничего не принимающей на веру, тут оказываются бесполезны и бессильны, а методы апологетического богословия демонстрируют свою несостоятельность в своей ориентации на прямые доказательства существования Бога, души и т.п. Ввиду признания витальной силы догмата интеллектуальные достижения не могут считаться истинными источниками веры. Рациональные построения оказываются вторичными, так как высший

¹²⁹ Эдуард Ле Руа (1870–1954) – католический богослов, философ-эволюционист, последователь Анри Бергсона и соратник теолога Пьера Тейяра де Шардена, совместно с которым разрабатывал учение о ноосфере и теорию католического эволюционизма. Автор таких работ, как «Догмат и критика» (1907), «Потребность в идеализме и факт эволюции» (1927), «Происхождение человека и эволюция интеллекта» (1931), «Введение в исследование проблемы религии» (1944), «Опыт о первой философии» (1956–1958) и др.

духовный смысл догмата, по мнению Ле Руа, не зависит от разнообразных интерпретаций, трактовок и объяснительных теорий, которые сменяют друг друга в ходе веков¹³⁰. Таким образом, наукообразные попытки осмысления догмата не отрицаются, однако выглядят скорее вторичными.

Казалось бы, подобная проблематика не являлась приоритетной для Марселя, а католичество и вовсе не было изначальной средой для молодого философа. В рассматриваемый период 1910-х гг. Марсель находился вдалеке от модернистского кризиса и споров внутри католической мысли, существенное влияние на которую он начнет оказывать ближе к 1930-м гг., высказываясь на страницах таких изданий, как «*La Vie intellectuelle*», «*Temps présent*», «*Sept*». Однако так или иначе его размышления уже в то время вписываются в общий контекст конфликта науки и религии. С первого взгляда не очевидно, какая позиция в подобных дискуссиях была ему наиболее близка: после неудачных попыток сближения¹³¹ он хоть и не занимал позицию решительно воинствующую по отношению к томизму, при этом «всей душой тяготел к августианству»¹³², и подобная ориентация близка многим предшественникам (прежде всего спиритуалистам) и представителям католического модернизма.

Вопросы религиозного опыта и интеллигентности веры в контексте творчества самого Марселя были одной из важнейших тем, рассмотрение которых приводили к необходимости обновления способов философствования, а также способствовали разработке упомянутой нами ранее «вторичной рефлексии». Недоверие к рационализации феномена веры присуще уже ранним размышлениям Марселя, представленных в его Дневнике, в которых он четко различал веру и знание (интеллектуальное знание) как явления принципиально разного порядка. Обращения к этой

¹³⁰ Le Roy E. *Dogme et Critique*. Paris: Librairie Bloud, 1907. P. 32-34.

¹³¹ Сам Марсель рассказывает о своих контактах с Жаком Маритеном, установленных благодаря Шарлю дю Босу, в автобиографической книге «На пути – к какому пробуждению?».

¹³² Тавризян Г.М. Габриэль Марсель: философский опыт о человеческом достоинстве // Марсель Г. Трагическая мудрость философии: Избр. работы. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1995. С. 20.

теме мы обнаруживаем на протяжении почти всей его жизни, например, в текстах «Быть и иметь» (1935), «От отказа к призыву» (1940) (в 1967 вышло переиздание под названием «Опыт конкретной философии»), «Таинство бытия» (1951) и др. Позволим себе выделить ключевые ходы мысли в его суждениях на эту тему, не прослеживая в подробностях их динамику в творческой биографии автора. Такой подход, конечно, игнорирует некоторые аспекты в «движении» мысли и нюансы формулировок разных лет, однако позволяет сопоставить его общую интуицию с модернистской, выявляя одновременно их близость и различия. Включая в наше рассуждение общее как в ранних, так в поздних разработках Марселя мы учитываем также и те его размышления, которые какое-то время оставались скорее в «зародыше».

Итак, уже в «Метафизическом дневнике» для Марселя было очевидно, что абстрактное *cogito* лежит в основании знания, в выражении «Я мыслю», в котором местоимение подразумевает под собой «я вообще», то есть фактически любое и одновременно ничье, относительно же «я верю» речь может идти только о конкретном «Я». Опыт веры не может становиться формальным критерием выделения субъекта, так как мы не можем предположить универсальные элементы религиозности, например, для того, чтобы описать чужой религиозный опыт и выделить его в качестве категории. Встать на место другого и вывести универсальное понятие веры – предприятие весьма рискованное ввиду возможности неправомерной редукции специфического опыта к общим понятиям: «...я не могу встать на место моего друга, [...] он и есть само это место»¹³³. Нельзя не заметить, как автором уже намечено разделение существования и объективности, которое Марсель последовательно изложил в приложении к дневнику «Экзистенция и объективность». Но и в самих записях «Метафизического

¹³³Марсель Г. Метафизический дневник. СПб.: Наука, 2005. С. 529.

дневника» зарождается твердая убежденность в том, что вера не сводима к сфере объективности.

Для Марселя опасность объективного «знания» о вере или о Боге превышает упомянутый в связи с католическим модернизмом риск неподлинной веры и внешней обрядовости, а также риск морального падения или даже риск ложного представления о вещах священных. Прежде всего интеллектуальное освоение религиозных вопросов представляет собой опасность на онтологическом уровне. В весьма резкой формулировке мы встречаем эту мысль в «Дневнике»: «Когда мы занимаем полемическую позицию по отношению к религиозному объекту, он изменяет свою природу»¹³⁴. Это можно понимать как предостережение о потере всякой возможности участия в бытии и «остановке» на уровне объективности, что не позволяет более говорить о рождении надежды и приближении к тайне бытия – важнейших пунктах аутентичного существования. Установка на удостоверение бытия и одновременно самого себя в нем – та установка, которую предполагает вера.

Таким образом, «Идея Бога» – выражение противоречивое и буквально невозможное: такая идея представима, однако необходимо признать, что речь в связи с этим уже будет идти о чем-то ином, нежели Бог. Он же как «абсолютное Ты» находится ниже уровня подобного обсуждения, то есть там же, где, по словам Марселя, различие между «слепой верой» и «объективным знанием», субъективным и объективным, «внутренним» и «внешним» просто бессмысленно. В этом и кроется основная сложность теоретического исследования веры – оно всегда представляет собой путь лавирования между различного рода упрощениями и абстракциями. Делая веру «предметом» нашего исследования, мы упускаем из виду тот факт, что становясь предметом она перестает быть верой в принципе. При этом необходимо признать, что представлять Бога как недостижимого в своей

¹³⁴ Там же, с. 528.

трансценденции кажется Марселем ошибочным. В «Быть и иметь» он пишет о молитве как о «единственном способе думать о Боге», мысли же доступны лишь «сущности»¹³⁵. Сразу же он отмечает не очень удачное выражение «думать о..», которое не исключает превращения живого Бога в понятие или структуру, в ту самую сущность доступную мысли. Дело в том, что «ошибка входит в мир вместе с рефлексией», если она не дополнена рефлексией второй ступени (или «вторичной рефлексией»): религиозный опыт может быть восстановлен лишь на данном уровне рефлексии, исключающей объективацию трансценденции, «рискуя тем самым затруднить придание легитимного статуса «теологии», дискурсу о Боге»¹³⁶.

Как отмечает Пьетро Прини: «Намерение Г. Марселя основать знание о неverifiedируемом сразу же вызывает в памяти, как один из самых прямых и убедительных исторических предшественников, идею Паскаля о «науке сердца». Если лишить эту идею субъективистского или фидеистического смысла, которым ее нагроулили романтические интерпретации [...], то мы увидим в ней объект и диалектику, отличные от «науки ума», или геометризующего «разума». Если последняя относится к миру природы, ограниченному в пространстве, за пределами которого лежат непостижимые бесконечности величия и малости, то другая, напротив, есть собственно «изучение человека», открывающее нам в некоем «внутреннем и непосредственном» режиме, в интимности идентичной среды чувств, наше страдание и наше величие, пределы состояния человека в мире и пути его участия в божественной жизни. По сути, это ничем не отличалось от подтверждения Г. Марселем интимной связи между ощущением и верой [...], когда он сделал их объектом одной и той же рефлексии, выходящей за пределы позитивистского «разума»»¹³⁷.

¹³⁵ В записи от 19 июля 1929 года. Марсель Г. Быть и иметь // Пер. с фр. И.Н. Полонской. Новочеркасск.: САГУНА, 1994. С. 28.

¹³⁶ Colin P. Morale et religion au temps de la crise moderniste. Études d'histoire de la philosophie française (XIXe et XXe siècles). Louvain-la-Neuve: Presses universitaires de Louvain, 2017. P. 319.

¹³⁷ Prini P. Gabriel Marcel et la méthodologie de l'inverifiable. Paris: Desclée de Brouwer, 1953. P. 63.

Сближение веры не со знанием, а с непротиворечивым ощущением¹³⁸ (составляющим фундаментальную уверенность в неverifiedируемом) – решение внешне родственное размышлениям католических модернистов, однако мыслители приходят к такой установке разными путями. Внимание к внутренней духовной жизни и эмоциональному опыту, как мы уже упомянули, лежит в основании имманентизма католических модернистов. Основателем этого метода считается Морис Блондель¹³⁹. Он стремился разработать своеобразную «философию действия» в своей знаменитой диссертации «Действие. Опыт критики жизни и науки о практике», с момента защиты которой в 1893 году для многих исследователей начинается история католического модернизма и его «философского» крыла. Характер своего предприятия по реформированию философского мышления сам Блондель определяет не как апологетический, но чисто философский. Чистая философия должна преодолеть фидеизм и сентиментализм вместе с другой крайностью – губительным интеллектуализмом. В основании его предприятия лежит именно философская задача, выполнение которой, однако, позволяет обосновать и необходимость обновления христианского мировоззрения, благодаря отказу от жесткого разграничения философских проблем и вопроса о вере. Действие становится интегральным элементом нашего бытия (для человека «существовать» значит «действовать»), объединяя все порывы души, реализуемые в разных сферах жизни. Философия действия, таким образом, призвана постигать те или иные аспекты человеческого существования в их целостности, не доверяя лишь разуму, который, однако, не исключается, но получает расширительную трактовку: он допускает не только логические умозаключения, но также чувства, переживания, веру. Истина же прежде

¹³⁸ Упомянутое нами в предыдущих разделах стремление реабилитировать статус ощущения у Марселя сохраняется и в связи с вопросом о вере.

¹³⁹ Морис Блондель (1861–1949) – французский философ, ученик А. Бергсона и ключевая фигура для католического модернизма. Разработал концепцию «философии действия» и «метод имманенции». Среди его ключевых работ: «Действие. Опыт критики жизни и науки о практике» (1893), «Мышление» (1934), «Философия и дух христианства» (1946), «Требования к христианской философии» (1950) и др.

всего постигается усилием воли, лежащей в основании любого действия, не отвергая когнитивность веры.

Блондель со своих собственных позиций также разоблачал самоценность спекулятивной мысли. Она получает свое оправдание лишь соединяясь с действием, реализуя себя на практике и становясь жизненной правдой, обнаруживая свое присутствие в самом бытии. Как пишет Блондель, «идея проходит через чувство, иначе она остается мертвой буквой»¹⁴⁰. При этом связи между мыслью и действием у Блонделя стоит описывать именно как взаимные, потому что и действие как таковое может становиться предметом проясняющей мысли. Подобная взаимность снимает препятствие в виде строгого разграничения практического и спекулятивного разума и одновременно позволяет избежать схоластического риска, когда мышление работает «в ущерб духовной жизни»¹⁴¹. Абсолютная приоритизация мысли приводит как минимум к искаженному познанию бытия (Марселю же она позволяет и вовсе говорить о риске «несуществования»). На кону стоит не просто забота о научности открываемой истины, но о человеческой судьбе.

Таким образом, и религиозные догматы не могут в полной мере стать предметом истинной веры, если не приобретают характер жизненной убедительности, – это необходимое условие для сохранения ценности работы разума по отношению к истине, в том в числе христианской. Избегая фидеизма и интеллектуализма, вера не теряет своей связи с разумом, однако в основании своем имеет субъективные переживания, а религиозные истины постигаются прежде всего устремлениями воли. «Речь идет об анализе содержания волевого действия, чтобы увидеть в нем все многообразие объектов, которые кажутся посторонними целями, но на самом деле являются лишь средствами для заполнения разрыва между тем, что мы есть, и тем, чем мы хотим быть»¹⁴².

¹⁴⁰ Blondel M. *L'action*. Paris: PUF, 1993. P. 106.

¹⁴¹ Blondel M. Saint Augustin, l'unité originale et la vie permanente de sa doctrine philosophique // *Revue de Métaphysique et de Morale*. Vol. 37. №4. 1930. P. 447.

¹⁴² Blondel M. *L'action*. Paris: PUF, 1993. P. 43.

Путь отклонения от веры и отказа рассматривается и Блонделем, и Марселем, нередко оборачиваясь осуждаемым ими пессимизмом. Для каждого из них такое мироощущение открывает риск небытия, сбивает нас с пути поиска адекватности самому себе (Блондель) и навстречу подлинному существованию в бытии (Марсель). В связи с этим интересно отметить, что у Марселя акт веры принимает форму выбора или, лучше сказать, ответа. Согласно тезисам, высказанным в лекции «Размышление о вере» (прочитана философом в 1934 году), мы можем рассматривать «неверие как отказ», то есть как принятое решение быть «слепым» и проявляется оно в форме «невнимания» к обращенному призыву. Придавая большое значение феномену встречи, которая способна пробудить неверующего от своеобразного сна, философ показывает, что в результате душа либо усомнится в собственной неверии, либо ее позиция отныне трансформируется в нежелание верить. Таким образом, мы, по-видимому, можем говорить и о выборе в пользу веры, о готовности быть для нее открытым (но важно вновь напомнить: вера и неверие, так же как вера и знание, не являются равнозначными опциями, так как второй элемент иллюзорной пары заранее из нее исключен как нерелевантный, неравный), а значит, быть открытым трансценденции. Лекцию о вере он завершит следующими словами: «...различение открытого и закрытого¹⁴³ обретает свой истинный смысл только по отношению к вере; даже, более глубоким образом, по отношению к свободному акту, посредством которого душа признает или же не признает высшее начало, творящее ее каждое мгновение и дающее ей ее бытие, благодаря чему она раскрывается к воздействию глубоко внутреннему и одновременно трансцендентному, вне которого она есть лишь ничто»¹⁴⁴.

¹⁴³ Имеются в виду понятия «открытого» и «закрытого», разработанные Бергсоном в книге «Два источника морали и религии» (1932).

¹⁴⁴ Марсель Г. Размышление о вере // Присутствие и бессмертие. Избранные работы. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2007. С 281.

Для Блонделя волевое устремление к Богу, к тому, чтобы стать Богом, способно выразиться в двух вариантах: «быть богом без Бога и против Бога» или же «быть богом от Бога и с Богом» (и даже для того, чтобы его оттолкнуть, нужно сначала его признать). Сложно не согласиться с П. Колэном в том, что «если переработка Блонделем классических доказательств существования Бога оригинальна, то это потому, что она систематизирует движение жизни к Богу, чье абсолютное Совершенство служит моделью для нашего собственного поиска адекватности»¹⁴⁵. Пытаться же прийти к вере посредством работы одного лишь разума, означает игнорировать принципиальный для Блонделя момент, связанный с ее имманентной природой. В человеке изначально, уже на дорефлексивном уровне существует религиозное чувство: каждому из нас присуще скрытое стремление к превосхождению самого себя, которое открывается в устремлении воли к трансценденции. Тем самым метод имманенции позволяет сократить радикальный разрыв имманентного и трансцендентного: устремление к трансцендентному, одновременно недоступному и необходимому, уже присутствует в человеке.

Марсель не стремится построить новую науку по аналогии с чистой философией Блонделя. Скорее ему было бы близко видение Люсьена Лабертоньера¹⁴⁶, другого знаменитого модерниста, последователя

¹⁴⁵ Colin P. *Morale et religion au temps de la crise moderniste. Études d'histoire de la philosophie française (XIXe et XXe siècles)*. Louvain-la-Neuve: Presses universitaires de Louvain, 2017. P. 88.

¹⁴⁶ Люсьен Лабертоньер (1860–1932) – французский теолог и философ, член Ордена ораторианцев. Важнейшие его тексты, такие как, например, «Очерки религиозной философии» (1903), «Христианский реализм и реализм греческий» (1904), «По пути католицизма» (1913), вскоре сталкиваются с жесткой церковной цензурой, многие из них попадают в Индекс запрещенных книг. Лабертоньер получил запрет на публикацию своих произведений, а в 1913 году он был отлучен от церкви. Лишь после его смерти этот запрет был отменен и в свет вышли «Исследования о Декарте» (1935), «Исследования картезианской философии» (1937), «Набросок философии персонализма» (1945), «Пангерманизм и христианство» (1945), «Христианское понятие авторитета» (1955).

О сближении мысли Лабертоньера и Марселя также можно говорить с разных точек зрения. Например, в работе «Мораль и религия в эпоху модернистского кризиса» Пьер Колэн делится своими наблюдениями относительно родственных моментов марселевской мысли и «метафизики милосердия» Лабертоньера, справедливо указывая на тот факт, что при всей редкости упоминаний имен в «Метафизическом дневнике», имя отца Лабертоньера там встречается не раз. Колэн выдвигает идею о том, что переход Марселя к вопросу о бытии и прицельная постановка онтологической проблемы происходит на фоне его чтения «Очерков религиозной философии» – при этом исследователь не берется утверждать, какой из факторов первичен: онтологический интерес Марселя или знакомство с работами ораторианца. В качестве важных точек соприкосновения и одновременно разночтений двух мыслителей в работе указывается на

имманентистского метода Блонделя. Его «Очерки религиозной философии» (1903), на которые ссылается Марсель в своем Дневнике, открывает статья «Философия – это искусство», в которой встречаются следующие строки: «Наша концепция жизни, а значит, и наша концепция вещей, в моральном плане стоит того, чего мы стоим. Вот почему мы говорим, что разработка этой концепции, которая является предметом философии, – это произведение искусства. Она не похожа на разработку механической теоремы, которая абстрактно выражает функционирование машины, но не может выразить развитие жизни»¹⁴⁷. Сам Марсель 11 июля 1919 года оставит запись, отсылающую к этим словам: «Рассмотрим бегло несколько важных идей, которые, между прочим, присутствовали и в статье отца Лабертоньера. Возможно, мы имеем те знания, которых заслуживаем; возможно, то, чем мы являемся, измеряется тем, что мы знаем, а не наоборот; но все это, разумеется, применимо лишь к метафизическому сознанию, а не к тому, которое направлено на самые простые абстрактные отношения...»¹⁴⁸. Применительно к вопросу о вере, именно такое метафизическое сознание смеет надеяться решить задачу первой части «Дневника» – выявить специфическую интеллигибельность веры, отвергнув крайности объективизма и субъективизма. Аналогичная задача ставится и в «Очерках», однако если решение Лабертоньера напрямую обусловлено применением метода имманенции Блонделя, то Марсель обходится без него.

Допускает ли вера Марселя совмещение трансцендентного и имманентного? Здесь представляется важным упомянуть наблюдения Жана Валя, изложенные им в работе «К конкретному» («Vers le concret», 1932). Валь анализирует наследие трех мыслителей, которых он рассматривает в контексте борьбы реализма, утверждающего примат

критику интеллектуализма, «озабоченность бытием», отождествление проблемы бытия и спасения. Автор на каждом этапе выделяет нюансы, которые позволяют уловить разницу между ними. Наиболее ярко она выявлена, по мнению Колэна, в формулировке утверждения себя, других и Бога, а также в точке «максимальной близости» обоих мыслителей – в разном значении испытания разочарованием, которое в философии Марселя приобретает гораздо более трагичный оттенок.

¹⁴⁷ Laberthonnière L. Essais de philosophie religieuse. Paris: P. Lethielleux, 1903. P. 6.

¹⁴⁸ Марсель Г. Метафизический дневник. СПб: Наука, 2005. С. 344.

конкретного, против гегелевского идеализма. Реализм Марселя, как и реализм Уайтхеда, был связан с бергсонианской длительностью, но принимающей форму «драматических сцен», что мы не находим у британского философа. Мистицизм или религиозный опыт в философии Марселя рассматриваются Вальем как посредник упомянутой борьбы.

В отношении марселевской трактовки веры, как она представлена в «Метафизическом дневнике», Валь отмечает три важнейших аспекта: конкретность субъекта и объекта в отношениях веры, конкретность самого этого отношения, а также его трансформирующий характер. Проводя параллели между тремя «философами конкретного» (Уайтхед, Джеймс, Марсель), он подчеркивает, что каждый из них размышлял о религии как о «живом отношении духа и универсума» и личности к личности¹⁴⁹. Валь утверждает, что феномен веры показывает, что, с одной стороны, мы способны уловить «необъективируемое» трансцендентное, но с другой – мы некоторым образом ему имманентны. Именно в вере нам открывается встреча трансцендентного и имманентного, и эта ситуация «имманентности в трансцендентном» в философии Марселя, может быть, по его мнению, названа «участием», глубоким вовлечением в то, что не может быть нам явлено посредством отвлеченного познания. Если мы заглянем в более позднюю работу Марселя, опубликованную через год после книги Валья, то вышеизложенное покажется еще более убедительным: в статье 1933 года «Онтологическое таинство и конкретное приближение к нему», к которой мы еще не раз обратимся в ходе нашего исследования, Марсель вводит понятие *l'exigence ontologique*, онтологическое требование или потребность¹⁵⁰, «определяемая философом как потребность быть»¹⁵¹. Онтологическая потребность, если ее не отвергать, способна поднять нас до

¹⁴⁹ Wahl J. Vers le concret. Paris: J. Vrin. 1932. P. 14.

¹⁵⁰ В русских переводах встречаются оба варианта, например, в «Быть и иметь» данное выражение переводится как «требование», тогда как в указанной статье 1933 года – как «потребность».

¹⁵¹ Тавризян Г.М. Габриэль Марсель: философский опыт о человеческом достоинстве // Марсель Г. Трагическая мудрость философии: Избр. работы. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1995. С. 35.

уровня метапроблематического, на котором только и возможно прикоснуться к тайне бытия, трансцендентного по отношению к рациональному познанию, недоступного для первичной рефлексии. Учитывая наш анализ дневниковых записей Марселя, можно утверждать следующее: проблематизирующее познание и разделение между субъектом, который ставит вопрос о бытии, и самим бытием, преодолеваются в истинной вере как удовлетворение этой потребности – что означает, в свою очередь, не вопрошание о бытии, а причастность ему или участие в нем. Отрицание онтологической потребности отражается в чуждости самому себе, в ощущении того, что «бытие и жизнь не совпадают», а «моя жизнь — и, по аналогии, всякая жизнь — может мне показаться вовеки неадекватной тому, что я ношу в себе»¹⁵². Онтологическая потребность в причастности чему-то большему и одновременно в верности (тождественности) самому себе допускает, и даже предполагает веру, как ее ранее описывал Марсель. Разве в таком случае, не сближается ли он с мыслью Блонделя? Во всяком случае, кажется, он не противоречит методу имманентности, который признает самостоятельность трансцендентного, однако призван найти его возможные следы в человеке – сама онтологическая потребность может ли считаться таким следом?

Подобное сопоставление очень заманчиво, однако нас может удержать от него замечание самого Марселя, сделанное, судя по всему, в адрес подобного подхода. В «Философском завещании» (1968) Марсель упоминает об интеллектуальной атмосфере 10-х годов и замечает: «Я отчетливо помню, как я сказал одному своему другу: этот принцип имманентности мне представляется постулатом, от которого нужно освободиться. Таким образом, в самом начале моего пути я испытал то, что я мог бы назвать притяжением трансценденции»¹⁵³. Для Марселя, как и для

¹⁵² Марсель Г. Онтологическое таинство и конкретное приближение к нему // Марсель Г. Трагическая мудрость философии: Избр. работы. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1995. С. 87.

¹⁵³ Марсель Г. Философское завещание // Присутствие и бессмертие. Избранные работы. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2007. С. 300.

Блонделя, важны феноменологические проявления запредельных истин, однако в марселевской оптике не утверждается имманентности веры: она не рассматривается как имманентное свойства человека, но иной порядок контакта с бытием. Возможно, ввиду ценного для своей мысли напряжения внутри традиционного различения имманентного и трансцендентного¹⁵⁴, именно в этом принципе он видел опасности, которые стремился оспорить Поль Аршанбо, защищая метод имманенции и утверждая, что он не ведет к утверждению исключительно человеческого источника сверхприродного¹⁵⁵.

Несмотря на многие разночтения, нужно отметить, что разработка вопроса о природе и познаваемости религиозной веры – одновременно отправная точка и важный результат стремления Марселя и католических модернистов «оживить мысль». Критика интеллектуализма и традиционного философского языка, поиски опоры в живом и непосредственном человеческом опыте, конечно, напоминают об их общем учителе Анри Бергсоне. Однако в случае Марселя вопрос о положении католицизма в современном мире не так актуален, как анализ опыта веры и опыта святого, который так или иначе доступен философской рефлексии, всегда оставаясь для нее благотворным вызовом. Рассмотрение этих сюжетов в контексте католического литературного возрождения позволит прояснить их особое значение не только в философии Марселя, но и для его творчества в целом.

Заключение главы

Серьезное исследование марселевской драматургии вряд ли возможно без глубокого знакомства с его философией, но при этом верно и обратное – многие его теоретические тезисы становятся яснее, если мы обращаемся к

¹⁵⁴ Marcel G. L'exigence de transcendance // Le Mystère de l'être. Vol I. Paris: Association Présence de Gabriel Marcel, 1997. P. 48.

¹⁵⁵ Аршанбо П. Философия действия // Путь: Орган русской религиозной мысли. 1926. №4. С. 124- 125.

его пьесам. Так или иначе и театр, и философия для Марселя являются теми областями знания и творчества, в которых возможен плодотворный поиск новых способов и форм мысли. Не будет слишком грубым обобщением замечание о том, что подобные поиски являются одной из центральных тем для многих европейских интеллектуалов рубежа XIX-XX вв. Таким образом, стремление Марселя к обновлению философского языка реализуется им во взаимодействии с современными ему концепциями, направленными на пересмотр и преодоление более традиционных способов постановки и решения философских проблем. Марселевская критика в адрес популярных теоретических установок и подходов выстраивается в контексте таких явлений эпохи, как философия Бергсона, экзистенциализм и католический модернизм. Это не исчерпывающий перечень, но подобный выбор частично обоснован тем фактом, что сам Марсель был близок некоторым из этих направлений и открыто комментировал их достижения: это справедливо для метафизики Бергсона и экзистенциальной мысли, но в меньшей степени для католического модернизма. Поэтому добавим, что обращение к этим трем подходам позволило уточнить смысл тех задач, которые перед собой ставил сам философ, и интеллектуальных вызовов, которые также ощущают и многие его современники, предлагая собственные решения. Принимая это во внимание, мы увидели, в чем Марсель принимал некоторые набирающие популярность тенденции, а в чем оставался оригинален.

Одной из отличительных черт его творчества является значение драматургии как особого способа мысли. Однако это значение нельзя реконструировать, если предварительно не разобраться, с чем именно, с точки зрения автора, не может справиться философия и в каком направлении должно быть реализовано ее обновление. В связи с этим сделанная Марселем ставка на конкретику человеческого опыта напрямую связана с театром, который предоставляет приоритетный доступ к разного рода жизненным «ситуациям». Как мы показали в данной главе, эта ставка

сделана им и в его общих рассуждениях о новой метафизике, и в более конкретных вопросах, в частности, о существовании и о вере.

Метафизика «конкретного» у Марселя непредставима без вклада Анри Бергсона, который стал учителем не только для него, но для целого поколения европейских интеллектуалов. Бергсоновская критика рационального и объективирующего познания глубоко близка Марселю: он не готов довольствоваться теми операциями ума, которые расчленяют и «обездвиживают» изучаемый феномен, и также стремится найти способ постижения истины, сохраняющий образ предмета или явления в его непосредственности. Не принимая дихотомию «интеллект/интуиция», Марсель разрабатывает собственную классификацию «первичной» и «вторичной» рефлексии, вооружившись которой, следует обратиться к настоящему волнующей его сфере бытия и проблеме человеческого существования в нем.

Несмотря на захваченность Марселя темой существования, проблематичность его статуса в качестве представителя «экзистенциализма» должна была быть отмечена и учтена наряду с близостью некоторых его рассуждений философии Хайдеггера, Ясперса и в меньшей степени Сартра. Критика в сторону «экзистенциалистов» осуществляется Марселем так же с позиций «конкретной» метафизики (не может идти и речи о человеке «вообще», а сверхпонятийное должно быть восстановлено в правах), которая явным образом включает в себя и христианскую ориентацию марселевской мысли (недопустима иррелигиозная трактовка бытия и человеческого удела).

Вопрос о религиозной вере тоже рассматривался им с позиций обновленной философии. С этой точки зрения, некоторые его интуиции напоминают об исканиях католических модернистов и об их общей цели — пересмотр вопроса о природе религиозной веры в стремлении сблизить ее с жизнью современного им человека (это предполагало, в частности, критику неотомизма). Авторитет разума ставился под сомнение, что отвечало и

позиции Марселя, однако ряд расхождений с католическим модернизмом частично объясняет столь редкое обращение к нему (за немаловажным исключением упоминаний Лабертоньера в дневниковых записях).

Таким образом, Марсель не может быть однозначно назван представителем какого-то более или менее оформившегося идейного течения своей эпохи: будучи открытым к разработкам современников, французский философ все же держался весьма обособленно и разрабатывал свое собственное видение философского знания. Это видение с необходимостью приводило к борьбе с рядом привычных категорий науки, с ее абстракциями и обобщениями. Требование удерживать мысль в конкретике жизни предполагало постоянное интеллектуальное напряжение, которое становится еще продуктивнее, если задействовать возможности театра. Но и в этой сфере Марсель выступает как самобытный, но все же активно включенный в контекст автор. По этой причине, прежде чем перейти к прицельному анализу марселевских пьес, важно посмотреть на него в качестве одного из представителей еще одного важного для его эпохи явления – католического литературного возрождения.

Глава 2. Марсель и «католическое литературное возрождение»

§1. Религиозная драма как феномен «католического литературного возрождения»: общие замечания

В данной главе мы приведем краткую характеристику французского религиозного театра в период «католического литературного возрождения» на рубеже XIX-XX вв. Важным представляется рассмотреть основные тезисы его участников относительно сущности христианского театра и подлинного искусства в целом, принципиально не разрывая позиции теоретиков и практиков театрального творчества (как мы знаем, сам Марсель эти две роли успешно совмещал). В подобном контексте марселевская мысль не рассматривалась отечественными авторами, однако это весьма продуктивно для данного исследования: прояснив значения выражений «христианский театр» или «религиозная драма», мы сможем, во-первых, продемонстрировать их неоднозначное понимание, а также подобраться к некоторым основаниям эстетических представлений Марселя.

Популярность «театра идей» в рассматриваемый нами период и обращение многих авторов к насущным, «земным» вопросам, которые перед ними ставила окружающая действительность, раздираемая людскими драмами, происходящими прямо на их глазах, «здесь и сейчас», тем не менее не является исчерпывающей тенденцией для театра той эпохи. Игнорировать католическое литературное возрождение во французской литературе, зародившееся с конца XIX века, и факт расцвета религиозного театра в первой половине XX столетия невозможно и более того нецелесообразно в контексте данной работы. С упомянутым явлением обычно связывают имена П. Клоделя, Ш. Пеги, А. Геона, Ж. Бернаноса, Ж.К. Гюисманса, Ф. Мориака, Ж. Фабра, Ф. Жамма, А. де Монтерлана, а также представителей более консервативной линии, например, М. Барреса. Данный феномен получил свое развитие не только во Франции: среди

английских писателей можно упомянуть Дж. Г. Ньюмана, Дж. М. Хопкинса, Г.К. Честертона, Г. Грина, А. Нойеса и др., а в США в качестве виднейших католических авторов выступали, например, Ф.К. Тэлбот, Т. Мертон и У. Перси. В рамках нашего исследования мы ограничимся рассмотрением того контекста, с которым творчество Марселя было связано наиболее тесно, и сосредоточимся на франкоязычном интеллектуальном пространстве.

Марсель в качестве театрального критика по достоинству оценил мастерство коллег-экзистенциалистов атеистической ориентации, однако гораздо ближе ему были авторы, не только не игнорирующие религиозную проблематику, но и воспринимающие ее как основополагающую для своего творчества. Очевидно, реакция на авторитет позитивизма, долгое время казавшийся непререкаемым, обнаруживает себя не только в философских работах рассматриваемого периода, но и затрагивает всю интеллектуальную культуру эпохи и, в частности, театр. Это, безусловно, связано с растущим интересом к религиозным ценностям в общем контексте европейской культуры начала XX века, а также среди представителей русского зарубежья. Тенденция религиозного обновления обнаруживает себя на разнообразном культурном материале: в философии, литературе, изобразительном искусстве и т.д.

Конечно, религиозный театр возникает не на пустом месте, хотя может показаться, что, несмотря на его открытость новациям, в первые десятилетия XX века он будто бы стоит особняком среди иных тенденций во французской драматургии. Линию его развития можно, например, проследить от романтических произведений Шатобриана и Ламартина (хотя романтизм в целом не получил однозначно положительной оценки среди интересующего нас круга авторов: например, Шарль Пегу иронично заявлял о стремлении романтиков стать «специалистами по глубине», тогда как сами глубины нередко оставались «поверхностными»¹⁵⁶), а сам факт

¹⁵⁶ Péguy Ch. Note sur m. Bergson et la philosophie bergsonienne: Note conjointe sur m. Descartes et la philosophie cartésienne. Paris: Gallimard, 1935. P. 17-18.

тесной связи между зарождением театрального искусства Западной Европы и христианской церковью общеизвестен¹⁵⁷. Говоря о развитии театра, отдельно подчеркивают этап, когда усилиями авторов романтической ориентации начинается пересмотр и преодоление классицистских установок. Одновременно с этим нельзя не упомянуть и о вкладе символистов, утверждающих в качестве сферы особого интереса и источника вдохновения мир иррационального и сверхчувственного, который открывается человеку скорее благодаря интуитивному, нежели рациональному способу познания. Важнейшие для символизма положения мы можем обнаружить в таких текстах как «О литературной эволюции» (1891) и «Тайна словесности» (1896) С. Малларме, «Литературный манифест. Символизм» (1886) Ж. Мореаса, а также обратившись к поэзии Ш. Бодлера. П. Верлена. А. Рембо. В театре достижениями этого направления могут считаться результаты деятельности Поля Фора, Мориса Метерлинка, а также вклад Поля Клоделя.

В целом расцвет религиозной драмы можно рассматривать также в оппозиции к развлекающему искусству, что вписывается и в другие важные процессы в театре первой половины XX века. Желание сказать новое слово в драматургии было также связано с реакцией против театра Belle Epoque, который был по преимуществу светским: его искусственности, пустой зрелищности, в некотором смысле декоративности. Среди сторонников новаций стоит упомянуть режиссера и актера Орельена Люнье-По, чья реформаторская деятельность начинается в 1890-х гг., в 1893 г. он вместе с единомышленниками М. Метерлинком, К. Моклером и Э. Вюйаром основывает театр «Эвр» или «Творчество» («L' Œuvre»), выступая против натурализма, свойственному его бывшему наставнику Андре Антуану, и

¹⁵⁷ Историю французского религиозного театра нередко начинают с эпох Средневековья и Раннего Нового времени, прослеживая ее историю «через просвещенную эпоху Вольтера и Гете к Великой французской революции с ее антицерковными водевилями, а затем к романтической мистериальной драма начала XIX столетия, экспериментам неоромантиков и символистов рубежа XIX-XX вв.».

Некрасова И.А. Религиозная драма и спектакль XVI - XVII веков. Санкт-Петербург: Гиперион, 2013. С. 6.

повсеместной посредственности бульварного театра. Репертуар включал в себя пьесы Метерлинка, Жарри, Клоделя, Ибсена и Стриндберга, а после войны, например, Ануйя и Салакру.

Театроведческий и исторический анализ становления религиозного театра во Франции, а также основные этапы его генезиса мы вынуждены оставить за рамками нашего рассмотрения, но отметим, что его связь с многовековыми традициями всей французской драматургии анализируется в работах таких исследователей, как М. Лиур¹⁵⁸, Г. Филлипс¹⁵⁹, И.А. Некрасова¹⁶⁰ и др. К христианскому возрождению в французской литературе обращались также Жан Кальве¹⁶¹ и Гонзаг Трюк¹⁶². Интересующее нас явление часто рассматривают с точки зрения филологических дисциплин и истории театра. Однако анализ этого феномена в рамках философских исследований также кажется нам не обосновательным. Во-первых, это позволяет убедиться в том, что развитие ряда тенденций не ограничивается дисциплинарными рамками философии. Значение неотомизма для нового католического искусства, идей Луи Лавеля, Жака Шевалье и многих других авторов сложно переоценить, при том что философия для общественного сознания эпохи не является привилегированным источником идей, но рассматривается наряду с остальными областями культуры, оставаясь с ними в живом и зачастую равноправном диалоге. Во-вторых, многие ключевые фигуры этого направления, если и не могут быть охарактеризованы как профессиональные философы, не были чужды умонастроениям эпохи и сами нередко интересовались актуальными для их времени философскими теориями. В-третьих, творчество центрального персонажа данного

¹⁵⁸ Lioure M. Le théâtre religieux en France. Paris: Presses universitaires de France, 1983.

¹⁵⁹ Phillips H. Le théâtre catholique en France au XXe siècle. Paris: Honoré Champion, 2007.

¹⁶⁰ Некрасова И.А. Религиозная драма и спектакль XVI - XVII веков. Санкт-Петербург: Гиперион, 2013.

¹⁶¹ Calvet J. Le Renouveau catholique dans la littérature contemporaine. Paris: Lanore, 1927.

¹⁶² Truc G. Histoire de la littérature catholique contemporaine. Tournai: Casterman, 1961.

исследования само по себе предполагает обращение к сфере театра, религиозного в частности.

Религиозная линия, конечно, не является единственной, но среди прочих мировоззренческих ориентаций начала столетия, может быть рассмотрена в качестве одной из определяющих для сложного и неоднозначного портрета эпохи. Слово «возрождение» не должно смещать акцент с принципиальной новизны, которую привносят католические (и не только) авторы этого поколения. Речь идет не о простом возвращении к богатому наследию христианской мысли и его принципиальной актуализации, а о поиске альтернативных путей для мысли и творчества, в котором упомянутое наследие становится источником вдохновения и забытой мудрости. Бергсон, мыслитель, к которому мы не раз обращались в нашем исследовании, и здесь выступает как одна из важнейших фигур: его решительное слово против материалистического мировоззрения было услышано и живо воспринято современниками. Не будучи в строгом смысле религиозным мыслителем, он вносит существенный вклад в развитие французской католической мысли: среди его учеников мы встречаем имена ее виднейших представителей – Мориса Блонделя, Шарля Пеги, Жака Маритена; о его философии писали Жак Шевалье, Этьен Жильсон, Николай Александрович Бердяев и многие другие. «Тирания», поддерживаемая Сорбонной, как выразился Гонзаг Трюк, стремилась укрепить позиции позитивистского подхода, рационализма и социологии Дюркгейма, которым исследователь противопоставляет спиритуализм, идеи Бергсона и Бутру¹⁶³. Перед нами открывается панорама разных, нередко спорящих между собой, независимых и самобытных мыслителей. Религиозное обновление как некоторая обобщенная тенденция отсылает к широкому кругу авторов, внутри которого неизбежны расхождения, расколы и дискуссии. Однако на данном этапе нас интересует то, что условно их

¹⁶³ Truc G. Histoire de la littérature catholique contemporaine. Tournai: Casterman, 1961. P. 152-153.

объединяет и сближает между собой философов, писателей, поэтов и драматургов не чуждых определенной метафизической устремленности.

Многие представители этого ренессанса, как и Марсель, приняли католичество уже в зрелом возрасте: не будучи воспитанными с рождения в религиозных традициях, они приходят к вере путем многолетних исканий и размышлений. Сложно устоять перед искушением усмотреть в этом параллели между индивидуальными судьбами и духовными исканиями европейской культуры в целом. Вл. А. Луков в предисловии к книге, посвященной Шарлю Пеги, предлагает рассматривать католическую линию во французской литературе как одну из реакций на декадентские настроения рубежа XIX-XX века, наряду с националистической (М. Баррес, Ш. Моррас), научно-фантастической (Ж. Верн), унанимистической¹⁶⁴ (Ж. Ромен), общей чертой которых исследователь полагает приоритет осмысления человека и мира перед проблемой художественного метода.¹⁶⁵ Конечно, этот интерес к метафизическим и религиозным вопросам нельзя охарактеризовать как эскапизм, чьи проявления неизбежны особенно во времена кризисов, подобных тому, что испытывает человечество в первой половине XX века. Он же никак не может быть назван поверхностным, так как сопровождается серьезными интеллектуальными и творческими усилиями, глубоким осмыслением действительности, нередко и в ее политическом измерении. Авторы волнуются о ее судьбе – не только исторической и социальной, но прежде всего духовной. В 1907 году Пеги напишет: «Современный мир унижает. Он унижает город, унижает человека. Он унижает любовь; он унижает женщину. Он унижает расу; он унижает ребенка. Он унижает нацию; он унижает семью. [...] Ему удалось

¹⁶⁴ Унанимизм – литературное течение, возникшее во Франции в первое десятилетие XX века и критикующее символистские и индивидуалистические тенденции в культуре своего времени. Основателем унанимизма считается Ж. Ромен, выступавший за утверждение своеобразного мистического коллективизма, а его единомышленниками были Ж. Дюамель, Ж. Шеневьер, Ш. Вильдрак и др.

¹⁶⁵ Луков Вл. А. Новый шаг в изучении наследия Шарля Пеги // Карташев П. Б. Шарль Пеги о литературе, философии, христианстве. М.: Флинта, 2021. С.3

унизить, то, что, может быть, труднее всего на свете унизить [..]: он унижает смерть»¹⁶⁶.

Католическим мыслителям этого периода не свойственна радикальная отрешенность от окружающего их мира, статус «земного» не просто разоблачается ими или отбрасывается как недостойный внимания – наоборот, ввиду его значения некоторые пытаются его спасти и облагородить, другие – усмотреть в нем основания для надежды. С этой точки зрения, абсурдистские пьесы и сюрреалистические литературные опыты, бульварные театры, а также сатирические памфлеты, кажется, оставляют не меньше пространства для побега от ужасающей реальности. В отличие от них, общую установку христианских мыслителей, философов, драматургов и художников можно было бы выразить словами Мартина Бубера: «Вера» — это не чувство в человеческой душе, это есть вступление человека в действительность, в полную действительность, без пропусков и сокращений»¹⁶⁷.

Таким образом, получает новый импульс к развитию религиозный спектакль, который был открыт для экспериментов и при этом нередко сближался по своей форме с ритуалом и мистерией, чей священный смысл, однако, не разрушал связи с настоящим.

Проявления католического ренессанса можно было бы усмотреть в художественных произведениях эпохи, отсылая к весьма формальным признакам – религиозным символам в работах нерелигиозных авторов или церковным площадкам как пространствам для спектакля. Эти явления, бесспорно, заслуживают внимания, однако скорее остаются периферийными для сущности религиозного театра. Сам Марсель отмечал, что подобные характеристики вовсе не означают, что благодаря ним пьесы оказываются внутри христианства.

¹⁶⁶ Péguy Ch. De la situation faite au parti intellectuel dans le monde moderne devant les accidents de la gloire temporelle // Œuvres en prose complètes. Vol. II. Paris: Gallimard, 1959. P. 1158.

¹⁶⁷ Бубер М. Затмение Бога // Два образа веры. М.: Республика, 1995. С. 342.

При этом явление католического литературного возрождения и религиозной драмы в отдельности не всегда определяется как однозначно цельное: ввиду разнообразия эстетических, философских и социально-политических воззрений причисляемых к ней авторов, сложно охарактеризовать ее единый стиль и манеру письма без некоторых оговорок и условностей. Однако в центре этого неоднородного феномена обнаруживается объединяющая авторов устремленность к духовному обновлению и поиску ответов, который более не должен ограничиваться светским, материалистическим мировоззрением или наукообразными размышлениями, неспособными утолить «духовный голод». Но что на самом деле стоит за словосочетанием «католический театр», если критерий наличия религиозной тематики как таковой не может считаться определяющим? Филлипс задается вопросом: может быть, это «театр для католиков»¹⁶⁸, который бы не казался им оскорбительным? Или же это театр, просто вышедший из католической среды? По мнению исследователя, религиозная драма стремилась охватить собой широкую коллективную идентичность и проложить католическим ценностям путь «вовне», а значит, не могла оставаться в рамках особых категорий, отделяющих ее от театра в целом и многочисленной публики, то есть всей французской нации. Поэтому работа над ее развитием и распространением велась коллективно и сообща. Различные инициативы в этой области воплощаются в ряде художественных объединений под такими красноречивыми названиями как «Хороший театр» («Le bon théâtre»), «Настоящий театр» («Le vrai théâtre»), «Французская сцена («La scène française»)¹⁶⁹, среди которых особую известность получила группа «Компаньоны Богоматери» («Les Compagnons de Notre-Dame»), основанная Анри Геоном в 1924 год.

¹⁶⁸ Phillips H. Le théâtre catholique en France 1920-1940, une identité collective? // L'Annuaire théâtral. 2006. №39. P. 153

¹⁶⁹ Truc G. Histoire de la littérature catholique contemporaine. Tournai: Casterman, 1961. P. 277.

§2. А. Геон и Ж. Маритен о задачах драматургии и цели искусства

Относительно институционального оформления католического театра во Франции и преодоления его положения как несколько маргинального, нельзя не упомянуть вклад Анри Геона (1875-1944), публиковавшего совместно с Андре Бло «Тетради о христианском театре» («Les cahiers du théâtre chrétien»). Подобно Жаку Копо, его труды были направлены против коммерческого театра или театра как развлечения (в постановке Копо увидела свет пьеса Геона «Бедняк под лестницей» в 1921 году, а сам режиссер исполнил в ней главную роль). В атмосфере театра «Старая голубятня», основанного Копо в 1913 году, формируется поколение молодых режиссеров и актеров, например, именно там работали Луи Жуве и Шарль Дюллен, которые позже смогут основать знаменитый «Картель» совместно с Жоржем Питовым и Гастоном Бати.

Разделяя стремления Копо, Геон пытался приблизить наступление нового этапа в развитии французского театра, и прежде всего его религиозного направления. Хотя он по праву назывался «основателем современной католической драмы», его отношения с католицизмом формировались постепенно. В юности он был увлечен изучением Декарта, Канта, Лейбница, Спинозы, Спенсера, Дарвина и др., все более отдаляясь от религии. В один из дней он откажет своей верующей матери в посещении мессы, напрямую заявив о своем атеизме, и эта позиция будет оставаться неизменной еще на протяжении долгих лет. Вдохновляясь ницшеанскими мотивами, он напишет пьесу «Живая вода» (1914), которая увидит свет так же благодаря «Старой голубятне». Его активная литературная деятельность, дружба с Андре Жидом, участие в создании «Нового французского обозрения» («Nouvelle Revue Française»), работа в качестве критика – все это предшествует его признанию христианской религии. Совместное с Жидом путешествие по Италии заставит его задуматься о божественном источнике мироздания, натолкнет на мысль о ценности христианского искусства. Как

и для многих его современников, переломным моментом в его биографии окажется Первая мировая война. Как и Марсель, он работает в Красном Кресте, а позже несет службу в артиллерии. Вопросы религиозного толка вызваны не только его ежедневными встречами со смертью, но и красотой мира: «Господи, в которого я не верю, зачем Ты сотворил мир таким прекрасным? [...] Вот может быть время моей смерти, и я смотрю только на землю. Каждое мгновение, что я живу, обещает мне больше не жить. И я знаю это, и я устремляю все свое существо к жизни, а не к смерти. Жизнь никогда не казалась мне такой прекрасной...»¹⁷⁰. На войне его вера обретает все более стойкий характер, в окопах он работает над «Тремя чудесами святой Цецилии» и «Мученичеством святого Валериана», чьи постановки имели место в том же году, что и «Бедняк под лестницей», пьеса о жизни святого Алексея.

Нельзя не согласиться с наблюдением Анри Гуйе, что у Геона святые образовывали «ступени между Богом и человеком», но являющие себя не с целью показать «бездну» между мирским и божественным, а чтобы «ее заполнить»¹⁷¹. Его привлекала возможность представить святых не в качестве образцовых, но все же далеких и немного абстрактных фигур, затерявшихся в глубине веков, а как живых людей, способных на те же мысли и переживания, что и человек XX века. Святость не теряет связи с человечеством и ей не противоречат людские сомнения и слабости. Геону важно изобразить внутреннюю жизнь святого как, например, в «Пастушке в стране волков» (1923) или «Замечательной истории молодого Бернара из Ментона» (1924), причем показать ее как жизнь конкретного человека, в которой чудо (*miracle*), происходит преимущественно в душе героя, нежели в физическом мире. Например, персонаж Бернара оказывается перед мучительным выбором, когда накануне женитьбы ему является свет, открывающий ему иной путь, и ряд сомнений предшествует решению в

¹⁷⁰ Ghéon H. L'homme né de la guerre: témoignage d'un converti. Paris: Bloud & Gay, 1923. P. 45-46.

¹⁷¹ Gouhier H. Notes sur le théâtre chrétien // Revue des Jeunes. 1928. juill.-sept. P. 220.

пользу монашеской жизни – именно этот переломный момент, скрытый от чужих глаз, особенно волнует автора.

Открытость земному в его пьесах сопровождается и инклюзивным характером организации самого театрального процесса. Внутренняя сторона последнего предполагала некоторые изменения, например, выбор в пользу непрофессиональных актеров, среди которых можно было встретить детей и взрослых, преподавателей и студентов, артистов и обычных служащих, объединенных католической верой. Геон ценил их потенциал, который заключался в искренней приверженности общему делу, неподдельному интересу к разыгрываемым на сцене сюжетам и умению их интерпретировать в собственной игре, нередко индивидуальной и особенной, незнакомой с некоторыми общепринятыми ходами или стандартами актерского мастерства.

Произведения Геона, изначально задуманные для весьма определенной публики, постепенно начали привлекать все больше внимания. Его знаменитые «Компаньоны Богоматери» (а также последующая за ними группа «Компаньоны по играм»), созданные при содействии Анри Броше, стали вдохновением для подобных локальных экспериментов в французской провинции и за границей, чьи организаторы по-видимому разделяли формулу-девиз: «К вере через драматическое искусство. Драматическое искусство в духе веры»¹⁷².

Волонтеры, играющие на сцене не ради денег или славы, – это может быть рассмотрено не как случайная, а принципиально важная характеристика подлинного религиозного театра. Как заметил Анри Гуйе, в моменты фарса они веселятся для и вместе со зрителями, а при постановке священной драмы им не нужно изображать, что они взволнованы, не нужно имитировать эти переживания, ведь они по-настоящему верят в то, что

¹⁷² «Pour la foi, par l'art dramatique. Pour l'art dramatique, en esprit de foi». См.: Ghéon H. Les Compagnons de Notre-Dame // Revue des Jeunes. 1924. oct.-dec. P. 410.

произносят со сцены¹⁷³. Посвятив свое свободное время христианскому театру, они формируют новую общность, которая при этом не ограничена репетиционными залами, – в нее включены и сами зрители, ничем не отличающиеся от актеров-любителей на сцене. В христианском театре невозможен не только культ актера, но и непроницаемая граница между ним и зрителем, ведь все они – члены единой общины верующих. Как отмечает И.А. Некрасова: «оригинальность концепции католического театра у А. Геона состоит в том, что он стремился перестроить в религиозном ключе отношения между актером и зрителем. В то время как другие его единоверцы (в частности, Ж. Копо) шли от драматургии, от литературных идей, он пытался насытить религиозным чувством процесс репетиций и саму сценическую игру. То же относилось к публике»¹⁷⁴. В итоге он откажется от идеи католического театра как искусства для избранных в пользу более открытой и универсальной модели, которая позволила бы «объединить католическую публику всюду, где она рассеяна»¹⁷⁵.

Театр может стать местом встречи и сплочения. Такой новый театр, по словам Копо, родится в момент, когда «человек из зала сможет шепотом произнести слова человека со сцены, одновременно с ним и от общего с ним сердца [du mème coeur que lui]»¹⁷⁶. Однако для Геона многие современные ему новаторы, от Бати до Кокто, и даже сам Копо не уделяли достаточно внимания единению с публикой. Этот момент принципиально важен и не просто декларируется как строчка в манифесте, но и реализуется на практике благодаря вполне конкретным приемам: обращения актеров к залу, совместные молитвы и т.д. Например, бельгийская постановка «Тайна Креста Господня» («Le Mystère de l'Invention de la Croix») 1932 года

¹⁷³ Gouhier H. Les Compagnons de Notre-Dame; – Henri IV, de Pirandello // Revue des Jeunes. 1925. jan.- mars. P. 569.

¹⁷⁴ Некрасова И.А. К истории католического театра в XX веке // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2011. №4. С. 76.

¹⁷⁵ Цит. по: Некрасова И.А. К истории католического театра в XX веке // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2011. №4. С. Некрасова И.А., К истории католического театра в XX веке // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2011. №4. С. 76.

¹⁷⁶ Цит. по: Ghéon H. Jeux et miracles pour le peuple fidèle. Vol I. Paris: Éditions de la Revue, 1922. P. 14.

завершилась общей процессией всех актеров и зрителей в часовню. Примечательным этот спектакль также делает ряд особенностей, среди которых исследователи выделяют: публику численностью около 15 тыс. человек; простоту декораций, размещенных на открытом воздухе, а также стремление к «тотальному спектаклю»¹⁷⁷.

Широкая трактовка христианского искусства разрабатывалась и в рамках философских теорий, например, Жаком Маритеном (1882-1973), который был другом Геона и высоко ценил его творчество. Вопросы эстетики освещались им в таких работах как «Искусство и схоластика» (1920), «Границы поэзии» (1935), «Религия и культура» (1930), «Творческая интуиция в искусстве поэзии» (1953) и др. Обоснование универсального характера такого искусства он усматривал в нескольких факторах. Прежде всего, оно не может быть ограничено определенными жанрами. Рассматривая художественное творчество как одно из проявлений божественного, Маритен признает, что выражаться оно может в крайне разнообразных формах. В условиях интеллектуального и духовного подъема, о котором пишет Маритен, принципиальная ориентация лишь на традиционные для церкви каноны вряд ли может считаться перспективной. В «Искусстве и схолистике», уповая на будущий ренессанс и усматривая его приближение в произведениях некоторых своих современников, он призывает при этом не выделять их в отдельную школу и «не изолировать от общего потока современного искусства»¹⁷⁸.

Однако требование строго придерживаться определенных традиций бессмысленно не только с точки зрения актуальности и популяризации религиозного творчества, оно обусловлено сущностью «прекрасного» самого по себе, которое для Маритена является свойством бытия, а не дополнительной характеристикой того или иного объекта. Прекрасное, как

¹⁷⁷Zelis G. Les intellectuels catholiques en Belgique francophone aux 19e et 20e siècles. Louvain-la-Neuve: Presses universitaires de Louvain, 2009. P.266.

¹⁷⁸ Маритен Ж. Искусство и схоластика // Избранное: Величие и нищета метафизики. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 489.

и бытие, обнаруживается повсюду, пронизывает все, превосходя любую категоризацию и имея основание в красоте Бога, о которой философ пишет, ссылаясь на трактаты св. Фомы и (Псевдо-) Дионисия Ареопагита.

Несмотря на трансцендентный характер прекрасного, которое отсылает нас к миру нездешнему, Маритену важно напомнить нам, ссылаясь на Бодлера, о том, что «земное – это отголосок неба», и это можно считать общей идейной установкой представителей католического возрождения. Связь земного и небесного, которую Геон стремился отразить в своем театре, обеспечивает возможность единения человечества в устремлении к божественному. Запредельное и стремление прикоснуться к нему рассматривается как условие этой возможности, в то время как укоренение жизни лишь в земном, чувственно познаваемом мире, ведет к отчужденности и замкнутости людей исключительно на собственных сиюминутных заботах: «только дух подлинно объединяет людей, только свет собирает их»¹⁷⁹ подобному тому, как вера собирала вместе вышеупомянутых «Компаньонов». Таким образом, и Маритен, и Геон приходят к пониманию христианского искусства как универсального, доступного каждому.

Навязывается ли в этом случае искусству какая-то внешняя, внеэстетическая цель? С первого взгляда, само понятие религиозного искусства предполагает отрицание позиции *«l'art pour l'art»*. С одной стороны, Маритен пишет о художественном произведении как о независимой нравственной ценности. С другой стороны, оно предстает неким средством, так как художник не должен быть простым идолопоклонником, служащим искусству самому по себе. Нельзя забывать о том, что художник – прежде всего человек, чьи усилия должны быть

¹⁷⁹ Маритен Ж. Искусство и схоластика // Избранное: Величие и нищета метафизики. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 464.

направлены на нечто большее, чем «эстетизм»¹⁸⁰, ведь «любовь к Богу безмерно превосходит любовь к искусству»¹⁸¹. В «Ответственности художника» (1960) он открыто критикует упомянутую концепцию как пустую и нелепую, игнорирующую всякую мораль и саму суть человеческой жизни¹⁸².

Однако противоречие между религиозным и «чистым» искусством снимается и их цели совпадают, когда утверждается связь эстетических категорий с божественной природой. Любовь к искусству становится лишь одним из проявлений любви к Богу. И «проклятый поэт», и праведный моралист оказываются способными на одно и то же – стремиться к красоте как абсолютной самоцели. Вся культура в философии Маритена приобретает теоцентрический характер, при котором не должно быть противоречий между подлинным искусством и религиозной верой. Если они имеют место, то скорее как результат заблуждений, с которыми стремится бороться сам философ.

Однако теоцентрическая сущность культуры не приобретает однозначную трактовку как утопии или неизменного положения вещей – в ходе веков она была в разной степени явлена и осознаваема. Данная проблема получает историческое измерение и связана с динамичностью отношений искусства и благоразумия, нередко далеких от состояния гармонии. Сам статус этих двух категорий как некоторых констант человеческой истории порождает противоположность двух видов духовности: в качестве наиболее существенных примеров ситуации упадка, утраты гармонии благоразумия и искусства, Маритен указывает период итальянского Возрождения (благоразумие принесено в жертву искусству) и

¹⁸⁰ Маритен определяет его как ложную установку, распространенную «среди современных философов, которые рассматривают изящные искусства в отрыве от искусства в целом, а прекрасное — лишь как предмет искусства, искажая таким образом оба понятия: и прекрасного, и искусства». Там же, с. 445.

¹⁸¹ Там же, с. 490.

¹⁸² Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание культуры и искусства XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Издательство политической литературы, 1991. С. 178.

XIX век (искусство принесено в жертву благоразумию)¹⁸³. Подобный дисбаланс возникает, если забыть о том, что искусство и неразрывно связано с человеком, и превосходит его: благо искусства не совпадает полностью с благом людским, превосходя его, а значит, и художественная цель не уместается в плоскости земного. Художник – *всего лишь* человек, который, однако, способен подчинить собственные частные мотивы эстетическим критериям. Истинный художник – тот, кто, с одной стороны, может оставлять в своем произведении место для мирских забот и переживаний, а с другой – не делает «привнесенные человеческие цели» единственным источником и ключевым содержанием своего искусства, сохраняя его «чистоту и высоту»¹⁸⁴. В случае конфликта между сиюминутными желаниями, личными слабостями и долгом художника он должен стремиться к выполнению своей возвышенной миссии. Но и в противном случае, когда сам автор действует вопреки этой задаче, ценность произведения способна остаться нерушимой.

При этом современное положение дел все же изображается философом как ситуация деградации, вызывающая у христианского мыслителя опасения и тревоги. Установка «ничего, кроме земного» губительна для культуры и истинного смысла искусства, а критерий утилитарности как приоритетный не оставляет духовному никакой иной характеристики кроме бесполезности. В работе «Интегральный гуманизм» (куда вошли лекции, прочитанные в 1934 году) Маритен все же будет утверждать возможность синтеза культуры и религии, вступления в так называемый «христианский режим»¹⁸⁵, который оказывается единственно верным и сообразным тварной человеческой природе. Искусство как дарующее радость познания и признающее взаимосвязь истины, добра и красоты, устремлено к

¹⁸³ Маритен Ж. Искусство и схоластика // Избранное: Величие и нищета метафизики. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 499.

¹⁸⁴ Там же, с. 492.

¹⁸⁵ Maritain J. Humanisme intégral: problèmes temporels et spirituels d'une nouvelle chrétienté. Paris: F. Aubier, 1936. P. 80.

«созидающей мысли», «чисто умственной цели». Красота и прекрасное как понятия метафизики по преимуществу являются «объектами разума», что отражает рационализм схоластического мироощущения.

§3. П. Клодель и Г. Марсель о религиозном театре

Поль Клодель – виднейший автор французской религиозной драмы и представитель католического литературного возрождения, который стал одним из самых известных авторов Франции первой половины XX века, несмотря на то, что при жизни его пьесы долгое время были не очень востребованы среди театральных режиссеров. По мнению Ж. Версини, его театральная карьера по-настоящему начинается лишь с 1943 года, когда драматургу было уже 75 лет¹⁸⁶. Слава придет к нему именно после постановки Ж.-Л. Барро «Атласного башмачка» в Комеди Франсез, сделав его известным для всей Франции и за ее пределами.

Родившись и проведя детство во французской провинции, со временем он построит успешную дипломатическую карьеру, посетив множество стран, в том числе Японию, Китай и государства Латинской Америки. Приняв католическую веру в возрасте 18 лет, Клодель навсегда сохранит в памяти день своего крещения в Соборе Парижской Богоматери, где вплоть до сегодняшнего дня находится мемориальная табличка, посвященная литератору. К его ранним работам относится сборник «Дерево» (1901), «позитивистские юношеские пьесы, переработанные в духе католицизма»¹⁸⁷, например, произведения «Златоглавый» («Tête d'Or», первая версия – 1890, вторая версия - 1894), «Город» (первая версия – 1893, вторая версия – 1901), в которых мы встречаем мотивы духовного поиска и символистскую эстетику (уже здесь, как отмечает И.А. Некрасова, он отвергает «идею двоемирия, настаивая на единстве естественного и

¹⁸⁶ Versini G. Le Théâtre français depuis 1900. Paris: PUF, 1970. P.16.

¹⁸⁷ Луков Вл. А. Французский неоромантизм. М.: Московский гуманитарный университет, 2009. С. 54.

сверхъестественного, на взаимопроникновении этих начал [...] “древо” соединило в себе небо и землю»¹⁸⁸).

В них же заметно состояние смятения молодого Клоделя, признаки активных творческих и философских исканий, что можно обнаружить и в его героях, а мотив странника не может не напомнить нам об упомянутых деталях биографии самого Клоделя. «Златоглавый» Симон, открывающий мир, исследующий его с «огнем и мечом»¹⁸⁹ и страстно желающий его покорить, представляется нам практически нищенским героем, когда ставит себя выше окружающих и наделяет себя особым правом на завоевание:

«Если я хочу, разве я не смогу?

До момента пока неприметное, решительное слово

Не явится в мыслях: «Я смогу!»¹⁹⁰

Однако в конце путешествия его ждет смерть, окажется, что «ничего не было». В контексте последующего творчества Клоделя вывод Ж. Мадюля представляется справедливым: смысл драмы заключается в том, что человек осмелился заменить Бога, но в этом решении он обречен на провал¹⁹¹.

Для понимания шагов на пути к вере и становления Клоделя как верного католика особенно важны работы «Мое обращение» (1913) и «Мой край» (1937), которые позволяют осмыслить этот знакомый многим интеллектуалам того времени путь от рационалистической и сциентистской установки, отдающей механицизмом, к религиозному мироощущению. Для самого Клоделя здесь имеет особое значение влияние на него поэзии Артюра Рембо и Шарля Бодлера, философии Фомы Аквинского и Блеза Паскаля, переосмысление теоретических изысканий Эрнеста Ренана и т.д. Покинув «материалистическую тюрьму», он отдает приоритет религиозной

¹⁸⁸ Некрасова И.А. Поль Клодель и европейская сцена XX века. СПб: Издательство Санкт-петербургской государственной академии театрального искусства, 2009. С. 82-83.

¹⁸⁹ Versini G. Le Théâtre français depuis 1900. Paris: PUF, 1970. P.35.

¹⁹⁰ Claudel P. Tête d'or. Paris: Mercure de France, 1959. P. 218.

¹⁹¹ Madaule J. Le drame de Paul Claudel. Paris: Desclée de Brouwer, 1964. P. 335.

стороне своей жизни: достаточно вспомнить знаменитый эпизод его биографии, когда он чуть не отказался от своих успехов на дипломатическом поприще в пользу праведной и размеренной жизни в монастыре, отвергнув такой путь лишь потому, что сам аббат не поддержал подобный выбор. Этот случай как знак серьезного кризиса в жизни Клоделя найдет свое отражение в одном из самых известных его произведений – «Полуденный раздел» (первая версия – 1906, вторая версия – 1948).

Главные герои пьесы – молодой человек Меза, влюбленный в замужнюю Изе, а также ее муж и любовник – Сиз и Амальрик. Казалось бы, банальный случай супружеской измены, вокруг которой строится сюжет и кипят страсти, приобретает у Клоделя несколько иное значение, возвышающееся над будничной реальностью: переживания героев связаны с их религиозным чувством, которое уязвлено земными проступками. В пьесе особенное значение приобретают внутренние трансформации персонажей, нежели конфликты с внешней средой (что встречается и у других авторов эпохи, включая Геона и Марселя). Свой собственный кризис Клодель проживает в лице олицетворяющего его персонажа, Мезы, который встречает на корабле Изе, подобно тому, как сам автор встретил на борту «Эрнест Симон» Розали Веч. «Мне было тогда тридцать два года, возраст действительно критический, и два первых акта «Полуденного раздела» — не что иное, как точное описание того ужасного приключения, в котором я чуть не оставил мою душу и самую жизнь, после десяти лет христианской веры и совершенного целомудрия»¹⁹². Однако внутренние терзания персонажей, их испытания и кризисы Клодель, в отличие от многих других авторов, не связывает со столь популярной темой бунта. Наоборот, он уверен, что «ничего не построишь из такого сырья, как бунт, отчаяние, цинизм, нигилизм и прочих чисто отрицательных идей»¹⁹³ и такой взгляд,

¹⁹² Claudel P., Massignon L. Claudel – Massignon: Correspondance (1908-1914). Bruges; Paris: Desclée de Brouwer, 1973. P.55.

¹⁹³ Клодель П. Капля божественного меда: сборник эссе. М.: Изд-во Общедоступного православного университета, 2003. С.31.

безусловно, близок и Марселю. Обращаясь к духовной жизни отдельных героев, в них же автор стремится найти устойчивые основания для всего человечества. Финал пьесы, когда влюбленные оказываются на пороге гибели, включает в себе намек на вечный и невидимый мир, который искусство способно открыть еще при жизни на земле. Действие разыгрывается в декорациях повседневности, но этот намек позволяет уловить религиозный характер пьесы.

Произведения, посвященные возвышенным средневековым сюжетам, тоже не оторваны от человеческой обыденности. В них, так же как и в «Полуденном разделе», земное связано с божественным. Многие европейские авторы в это время обращаются к античным и средневековым сюжетам и с их помощью высказываются о современности. Исторические сюжеты мы встречаем и у Клоделя, при этом для него «предмет поэзии – обступающая нас священная реальность», реальность видимого, к которой «вера присоединяет мир невидимый»¹⁹⁴. Католические ценности, утверждающие себя в воссозданной атмосфере Средних веков, как, например, в пьесе «Извещение Марии», значимы именно в «прозе жизни». Христианство не остается догмой, но становится практикой: Клодель показывает действительность в свете вечности и разоблачает, по выражению Трюка, «ложные освещения»¹⁹⁵.

На примере интереса к средневековой мистерии реализует себя стремление к поиску новых художественных форм¹⁹⁶. Наиболее плодотворным результатом обращения к мистерии, конечно, стоит считать не различные имитации, а обновленную форму актуального религиозного театра, предполагающую синтез. Именно ее и разрабатывает Клодель. «Извещение Марии», как и некоторые другие его произведения, имеет

¹⁹⁴ Там же, с.21.

¹⁹⁵ Truc G. Histoire de la littérature catholique contemporaine. Tournai: Casterman, 1961. P. 163.

¹⁹⁶ М. Лиур, например, отдельно подчеркивает преемственность в истории религиозного театра и тенденцию «оживления» религиозного духа в XX веке. См.: Lioure M. Le théâtre religieux en France. Paris: Presses universitaires de France, 1983. P. 104.

множество версий – над этой мистерией Клодель работал на протяжении более 50 лет: ранние варианты были опубликованы под названием «Юная дева Виолена» в 1898 и 1909 году, пьеса «Извещение Марии» впервые увидела свет в 1911 году, а за редакций 1938 года последовала финальная – 1948 года. Линия каждого из главных персонажей пьесы – паломничество и возвращение отца семейства Анна Веркора, отказ Жака Ури от женитьбы и последующее прозрение, особая роль архитектора Пьера де Краона и создание его храма Юстиции, вероломство сестры Мары – заслуживают отдельного анализа и получили различные толкования среди исследователей и переводчиков работ Клоделя¹⁹⁷. История самой благородной Виолены, с точки зрения драматического повествования, крайне трагична: накануне своей свадьбы с возлюбленным Жаком Ури счастливая девушка получает весть о своем призвании от прокаженного Пьера де Краона, которого одаривает поцелуем, принимая его недуг и заразившись сама. Жених Виолены, увидев первые признаки проказы, болезни грешников, отвергает ее. Покидая родные места, Виолена становится отшельницей и позволяет своей сестре Маре, влюбленной в Жака, выйти за него замуж. Кульминационной сценой пьесы становится момент, когда обезображенная проказой Виолена в своем уединенном жилище воскрешает мертвого младенца Мары и Жака. В этот момент земная и священная истории соединяются наиболее явно: момент воскрешения происходит на фоне рождественской службы и коронации французского короля Жанной д'Арк. Обе линии получают свое разрешение благодаря выполнению божественного замысла, Виолена смиренно приняла и завершила свою миссию, погибнув от рук своей сестры, отказываясь от обвинений в ее адрес, не сокрушаясь о собственной судьбе. Если в начале пьесы мир стоит на пороге хаоса и «люди остались без Отца», то в итоге он

¹⁹⁷ См., например: Сабашникова А.А. Драматургия Поля Клоделя периода 1905-1924: проблема жанра: дис. ... кандидата филол. наук – М.: 1989.; Вступительная статья О. Седаковой в: Клодель П. Извещение Марии. Москва, Seriate, Milano: Христианская Россия, La Casa di Matrona, 1999.

приходит к гармонии: по словам Анна Веркора, теперь «Король на троне, Папа в Риме». Несмотря на эмоциональную напряженность отдельных эпизодов в судьбе героини, индивидуальный жизненный путь включен в контекст мирового целого сообразно общему характеру мистерии и средневековому католическому мироощущению в целом. Добродетель смирения перед лицом своего наивысшего предназначения обретает у Клоделя особую важность в отличие от другой знаменитой мистерии начала XX века, где фигура Жанны д'Арк¹⁹⁸ становится центральной – «Мистерия о милосердии Жанны д'Арк» (1910) Шарля Пеги. Спасительнице Франции тоже присущи жертвенность и милосердие, однако она не столь смиренна как героиня Клоделя. В произведении Пеги утверждает себя бескомпромиссность, активная позиция и спасение путем борьбы. Весьма смелым может показаться сомнение Жанны в праведности апостолов и ее спор с монахиней Жервезой. Такой образ Орлеанской девы весьма сложно было бы принять Клоделю, который упрекнет Пеги в протестантизме.

Наряду с «Извещением Марии» важно упомянуть и «Атласный башмачок» (1929) – обе работы представляют собой одни из наиболее удачных попыток актуализировать жанр мистерии и реализовать его методами современного театра наряду с работами Габриэле д'Аннунцио, Шарля Пеги и Жозефа Фабра.

Марсель высоко ценил творчество Поля Клоделя, явным образом выделяя его на фоне даже самых одаренных драматургов своего времени. Несмотря на то, что позже в беседе с Полем Рикером он признается, что ближе ему оказался Шарль Пеги, все же именно Клоделю Марсель посвящает отдельную работу. На страницах книги «Взгляд на театр Клоделя» (1964) Марсель в качестве отличительной черты его творчества подчеркнет отсутствие у драматурга прямолинейного психологизма и сосредоточенности на эмоциональных переживаниях персонажей. «В этом

¹⁹⁸ У Клоделя ей посвящена оратория ««Жанна д'Арк на костре» (1938).

отношении он противостоит всей французской драматической традиции от Расина до Мариво и всего современного театра», «перспектива у него ни социальная, ни критическая», а драма его «не только космическая, но онтологическая» и «строится вокруг некоторой онтологической проблемы, которую мы можем назвать, если угодно, «спасение»: коллективное («Город», «Отдых седьмого дня») или индивидуальное («Полуденный раздел», «Заложник»))»¹⁹⁹.

Театр Клоделя был близок и дорог Марселю, так как, по-видимому, воплощал многие представления философа о подлинном искусстве. Книга «Театр и религия» (1958) ценна не только критическими замечаниями Марселя, но и его размышлениями о сущности религиозной драмы, которые позволяют уловить и некоторые эстетические воззрения автора. Сама работа представляет собой два текста его выступлений: «Религия и богохульство в современном театре» и «Идея христианской драмы в ее отношении к актуальному театру», первое из которых состоялось на конференции в Брюсселе в 1956 году, а второе – в немецком городе Кобург в 1957 г.

В первой части Марсель описывает современное положение дел в театре, особенно подчеркивая тот факт, что теперь религия стала чем-то бóльшим, чем предметом обсуждения и споров – теперь она предстает в качестве того измерения человеческой жизни, которую лишь театр и способен подлинно выразить. Позади осталась эпоха казалось бы раз и навсегда случившейся десакрализации драматургии и превращения ее в преимущественно светское искусство, а до недавнего времени и вовсе «буржуазное». Как пишет Марсель, в XX веке мы можем наблюдать расширение поля театра, а с конца XIX века и появление в нем принципиально нового.

Религиозная жизнь включается в пространство театра не просто как одна из тем, а задает иной режим его существования и оказывается

¹⁹⁹ Marcel G. Regard sur le théâtre de Claudel. Paris: Beauchesne, 1964. P. 49-50.

способной пронизывать само его устройство, давать ему новый импульс и глубину. Отныне, не теряя жизненной убедительности (когда даже в святых Геона мы способны узнать черты самих себя), драма в меньшей степени фокусируется на уровне «внешнего»: внезапных поворотов сюжета, шокирующих репликах, ярко выраженных эмоциях, то есть казалось бы на том, в чем и состоит привычное понимание «театральности». Фокусируясь на незаметном, приоткрывая внутреннюю жизнь как приоритетную территорию и почву для развития драматургического действия, театр обогащает не просто свой репертуар, но и собственные основания.

В этом тексте Марсель пишет и о самом Геоне, который, по его мнению, безусловно, заслуживает внимания – ведь именно он стремится воскресить театр как богослужение (*théâtre de célébration*). В чем же состоят слабые стороны театра Геона? Прежде всего в некоторой бедности самого его языка, аскетичность которого, как нам уже ясно, могла быть обусловлена его стремлением к простоте и открытости театрального действия. Но сам Марсель рассматривает этот фактор как губительный для успеха спектакля. Любопытно, что и пьесы самого Марселя получали похожие упреки, а что касается постановок – их популярность вряд ли превышает известность спектаклей Геона. При этом Марсель весьма точно замечает, что такая особенность языка Геона, вероятно, связана с общей ориентацией его творчества против эстетизма, который, как мы помним, критиковал и близкий ему Маритен.

Однако в большей степени Марселя интересует Клодель. Одна из центральных проблем марселевской мысли – неподлинность самого существования, обусловленная сущностными характеристиками современной действительности. Ее описание, символизация и критика – вот что мы встречаем у двух, казалось бы, совершенно разных авторов: у Клоделя и Сартра.

Подобно удушающему «миру без тайны» в театре Марселя, творчество Клоделя представляет мир без веры с помощью схожих сравнений:

задыхающийся мир, отсутствие воздуха и свободного пространства, буквально «нехватки» места для свободы, милосердия, искреннего чувства. Важной в этом отношении для Марселя является пьеса Клоделя «Город» (первая версия – 1893, вторая – 1901).

«Город» – это пространство, согласно Клоделю, репрезентирующее Содом и Гоморру. Главный герой Авар восстает против окружающей его действительности: этот мертвый город должен быть уничтожен и первые акты пьесы ведут к полному его разрушению. Герои, буквально одержимые стремлением стереть его с лица земли, в своем страстном порыве, подобно главным героям «Мух», испытывают ненависть, а также надежду на появление нового города. Жителям клоделевского «города», подобно жителям Аргоса, добровольный выход из плена не внушает доверия: «стадо» Клоделя бежит от собственного счастья и божественного приюта, подобному тому как жители Аргоса у Сартра боятся освободиться.

Однако в третьем акте пьесы на руинах появится мессия, который призван избавить людей от страданий, открыв им истинный смысл и цель жизни – в радости, озаренной божественной мудростью. Для Марселя Клодель, как Монтерлан, Геон и Бернанос – авторы, способные ввести нас в «сердце тайны». Это слово, как мы увидим позже, использовано здесь не случайно и наделено в философии Марселя фундаментальным значением. Клоделевские пьесы способны открыть для нас непостижимое, для обозначения которого Марсель использует то же слово, что и для названия одной из своих ранних пьес – *insondable*.

С одной стороны, персонажи Клоделя могут быть восприняты как весьма условные, выступающие в первую очередь как выразители тех или иных убеждений. С другой стороны, они не лишены «жизненности». В первую очередь, бунт Авара – не шаг идеолога, не только демонстрация убеждений и не практическая реализация абстрактных принципов, а буквально естественная, или как пишет Марсель, «интуитивная» реакция на происходящее. Оппозиция двух миров (делового мира коммерции и

подлинного мира, где «каждое существо уникально в той степени, в которой оно есть творение Бога»²⁰⁰) – может быть рассмотрена как противопоставление двух способов жить. Ведя борьбу с «городом» Авар ведет борьбу за собственное право на полноценное существование, не редуцированное к категориям полезности и выгоды.

В каком-то смысле в своем пылком рвении Авар может быть воспринят как персонаж, подобный «Златоглавому» Симону, что восклицал:

«Сегодня!

Сегодня!

Пора, я должен показать, кто я есть! Я есть! Это необходимо!

[...]

Я буду говорить перед этим собранием ублюдков и трусов!

или я умру, или я создам свою собственную империю!»²⁰¹

В пьесах Сартра также немало внимания уделено человеческому миру как сфере отчаяния и неподлинности, но он занимает полюс прямо противоположный клоделевскому. Французский экзистенциалист в «Театре и религии» прежде всего упоминается как автор, у которого атеизм приобретает «бесконечно более агрессивный характер»²⁰², чем в XIX веке. Важно упомянуть различие католического богослова Анри де Любака между атеизмом и анти-теизмом, к которому обращается Марсель. Анти-теизм представляет собой активный отказ от Бога, лишенный всякой ностальгии по нему и страдания по поводу его отсутствия. Корни этой позиции восходят к Ницше, но у немецкого философа, воспитанного в семье священника и атмосфере религиозности, Марсель усматривает даже некоторую трагичную интонацию относительно «смерти Бога», что

²⁰⁰ Marcel G. Regard sur le théâtre de Claudel. Paris: Beauchesne, 1964. P. 23.

²⁰¹ Claudel P. Tête d'or. Paris: Mercure de France, 1959. P. 236

²⁰² Marcel G. Théâtre et religion. Lyon: Vitte, 1958. P. 39.

невозможно обнаружить у Сартра, который вряд ли вообще «когда-либо был тронут христианством». Если сравнивать пьесу «Мухи» и «Электру» Жироу, то по мнению Марселя, в последней также обнаруживаются антирелигиозные мотивы, однако выраженные с особой осторожностью и деликатностью, от которых у Сартра не остается и следа²⁰³.

Создавая сатиру на моральные установки режима Виши, Сартр одновременно получает возможность для воплощения своей философии свободы, которая неизбежно связана с ощущением изолированности и оставленности людьми, с одиночеством Ореста. С точки зрения Марселя, стратегия существования в таком мире у героев Сартра – упиваться «нарциссизмом, безнадежностью, разрушением»²⁰⁴. Действительно, если в пьесе Клоделя человеческий мир еще может надеяться на спасение, то у Сартра подобная надежда оказалась бы наивной и в чем-то трусливой иллюзией. Человеческая реальность по природе своей исключает такую возможность, дискредитирует саму себя без права на оправдание и помилование, что дает основание для Марселя уже в своих театральных рецензиях писать о драматургии Сартра как о территории онтологической дисгармонии: «Если в трагедии Сартра и есть смысл, то кажется он в конечном счете заключается в радикальном *акосмизме*»²⁰⁵.

Но как тогда может быть сформулирована настоящая цель искусства? Маритен, как мы увидели, вполне определенно высказывался на этот счет. Марсель на страницах «Театра и религии», конечно, не может избежать вопроса о сути современной ему христианской драмы (и отчасти искусства как такового): можно ли утверждать, что она, «рожденная из обращения» (религиозного обращения), к нему же и устремлена?²⁰⁶ Такое решение кажется Марселю слегка опасным, так как оно подкрепляет «апологетическую концепцию театра; а это подорвет радикальную

²⁰³ Там же, с. 43.

²⁰⁴ Там же.

²⁰⁵ Marcel G. L'heure théâtrale: Chroniques dramatiques. Paris: Plon, 1959. P.182.

²⁰⁶ Marcel G. Théâtre et religion. Lyon: Vitte, 1958. P.74

независимость, которая, как мне кажется, должна оставаться прерогативой произведения искусства в целом и драматического произведения в частности»²⁰⁷. Утверждая независимость художественного произведения, Марсель, однако, и не готов выступать сторонником концепции «чистого искусства», уже частично дискредитированной.

Великое драматическое произведение обращено не к абстрактному зрителю, а к отдельному человеческому существу. Оно не есть, таким образом, простая зрелищность, стремящаяся развлечь или впечатлить, а затрагивает то, во что мы непосредственно вовлечены. При такой широкой трактовке в число театральных шедевров у Марселя попадает множество произведений, от греческой трагедии до Шекспира и Расина, но она не позволяет охарактеризовать ясным образом религиозную драму в отдельности²⁰⁸. Ее отличительной чертой, ее конечной целью становится открытие укоренённости главных вопросов христианства в человеческом бытии.

Христианская религия важна для Марселя не как приоритетная тематика сама по себе. Она не является точкой отсчета, необходимой предпосылкой любого подлинного произведения искусства. Скорее, ее можно характеризовать как ту духовную атмосферу, в которой становится возможным говорить о самых глубоких экзистенциальных аспектах человеческого существования без грубых искажений и вредоносных обобщений. «Жизненность» и конкретность такого высказывания становится возможным в пространстве художественного, в процессе свободного творчества.

Христианское мировоззрение не может быть рассмотрено как некая данность, благодаря которой настоящий художник заслуживает называться таковым. Скорее оно есть установка, к которой мы приходим, если наш поиск направлен не на поверхностную критику «задыхающегося» мира, не

²⁰⁷ Там же.

²⁰⁸ Там же, с. 75-76.

на его констатацию, граничащую с неприятием, а на поиск позитивных начал в нем и оснований для надежды (на этом пути Клодель покинул «каторгу материализма», Марсель – «темницу идеализма»). Следует отвергнуть кажущуюся близость удручающих декораций произведений Сартра и «Города» Клоделя: в театре Клоделя надежда не исчезает, в отличие от пьес Сартра, где она решительным образом отбрасывается как слабость и обманчивый мираж.

Согласно Марселю, атеистическое мироощущение трактует надежду как некий оптимизм, веру в лучшее для самого себя, где «лучшее» означало бы реализацию собственных приземленных интересов. Но такое понимание надежды он отвергает: речь не идет о надежде на «выигрыш», о надежде на наиболее «выгодный» исход. Будучи далеким от схоластического рационализма и современного ему томизма, он напишет в своем «Дневнике»: «Надежда, не будучи причиной, не действует механически»²⁰⁹, к ней неприменимы критерии эффективности. Надежда проявляется не в чаяниях относительно личного успеха, а в особенном взгляде на устройство самого бытия: оно содержит в себе основания для спасения и веры в то, что в нем есть «нечто, способное победить несчастье»²¹⁰. Подобный взгляд не исключает и не умаляет человеческих трагедий, но он не разоблачает бытие с пессимистических позиций. Ставка Марселя сделана не на отстраненное познание, а на участие. Предполагается не ущербность бытия, а скорее его труднодоступность, которая преодолевается активным самораскрытием ему навстречу. Доверие к бытию в мысли Марселя не превращает нас в пассивных субъектов, но, наоборот, открывает для нас возможность действия и участия, подкрепленное надеждой, которая не может быть обманута, потому как ей чужд всякий расчет.

В этом отношении Сартр может быть представлен как философ отчаяния, ведь только оно и остается в ситуации «акосмизма», на его фоне

²⁰⁹ Марсель Г. Быть и иметь // Пер. с фр. И.Н. Полонской. Новочеркасск.: САГУНА, 1994 С. 67.

²¹⁰ Там же, с. 65.

Марсель выступает как философ надежды. В 1933 году Марсель пишет: «Я думаю, что в корне отчаяния лежит следующее утверждение: нет в реальности ничего, что могло бы мне внушить доверие, ничто не надежно. Это констатация абсолютной несостоятельности. Надежда, напротив, предполагает такой кредит доверия»²¹¹. Несостоятельность, которая может привести атеиста к отчаянию, это несостоятельность самого бытия, но именно ему, наоборот, стоит довериться, поверить в то, что оно включает в себе «некое тайное начало, которое заодно со мной»²¹² (но «заодно», сформулированное не в терминах выгоды, успеха или пользы, а относительно возможности спасения). Учитывая это, произведения авангарда нередко получают от Марселя обвинения в том, что они не способны утешить и быть убедительными. Для него, например, пьесы Жана Вотье принижают сакральное, приближаясь к простому «богохульству», а «В ожидании Годо» Сэмюэля Беккета лишь вторят общей тревоге (*angoisse*), оставляют человека наедине с ней, не обогащая человеческий опыт и не способствуя подлинному контакту с бытием²¹³.

В основании религиозного мироощущения Марселя и Клоделя – общее стремление утвердить взаимную причастность²¹⁴ земного к высшему и вечному началу (и пронизанность им человеческого мира), приблизиться к нему и пытаться говорить о нем. В этом разговоре встречаются «вечная философия» и «вечная поэзия». *Philosophia perennis* Марсель противопоставляет сциентизму и высоко ценит ее установку, согласно

²¹¹ Марсель Г. Онтологическое таинство и конкретное приближение к нему // Марсель Г. Трагическая мудрость философии: Избр. работы. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1995. С. 88-89

²¹² Там же, с. 39.

²¹³ Само произведение Беккета допускает при этом и религиозные трактовки, предполагающие присутствие фигуры Бога в данной пьесе, пусть и «гипотетического». См.: Bryden M. Samuel Beckett and the Idea of God. Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan, 1998.

²¹⁴ С этой причастностью человека к бытию напрямую связан тезис Марселя об участии в бытии, которым, например, может стать и его подлинное познание (т.е. не отчужденное, а вовлеченное), и в этом он также сближается с Клоделем. В цитируемой статье «Онтологическое таинство и конкретное приближение к нему» Марсель предполагает, что эта тайна познания связана с тем, о чем пишет Клодель в работе «Поэтическое искусство». Марсель не приводит конкретную цитату или ссылку, но мы можем обнаружить созвучность их мысли, когда встречаем у Клоделя в упомянутой работе: «Неизвестное есть материал нашего познания, это благо нашего духа и его драгоценная пища [...] Человек познает мир не тем, что он крадет у него, а тем, что он добавляет к нему: самим собой». Claudel P. Art poétique: Connaissance du temps, Paris Mercure de France, 1913, p.26.

которой «низшее становится ясным исходя из высшего»²¹⁵, мир становится освещенным, ложный научный приоритет пересматривается. Для Клоделя, как мы знаем из его эссе о Данте, *poesia perennis* может быть воспринята как высшее проявление «вечной философии», так как способна охватить собой невидимую вселенную наряду с миром видимого²¹⁶. Ни идеи, ни фантазии, ни мечтания не могут быть центром поэтического искусства, а только «священная реальность». Последняя не должна быть рассмотрена только как запредельная и недоступная, так как она есть наша подлинная действительность, в центре которой – мы сами. Мысль Марселя, направленная на конкретное, в котором возможно приблизиться к подлинному, не может не отозваться на рассуждения Клоделя о подлинной поэзии, которая устремляется не «вглубь бесконечного», а в конечное, чтобы там обнаружить беспредельное и неиссякаемое. Здесь, конечно же, нет никакого противоречия: изначальная иерархия, в которой высшее объемлет низшее, не исключает того, что нам следует двигаться именно в обратном направлении – в земном и конкретном усматривать священность нашей действительности, так как это единственно доступный нам «продуктивный» путь, к которому искусство имеет непосредственное отношение. Попытки сразу начать исследования с «высшего», направить познание на неисчерпаемое, приведут лишь к мертвым абстракциям, к бесплотным категориям, связь которых с запредельным не может быть естественной и органичной. Стремление «уместить» реальность в эти заранее сформулированные категории, подчинить ее им, грозит утратой живой и непосредственной связи с миром. Марселевское обращение к божественному на «Ты» не чуждо творческой вселенной Клоделя и для обоих искусство несводимо к «словесному поединку».

²¹⁵ Марсель Г. Тайна и существование // Марсель Г. О смелости в метафизике [сборник статей]. СПб: Наука, 2012. С. 63

²¹⁶ Claudel P. Introduction à un poème sur Dante // Œuvres en prose. Paris: Gallimard, 1965. P.423-424.

Сфера эстетического опыта становится принципиально важной для Марселя, так как он открывает дорогу к истинной онтологии, к самому бытию, которое недоступно для чисто рационалистических методов (в частности поэтому у Марселя и Клоделя мы встречаем сравнения художника с мистиком, святым). Пространство искусства как место для встречи приобретает у Марселя иное значение, нежели у раннего Геона, для которого диалог прежде всего осуществлялся между католиками, а театр обеспечивал единение общины. Интеллектуализация эстетических категорий Маритена, очевидно, также не близка Марселю.

Уже в «Метафизическом дневнике» он характеризует художественное произведение как территорию, где вообще возможна подлинная встреча с Другим. Оно же также открывает упомянутую, принципиально важную возможность непосредственного участия в бытии. Искусство и «театр ситуаций», но не сартрианских, а марселевских, предполагает ситуацию «МЫ».

Относительно христианской драмы особое значение приобретают сюжеты Священного Писания потому, что для верующего они «не просто история», а совершенно определенное событие, которому он способен сопереживать, подобно «Компаньонам» Геона. Между библейскими сюжетами и отдельным христианином устанавливаются не какие-то внешние отношения: вся наша жизнь становится участием в жизни Христа, то есть в драме!²¹⁷ Произведения Клоделя и Пеги в отличие от торжественного театра Геона, будто бы «излучающего литургию», затрагивают человеческое существо во всей его глубине. Это «театр обращения», но не поверхностного и формального, не олицетворяющего догматичность религии, а воплощающий ее экзистенциальное значение для каждого индивида вне зависимости от его веры. Поэтому конечная цель современной Марселю христианской драмы должна выходить далеко за

²¹⁷Marcel G. Théâtre et religion. Lyon: Vitte, 1958. P. 57.

пределы обращения верующих и распространяется на разнообразную широкую публику, сохраняя способность говорить с каждым из зрителей в отдельности, выстраивая с ним интимный диалог.

Как в театре Геона сложно представить культ актера, так и в театре Марселя – культ художника. Несмотря на собственное обращение, а также искреннее восхищение близкими ему композиторами и драматургами, философу чуждо представление о художнике-демиурге как о некоторой исключительной фигуре, обладающей *властью-над*: для Марселя автор не властен даже над собственными персонажами, а скорее он сам следует за ними. Соответственно ни сюжет, ни эффект, оказываемый на воспринимающего, не могут быть рассмотрены как продукт единоличной воли художника. Пусть мы не можем однозначно говорить о сотворчестве, но, безусловно, в искусстве возможен совместный опыт, встреча, *communion*, которые, на самом деле, невозможно гарантировать или сконструировать заранее.

Марсель, как и Маритен, пишет о Единой Истине художественного произведения (которая в конечном счете таит в себе божественное), но она – не абстрактный высший принцип, определяющий нашу реальность извне, но содержится внутри самой действительности и открывается по мере углубления в бытие, чему способствует подлинное искусство. Ригидные театральные формы должны быть преодолены (по мнению Марселя, это удалось Пеги) на пути к достижению истинной гармонии, которая может быть реализована на драматургическом уровне.

Заключение главы

Католическое литературное возрождение – сложный феномен, который одинаково важен как для истории литературы и искусства, так и для истории философии. Оживление христианской мысли и расцвет религиозной драмы сопровождают работу Марселя над собственными пьесами, его

деятельность в качестве театрального критика и, конечно же, философское творчество. Помещая его среди католических авторов той эпохи мы могли ожидать высокую степень единения и однородности их мировоззренческих позиций. Действительно, мы уже не встретим марселевской сокрушительной критики против утверждения абсурда и бессмысленности жизни, атеистических установок и отчаяния как естественной реакции на существующее мироустройство. Он благосклонен к Шарлю Пегу и Полю Клоделю, но при этом в кругу католических авторов находятся так же и те, с кем Марсель расходится – ожидаемо, ему во многом не близка томистская линия.

Наблюдения подобного рода позволяют уточнить взгляды Марселя на связь религии и театра, а также на подлинную природу христианской драматургии. Идея о расширении театра и включении (или возвращении) в него религиозных вопросов отвечает рассмотренному нами в предыдущей главе требованию нового взгляда на христианство не как на систему отвлеченных догм, но как жизненную установку. Одновременно с этим Марсель оставляет за театром независимость от апологетической функции, а на примере христианской драматургии Клоделя утверждает возможность театра передавать ощущение присутствия некоторого высшего начала в самой повседневности и возможность открытия трансценденции в конкретном. Совместно говорить о бытии (пусть и не напрямую) как о тайне возможно на языке искусства, а далеко не только и не столько с помощью философской терминологии – подобную установку мы обнаруживаем в рассуждениях о католическом театре, и она же сохраняет свое решающее значение в драматургии самого Марселя.

Глава 3. Философская проблематика марселевской драматургии

§1. Каким должен быть театр?: от «трагедии мысли» к «трагедии жизни»

Любой, кто задается вопросом о теоретических воззрениях Марселя на театральное искусство, столкнется с непростой задачей: с одной стороны, в исследовательской литературе мы встречаем указания на полноценную марселевскую концепцию драмы (Ж. Шеню, Ж.-П. Дюбуа-Дюмэ, А. Вердюр-Мари, С. Рамос), с другой стороны, отдельной обобщающей работы Марселя на эту тему нет. В этом случае исследователь вынужден заняться реконструкцией его театральной теории с опорой на отдельные статьи, предисловия к пьесам, рецензии на постановки других авторов и т.д. Немаловажную роль для подобного исследования играют работы, к которым мы обращались во второй главе – «Театр и религия» и «Взгляд на театр Поль Клоделя».

Если мы и встречаем упоминания программного текста Марселя о театре, то чаще всего исследователи ссылаются на его раннюю работу – предисловие к «Невидимому порогу» 1914 года. Почти всегда эти упоминания сопровождаются важным указанием на то, что оно было написано в ту эпоху, когда влияние Ибсена и Франсуа де Кюреля (получившего не бесспорное прозвище «французский Ибсен») на молодого философа еще сохранялось. Одновременно с этим Вердюр-Мари настаивает на том, что именно в этом предисловии Марсель начинает дистанцироваться от позиций Кюреля, что сопровождается дружбой с поэтом Анри Франком и их совместными размышлениями, оставившими важный след в его биографии (среди прочего именно благодаря Франку он знакомится с творчеством Клоделя). На самом деле, мы не усматриваем между этими двумя замечаниями серьезного противоречия. Франсуа де Кюсель, причисляемый к авторам «театра идей», имел важное значение для Марселя и инспирировал его теоретические изыскания: в стремлении

скорректировать положения идеологического театра, Марсель совместно с Франком стремится разработать обновленную драму об идеях, которую он обозначает как «трагедию мысли» (*le tragique de la pensée*). Эту концепцию можно считать в каком-то смысле промежуточной: в ней уже содержится критика театра идей, но дистанция эта еще не столь длинная и разрыв не столь радикален, как это будет артикулировано в более поздних работах Марселя. На данном этапе главным элементом пьесы остаются идеи, но воплощенные в форме, не имеющей ничего общего с философским диалогом. Вердюр-Мари на этот счет делает весьма меткое замечание, когда пишет, что Марсель на довоенном этапе своего творчества стремится «показать в произведении идеи, без того, чтобы скатиться в демонстрацию»²¹⁸.

В этом отношении также репрезентативен следующий отрывок, посвященный «Невидимому порогу»: «Эти страницы и две последующие драмы адресованы тем, кто перед лицом великих бездн внутренней жизни испытал трепет бесконечного, тем, для кого идеи не покоятся лишь как абстрактные отблески на голых вершинах размышлений, но проникают в самую сердцевину жизни...»²¹⁹. На данном этапе внимание к внутренней жизни персонажей действительно может считаться важной особенностью театра²²⁰, потому что «трагедия мысли» должна быть показана в их «сознании», в том «единственном порядке, который заслуживает называться жизнью»²²¹. Он ставит перед собой непростую задачу, требующую особой тонкости в подходе к созданию театрального произведения: показать драматически напряженную жизнь идей внутри

²¹⁸ Verdure-Mary A. *Drame et Pensée: la place du théâtre dans l'œuvre de Gabriel Marcel*. Paris: Honoré Champion, 2015. P. 41.

²¹⁹ Цит. по: Marcel G. *Le Monde Cassé*. Paris: Desclée de Brouwer & Cie, 1933. P. 7.

²²⁰ Но не единственной, о чем говорит сам автор: «Уже в «Замке на песке» дает о себе знать (хотя тогда я, конечно, не был способен осознать это в четкой, философски строгой форме) основополагающая идея интерсубъективности, — идея, исходящая из того, что мы не одиноки в мире и что бы мы ни делали, мы в ответе за происходящее с другими».

См.: Поль Рикёр — Габриэль Марсель: Беседы // Марсель Г. Трагическая мудрость философии: Избр. работы. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1995. С. 165.

²²¹ Marcel G. *Le Seuil invisible*. Paris: Bernard Grasset, 1914. P.1.

отдельного человеческого существа, сохраняя ее возвышенный характер, но при этом избегая опасных упрощений. Заинтересованность теоретическими коллизиями не мешает Марселю сознательно выступить не только против «проблемных» пьес (*pièce à thèse; problem play*)²²², но и против натурализма и символизма: трагические судьбы идей не могут быть ни объяснены игрой инстинктов и желаний, ни отражены посредством смутных аллегорий и образов.

Упреки в иллюстративности пьес по отношению к философским доктринам получают от Марселя и те авторы, которых традиционно причисляют к экзистенциалистской линии в французской драматургии прошлого столетия. Как утверждает Марсель, Камю и Сартр часто прибегают к неприемлемой стратегии, в рамках которой театр в итоге сводится к иллюстрации философских концепций и абстракций – так называемый «театр идей» или близкая к нему «проблемная пьеса», «*pièce à thèse*». Такие театральные модели могут быть реализованы как интуитивно, так и с целью придать большей убедительности своим теоретическим рассуждениям, но важно одно – они ложные и противоречат сущности драматического произведения, театру как таковому. Идеи в таком театре приобретают форму *истины-вещи* из лекции о «расколе мира». Критика Марселя не исчерпывается, как может показаться при предварительном знакомстве с его творчеством, несогласием с атеистическими ориентациями его коллег по философскому и театальному цеху. Она дополняется еще одним, важнейшим уровнем рассуждения – а именно вопросом о природе театра как такового и о том, каким он должен быть. Речь уже идет не о простом отражении философских идей в художественном произведении, а о подлинной философии театра.

²²² Создается впечатление, что Марсель порой использует выражения «театр идей» и «пьеса проблем» как родственные, но они также существуют как два самостоятельных понятия. Например, Рене Лалу отмечает, что «проблемная пьеса» в отличие от театра идей меньше фокусируется на «вечной страсти, а больше на современных социальных разногласиях». См.: Lalou R. Histoire de la littérature française contemporaine. T.1. Paris: Presses universitaires de France, 1953. P. 249.

В частности, образ Калигулы рассматривается Марселем как простой перенос в мир театра «человека абсурда» из «Мифа о Сизифе» (1942). «С этого момента жизнь Калигулы приобретает форму диалектической пощечины, призванной пробить защитный экран, который человек в своей трусости ставит между собой и невыносимой правдой. Идея любопытная и даже великая. Я не уверен что она драматическая: потому что Калигула представлен нам как идея, принявшая образ монстра, не человека, с которым можно был бы установить пространство для симпатической коммуникации, без чего эмоция в театре исчезает»²²³.

Не только неприятие его философии, но и театральный подход, приписываемый Камю, побуждает Марселя назвать его недраматическим автором, а его произведения, в частности, пьесу «Праведники» (1949) «экстратеатральным произведением». Камю однозначно предстает «идеологом», если рассматривать его мысль подобно тому, как это делает Марсель. Заметка о пьесе «Осадное положение» (1948) и вовсе начинается со слов: «Какое разочарование! Этим сказано мало, на мой взгляд: какая катастрофа!»²²⁴. Такой отзыв обусловлен, по мнению автора, программным характером этого произведения, точнее, воплощением в нем манифеста, изложенного ранее в романе «Чума» (1947).

В отношении Сартра высказывания Марселя реже столь бескомпромиссные, однако и здесь мы встречаем похожие упреки: например, в пьесе «Мухи» (1943) Орест говорит в точности то же самое, что мог бы сказать и сам автор. Марсель усматривает в тексте Сартра выражение определенной онтологической концепции, связанной с категорией порядка. Именно Юпитер, называющий Ореста «нарушителем», о себе заявляет как о Благе. Стремление же Ореста к освобождению горожан – зло, с точки зрения вселенной, моделью которой в пьесе выступает город Аргос. Напротив, для самого героя высшее Зло состоит в обратном – в

²²³ Marcel G. L'heure théâtrale: Chroniques dramatiques. Paris: Plon, 1959. P. 165.

²²⁴ Там же, с.167.

подчинении, в нежелании свободы, в добровольной слепоте. Свобода состоит в радикальном отрицании, отказе и бунте против принципов бытия – метафизический акосмизм тут неотделим, согласно Марселю, от жизненной установки анархиста. Орест, являясь своеобразным представителем автора и его голосом, принуждает нас абстрагироваться от трагического характера собственной ситуации.

Таким образом, интеллектуализм, несовместимый с подлинным искусством – то, что Марсель не может простить ни Сартру, ни Камю.

В упомянутом предисловии 1914 года мы обнаруживаем еще одну идею, важную для всего театрального наследия Марселя и затрагивающую тему зрительского участия: драматические идейные конфликты не должны быть созерцаемы отстраненным зрителем, наблюдающим за некоторой интеллектуальной игрой. Поэтому идеи, пока еще приоритетные участники пьесы, должны быть помещены в реальную жизненную среду, близкую и понятную сидящим в зале людям. Это требование можно усмотреть в создании знакомой публике повседневной обстановки в театре Марселя и отчасти объясняет его неприятие популярного приема, когда действие переносится в пространство мифа или далекую историческую эпоху (например, в Средние века или античность), который мы встречаем у целого ряда крупнейших драматургов эпохи – Жироу, Сартра, Пеги и т.д. Одновременно с этим подобное решение объясняется очевидным для Марселя эвристическим потенциалом театра, что подчеркивает его друг, философ Анри Гуйе: «Следует отметить, что в его философии не было ничего, что могло бы помешать ему прибегнуть к такому приему. То, что он этого не сделал, говорит о его желании предложить театр, который был бы прямым взглядом на настоящее»²²⁵.

Ожидаемая вовлеченность зрителя не имеет ничего общего с мелодраматическим эффектом, оказываемым на публику, но должна быть

²²⁵ Gouhier H. Le théâtre dans la pensée de Gabriel Marcel // *Savoir, faire, espérer : Les limites de la raison*. Bruxelles: Presses de l'Université Saint-Louis, 1976. P. 280.

реакцией на призыв к размышлению (*réflexion*). Драма, даже демонстрирующая некую борьбу идей, способна преодолеть абстрактную фигуру «зрителя», увидеть за ним отдельное человеческое бытие и вовлечь его в драматическое действие, а не оставить в беспристрастном созерцании. В цельном драматическом произведении, как и в каждом из его персонажей по отдельности, должна встречаться не только некоторая собственная логика, но и «внутренняя правда», на которую публика отзывается, не солидализируясь при этом лишь с одним определенным героем. Такой подход становится предметом критики. Пьер-Эме Тушар, например, считает его ошибочным: по его мнению, не обязательно стремиться к единению зрителя со всеми персонажами, достаточно добиться такого эффекта лишь по отношению к одному из них. Этот процесс идентификации (*mouvement d'identification*) позволяет понять внутреннюю жизнь героя, его истинные переживания и мотивации, но все же Марсель ожидает от зрителя диалектического усилия, в результате которого мы преодолеваем противоречия между персонажами и приходим к задуманному автором итогу. Тем самым он выдвигает такую модель, которая все же кажется Тушару весьма отвлеченной и демонстративной²²⁶. Он даже усматривает риск невольного возвращения к проблемному, «тезисному» видению театра²²⁷.

При этом нельзя не отметить, что марселевский «зритель» – не только театральная категория, он также представляет собой позицию в мире, специфическое отношение к действительности. В своих дневниковых записях конца 20-х – начала 30-х гг. Марсель будет писать о зрителе как о специфическом типе отрешенности. В общем контексте марселевского творчества такая «зрительская» установка одновременно и

²²⁶ Альтернативу подобной трактовки нам предоставляет Шеню, который подчеркивает, что у Марселя «драма существует до того как быть выраженной и манифестироваться, сначала она предстает как цельно прочувствованное [*comme un tout senti*], что является глобальным единством ситуации».

См.: Chenu J. Le théâtre de Gabriel Marcel et sa signification métaphysique. Paris: Aubier, 1948. P. 15.

²²⁷ Touchard P.-A. Le théâtre de Gabriel Marcel // *Esprit*. 1939. Vol. 7. №. 81. 1939. P. 435-436.

гносеологическая, и онтологическая. Критика «отрешенности зрителя» встречается в текстах Марселя на протяжении всей его жизни под разными наименованиями. В качестве ложных стратегий представлены фигуры зрителя-исследователя, зрителя-обывателя и т.д.²²⁸. Ввиду такого различия становится понятно обоснование Марселем и христианской драмы, а именно ее принципиальной не-оторванности от земной человеческой жизни. Возглас «я не на спектакле!»²²⁹ Марсель характеризует как «фундаментальную духовную данность» и, как ни парадоксально, она находит одно из своих отражений в плоскости театра (всегда предполагающим зрителя), составляя его ключевой принцип. Тем не менее его затруднительно представить в виде законченной формулы или четкого требования, предъявляемого художнику или произведению – его сложно сформулировать как строгий эстетический критерий, хотя именно выполнение этого принципа составляет для Марселя одну из важнейших ценностей произведения.

В статье 1950 года «Театр души в изгнании» Марсель вновь стремится конкретизировать и пояснить эту связь между зрителями и героями пьес, а именно с их жизнью, понятой и автором, и публикой «изнутри»: близость к ней – иная, чем близость к тем или иным объектам²³⁰. Задача драматурга заключается в том, чтобы привести зрителя к определенной «точке» внутри него, где мысль будет действовать уже не на уровне абстракции, а сможет охватить всех персонажей, «не преуменьшая их реальность» и не устранив индивидуальность их бытия.

Однако практических рекомендаций относительно того, как можно добиться такой ситуации, Марсель фактически не дает (и тут можно отчасти

²²⁸ Однако не любая отрешенность обладает для Марселя лишь негативным значением. Отстраненности зрителя он противопоставляет, например, тип святого, чья отрешенность, наоборот, становится высшим типом участия, которое позволяет ему оставаться «внутри реальности».

²²⁹ В дневниковой записи от 8 марта 1929 года Марсель пишет: «Я сказал бы, что изменения, которые подобная наука производит в реальности, имеют результатом (в метафизическом смысле) лишь отчуждение ее от себя самой. Слово «отчуждение» точно передает то, что я хочу сказать. «Я не на спектакле!» – я хочу повторять себе эти слова ежедневно. Это фундаментальная духовная данность». Марсель Г. Быть и иметь. Новочеркасск.: САГУНА, 1994. С. 89.

²³⁰ Marcel G. Théâtre de l'âme en exil // Recherches et débats. 1950. №10. P. 10.

согласиться с упреками Тушара). Одно из наиболее конкретных его указаний касается финального акта пьесы: именно он призван открыть нам что-то новое о душевном состоянии героев. Речь не идет о неожиданном поворотном сюжете или о новых шокирующих обстоятельствах, а в первую очередь о внутренней трансформации героев. В результате ощущение незавершенности²³¹ его пьес, безусловно, появляется, но не может быть объяснено пренебрежением автора к завершающей части действия – наоборот, она является приоритетной.

Контакт души зрителя с душой персонажа должен быть обеспечен актерами и «подлинным воплощением», что не отменяет и активное участие со стороны зрителей в этом единении. В беседе с Рикером эта роль зрителя сформулирована следующим образом: «Мне кажется, зритель может извлечь из них нечто позитивное, однако оно носит неявный характер; от зрителя требуется усилие, работа рефлексии: ее можно стимулировать, но отнюдь не навязать»²³². Ясно, что речь идет именно о вторичной рефлексии, о которой мы упоминали в начале нашей работы. Первичная рефлексия – это то, чем довольствуется театр идей, подлинный же театр для Марселя бесконечно чужд области проблематического. Точнее подобное видение театра возможно и, даже можно сказать, весьма распространено, но игнорирует его уникальную способность приблизить нас к тайне в этом мистическом соучастии персонажей, актеров и зрителей, достигнув вовлеченности на уровне личного индивидуального опыта. Как ни странно, но философия в попытках заговорить о тайне напрямую, рискует отстраниться от нее дальше, нежели театр.

Таким образом, подобно философскому требованию активной вовлеченности в бытие, само драматургическое действие предполагает

²³¹ Эта незавершенность в театре согласуется с такой же чертой его философии, о которой Жильсон писал: «Незавершенность – существенна и присуща конкретной мысли, так как реальное единство ее объекта не является единством системы, и именно к этому единству она стремится приобщиться». Gilson E. *Un exemple* // Gilson E. (éd.). *Existentialisme chrétien: Gabriel Marcel. Textes de Delhomme J., Troisfontaines R., Colin P., Dubois-Dumée J.-P., Marcel G.* Paris: Plon, 1948. P. 3.

²³² Поль Рикёр — Габриэль Марсель: Беседы // Марсель Г. *Трагическая мудрость философии: Избр. работы.* М.: Издательство гуманитарной литературы, 1995. С. 163-164.

скорее соучастника, чем пассивного зрителя. Процесс соприкосновения с художественным произведением в последнюю очередь представляет собой передачу или трансляцию заранее сформулированных автором значений, идей и даже переживаний.

Марсель с самых ранних рассуждений о театре хочет удержаться от двух крайностей – излишней абстрактностью (и аллегоричностью) и частностями психологизма – соблюдая при этом требование конкретности. В рамках нашего исследования обзор пьес начинается с произведений, созданных автором, уже заметно охладевшим к идеализму. Требование конкретности им в этот момент уже открыто признано, таким образом, возрастание степени конкретности нами не прослеживается и не демонстрируется. Однако на подобной тенденции настаивает Дюбуа-Дюмэ и обосновывает это в своем анализе марселевских пьес. Для него очевидно, что первенство идеи постепенно отходит на второй план в пользу уже не драмы идей, а жизненных драм человеческих существ. Этот путь Дюбуа-Дюмэ формулирует двояко: как движение «от одиночества к единению» и «от трагедии мысли к трагедии жизни», указывая на «традиционный» переломный момент в биографии Марселя – опыт Первой мировой войны. Он также подчеркивает двойной характер²³³ эволюции Марселя:

1) В области философии происходит освобождение от влияния немецкого идеализма и конструкций посткантианской философии к менее систематичному и логически строгому учению, т.е. к экзистенциализму с его вниманием к конкретным ситуациям.

2) На поле драматургии автор приближается к жизненным драмам и конфликтам человека с Другими и самим собой, что отражено в более конкретном характере пьес, написанными во время войны («Иконоборец» и «Квартет-фа диез»).

²³³ Dubois-Dumée J.-P. Solitude et communion dans le théâtre de Gabriel Marcel // Gilson E. (éd.). *Existentialisme chrétien: Gabriel Marcel. Textes de Delhomme J., Troisfontaines R., Colin P., Dubois-Dumée J.-P., Marcel G.* Paris: Plon, 1948. P. 271-272.

Столь радикальное разделение ролей (Марсель-драматург и Марсель-философ) всерьез мы принять не можем. С приведенными наблюдениями сложно поспорить, однако такой ярко выраженный параллелизм может быть принят лишь с оговоркой о его предварительном и схематичном характере. Переходя от теоретических воззрений Марселя к его художественной практике в качестве драматурга, мы постараемся сохранить цельный взгляд на его творчество, в котором философский и драматургический способы мыслить дополняют друг друга, сохраняя при этом собственную специфику.

§2. Пьесы 1920-х гг.: о смерти, любви и вере

В данном параграфе мы бы хотели обратиться к пьесам, написанным в 1919-1922 гг., которые сам Марсель выделял в отдельную группу²³⁴: «Пылающий алтарь» (1925), «Завтрашняя жертва» (1931), «Новый взгляд» (1931)²³⁵, «Человек праведный» (1925), «Сердце других» (1921). Первые четыре из них переведены на русский Г.М. Тавризян и пока что являются единственными драматическими произведениями Марселя, представленными на русском языке. Более ранние тексты, например, сборник «Незримый порог» (1914), который включает в себя пьесы «Благодать» (1911) и «Песчаный дворец» (1913) можно охарактеризовать как начало пути к собственному «театру ситуаций». На этом пути вместе с первыми пьесами создаются и первые дневниковые записи. О них сам Марсель впоследствии выскажется весьма критично, как о неуклюжих попытках разоблачить диалектику ее же методами. Во второй части «Дневника» (которая включает в себя записи от сентября 1915 года до мая 1923 года) нас встречают уже другие интонации, иной способ рассуждения и внимание к «аномалиям», ускользающим от рационалистического

²³⁴ Имеется в виду краткий обзор Марселем собственной философии для третьего тома собрания, посвященного современной философии (составитель – Р. Клибанский). На русском языке текст «Экзистенциальная доминанта в моем творчестве» представлен в переводе В.П. Визгина в сборнике «О смелости в метафизике». Там Марсель в трех пунктах перечисляет самые значимые свои пьесы. См.: Марсель Г. О смелости в метафизике. СПб: Наука, 2012. С. 55.

²³⁵ «Семья Жорданов» в пер. Г.М. Тавризян.

взгляда. Эпиграф к этой части «Дневника» не менее созвучен и пьесам, над которыми в этот же период будет работать Марсель:

«Именно частная жизнь подносит зеркало к бесконечности; личное общение, и только оно одно, всегда предоставляет человеку намеки о происходящем по ту сторону повседневности (Э.М. Форстер. Конец Говардов)»²³⁶.

По признанию Марселя, в послевоенные годы он больше сил отдает именно театру, нежели философии. К этому моменту исключительная способность драматургии подступаться к волнующим автора вопросам *in concreto* несомненна, и с особенной оптикой, которая возможна лишь в театре, Марсель обращается к широкому кругу тем, которые впоследствии будут занимать его всю жизнь: подлинная и неподлинная любовь, противоположность Он и Ты, открытость Другому (*disponibilité*), проблема веры и, конечно же, вопрос о смерти, которая, как во множестве пьес, так и в собственной биографии автора, является своеобразной «точкой отсчета». Драматические произведения рассматриваемого периода нередко затрагивают множество сюжетов одновременно, однако сравнивая их между собой, мы не можем удержаться от их очень условного деления. Во всяком случае, в первую очередь, на себя обращает внимание тематическое родство двух из них – «Завтрашней жертвы» и «Пылающего алтаря», в центре которых сюжет об утрате близкого человека. Они были написаны по следам Первой мировой войны, и действие в них происходит на фоне этой глобальной трагедии, но отраженной в глубоко личных индивидуальных историях отдельных семей. От Марселя, действительно, не стоило бы ожидать масштабного драматургического действия, поднимающего абстрактные вопросы о феномене войны. Однако в итоге людские трагедии – это не просто некоторые «частные случаи»: они приобретают

²³⁶ Марсель Г. Метафизический дневник. СПб.: Наука, 2005. С. 227.

общечеловеческое значение, и, только углубляясь в них, возможно по-настоящему его уловить.

Премьера «Пылающего алтаря» состоялась 25 сентября 1925 года в театре «Старая Голубятня», основанном Ж. Копо в стремлении к своеобразному «обновлению» театра в пику исключительно коммерческим постановкам. Копо в своем «манифесте» («*Un essai de rénovation Dramatique*») призывал вернуть театру его «блеск и величие»²³⁷. Именно в «Голубятне» можно было увидеть постановки пьес А. Жиды, П. Клоделя, Ж. Ренуара, Ж. Жироду, Ж. Ануя и многих других. Здесь же в 1944 году состоялась премьера «За закрытыми дверями» Ж.-П. Сартра. Постановка в этом театре «Пылающего алтаря» сопровождалась специальным выпуском еженедельного издания «Маленькая иллюстрация» («*La petite illustration*») от 7 ноября того же года, который открывается вступлением журналиста Робера де Боплана. Марсель на данном этапе уже не безызвестный, хоть и по-разному принятый критиками драматург: де Боплан сравнивает пьесу с прошлыми работами автора, положительно отзывается о композиции и драматическом развитии сюжета²³⁸. Во вступлении к русскому изданию марселевских пьес Г.М. Тавризян справедливо обращает наше внимание и на критические отзывы о них, цитируя, например, неоднозначные оценки Луи Шеня относительно документальности этих произведений, замечания о лаконичном языке персонажей. Там же она ссылается и на отзыв историка литературы Бенямина Кремье, который все-таки сложно отнести к «оценкам далеко не самых доброжелательных современников»²³⁹. В номере журнала «Новая Европа», также вышедшем в год премьеры «Пылающего алтаря», он пишет о «не нуждающемся в представлении» Габриэле Марселе, «настоящем творце»²⁴⁰ – к этому моменту публика уже имела

²³⁷ Copeau J. Un essai de rénovation dramatique: le Théâtre du Vieux-Colombier // La Nouvelle Revue Française. 1913. № 57. P. 341.

²³⁸ Beauplan R. La Chapelle ardente au théâtre du Vieux-Colombier // La Petite Illustration. 1925. № 263. P. 1 (C1).

²³⁹ Марсель Г. Пьесы. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2002. С. 5.

²⁴⁰ Crémieux B. Au «Théâtre des jeunes auteurs» (Vieux-Colombier): «La Chapelle ardente», de Gabriel Marcel // L'Europe nouvelle. 1925. №398. P. 1320.

возможность увидеть постановки «Сердца других», «Нового взгляда» и «Благодати».

Для Кремьё важно подчеркнуть, что Марселя интересует выбор, который сделают его герои, не просто ведомые «слепыми страстями», а мыслящие и рассуждающие. В обсуждаемой пьесе критик видит решительный шаг Марселя в сторону того, чтобы переместить своих персонажей из обыденной действительности в обстоятельства крайне трагичные, отправить их навстречу серьезным моральным вызовам. Упоминая Пиранделло и Ибсена, он приписывает Марселю весьма критическую интонацию, с чем не так-то просто согласиться: по мнению автора рецензии, достойные персонажи марселевских пьес борются против «стада баранов»²⁴¹ и противопоставляются среднему буржуазному человеку. С одной стороны, действительно, можно такие противопоставления усмотреть. С другой стороны, Марсель, особенно в этот период творчества, не выступает судьей своих персонажей, не обличает их (это, в частности, выделяет его на фоне многих современников), а пытается понять даже тех, кто не способен откликнуться на преображающий душу призыв, часто связанный с личной катастрофой.

Таким трагическим событием во многих пьесах Марселя становится смерть, которая, часто оставаясь за рамками драматургического действия, «запускает» его. Анна Вердюр-Мари метко подмечает: «...его драмы, как правило, открываются в разгар кризиса: спусковой механизм уже запущен»²⁴². Шаг в сторону от классической модели приближает Марселя, например, к Ибсену (которого он очень ценил): драматическое действие вращается *вокруг* или *от* невидимого события, которое предшествует ему. С этой точки зрения, последующий конфликт связан больше с

²⁴¹ Там же, с.1321.

²⁴² Verdure-Mary A. Drame et Pensée: la place du théâtre dans l'œuvre de Gabriel Marcel. Paris: Honoré Champion, 2015. P.210.

неоднозначным отношением к этому прошлому, нежели чем с проблемами настоящего.

«Невидимое событие» смерти – не конец существования моего Я, а смерть Другого. Главные героини «Пылающего алтаря», Алина Фортье и Мирей Прадол, объединены общим несчастьем – во время Первой мировой войны погиб Раймонд Фортье, сын Алины и жених Мирей. Раздавленная горем мать впускает в свой дом несчастную сироту – возлюбленную своего сына, так как лишь в ней видит человека, понимающего ее боль. Ей кажется, что Мирей способна сохранить преданность погибшему. Присутствие девушки ценно для Алины как память о Раймонде, по выражению самого Марселя, как его «продолжение»²⁴³. Муж мадам Фортье, Октав, для таких целей оказывается непригоден – он был тем, кто поддерживал уход сына на фронт, он же, как мы увидим, не разделяет всепоглощающих мук своей жены, для которой после этой утраты жизнь будто бы остановилась. Алина любила и продолжает любить своего сына, однако любовь эта теперь похожа на культ, в который она пытается бесповоротно обратить и Мирей, не позволяя ей начать жизнь «с чистого листа», несмотря на то, что та еще совсем молода. С ней Алина кажется заботливой, искренней, и тем самым еще сильнее привязывает девушку к себе. Оказывая на Мирей сильнейшее влияние и, вероятно, сама того не осознавая, мадам Фортье действует без открытого принуждения, но весьма эффективно. Установив свою, по выражению Октава, «тиранию под видом нежности», Алина не может позволить мадмуазель Прадол выйти замуж за кого угодно, ведь это оскорбило бы память Раймонда. Поэтому, когда юная девушка встречает Робера Шатёя, их взаимные чувства друг к другу обречены: ощущение вины, авторитет Алины, тяжесть выбора между личным счастьем в настоящем и страданием в почитании прошлого – все это не позволяет Мирей принять предложение руки и сердца от Робера. Она пытается

²⁴³ Marcel G. La dignité humaine et ses assises existentielles. Paris: Aubier-Montaigne, 1964. P. 139.

убедить себя в том, что отказ был результатом ее собственного решения и она неподвластна манипуляциям Алины: «Он уезжает, потому что я сказала «нет»... Если бы я тебе это рассказала — меня терзало бы сознание, что я отказала ему, чтобы заслужить твое одобрение»²⁴⁴.

Однако в независимость и свободу молодой женщины верится с трудом – позже она соглашается выйти замуж за Андре, кузена своего погибшего жениха, кандидатуру, одобренную мадам Фортье. Андре – юноша со слабым здоровьем, «полумертвец», который был не допущен на фронт (и отчего не может не испытывать некоторого стыда, особенно на фоне неявного сравнения с Раймондом, которое он не выдерживает). Из жалости, в которой так нелегко признаться даже самим себе, по немому сговору, в нем до последнего пытаются поддержать иллюзию счастливого, спокойного брака. Нам встречается присущий марселевскому театру феномен «заражения»: идолопоклонническая любовь и иступленное, самоценное страдание Алины бесповоротно овладевает и Мирей, оставляя однако место для постоянных смутных сомнений, которые терзают ее на протяжении всей пьесы. Рассказывая о своей привязанности к Алине, она не раз проговаривается об этом мучительном чувстве и о характере их отношений: «Когда в тебе нуждаются таким вот образом... не знаю... ты уже не свободен... ты не живешь больше»²⁴⁵.

Октав – единственный среди персонажей, кто, кажется, выскажет то, что волнует читателя или зрителя. Мсье Фортье решается открыто обвинить жену («Ты ее поработила»), добавляя в разговоре с Мирей: «Не хочу сказать, что она афиширует свое горе: скорее она его раздувает, как пламя — которое в итоге спалит вас», «ее словно отравили»²⁴⁶. Алина смогла подчинить себе Мирей, но не во имя светлого образа своего сына, а ради самой себя, не способной преодолеть эту фиксацию, эту одержимость, которая перерастает

²⁴⁴ Марсель Г. Пьесы. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2002. С. 72.

²⁴⁵ Там же, с.51.

²⁴⁶ Там же, с. 58.

в желание выяснять и контролировать все душевные переживания девушки, которая так и останется «невестой воспоминания»²⁴⁷. Ведь если та освободится от этого культа, то Алина останется в нем одна – она верит, что мы можем быть не одиноки, но для нее это возможно лишь в общей боли.

Особенно тяжело для Мирей в конце пьесы встретить робкие сомнения Алины в собственной правоте. Спустя год, при встрече она начнет расспрашивать о случившемся между ними, упоминать Шантёя, что вызывает резкий протест Мирей: как после всего этого Алина имеет право говорить о прошлом, намекая на возможную ошибочность решений, принятых под ее же давлением? «Твое раскаяние так же терзает душу, как и твоя тирания»²⁴⁸ (реплика Мирей).

Эти слова отчаяния раздаются в атмосфере, лишенной по-настоящему зрелищных сцен. В эпоху, когда во французском театре получают свое развитие символистские и сюрреалистические тенденции в ответ на методы реализма и натурализма, может показаться, что пьесам Марселя, действительно, не хватает «поэзии»²⁴⁹, и это вполне способно разочаровать публику. В глазах последней, укорененность драматургии в повседневности и внешне непримечательных историях не находит своего обоснования ввиду отсутствия препарирующего, морализаторского авторского взгляда, какого-либо окончательного вердикта, явно считываемого послания зрителю. Даже Алина, казалось бы однозначно отрицательный персонаж, ускользает от осуждения Марселем, который отказывается называть ее жестокой или злой, но скорее несчастной женщиной, заслуживающей сострадания. Таким образом, задача драматурга не заключается в разрешении философских, нравственных или иных вопросов, смысл пьесы – не в очередной формуле жизни, ни в каком-либо утверждении вовсе. Театр Марселя, по его

²⁴⁷ Данное выражение в своей рецензии использует Б. Кремье. См.: Crémieux B. Au «Théâtre des jeunes auteurs» (Vieux-Colombier): «La Chapelle ardente», de Gabriel Marcel // L'Europe nouvelle. 1925. №398. P.1321.

²⁴⁸ Марсель Г. Пьесы. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2002. С.95.

²⁴⁹ Crémieux B. Au «Théâtre des jeunes auteurs» (Vieux-Colombier): «La Chapelle ardente», de Gabriel Marcel // L'Europe nouvelle. 1925. №398. P. 1322.

собственному выражению, уподобляется «магическому зеркалу»²⁵⁰ перед лицом зрителя. Однако автор создает его в первую очередь не для того, чтобы отразить пороки аудитории, пристыдить ее или призвать к активному действию, но чтобы позволить ей узнать свои собственные переживания в репликах персонажей, более того, – познать и признать переживания Другого, избежав его оценивания, столь привычного для нас в обычной жизни. Трансформации внутри героев, примеры которых будут также рассмотрены нами чуть позже, могут отозваться аналогичными переменами в сознании зрителей. В 1920 году в «Дневнике» Марсель проведет различие «между художественными произведениями, предоставляющими нам лишь возможность привести в действие наши категории, и произведениями, которые их обогащают»²⁵¹ и, очевидно, его театр стремится примкнуть именно ко вторым.

Марсель признается, что в этой пьесе, как и во многих других, он стремился «достичь одновременно максимума ясности и сопереживания»²⁵², не разделяя представление о страдании как полезном для души, как очищающем ее, а не отравляющем²⁵³. В чем нельзя не согласиться с Кремье, так это с его метким замечанием, что часто персонажам Марселя мешает не недостаток чего-либо, а избыток – в данном случае, чрезмерное страдание. «Пылающий алтарь» нередко характеризовали как «трагедию долоризма» (*«la tragedie du dolorisme»*), пользуясь выражением Поля Судэ. Счастье после ухода Раймонда – непозволительная роскошь эгоистов, Алина не может допустить ее в своем доме. После его смерти она сделала свой выбор в пользу страдания, для нее истинно только горе²⁵⁴.

²⁵⁰ Marcel G. *La dignité humaine et ses assises existentielles*. Paris: Aubier-Montaigne, 1964. P. 143.

²⁵¹ Марсель Г. *Метафизический дневник*. СПб.: Наука, 2005. С. 399.

²⁵² Marcel G. *La dignité humaine et ses assises existentielles*. Paris: Aubier-Montaigne, 1964. P. 142.

²⁵³ Данная пьеса была написана до обращения Марселя в католическую веру и в ней он отвергает христианское представление о благотворной роли страдания. Однако мы не можем с уверенностью утверждать, что он пересмотрел свою позицию после 1929 года.

²⁵⁴ Marcel G. *La Chapelle Ardente*. Paris: La Table Ronde, 1950. P.64.

Мотив объективирующей, искажающей человеческие отношения любви встречается и в «Завтрашней жертве», первый вариант которой был опубликован под названием «Разрушенная земля» («Le Sol détruit»). Сюжет этой пьесы также выстраивается вокруг смерти, но еще, как ни странно, не случившейся. Действие начинается осенью 1916 года, Жанна Фрамон разлучена со своим мужем Ноэлем, который ушел на войну. Она ждет его в небольшом провинциальном городе в доме его семьи, ее частые собеседники – его мать мадам Фрамон и еще один ее сын, вдовец Антуан. Жанна так же, как и Алина Фортье, подвержена «чрезмерности» и одержимости – она убеждена, что Ноэль погибнет на фронте, и она должна подготовиться к его смерти уже сейчас, эта трагедия не должна застать ее врасплох. Если мадам Фортье уничтожало безграничное страдание как руководящий принцип ее жизни, то для Жанны таким становится чрезмерный страх перед утратой. Одним из самых красноречивых проявлений такой «подготовки» и «обороны» перед будто бы неминуемой катастрофой является сцена, в которой Жанна сжигает письма Ноэля. Безусловно, для Алины ее мертвый – непогрешимая святыня, а для Жанны ее муж – тот, с кем следует как можно скорее попрощаться. Невыносимая боль от потери близкого (грядущей или уже случившейся) вынуждает героиню искать способы с ней справиться: создавая своеобразный «культ» и вовлекая в него других (Алина) или репетируя встречу с горем заранее (Жанна). В этих способах сам Марсель усматривает логику *обладания*, столь естественную для нас в подобных ситуациях, но по-своему опасную.

Антуан, брат Ноэля, к концу пьесы придет к пониманию различия между настоящей и «деградировавшей» любовью, которая сводится к подобному обладанию близким, когда нашим центральным чувством становится лишь страх его потери, тем самым разрушая отношение к нему как к «Ты». Потому что для истинно любящего смерть – событие незначительное, но не потому что оно оставляет нас равнодушным, а в том смысле, что после нее исчезнувший физически продолжает

присутствовать. В начале пьесы Антуан просто искренне сопереживал Жанне, но потом он стремится ее переубедить. В пьесе нет артикулированного переломного момента, явно выраженной кульминации — в этом доме жизнь идет своим чередом, однако Антуан в конце концов «прозревает» и произносит ключевую фразу:

«Любить — значит говорить любимому человеку: «Ты не умрешь, ты не можешь умереть»²⁵⁵.

Безусловно, это несовместимо с установкой Жанны. Даже когда Ноэль возвращается домой на время отпуска, она не знает, как справиться с этим: она держится с ним отстраненно и холодно, отказывает ему в близости — всё, лишь бы не оказаться еще более уязвимой перед «фактом» его грядущей гибели. Как точно замечает Марсель Белэ, «именно во имя этого воображаемого Ноэля, она отталкивает реального Ноэля»²⁵⁶. Своеобразный «инстинкт самосохранения» достигает абсурда, нетерпеливо подгоняя наступление абстрактного будущего, но тем самым грядущее как входящее в цельное единство жизни-«импровизации» уничтожается, нивелируется, игнорируется²⁵⁷.

Обращенность Алины исключительно в прошлое, фиксация Жанны на якобы неизбежном — в результате обе они лишены настоящего. Если в «Завтрашней жертве» Марселю уже важно показать возможность утраты близкого до его смерти, то в первой версии пьесы речь все еще идет о физической гибели молодого человека, которая объединяет двух женщин — его невесту Эдме и его мать Мадам Ламбертин. В их общении сталкиваются

²⁵⁵ Марсель Г. Пьесы. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2002. С. 150.

²⁵⁶ Belay M. La mort dans le théâtre de Gabriel Marcel. Paris: J. Vrin, 1980. P. 63.

²⁵⁷ Вопрос о будущем волнует Марселя преимущественно в связи с вопросами о метапсихических явлениях и феноменом предсказания. Его явно интересует возможность отбросить дилемму между будущим как объектом, доступным познанию, и как картиной, которой еще нет, между рядоположенностью и взаимопроникновением явлений. В этих рассуждениях, которые мы встречаем в Дневнике, он особенно близок к мысли Бергсона, когда утверждает некоторое единство импровизации и повествования, которое при этом не гарантирует единство объекта, который мы воспринимаем. Однако мы теряем из виду эту изначальную цельность текучести жизни, в том числе определенное совпадение настоящего и прошлого, так как последнее нельзя отделить от первого: «я есть мое прошлое». Подобное видение относительно будущего не до конца им проясняется, однако вопросом о вероятности тезиса «я есть мое будущее» он также задается, оставив его без окончательного, резюмирующего ответа.

два мировоззрения: трезвая рациональность первой и убежденность последней в существовании вечной, трансцендентной реальности. Со смертью ее жениха заканчивается и жизнь Эдме (ее признание в том, что для нее отныне «земля разрушена» («sol est détruit») и дарит название пьесе. Мадам Лабертин, в отличие от Алины Фортье, пытается открыть для девушки настоящую любовь, преодолевающую смерть, а вместе с ней и истинную верность. Агностицизм или «здравый смысл» Эдме мешает ей осознать, что экзистенциально существенное может быть не материально, но имеет основание в том, что не способно быть эмпирически достоверным. Смерть близкого – то, что делает явным границу между подлинной и неподлинной любовью: для первой – смерть есть конец союза с любимым, для второй – иной модус общения, другой тип связи с ним. Эдме совершает ошибку, отказывая ощущению в правах, делая ставку на «холодный ум». В этой пьесе буквально воплощаются размышления Марселя об идее чувства и о своеобразной правде ощущения: «для себя самого я становлюсь *ты* лишь внутри эмоций»²⁵⁸, именно опираясь на эту область непосредственного возможно установить истинную связь с самим собой. Ввиду этого особенно точным кажется замечание Марселя о том, что когда «я квалифицирую какое-то чувство, я занимаю по отношению к нему диалектическую позицию, я перестаю его просто испытывать»²⁵⁹. Но для такого доверия к ощущению порой требуется мужество, Эдме сложно на него решиться, ведь тогда пропадают все видимые гарантии, которые обещает предоставить иной подход. К нему прибегают и Жанна, и Эдме из страха попасть в плен иллюзий и в итоге оказаться обманутыми, они боятся «остаться ни с чем» (и само это выражение уже указывает на захваченность их логикой *обладания*).

Открытость (*disponibilité*) по отношению к Другому невозможна без открытости к себе. Переводить это слово как «открытость» кажется

²⁵⁸ Марсель Г. Метафизический дневник, СПб: Наука, 2005. С. 347.

²⁵⁹ Там же, с. 518.

удовлетворительным решением, но все же с небольшой оговоркой. Дословно быть *disponible* – быть доступным; быть к вашим услугам, быть отзывчивым. Это не пассивная открытость, обнаженность внутренней жизни, а активная позиция, способность услышать зов Другого и готовность откликнуться, желать этого. Таким образом, театр позволяет уловить экзистенциальное значение дихотомии «Он» и «Ты». В своих философских текстах Марсель тоже пытается дать читателю возможность прочувствовать разницу между обращением к Другому на «ты» и разговором «в третьем лице». В последнем случае человек остается для нас не более, чем набором предикатов и определений, что Марсель старается передать путем многочисленных примеров. Один из самых распространенных он впервые приводит в «Дневнике» в 1918 году, повторяя его много лет спустя в «Опыте конкретной философии» (этот текст также известен под названием «От отказа к призыву»): представим, что на железной дороге мы встретили незнакомого человека – мы ведем с ним нейтральный разговор о погоде, обмениваемся новостями о войне, наш собеседник – не более чем «этот человек», просто «кто-то»²⁶⁰. «Этот контакт можно сравнить с заполнением вопросника, указанием справочных данных, которыми это лицо для меня идентифицируется»²⁶¹. Он – *всего лишь* субъект, о нем я смогу рассказать потом в двух словах, он только носитель некоторых характеристик. Субъект – тот, о котором я скажу «он»²⁶². Однако сам Марсель указывает на то, что в ходе этой незначительной беседы, вдруг может возникнуть тема, переводящая наше общение совсем в другой режим, в котором собеседник открывается нам как «Ты» и перестает уместиться в заготовленных для него категориях. Зато с этим отлично справляется «он», как в другом, гораздо более позднем примере из дневниковой записи от 4 мая 1943 года: во время обеда близкий мне человек раздражает меня своей

²⁶⁰ Марсель Г. Опыт конкретной философии. М.: Республика, 2004. С. 27.

²⁶¹ Там же.

²⁶² В этом смысле субъект приближается по своему статусу к «объекту», тем самым субъектно-объектная модель в итоге подвергается сомнению.

нерасторопностью или непомерным аппетитом, а он и не замечая моего настроения, полностью занят трапезой. В этой ситуации максимальной разобщенности мы выступаем как закрытые друг от друга существа, не реализуя способность наших душ к *disponibilité*. Другой для меня в данный момент – «эта черепаха», «этот обжора».

С одной стороны, очевидно, что того, кого мы подлинно любим, мы не сможем описать столь однобоко и прямолинейно. В дневниковых заметках Марсель не раз будет сравнивать субъект с заполненной анкетой, но любовь к «Ты» – это бесконечное содержание, точнее, это открытие того, что не может быть и вовсе сведено к какому-либо схватываемому содержанию. Нередко персонажам пьес сложно подобрать слова, когда речь заходит о дорогом им человеке. С другой стороны, сложно не заметить, что моменты такого мистического единения с Другим, острое ощущение и признание его *присутствия*, случаются нечасто, и от этого запоминаются особенно хорошо, хоть и не могут быть ясно выражены и высказаны нами. В пьесе «Новый взгляд» (1919) Марсель передает моменты такого душевного единения между отцом семейства Морисом и его сыном Этьеном: их откровенные беседы и искренние душевные порывы вступают в очевидный контраст с черствостью и равнодушием матери – Элизы. Элиза на время покидает дом, чтобы решить очередной вопрос с недвижимостью, беспокоясь, что муж с сыном слишком сблизятся и Этьен совсем от нее отдалится. Она боится перестать им «обладать» так же, как и семейным имуществом. По словам ее мужа, она «увы, совершенно нормальна; прискорбная посредственность соседствует в ней с целым рядом достоинств, которые, увы, не привлекают...»²⁶³.

Центральные для философии Марселя оппозиции «иметь» и «быть»²⁶⁴, «он» и «ты», «тайна» и «проблема» *воплощаются* в театре, можно сказать,

²⁶³ Марсель Г. Пьесы. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2002. С. 176.

²⁶⁴ Данная пара понятий стала названием для книги Марселя «Быть и иметь», в которую вошли дневниковые записи 1928—1933 гг., а также текст «Очерк феноменологии обладания». «Быть» и «иметь» можно охарактеризовать как два способа существования, два положения человека в мире, между которыми

становятся более убедительными ввиду их «жизненности», которая являет себя в драматургии, не презиравшей и не избегающей повседневного, а пристально ищущей в ней «просвет», ситуации, превосходящие всякую обыденность и одновременно заключенные в ней самой.

Итак, ясно, что «Ты» противоположен всякой объективации, а значит, то же справедливо и для Бога как абсолютного «Ты». Тема любви тем самым связана для Марселя и с вопросом религиозной веры, которая не есть единожды свершившееся завоевание и достижение, остающиеся с нами раз и навсегда: она способна то ослабевать, то вновь давать нам надежду на откровение.

Подобной проблематики напрямую касается пьеса «Человек праведный» (1922), которая была написана до обращения Марселя, но по замечанию Э. Соттио, является «католической драмой»²⁶⁵. Семья пастора Клода Лемуана, и в первую очередь он сам, подвергаются своеобразному испытанию: в городе объявился человек из прошлого – Мишель Сандье. Именно он является биологическим отцом Осмонды Лемуан, дочери Клода и его жены Эдме. Об этой тайне знают лишь супруги и некоторые родственники, но не Осмонда. Появление в их жизни Мишеля вскрывает самые болезненные воспоминания: об измене Эдме и о мотивах прощения Клода. Важнейшая линия в пьесе – сомнения Клода в самом себе, в искренности и чистоте его веры, которые лишь подкрепляются упреками Эдме. Она обвиняет Клода в том, что он простил ее тогда не из любви к ней, а из логики следования долгу, некоторой необходимой для его профессии праведности. Его самого больше волнуют собственные мотивы прощения, а не измена как таковая. Эта беседа о прошлом заставляет Клода беспокоиться за собственную веру, которая казалась чем-то раз и навсегда приобретенным. Измена Эдме пришлась на общий кризис: тогда его

он способен выбрать: либо не выходить за пределы субъектно-объектных отношений, либо стремиться преодолеть эту логику и только так иметь шанс приблизиться к бытию в его трансцендентности.

²⁶⁵ Sottiaux E. Gabriel Marcel, philosophe et dramaturge. Louvain: E. Nauwelaerts; Paris: Béatrice-Nauwelaerts, 1956. P. 163.

одолевали сомнения, которые касались его способностей, «призвания, если угодно». Религиозная вера Клода тесно связана с его верой в собственное предназначение, в то, что он способен истинно уверовать в Бога и следовать ему. Ощущение того, что Клод сбился с жизненного пути, связано со страхом собственной покинутости, утраты связи с божественным и способности заметить его следы: «Когда ты больше не веришь в себя – почва словно уходит из-под ног. Не остается ничего. Конечно, я не то чтобы ощущал это постоянно: скорее это было похоже на приступы; состояние душевного упадка возвращалось все чаще. Результатом всякий раз становилось чувство приниженности, слабости, страха перед собственной слабостью»²⁶⁶. В момент, когда Клоду казалось, что он разом потерял и жену, и ребенка, по его словам «затем, понемногу, замаячил свет вдали». Для Эдме важно понять: действительно ли ее поступок был только лишним поводом для супруга «укрепить свою веру»? Это событие, на ее взгляд, было важно для Клода как шаг к внутреннему умиротворению и одновременно как побег от жизненных драм, далеких от регламентированного и правильного образа пастора. Для многих критиков Клод – это человек заблуждающийся на свой счет, который в себе ошибся. Он разоблачен под взглядом Другого, взглядом своей жены. Основания его веры в какой-то момент пошатнулись, и, кажется, исчерпываются, по выражению Г.М. Тавризян, «бессознательной имитацией «непогрешимого» поведения»²⁶⁷.

Перед нами разворачивается не картина притворства, самообмана и разоблачения, а постоянной борьбы и поиска. Религиозная вера сопровождается осознанием и принятием того, «кто я есть», но именно ответ на этот вопрос постоянно приближается и отдаляется, иногда будучи совершенно ясным, а иногда окутанным неизвестностью. Вера в крайней степени динамична. Эпиграф пьесы «Явись людям и себе тем, кто ты есть», фраза Эдме «Надо доверять себе» могут быть рассмотрены как основания

²⁶⁶ Марсель Г. Пьесы. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2002. С. 282.

²⁶⁷ Там же, с. 17.

истинной веры, которая напрямую связана с образом пути. Уже после принятия католичества и спустя 12 лет после создания данной пьесы, Габриэль Марсель скажет в начале своей лекции о вере следующее: «Метафора пути является неизбежной, но в некоторых отношениях грубой и даже скандально неловкой. Ведь ни в каком смысле я не могу рассматривать себя в качестве прибывшего (*arrivé*)»²⁶⁸. Более того, в упомянутой лекции Марсель будто дает нам основание рассматривать метания Клода не как слабость и ошибку, а как неизбежных спутников веры: «В любой области, но, может быть, особенно в духовной сфере, тот, кто говорит, что он обладает всем, что ему нужно, уже находится в процессе распада»²⁶⁹.

Объективное знание, с одной стороны, любовь и вера, с другой – следы двух разных дорог, среди которых именно на второй возможен контакт с бытием, с *l'être*. Путь абстрактного, верифицируемого, достоверного, объективного, деперсонализированного уводит нас от бытия, и, ступая по нему, многие персонажи Марселя оказываются его заложниками, способными и желающими лишь обладать. Такой модус существования может быть связан с недоверием к ощущениям, это не только ложный способ познавать, но и жить. Автор призывает доверять чувству, легитимирует его, ведь именно оно обнаруживает меня самого как воплощенное существо, а значит, как конкретное, индивидуальное, которому присущи упомянутые нами в начале параграфа «аномалии». Отношения «субъект-субъект» в межличностных связях и в общении с божественным возможны в двух предполагающих друг друга формах – любви и вере, которые превосходят любое объективное познание. Мы говорим именно «объективное», а не рациональное, потому что Марсель все-таки не предлагает нам принципиально иррациональной философии.

²⁶⁸ Марсель Г. Размышление о вере // Присутствие и бессмертие. Избранные работы. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2007. С. 266.

²⁶⁹ Там же, с. 280.

§3. Приближение к тайне: пьеса «Иконоборец»

Центральные темы рассмотренных нами произведений – смерть, любовь, верность и вера – не могут быть раскрыты без двух фундаментальных для Марселя понятий: присутствие (*présence*) и тайна (*mystère*). Попытки прояснить их смысл и связь между ними не раз предпринимались историками философии. Учитывая как теоретические разработки самого Марселя, так и последующие интерпретации исследователей его творчества, мы бы хотели в первую очередь проанализировать значение присутствия и тайны в его драматургии (понимание которой было бы решительно неполным, без обращения к его философии, что заметно в некоторых цитируемых ранее театральных рецензиях). Рассматривая данные вопросы на материале его пьес, мы хотели бы выяснить, что привносит исследование драматургии Марселя в содержание этих концептов и их место среди уже упомянутых проблем его творчества.

Mystère (пер. с фр. «тайна», «таинство») – одно из центральных понятий философии Марселя. Оно разрабатывалось им на протяжении всей жизни и непременно упоминается в текстах, посвященных его наследию. Однако, в свойственной Марселю манере, он не оставил после себя единое, лаконичное и исчерпывающее определение фундаментальной для своей мысли категории. Конечно, в попытках изложить его основные идеи, исследователи вынуждены вновь и вновь предлагать более или менее емкие формулы, которыми бы исчерпывалось содержание данного концепта, однако ни одна из них не может быть единственно верной. Ведь тайна, как и многие иные разработки Марселя, не переставала пребывать в некотором «становлении»: нельзя сказать, что ее значение радикально пересматривалось с годами, однако анализировалось в связи со множеством разнообразных сюжетов, дополнялось, становясь все более и более многомерным.

Помимо прочего, обращение к вопросу о тайне позволит углубить понимание отношения между философией и театром в творческой вселенной Марселя. Известен приоритет, который Марсель приписывал театру, и способность драматургии предвосхищать проблематику философских исследований, в которую он верил²⁷⁰. Однако, не обращаясь к анализу марселевских пьес, понять это можно весьма упрощенно. Важно исследовать конкретные вопросы, одновременно волнующие Марселя и как философа, и как драматурга, и тогда дуализм этих двух ролей окажется иллюзорен. Пусть методы философа отличаются от приемов драматурга, но сам процесс мысли остается цельным и неделимым. Она движется пусть по неровному, но все-таки единому пути (выражение «философский театр» в названии нашего исследования весьма следует интуиции этого единства). Как обогащается и продвигается вперед мысль, разворачиваясь в пространстве между драматургией и философией? Тайна становится одним из тех понятий, которое позволяет прояснить взаимодействие этих двух областей, а впоследствии, вероятно, и сущность каждой из них.

Марсель, рассуждая о тайне, предлагает обратиться к своим текстам, написанным начиная с 1932 года, в первую очередь, к работе «Онтологическое таинство и конкретные приближения к нему». Она представляет собой текст доклада, с которым в этом же году он выступил в философском обществе города Марсель. Однако на данном этапе мы также сосредоточимся на более ранних текстах, последовав, таким образом, совету самого автора²⁷¹. В первую очередь, нас будет интересовать, как понятие тайна зарождается в его театре, и для этого мы обращаемся к пьесе «Иконоборец», написанной около 1921 года и увидевшей свет в 1923 году. При этом сама постановка вопроса предполагает внимание как к

²⁷⁰ Подробнее об этом см.: Fessard G. Théâtre et mystère // Marcel G. La soif. Paris: Desclée de Brouwer, 1938. P. 5-116.

²⁷¹ «Мои первые философские тексты, в которых говорится о тайне, относятся к 1932 году. Но на самом деле следует обратиться к более ранним годам, а именно это понятие появляется уже во время войны 1914—1918 годов, когда я писал пьесу «Меченосец», лишь вторая редакция которой была опубликована, получив название «Иконоборец». Марсель Г. Тайна и существование Марсель Г. О смелости в метафизике [сборник статей]. СПб: Наука, 2012. С. 61.

дневниковым записям того же периода, так и к более поздним заметкам и текстам, в которых упоминается тайна.

Пьеса «Иконоборец» является важнейшим источником для каждого, кто принимается за исследование творчества Габриэля Марселя. Он сам неоднократно будет отсылать к ней в своих философских работах, ее упоминание мы неоднократно встречаем в «Дневнике». «Иконоборцу» он отводил особое место в своей интеллектуальной и духовной биографии, так что роль данного произведения и для нашего исследования сложно переоценить. Неслучайно, что одна из самых значимых его пьес своим происхождением обязана конкретному событию в жизни автора. Впечатлениями об этом событии Марсель поделится в письмах к своей тете Маргарите Марсель уже в 1910 году, в более поздних работах, таких как, например, «Театр и философия» (1952) и «На пути – к какому пробуждению?» (1971), а также будет описывать его во вступлении к пьесе. Зимой 1910-1911 года в отеле швейцарского города Мон-Пелерин он знакомится с майором Перси, где сам отдыхает после успешно сданного экзамена для получения степени агреже. Узнав о философском образовании Марселя, Перси решил поделиться с ним своей историей. Собеседник рассказал, что его первая жена, мать его троих детей, погибла несколько лет назад, после чего, прежде далекий от религиозных и эзотерических изысканий, он по совету друзей обращается к медиумам в попытках восстановить связь с погибшей супругой. Испытав то, что сам Марсель предпочитает описывать испанским словом *con-vivencia*²⁷² (в отсутствие подходящего, по его мнению, французского аналога), он решается на второй брак, так как отныне убежден, что именно этого хотела бы (или все еще хочет) его возлюбленная. Характер этой связи, к которой в качестве третьего участника присоединяется вторая жена Перси, особенно интригует Марселя: «Как начинающий драматург, каким я тогда был, я не мог

²⁷² «со-существование».

упустить возможность задаться вопросом о духовном состоянии этой молодой женщины перед лицом того, что мы почти вынуждено охарактеризуем как случай бигамии»²⁷³.

Заинтересовавшись сначала этим сюжетом «как драматург», Марсель будет работать над пьесой несколько лет, в течение которых себя явит и философская специфика волнующих его вопросов. Темы присутствия, смерти, тайны он параллельно с созданием пьесы затрагивает в своих дневниковых заметках, и «Иконоборец» становится важнейшим примером произведения, при рождении которого работа драматурга и философа синхронизируются в едином творческом процессе. Для Марселя именно в пространстве театра стоит попытаться ответить на вопросы, которые напрашиваются сами собой: может быть, выбор майора зиждется на простой иллюзии? Или он, по выражению самого Марселя, основан на некой «жизненной убежденности» в правильности своего решения? Что нам даст верификация этой связи, если она возможна, и имеет ли эта процедура хоть какое-то значение? Какая роль выпадает второй жене в этом мистическом союзе? И, наконец, что перед нами – проявление крайнего малодушия или же подлинной верности несчастного вдовца?

Действие пьесы происходит за пару лет до Первой мировой войны в загородном доме семейства Жака и Мадлен Делорм. Именно эта пара в пьесе разделяет судьбу майора Перси и его второй супруги. Здесь же гостят и некоторые знакомые семьи, среди которых особое внимание уделено Абелю Ренодье и Флоранс Бро. Жизни обоих напрямую связаны с Вивьен, первой женой Жака, утрата которой повлияла на каждого из них. Флоранс – ее сестра, а Абель – товарищ Жака, который был тайно влюблен в Вивьен, так никогда и не признавшись ей в своих чувствах. Его реакция на новый брак друга, на первый взгляд, кажется предсказуемой и объяснимой: он расценивает это как предательство и оскорбление памяти Вивьен, как

²⁷³ Marcel G. En chemin, vers quel éveil? Paris : Gallimard, 1971. P. 75.

эгоистичный страх быть покинутым и вероломную прихоть, которые явили истинную природу мсье Делорма. Злость и разочарование в последнем, тоска по Вивьен и чувство опустошения скрываются в Абеле под маской напускного равнодушия, цинизма и горькой иронии. В начале пьесы он держится напряженно и холодно, фактически, с каждым, включая свою собственную мать. Причина подобной отстраненности главного героя очень скоро открывается зрителю. В первом акте мы узнаем о тайной любви Абеля и встречаем его обличительные реплики в адрес Жака, произнесенные наедине с матерью: «Он не осознает тяжелого долга. Он не сомневается, что Вивьен мертва»²⁷⁴. При этом сам Абель считает своей обязанностью защитить ее память. По его убеждению, человека определяет та верность, на которую он способен, она – решающая, самая главная добродетель. Жаку он приписывает стремление к «моральному комфорту», которой сам презирает.

Одновременно с этим мы узнаем, что Флоранс хранит письмо сестры, в котором та признается в своих чувствах к Абелю. Первой, кому она расскажет об этом письме, становится Мадлен: мадмуазель Флоранс пытается убедить ее в необходимости срочного отъезда Абеля, ведь она уверена в его порочной связи с Вивьен. Если этот факт станет известен Жаку, трагедия неизбежна. Однако супруг и без того чувствует враждебность со стороны друга, а ощущение тревоги усиливается еще и тем, что Мсье Делорм начинает сомневаться в существовании той священной связи с покойной женой, в которую он ранее так непреклонно верил. Для Жака смерть не прервала диалога с ней, он всегда ощущал ее присутствие, в результате чего он решился на второй брак – он был убежден в том, что так хотела бы Вивьен. Отныне это мистическое общение с ней (*«échange mystique»*) оказывается под угрозой, Жак теперь не уверен в том, что было для него абсолютной ценностью. Мадлен, желая уберечь мужа от этого

²⁷⁴ Marcel G. Percées vers un ailleurs. Théâtre. L'iconoclaste. L'horizon. Paris: Fayard, 1973. P.51.

разрушительного чувства, требует от Флоранс придумать объяснение поспешному отъезду Абея, в которое поверил бы Жак и которое при этом не причинило бы ему еще больше душевных страданий. Однако выдуманные доводы Мадлен и Флоранс и их неумелая игра лишь усиливают его волнения.

Одним из ключевых моментов пьесы становится сцена, после которой Абею открывается значение этой связи Жака с его первой женой. Сначала Абель узнает о письме Вивьен, которое доказывает, что его собственные чувства были взаимны. Его прошлое впервые предстает перед ним в ином свете, его уверенность в безрадостной череде событий его жизни пошатнулась, он осознает, как был слеп. Теперь он способен прислушаться к мольбе Мадлен «спасти» мужа: «если вы не вернете Жаку веру в нее, вы убьете двоих», «он потерял свою веру в нее, веру, которая нас сблизила»²⁷⁵. Последующее действие разворачивается вокруг попытки такого спасения и продолжающихся изменений в мироощущении Абея, которые, словно пробивающийся свет в его сознании, однажды заставляют его признаться: «я уже не тот, что сегодня днем»²⁷⁶. В первом искреннем разговоре павшего духом Жака и Абея, последний, отчаявшись, скажет: «В первый раз ты поверил в смерть и это тебя убьет»²⁷⁷. Эта формула напрямую связана с упомянутой трактовкой любви в пьесе «Завтрашняя жертва».

Циник Абель отныне чувствителен к тайне, способен признать ее. Все это свидетельствует о его способности к *disponibilité*, которой ранее он будто бы был лишен. Господин Ренодье, судья и воинствующий «меченосец»²⁷⁸, понимает, как иллюзорны и бесплотны были его убеждения. Они не могут выстоять перед правдой жизни, в которой должно быть место для тайны. Иконоборец в результате вынужден был бороться не с чужими заблуждениями, а против своих собственных идолов: «то, что Абель принял

²⁷⁵ Там же, с. 123.

²⁷⁶ Там же, с. 131.

²⁷⁷ Там же, с. 136.

²⁷⁸ «Porte-glaive» – ранний вариант названия пьесы.

за предательство, было одним из проявлений верности»²⁷⁹. Позиция осуждающего и презирующего никогда не позволила бы ему приблизиться к внутренней жизни Жака и откровениям относительно своей собственной. Опыт подлинной «открытости» Другому, который снизойдет на него словно озарение, окончательно явит себя в последней, ключевой сцене пьесы. Первая попытка «спасения» была отвергнута Абелем: он отказывается продолжать врать Жаку о том, что Вивьен еще при жизни открыто высказывала желание, чтобы после ее смерти он обрел счастье с новой возлюбленной. Ведь важны уже не эти ее слова – ложные или, наоборот, действительно произнесенные и зафиксированные в памяти. Значение имеет лишь уверенность в присутствии Вивьен, в победе любви над смертью, что обеспечивало «полноту» (*plénitude*) в жизни Жака. Это присутствие не нужно доказывать и обосновывать, достаточно стойкого ощущения, веры в него. Позади Абеля и Жака – путь сомнений и смутных переживаний. В конце этого пути Абель утверждает «тайну»: именно в ее открытии и признании – спасение, «гармония» и порядок. Главным итогом пьесы становится утверждение Абеля о том, что «без тайны жизнь была бы удушающей» («sans mystère la vie serait irrespirable»)²⁸⁰.

Но что за тайну имеет в виду Абель и как она представлена в пьесе? На наш взгляд, стоит обратить внимание на то, как художественный материал пьесы позволяет осознать то, что тайне противоположно. Не эволюция, но преобразование и перемены в мироощущении главного героя особенно тонко переданы автором, что дает нам возможность сравнить два способа существования, намеченных в пьесе. Однако данное сравнение может быть проведено не на уровне философских определений, а на основе разного чувства жизни, на уровне ощущений, захватывающих как персонажа, так и читателя или зрителя.

²⁷⁹ Марсель Г. Опыт конкретной философии. М.: Республика, 2004. С. 181.

²⁸⁰ Там же, с. 166.

Помимо этого важно рассмотреть, как в пьесе представлено отношение тайны, смерти и присутствия. Именно тайна лежит в основании загадочного бессилия перед лицом смерти, которое мы не можем доказать, но не можем и отвергнуть. В уста Вивьен Абель вкладывает слова, которые чуть позже получают у Марселя философское обоснование: «умереть значит стать вещью». Вещь – это объект, который в свою очередь не способен присутствовать. Субъектно-объектная дихотомия, критикуемая в философии Марселя, разоблачается и в сфере драматургии. Взгляд на другого как на вещь, образ, идол – это взгляд объективирующий и умертвляющий. Это с особенной выразительностью утверждалось еще в «Завтрашней жертве» и других рассмотренных нами пьесах. Другой как «Ты» – необходимое условие его подлинного присутствия, которое нерушимо перед лицом смерти. Застывший образ Вивьен в памяти Абеля не порождает той живой связи, которая существует между ней и Жаком. Что же остается от Вивьен после ее смерти – мучительный вопрос, который не получает однозначного ответа.

Сам Марсель пытается его найти в период работы над пьесой. Например, в 1916-1918 гг. он пишет о проблеме сохранения воспоминаний, в его «Дневнике» мы найдем заметки, озаглавленные как «Дополнения о памяти» и «Проблема сохранения прошлого», в которых Марсель задается вопросом, возможно ли применить к нашему прошлому слово «сохранение» как сопротивление времени, которое «пожирает»? Тут же он утверждает уже знакомую нам формулу: вещь не может сохраняться. Марсель рассуждает о письме, которое я решил сохранить, и оно в качестве «агрегата» может быть разорвано или утеряно, но все равно рано или поздно исчезнет.

Позже Марсель развивает эту идею: например, в 1943 году он пишет о различии «экзистентного» и «экзистенциального». Первое – это объект, «просто существующее», и оно рано или поздно, но с необходимостью будет уничтожено (бумага, на которой написано письмо, истлеет и

исчезнет), однако второе все еще способно выжить. Экзистенциальная сторона опыта может выстоять в этой схватке со временем несмотря на то, что картина как предмет или близкий человек как физически присутствующий не сохраняются. Что же остается нам от последнего – образ, застывшее воспоминание, смутные переживания? Вопрос об устойчивости экзистенциального перед материальным разрушением встает особенно остро, когда речь идет не о предметах, а о дорогих нам людях. Смерть приобретает дополнительное значение, которое можно было бы охарактеризовать как «испытание нерушимого», т.е. испытания того, что философ назовет «устойчивым присутствием»²⁸¹. Смерть – испытание присутствия, которое выдерживают далеко не все из марселевских героев. Одна из причин провала состоит в своеобразном отказе признать тайну и в побеге в мир *проблем*, ставка на исключительный приоритет логичного, доказуемого и обоснованного, которую делает и Абель, и Эдме из «Разрушенной земли». «Иконоборец» повествует о возможности преодолеть иллюзию «надежности» такой установки, демонстрирует ее ограниченность и губительность для человеческого существа. Смерть высвечивает родство присутствия и тайны: после утраты близкого верность состоит в поддержании его присутствия, но это становится возможным лишь внутри тайны, благодаря ей²⁸².

Таким образом, второе утверждение относительно тайны, заключается в том, что ее невозможно обнаружить благодаря «иконаборческому», т.е. циничному и «проблемному» (не признающему тайну) мышлению Абеля. Уже в рассматриваемых пьесах и особенно в «Иконоборце», заметно фундаментальное для Марселя противопоставление *тайны* и *проблемы*

²⁸¹ Марсель Г. Присутствие и бессмертие. Избранные работы. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2007. С. 174.

²⁸² Учитывая, что присутствие можно постигнуть лишь при условии особой, «непроблематичной» установки сознания, а радикальное противопоставление субъекта и объекта для Марселя теряет свою значимость, сложно безоговорочно принять критические замечания следующего характера: «психологически весьма убедительно показывая, какую громадную власть над человеком имеют подобные воспоминания, Марсель приходит к совершенно ошибочному идеалистическому уравниванию онтологического статуса объективной реальности и субъективной реальности». См.: Кузнецов В. Н. Французская буржуазная философия XX века. М.: «Мысль», 1970. С. 237.

(предполагающей объект), о котором он задумывается еще в 1919 году, когда оставляет в своем «Дневнике» следующие замечания: «...теперь я ясно вижу, в чем смысл Иконоборца: он в том, что у тайны есть своя собственная ценность»²⁸³, «сам объект исключает какую-либо тайну»²⁸⁴.

В этот же период Марсель подчеркивает важный аспект тайны, от которого не откажется и в поздних произведениях, – она не имеет ничего общего с непознаваемым. Спустя четыре года он, правда, высказывает опасения относительно того, чтобы «Ты» и «тайна» не рассматривались как некоторая «панацея» и продолжит уточнять оппозицию «проблема-тайна». В 20-е гг. Марсель наметит связь «проблема-объект-наука», намекнув на бедность наукообразного принципа универсальности: «...если превосходство науки заключается в том факте, что она существует *для всего мира*, то это превосходство невозможно без весьма тяжелой метафизической платы; наука существует для всего мира лишь потому, что она не существует ни для кого именно»²⁸⁵. Тайна, таким образом, напротив, предполагает конкретность, исключительность и даже некоторую интимность, что способен передать именно театр. Тайна Жака необъяснима для Другого, ее нельзя сообщить и передать, только открыться ей навстречу. Она не предполагает общепринятого языка описания, не предполагает возможность обобщения, поэтому ее так сложно уловить «извне». Именно в отношениях между Абелем и Жаком мы улавливаем устойчивое отношение между открытостью, присутствием и тайной: когда Другой перестает быть для меня «третьим лицом», тогда я способен прикоснуться к (его) тайне.

С точки зрения аббата Марселя Белэ, друга философа и автора подробного комментария к «Иконоборцу», именно Абель является центральным героем пьесы. Его Габриэль Марсель отдельно обсуждал с Жаном Валем накануне войны, и само название произведения

²⁸³ Марсель Г. Метафизический дневник. СПб.: Наука, 2005. С.281.

²⁸⁴ Там же, с. 283.

²⁸⁵ Там же, с. 505.

непосредственно связано с Мсье Ренодье. Хотя, как замечает сам автор, с первого взгляда, Абель может показаться фигурой скорее посторонней и внешней по отношению к глубоко личной трагедии вдовца, но он становится важнейшим участником драмы. Он тот, кто приближается к тайне, на пути к которой встречаются несколько препятствий.

Во-первых, это, конечно же, упомянутое «проблематичное» видение мира. Понимание тайны как противоположности *проблеме* – только первый шаг, которым не стоит довольствоваться, однако необходимо учитывать. Тайна не может быть сформулирована в качестве проблемы – именно в этом противопоставлении становится возможно обрисовать ложные установки, лишаящие нас доступа к ней. Действительно, господин Ренодье, подобно героям клоделевского «Города», в начале пьесы будто бы воплощает все то, против чего борется марселевская философия жизни: холодный ум, рационализм, стремление скорее судить [о] других (*juger*), нежели понимать их. Именно этот аспект «проблематичной» установки очевидным образом связан с темой интерсубъективности. Марсель не раз обратится к невозможности рассматривать бытие как проблему, но не менее важно рассмотреть губительность этой установки для межличностной связи.

В 1928 году Марсель оставит в «Дневнике» предположение о связи между потребностью обвинять и «каузальным» объяснением, которое традиционно ассоциировалось со сциентистским мышлением. Современная исследовательница творчества Марсея, А. Вердюр-Мари весьма убедительно анализирует его «отказ от причинности», который, по ее мнению, в качестве философской предпосылки находит свое отражение и в драматургии. Ее рассуждения о приоритете «существования над причинностью» особенно полезны в исследовании категорий проблемы и тайны. Их противопоставление в драматургическом тексте получает свое дополнительное обоснование и убедительность. Отныне мы не просто следуем авторским рассуждениям, а буквально становимся свидетелями того, как эти установки воплощаются в нашем существовании,

решительным образом его трансформируя. Если в «Разрушенной земле» их противоположность отражалась в сопоставлении двух персонажей, то в «Иконоборце» одна установка «побеждает» другую в рамках мировоззрения одного и того же героя.

Еще одно препятствие к тайне, на наш взгляд, связано с личным прошлым Абеля. В каком-то смысле это проблематичный, объективирующий взгляд, обращенный уже не только вовне, а на себя самого. Открытия настоящего неминуемо изменят и его прошлое, демонстрируя нежизнеспособность каузальности, приводящей к закрытости человеческого Я, когда он берет ее на вооружение в качестве руководящего принципа, фундаментального и всеобъясняющего. Перед героем возникают новые вопросы: не замечая, как была несчастна Вивьен, любил ли он ее или просто некий образ, который сам и создал? Была ли эта любовь или только страсть, «которая есть лишь неподвижная идея»²⁸⁶? Как то, что казалось очевидным предательством со стороны Жака, оказалось жизненно важной верой и искренней преданностью? На пути к открытию тайны Абель начинает по-другому воспринимать собственную жизнь и воспоминания – прожитое являет свою способность к изменению. Именно ее подразумевает Марсель, когда в 1931 году напишет в «Дневнике»: «Нужно было бы, впрочем, даже здесь заглянуть глубже, поскольку, если материальность (!) прошлого незыблема, оно приобретает ценность, различную окраску, согласно перспективе, в которой мы его рассматриваем; и эта перспектива изменяется вместе с нашим настоящим, т. е. в зависимости от наших действий»²⁸⁷. В частности поэтому позиции самопонятного, «совершенного естественного» и очевидного могут пошатнуться, вселяя тревогу как Абелю, перед которым его жизнь предстает «словно труп», так и Жаку. Ренодье показывает, что результат внешне считываемой причинно-следственной

²⁸⁶ Marcel G. Percées vers un ailleurs. Théâtre. L'iconoclaste. L'horizon. Paris: Fayard, 1973. P.153.

²⁸⁷ Марсель Г. Быть и иметь. Новочеркасск.: САГУНА, 1994. С. 62.

связи не может считаться окончательным итогом²⁸⁸, доверие к ее надежности не оправдано: прошлое принципиально динамично.

Через испытание подобных убеждений лежит путь к экзистенциальной подлинности – в результате Абель должен отказаться от готовых удобных формулировок, а Жак – лишь укрепиться в собственной вере, от которой отныне он не должен требовать никакой верификации или «проверки». Аббат Белэ усматривает важное сходство между Абелем и персонажем Алины Фортье из пьесы «Пылающий алтарь»: оба, пережив утрату, оказываются в ситуации, «когда вся энергия души направлена на поддержания огня воспоминания»²⁸⁹. Однако прошлое не может быть данностью, ведь оно по сути своей не сводится к информации, которую можно передать. Прошлое связано не со знанием и справочным набором сведений, но с их противоположностью – переживанием, порой смутным (и за способность описать это Марсель особенно ценил Пруста). Другой как «заполненная анкета» должен быть отброшен, так же как и прошлое в качестве некоторой «картотеки» (подобную метафору мы встречаем в записях от 1919 года).

Именно пьесы Марселя позволяют нам обнаружить неочевидную связь между отношением человека к своему прошлому и его чувствительности к тайне. «Пылающий алтарь» и «Иконоборец» изображают две ситуации: преодоления или окончательной порабощенности застывшими воспоминаниями. Как мы вновь убеждаемся, открытость Другому невозможна без открытости прежде всего своему собственному жизненному миру (*monde vécu*). Закрытость от себя самого, попытка приручить жизненный опыт привычными универсальными категориями не позволят устремиться к Другому. Способность Абеля к признанию ценности тайны как таковой и, в частности, личной тайны Жака, развивается вместе с

²⁸⁸ О пьесах Марселя Жан Валь заметит, что «прошлое здесь не завершено» («ici le passé n'est pas tout fait») См.: Wahl J. Vers le concret. Paris: J. Vrin, 1932. P. 253

²⁸⁹ Belay M. La mort dans le théâtre de Gabriel Marcel. Paris: J. Vrin. P.172.

неизбежными трансформациями его индивидуального прошлого, которое не «случилось» однажды, «тогда», а продолжает случаться. Исторический взгляд на прошлое должен быть отвергнут. Открытость Другому и усмотрение проблеска тайны в повседневной жизни возможны при условии внутренней дезобъективации. Абель делает этот шаг, Алина остается во власти идолов прошлого.

Затрагивая тему времени и памяти, стоит отдельно подчеркнуть, что Марселя, как и Бергсона, не удовлетворяла трактовка времени как линейной последовательности²⁹⁰. Первые записи «Дневника», отражающие период, еще отмеченный печатью «логического аскетизма», освещают эту проблему. Уже здесь Марсель выступает против «реализма времени, гипостазирующего [...] «раньше» и «после»²⁹¹. Человеческое «Я» как причинное обусловленное, становится заложником детерминизма и лишается своей изначальной целостности, распадаясь на эмпирическое и мыслящее Я, теряя возможность к действию. Логически непротиворечивый в своем устройстве, но абстрактный и далекий от жизненного конкретного опыта, субъект остается не более, чем понятием. Время как идеальное также не может быть принято ввиду противоречивости самой его идеи. От последней нам следует скорее перейти к феноменальности времени не как категории или атрибута всего существующего, но как имманентного ему. Здесь обнаруживает себя традиционный для Марселя отказ попадать в ловушку дуализма и интуиция третьего решения, призванного не примирить в себе две противоположные альтернативы, а возвыситься над ними. Мы изначально должны ставить вопрос по-другому, исходя из самого человеческого существования. Для абстрактных понятий экзистенция оказывается неуловима, однако чем на самом деле они опасны для человеческой жизни, вся их вредоносная сила — это мы способны уловить

²⁹⁰ Х. Тэттэм приводит подробный анализ различий в трактовках времени у обоих философов, подчеркивая марселевскую критику «ригидного дуализма прошлого и настоящего». См.: Tattam H. Time in the philosophy of Gabriel Marcel. PhD thesis, University of Nottingham, 2011. P. 12-54.

²⁹¹ Марсель Г. Метафизический дневник СПб.: Наука, 2005. С.14.

именно в пьесах, когда мы лицом к лицу сталкиваемся с «проблемой неравенства содержания моего Я и его формы»²⁹², где последняя универсальна, а первое уникально.

Таким образом, уже в этой пьесе Марсель предчувствует последствия «иконоборческого» взгляда на действительность и опасность мира-как-проблемы. Можно также допустить, что здесь Марсель гораздо больше сообщает нам о проблеме, чем о тайне (о которой, на самом деле, сложно высказываться решительно и непротиворечиво). Проблематичное видение разворачивается в трех направлениях: как позиция относительно бытия, как взгляд на Другого и на самого себя (трактовка своего опыта, прошлого и существования в целом). Связь последних двух Марсель не раз открыто формулирует в «Дневнике», когда укажет на то, что Другой существует для меня лишь в той мере, в которой я открыт по отношению к нему, в той степени, в которой «он» становится для меня «Ты».

Реплики Абея касаются всех трех аспектов и, собираясь вместе, формируют образ экзистенциальной неподлинности. Материал пьесы позволяет представить проблематичное как жизненный принцип, а не только как абстрактный и обобщенный тип мышления. Художественное произведение не подразумевает составление перечня сущностных характеристик проблематичного, но воплощает их. Герой Абея не призван иллюстрировать заранее сформулированную жизненную стратегию, но он приводит автора к необходимости ее осмысления и концептуализации. Поступки и поведение персонажа порождают категорию проблемы как категорию существования.

Истории Абея, Алины Фортъе, Жанны по-настоящему открывают нам жизненный смысл тех вопросов, которые будучи представлены в форме рассуждений, далеко не всегда способных затронуть читателя и позволить ему ощутить их экзистенциальное значение. Внимание к персонажам дает

²⁹² Марсель Г. Метафизический дневник. СПб.: Наука, 2005. С. 497.

возможность самостоятельно прийти к предчувствию устойчивого отношения между центральными категориями марселевской философии, которое заявлено в его философских работах (однако в случае Марселя, о простом постулировании и отвлеченном теоретизировании речи идти не может): безапелляционно и последовательно «обосновать» это отношение невозможно, однако оно утверждает само себя на страницах «Иконоборца».

Как мы попытались показать, обращение к данной пьесе во многих отношениях поучительно. Сама история ее создания, которую подробно освещает в своих работах А. Вердюр-Мари, проясняет несколько важных аспектов. В своих исследованиях она выделяет два типа марселевских пьес. В основе первого типа лежит «общая идея», которая потом постепенно обретает все более четкие очертания. При отсутствии общего плана, автор предполагает основную тему, которая его волнует и которая должна получить свое развитие на страницах будущего произведения. К такому типу, по ее мнению, относятся, например, пьесы «Иконоборец» и «Квартет фа-диез».

Второй тип характеризуется тем, что автор исходит не из идеи, а из ситуации, которая его взволновала. План действия также занимает Марселя в последнюю очередь, а ключевую роль начинают играть сами персонажи и те жизненные обстоятельства, в которых они оказываются, а также те отношения, в которые они вовлекаются по ходу действия. К таким пьесам Вердюр-Мари причисляет более поздние работы – «Конец времен», опубликованную в 1949 году, и «Плодитесь и размножайтесь» 1955 года. Данное разделение весьма условное: в качестве примера «смешения» двух указанных стратегий исследовательница указывает пьесу «Сердца других» (1921).

Для анализа «Иконоборца» как примера пьесы первого типа Вердюр-Мари обращается к черновикам и заметкам Марселя, сравнивает три редакции пьесы (над которыми философ работал в течение 10 лет), обращает внимание на эволюцию названия, а также на проработку главных

персонажей. Отдельное место она отводит вопросу об «эволюции понятия тайны», которая прослеживается как в дневниковых записях, так и в разных версиях пьесы: постепенное появление темы «присутствия в отсутствии» (т.е. после смерти), включение феномена утраты близкого в вопрос о тайне и т.д. Театр, таким образом, позволяет прояснить и конкретизировать те понятия, которые ранее были представлены лишь в виде некоторых авторских интуиций, одновременно являясь и местом их зарождения. Движение мысли между этими полюсами не позволяет установить один исключительный источник той или иной идеи – порой то, что мы встречаем сначала в пьесе, потом осмысливается в теоретических текстах и вновь появляется в более поздних драматургических произведениях, обретая все более четкий силуэт. Два способа размышления – драматургия и философия – соотносятся между собой, по мнению Вердюр-Мари, посредством феномена «воплощения»: «драматическое произведение приходит на смену абстрактной мысли, продолжает ее и придает ей новую силу»²⁹³.

Подробное исследование генезиса «Иконоборца», свойственное в первую очередь литературоведам и филологам, безусловно, оказывается полезным и для историков философии, позволяя реконструировать художественный метод самого Марселя и особенности творческого процесса. Учитывая тесные отношения драматургии и философии, а также значение, которое автор придавал методологии и форме мысли, подход Вердюр-Мари кажется весьма плодотворным. Однако выделенное ей разделение не может быть принято без существенных оговорок: кажется, оно жизнеспособно только в контексте упомянутой реконструкции с опорой на авторские черновики, т.е. важно понимать, что оно характеризует специфические особенности различных этапов работы над той или иной пьесой. Однако «общая идея» как источник и импульс для создания

²⁹³ Verdure-Mary A. La genèse de L'Iconoclaste, de Gabriel Marcel // Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention). 2008. №29. P. 125.

«Иконоборца» не должна вводить нас в заблуждение относительно соотношения идеи и ситуации в творчестве Марселя.

Не идея тайны скрывается за художественным текстом, а наоборот, очертания тайны постепенно проступают по мере развития драматургического действия. Относительно первой части «Дневника» Марсель, в беседах с Полем Рикёром, выскажет метафору «разработки» – процесс, подобный тому, как разрабатывают горную породу. Ее можно вспомнить и когда мы говорим о его пьесах. Театр Марселя – не иллюстрация теоретических концептов, но место их рождения из ткани самой жизни, а не из отстраненного философствования. Как точно замечает Вердюр-Мари, отсутствие заранее продуманного сюжета пьесы согласуется с отказом от системности в философии. Обращения к материалу «Метафизического дневника» лишний раз подтверждают факт сотворчества драматурга и философа.

Безусловно, трактовка театра как испытания философских теорий правомерна, и мы от нее не отказываемся. Однако упрощенное ее понимание чревато искушением за каждым решением драматурга видеть ту или иную философскую предпосылку. Сама Вердюр-Мари демонстрирует постепенное рождение проблематики тайны в процессе работы над пьесой – тогда как же эта идея могла предшествовать созданию «Иконоборца»? Более того, подробности встречи с майором Перси скорее наталкивают нас на размышление о взволновавшей автора ситуации как источнике художественного произведения. Относительно текстов Марселя в принципе сложно говорить об «идеях» в философском смысле этого слова, поэтому подобная классификация может насторожить, однако оставаться весьма продуктивной в рамках более узких исследовательских задач.

§4. Социально-этическое измерение тайны: «Расколотый мир»

На более поздних этапах творчества Марселя в 1930-1950 гг. возрастает его интерес к социально-этической тематике, которая в контексте его

творчества не должна рассматриваться как маргинальная. При этом сосредоточенность на внутреннем мире человека и внимание к индивидуальному опыту в размышлениях Марселя могли производить иное впечатление, так что в «Беседах» с Полем Рикером он подчеркнул: «Думаю, могу сказать, что было бы глубокой ошибкой, и ошибкой чрезвычайно серьезной, считать, что моя философия и в самом деле сосредоточена исключительно на внутренней жизни человека и на всем, что с нею связано»²⁹⁴. Утверждение связи внутренней жизни с межчеловеческими отношениями обуславливает шаг навстречу нравственным и социальным вопросам. Этот переход осмысливается нами посредством рассмотрения понятия «тайны», получившего развитие в последующих работах Марселя, к которым мы обратимся в данной главе.

На наш взгляд, правомерно затрагивать положения социальной и этической мысли Марселя одновременно: проблемы современной цивилизации, порождающие условия, в которых моральные дилеммы приобретают новый масштаб, постепенно получают отдельное значение в его произведениях, а рассуждение разворачивается между двумя упомянутыми рубриками. Ход его мысли приводит к постановке вопросов, принадлежащих к условно разным областям, которые особенно занимают автора в данный период. В целом, изолировать их друг от друга, строго разграничивая этическую и социальную проблематику, в отношении философии Марселя кажется нам весьма искусственным ходом. Поэтому мы все-таки предпочтем говорить об этих двух темах одновременно, но не желая запутать читателя, а скорее в попытке ухватить их в фундаментальной взаимосвязи (характер которой мы не стремимся четко определить в рамках данного исследования, а скорее рассматриваем ее как важную предпосылку для дальнейшего анализа марселевских пьес).

²⁹⁴ Поль Рикёр — Габриэль Марсель: Беседы // Марсель Г. Трагическая мудрость философии: Избр. работы. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1995. С. 176.

Начать следует с 1930-х годов, когда исследование тайны получает свой новый, решающий виток. В 1933 году была опубликована пьеса «Расколотый мир» и приложение к ней – своего рода программный текст под названием «Онтологическое таинство и конкретные приближения к нему», где более ранние интуиции относительно тайны получают свое оформление. Данную работу можно считать важным итогом многолетних размышлений о тайне, где она рассматривается одновременно как гносеологическая, онтологическая, intersubъективная категория. Соседство этого философского текста с театральным произведением не может не вдохновить нас на продолжение нашего пути, пролегающим между театром и философией. Следуя интенции предыдущего параграфа, мы делаем новый шаг в анализе тайны, благодаря которому становится возможным дальнейшее углубление в сложные взаимосвязи драматургического и философского способов взаимодействия с действительностью и ее познания.

Заметки к этому приложению мы встречаем в дневниковых записях 1932 года (вошедших в книгу «Быть и иметь»), и в них мы обнаруживаем еще одно фундаментальное разграничение между тайной и проблемой: проблема – это то, что *передо* мной, в тайну же я могу быть лишь вовлечен, подобно противопоставлению абстрактного познания бытия и участия в нем. Любая попытка сделать шаг *от* тайны для ее обозрения и исследования уничтожает ее. В тексте обнаруживается прямое указание на бытие как тайну: «Совпадение таинственного и онтологического. Существует тайна познания, которая принадлежит онтологическому порядку (это хорошо видел Маритэн), но эпистемолог не замечает ее, он должен ее игнорировать и трансформировать ее в проблему»²⁹⁵. Бытие само по себе возможно лишь как тайна, в противном случае мы лишаем его изначальной целостности, на которой всегда настаивал Марсель, и которую расчленяет и нивелирует

²⁹⁵ Марсель Г. Быть и иметь. Новочеркасск.: САГУНА, 1994. С. 86.

дуализм любого рода. Дуалистический подход должен быть преодолен, тем самым мы приходим к пониманию философии как области метапроблематического, которое философ характеризует как «мир, который превосходит всякое понимание»²⁹⁶. «Проблема» создает препятствия сразу на нескольких уровнях: для истинного познания, для установления подлинной интерсубъективной связи и, следовательно, для полноценного существования человека и общества. Таким образом, уже на данном этапе ясно, что если значение «тайны» сохраняется не только для жизни отдельной личности, но для человеческого социума и культуры в целом, то исследовательский подход «эпистемолога» к ним сохраняет в себе все уже предполагаемые Марселем недостатки.

Действительно, на данном этапе тайна помимо интимности приобретает все более явным образом также социальное измерение. Стремление к тайне и способность прикоснуться к ней становится определяющим не только для индивидуального человеческого бытия, но и для общества окружающих его Других, составляющих социальную реальность, в которую оно включено. Как мы уже упоминали, Марсель настороженно относился к операции суждения (в том значении, которое предполагает французский глагол *juger* – «выносить суждение о чем-то или о ком-то» и «судить кого-то, осуждать»), но все же теперь философ подобно своим современникам не может воздержаться от вердикта в адрес собственной эпохи.

Основания неутешительного «диагноза», который автор углубит позднее, содержатся уже на страницах работы «Онтологическое таинство и конкретные приближения к нему». Марсель рассуждает об особом «онтологическом чувстве», намек на который появлялся ранее в его пьесах: героев, лишенных такого чувства, ждала весьма трагическая участь, но те из них, кто его обретал, приходили к важному озарению (подобный опыт

²⁹⁶ Там же, с. 88.

Антуана в «Завтрашней жертве» еще не так увлекает Марселя, как это происходит с персонажем Абеля в «Иконоборце», где данная тема становится основной). Современный человек, который так беспокоит философа, в данном тексте представляется ущербным ввиду того, что лишен этой чуткости по отношению к тайне, ему неведома синонимичная онтологическому чувству «онтологическая потребность» (или «онтологическое требование», *l'exigence ontologique*, упоминаемое нами в третьем параграфе первой главы). Он – представитель «мира проблем», то есть сферы, где торжествует технократия, категория функции и все те принципы, которыми руководствовались самые несчастные герои Марселя: польза, выгода, эффективность и вера в тотальную измеримость, вычислимость всего существующего.

Теперь читатель может подробнее узнать, что такое «мир без тайны» (о котором сокрушался Абель) – это мир, в котором живет он сам, а также фактически синоним «расколотого мира», который мы будем рассматривать ниже. Субъект как набор предикатов здесь исследуется Марселем в более глобальном контексте – он становится частью человеческой общности, обыкновенным «индивидом», не сопротивляющимся любой категоризации и классификации, а даже склоняющимся к таковой. Определяющим критерием для него становится функциональность: в зависимости от поставленной задачи или контекста, в который заключена его деятельность, он приобретает ряд наименований, в который включены его социальные роли и универсальные «маски».

Когда «проблематичное видение» перестает рассматриваться исключительно как мироощущение отдельного человека, оно может быть охарактеризовано как базовый принцип цивилизации. Общественные процессы и коллективные представления сами по себе тяготеют к упорядоченности и унификации, к абстракциям, столь удобным в использовании и не позволяющим утонуть в якобы несущественных частностях. У Марселя сложно обнаружить единоличного виновника такого

состояния социума: критикуемые современниками (от Франкфуртской школы до экзистенциалистов и персоналистов левой ориентации) следствия капитализма, феномен отчуждения, торжество техники – все это, безусловно, способствует деградации человеческого существования, однако из рассуждений философа складывается впечатление, что и сам индивид видит опору в подобных процессах, увлечен и сообразен им²⁹⁷. Тот продуктивный кризис «самопонятного», который испытал Абель Ренодье, в современном обществе почти не представим, хотя его необходимость ощущается Марселем все острее: засилье «здорового смысла» как одно из многих пагубных следствий рационалистической ориентации стало настолько естественно для человечества, что уже не допускается ничего за ее пределами. Те самые жизненные «аномалии», которые так волновали молодого Марселя, обладают нулевой ценностью для культуры, пропитанной позитивистским наследием. Более того, назревает некоторое безличное пожелание того, чтобы они были и вовсе устранены. Подчинение правилу, графику, табелю – вот в чем состоит общепринятый идеал, к которому мы устремлены (и нередко стремление это настолько для нас привычно, что остается бессознательным). Смерть в таком механизированном мире, конечно, – никакое не сакральное событие, а очередная «аномалия», весьма неприятный «сбой» или, как пишет Марсель, негодное к употреблению, «чистая убыль»²⁹⁸.

«Полнота» жизни обеспечивается существованием тайны в ней, поэтому наш мир, состоящий исключительно из проблем, обрекает сам себя на пустоту. Оппозиция «полное-пустое» появлялась и в «Метафизическом дневнике», здесь же она применяется к жизни общества, которая подвержена схожим недугам, что и жизнь индивида. Мир, переполненный

²⁹⁷ Однако, как справедливо замечает Г.М. Тавризян, Марсель все-таки смягчает суровые требования, нередко предъявляемые человеку в философии экзистенциализма: в отличие от Сартра, он признает, что, по выражению исследовательницы, «с человека нельзя спрашивать за все». См.: Тавризян Г.М. Проблема человека во французском экзистенциализме: критический анализ. М.: Наука, 1977. С.126.

²⁹⁸ Marcel G. Le Monde Cassé. Paris: Desclée de Brouwer & Cie, 1933. P. 258.

проблемами, остается пустым, однако пустота эта все меньше может быть устранена чем-то позитивным, места для тайны в ней почти не остается. Метафора удушения, безвоздушного пространства становится определяющей для жизни человечества в целом.

Пессимизм, о котором писал Марсель, теперь не просто ложная установка сознания, а умонастроение эпохи, пронизывающее все наше мироощущение. Вспомним, что он писал за 11 лет до публикации этого текста: «систематический пессимизм» напрямую связан с «радикальным атеизмом». Основная претензия пессимиста тогда формулировалась Марселем как убежденность в том, что он «видит насквозь» не только свой, но и чужой опыт²⁹⁹, в чем неизбежно усматривается фигура исключительно рационального субъекта. Убежденность в познаваемости (и как следствие – никчемность всего непознаваемого) и доступности истины для разума делают взгляд пессимиста подобным микроскопу, биноклю или схожему техническому прибору. В приложении к «Расколотому миру» мы встречаем пример такой личности, заимствованный из творчества Клоделя – герой Бем, олицетворяющий в произведении «Город» приверженца научного познания, представляется Марселем образцовым пессимистом. Все подобные персонажи обречены на небытие и, нередко, на отчаяние. Ведь бытие, доступ к которому не имеет ничего общего с интеллектуализацией, ускользает от любого «исчерпывающего анализа опытных данных», от того самого «видения насквозь». Философия, лишенная или отвергающая «онтологическую потребность» нередко презирает любые метафизические поиски, как их трактовал Марсель. Жизнь, основанная на такой философии, угрожающе сближается с экзистенциальной пустотой, ощущение которой Марсель стремится воссоздать на страницах «Расколотого мира».

По сравнению с «Иконоборцем» эта пьеса развивает тему противостояния проблемы и тайны с новых ракурсов. Степень отчаяния,

²⁹⁹ См. запись в Дневнике от 1 февраля 1922 года.

Марсель Г. Метафизический дневник. СПб: Наука, 2005. С. 475-477.

которое захватывает сразу нескольких ее персонажей, нередко превосходит даже самые упаднические высказывания Абея Ренодье и Жака Делорма. Главная героиня «Расколотого мира» – Кристиана – одновременно представитель и заложник мира «проблем». Будучи замужем за невзрачным Лореном, она в глубине души осознает причину этого союза, которая заключается в ее собственном одиночестве и жалости по отношению к супругу.

Искусственность их отношений не может не напоминать историю четы Жорданов, персонажей «Нового взгляда» (1919), однако на этот раз главная героиня стремится спасти собственный брак. Все, что окружает ее, вызывает в ней в лучшем случае мимолетный интерес, в худшем – скуку и отчаяние. На первый взгляд, жизнь ее наполнена содержанием: она окружена вниманием, занята бурной деятельностью, является частой гостьей на выставках и т.д. Однако внешне «наполненное» существование оказывается совершенно пустым. Ее образ жизни в своей бессмысленности и суете напоминает героиню Элизы Жордан, которая хоть и не ведет такой богемный и светский образ жизни, однако тоже постоянно подчеркнуто занята: волнуется о хозяйстве, решает бытовые проблемы и т.д. Ее сын и супруг замечают в ней лишь эту поглощенность незначительными делами, она оказывается неспособной на открытость (*disponibilité*) и подлинный диалог даже с собственными родственниками. И об Элизе («Новый взгляд»), и о Кристиане можно сказать одно и то же: «закрытое существо прежде всего такое существо, которому не хватает времени, которое по горло занято...»³⁰⁰. Однако и Морис Жордан, выступающий на фоне своей жены как человек чуткий и превосходящий «индивида-функцию», тоже лишен способности к *disponibilité*, что становится понятным в финале пьесы, когда он отвергает чувства влюбленной в него Агаты. Это особенно ранит сына, однако Морис пояснит: «Когда ты обвиняешь меня в том, что я не настолько

³⁰⁰ Марсель Г. Присутствие и бессмертие. Избранные работы. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2007. С. 166.

дорожу этой женщиной, чтобы пойти ради нее на риск, даже незначительный, — это равносильно тому, что ты меня обвиняешь в чрезмерной привязанности к тебе. Вероятно, в моей душе недостает места для двух абсолютных чувств... но тебе ли меня упрекать?»³⁰¹. Герой, который изначально представлялся человеком, противостоящем миру проблем, все-таки не способен победить удушающую повседневность и уберечь себя от привычного равнодушия. Его отношение к жене, насмешки над другом Лорансо — все это получает свое объяснение: душевных сил Мориса хватает только на то, чтобы оставаться открытым лишь сыну. Для остальных в его душе «кончилось место».

Тему «свободного места» спустя более чем двадцать лет после публикации «Нового взгляда» мы встречаем в дневниковых записях (изданных в книге 1959 года «Присутствие и бессмертие»). «Открытие для» возможно лишь по мере того, как мы углубляемся в себя самого и расчищаем «в себе некую полость»³⁰². Повседневность проблематичного — это также то, что нас «загрязняет», что «занимает место», тем самым подвергая нас испытанию. Она не просто не позволяет нам «заметить» Другого, она также способствует тому, что наши душевные силы буквально изнашиваются. Интенсивность нашего внимания и открытость Другому коренятся в той же способности, что обеспечивает и подлинную связь с бытием, которая отсылает нас к феномену «восклицания».

О «восклицании как душе экзистенциальности» в связи с межличностным *со-участием* Марсель упоминает позже, например, в заметке от 7 августа 1943 года: «...то, что не существует, не вызывает к себе никакого интереса, оно не может заставить учащенно биться наше сердце»³⁰³, «идея чистого существования (*pur exister*) возвращает себе смысл того, к чему невозможно привыкнуть, что превосходит всякую возможную

³⁰¹ Марсель Г. Пьесы. Издательство гуманитарной литературы, 2002. С. 176.

³⁰² Марсель Г. Присутствие и бессмертие. Избранные работы. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2007. С. 159.

³⁰³ Там же, с. 188.

регистрацию»³⁰⁴. В этом смысле «не существовать» может как Другой, так и бытие. Все зависит от того, сколь высока степень нашего «привыкания»: «мы можем в достаточной степени пресытиться подробностями тварного мира так, что будем уже не в состоянии больше удивляться чему бы то ни было»³⁰⁵. Способность к удивлению означает способность к более тонкому восприятию, которое превосходит все застывшие категории и основывается не на них, а на остром индивидуальном переживании относительно встречи с Другим, прошлого, воспоминаний и окружающей нас действительности. Предположим, что все-таки включенность в такой «режим» не может быть постоянной – человеческое существо, судя по всему, просто не выдержало бы такого «накала», не могло бы постоянно находиться в состоянии повышенной чувствительности. Более того, в повседневности жизни мы рискуем, подобно Морису, столкнуться с ситуацией, когда в душе «кончилось место». Ситуативные «восклицания» – это отдельные озарения, однако сама их принципиальная возможность непредставима без развитой способности вообще вступать в подобный режим. За казалось бы эпизодическими озарениями стоит вполне устойчивая потенция «быть открытым для».

«Расколотый мир» приоткрывает нам путь к социальному аспекту подобных замечаний. Безусловно, основной сюжет посвящен размышлениям Кристианы о неподлинности своего брака, а переломным моментом становится известие о смерти ее прошлой настоящей любви – человека, выбравшего путь монаха бенедиктинского ордена и слишком поздно осознавшего ее чувства к нему. Его записи открывают героине его собственное осмысление этого поступка и тайную цепь событий, значение которой недоступны «расколотому миру». Испытав озарение, подобное переживаниям героям «Иконоборца», Кристиана в конце пьесы делится с Лореном ощущением неподлинности их союза.

³⁰⁴ Там же, с. 189.

³⁰⁵ Там же.

Оставляя в стороне личную трансформацию героини, заметим, что пьеса содержит рассуждения персонажей о том, какой мир их окружает, кто те люди, к числу которых они принадлежат. В разговоре со своей подругой Дениз, Кристиана выражает мысли самого Марселя о современном ему обществе: «Тебе не кажется иногда, что мы живем... если это можно назвать жизнью... в расколотом мире. Да, в расколотом подобно сломанным часам. Пружина больше не работает. С виду ничего не поменялось. Все на своих местах. Но если мы поднесем часы к уху... мы больше ничего не слышим. Ты понимаешь, мир, то, то мы называем миром, мир людей... Когда-то у него, должно быть, было сердце. Но будто бы это сердце перестало биться [...] У каждого свой угол, свое мелочное занятие, свои мелочные интересы. Мы встречаемся, сталкиваемся, от этого исходит металлический грохот [...] Но нет больше центра, жизни, ничего нет»³⁰⁶. Критические размышления об обществе и разоблачение пороков современности фоном сопровождают личную историю – в гнетущей обстановке пьесы ущербное и удручающее состояние цивилизации непосредственно ощущается персонажами. Интимность и локальность личных драм теперь постепенно открывается вовне, а «ложное сознание» отдельных героев совпадает с общей болезненностью мира.

Обнаруживаемое здесь направление мысли – изнутри личной драмы к опасностям современного мира – будет продолжено, а пьеса сохранит для ее автора свое особое значение. На это указывает одна из Гиффордских лекций (1949-1950), которая вышла под одноименным заголовком (*Monde cassé*): перед нами вновь философское осмысление особенной духовной и эмоциональной ситуации, ранее предвосхищенной в драматургическом тексте.

³⁰⁶ Marcel G. Le Monde Cassé. Paris: Desclée de Brouwer & Cie, 1933. P. 44-45.

Заметим также, что о самой пьесе в предисловии Марсель высказывается весьма однозначно: она вовсе не «драма проблем», а скорее тайна.

Лекция начинается с понятия истины-как-вещи (*une vérité-chose*), которое отражает представление о существовании универсальных техник «извлечения» истины, которые сами по себе никак не зависят от субъекта, который в той или иной степени ими овладевает. Опасность этой иллюзии раскрывается в тексте постепенно, начиная с того, что само человеческое существо ограничивается, вспоминая приложение 1933 года, вполне определенной функцией. Марсель приводит следующий пример: в ситуации, когда учитель ждет от ученика заучивания дат, не волнуясь о том, действительно ли он понял ту или иную идею, реципиент уподобляется безличному носителю, простому диску. Содержание *истины-вещи* может в неизменном виде быть передано *неважно кому*, и эта отсылка к каждому и одновременно ни к кому определенному оказывается напрямую связана с техникой как набором операций, которые могут быть совершены *неважно кем* и, избежав наличие цели, становиться автономными (но не «самоценными», так как ни о какой настоящей ценности, с точки зрения Марселя, здесь идти речи не может).

Затем Марсель приводит процитированную нами реплику Кристианы о прекратившемся сердцебиении мира и в очередной раз подчеркивает значение драматургического способа выражения для собственных размышлений. На данном этапе автор напрямую ставит вопрос о «расколотом мире»: разве не иллюзорен тот момент, когда мир еще был цел, и когда мы могли слышать его пульс? Конечно, речь не идет ни о какой конкретной исторической эпохе или своеобразном «золотом веке», однако эти переживания Кристианы, ее тоска о некогда утерянной гармонии, выраженные в пьесе – вот, что должно теперь быть объяснено с точки зрения причин этого явления. Источник этого чувства разобщенности Марсель усматривает в вездесущей унификации, захватившей современный социум (и приведенный пример из области образования – лишь один из немногих). Погруженная в собственное несчастье Кристиана ощутила и выразила трагические тенденции, присущие всему человечеству. После завершения

войны и теперь уже от своего лица автор высказывается все более решительно о «мире в состоянии войны с самим собой, и это состояние войны столь далеко зашло, что рискует привести к тому, что невозможно рассматривать иначе, нежели настоящее самоубийство»³⁰⁷. Засилье универсализирующей логики стандарта приводит к разрушению жертвы подобных операций, так как в них невозможно представить сохранение ее подлинной индивидуальной конкретной природы. То, что позволяет отдельному человеку быть самим собой (а не просто некоторым «типом», представителем какой-то группы, класса или профессии), а миру не становится «безвоздушным» пространством – попросту обречено на уничтожение. Благосклонно комментируя работу Густава Тибона о Ницше³⁰⁸, Марсель согласен с его замечанием о том, что автоматизация и коллективизация – два неизбежных спутника одной и тоже «девитализации» мира.

Еще одним важным недугом мира, теряющего свой смысл и соразмерность человеку, Марсель считает эффект «социализации», при котором каждый рассматривается «все больше и больше как агент, чье поведение должно способствовать развитию некоторой тотальности, одновременно далекой и угнетающей, скажем даже тиранической».³⁰⁹ Этим объясняются частые для творчества Марселя метафоры, связанные с бюрократическими процессами регистрации и учета. Подчинение навязанной функции, которое оборачивается бессмыслицей, а также неправомерная редукция своего существования к тому или иному социальному ярлыку разоблачается в ряде пьес позднего периода, которые освещают конкретные трагические ситуации «смещения» самого себя с некоторой общепринятой ролью. Общество, допускающее и даже

³⁰⁷ Marcel G. *Le monde cassé // Le Mystère de l'être*. Vol I. Paris: Association Présence de Gabriel Marcel, 1997. P. 30.

³⁰⁸ Марсель отдельно отмечает его «очень хорошую книгу, посвященную Ницше». Речь идет о работе 1948 года «Ницше, или Закат духа».

³⁰⁹ Там же, с. 36.

требующее от человека определенной траектории, лишает нас возможности свободного творчества и достижения подлинного человеческого братства.

Однако Марсель отказывается «сдаться» существующему положению дел – оно еще не закрепилося раз и навсегда – и призывает сопротивляться этой болезни. В этом отношении эта борьба может быть рассмотрена как один из центральных импульсов творчества Марселя³¹⁰. Та установка, которая в начале лекции была продемонстрирована в связи с рассмотрением проблемы познания истины, проявляется как общественная, и не последнюю роль в обоих случаях играют слова, которые, если мы надеемся продолжать борьбу, должны избегать выхолащивания инструкций и сухости всякого рода лозунгов. В угоду им такие понятия как «истина», «свобода», «демократия» теряют свой подлинный смысл. Современный язык отражает и стимулирует все упомянутые пагубные тенденции, что позволяет Марселю говорить о его обесценивании и указывать на существующую близость между словами и денежными знаками. Закрепившееся внутри научного, а затем и обыденного сознания, стремление к стерильности и беспристрастной манере рассмотрения своего предмета должно быть дискредитировано, а подлинная философия «заслуживает своего имени в привязке к конкретной ситуации»³¹¹.

Похожая участь постигает и слово «личность». Кажется странным говорить о социально-этической мысли Марселя, никак не упоминая персонализм, в том числе в лице Э. Мунье, который часто ссылается на Марселя. Однако эту бесспорно важную линию сопоставления мы позволим

³¹⁰ Позволим себе привести развернутое рассуждение Ф.И. Гусейнова о том, как Марсель стремится выполнить задачу по поддержанию «всего высокого в человеке», которое подтверждает ряд наших тезисов из третьего параграфа Главы 1 и третьего параграфа Главы 2 настоящего исследования: «Французского философа не устраивает все существующие философские ответы на данный вопрос. После смерти Бога, говорит Марсель, традиционное религиозное мышление должно уступить место экзистенциальному философскому мышлению. Традиционная теология не страшнута с себя груза старых категорий [...]. Речь идет об аристотелевско-томистской традиции с идеей причинности, где доминировало представление о Боге-перводвигателе [...]. Для решения поставленных задач Марсель создает оригинальный, более адекватный для своих нужд философский категориальный аппарат [...]. Марсель создает внеконфессиональный философско-религиозный синтез, своего рода «религиозность без религии». См.: Гусейнов Ф.И. Введение в философию Габриэля Марселя // Известия МГТУ. 2013. №4. С. 32-33.

³¹¹ Marcel G. Le monde cassé // Le Mystère de l'être. Vol I. Paris: Association Présence de Gabriel Marcel, 1997. P.45.

себе опустить, в частности, в связи с недоверием самого Марселя к персонализму и концептуализации человеческой личности как философской категории. Причины этого недоверия, которое заметно в ряде его работ, емко изложены и проанализированы в статье В.П. Визгина «Понятие личности в философии Габриэля Марселя»³¹². Традиционный для Марселя отказ от доктринальной формы и цельного учения встречается и в связи с теорией личности, которую в законченном виде мы у него не обнаруживаем: философия Марселя глубоко персоналистична, однако не приобретает систематического характера подобно муньеровскому персонализму. Как отмечает Визгин, сверхпонятийность экзистенции не позволяет объективировать «личность», но и не обрекает нас на безмолвие – говорить и размышлять о личности возможно, однако это требует совершенно иного языка и подхода, и именно феноменологический метод Марселя призван удерживать нас от различных готовых формул личности. Выделяя в персонологии Марселя три этапа (довоенный, годы войны и послевоенный: формулировка базовых положений, феноменологический уровень анализа и «интерсубъективная онтология как метафизика личности» соответственно), автор позволяет нам проследить совершенно особый путь развития данной проблематики. Рассмотренные в рамках статьи работы Марселя 1930-1960-х гг.³¹³, в которых изложено его видение личности, позволяет отойти от ее рассмотрения как сущности («личность – самостановление через решимость быть личностью»³¹⁴) и эгоистичной инстанции, но подчеркнуть ее принципиальную динамичность, реализацию через поступок, причастность человеческому «братству», устремленность к трансценденции и преодолению собственной заданности. Внимание Марселя к опыту личности позволяет некоторым исследователям, в

³¹² Визгин В.П. Понятие личности в философии Габриэля Марселя // Марсель Г. О смелости в метафизике [сборник статей]. СПб: Наука, 2012. С. 368-384.

³¹³ В статье анализируются такие тексты Марселя, как «О действии и личности» (1935, позднее вошла в книгу «От отказа к призыву»), «Я и другие» (лекция 1941 года, опубликованная в книге «Homo viator. Прологомены к метафизике надежды» 1944 года), «Таинство бытия» (1951) и «Экзистенциальные основания человеческого достоинства» (1964).

³¹⁴ Там же, с. 377.

частности О'Мэйли, выделять эту линию в качестве центральной для французского философа: «первоначальная заслуга философских исследований Марселя состоит в том, что они посвящены личностному вопросу как таковому и что они представляют этот вопрос в оригинальном свете, который показывает, что это вопрос особого рода»³¹⁵. Подобная оптика по-своему интересна и легитимна, однако с учетом того, что изначально заданного концепта личности мы в философии Марселя не предполагаем. О'Мэйли стремится соблюдать это условие и прямо заявляет о нежелании навесить ярлык (персоналистский или экзистенциалистский) на философию Марселя, но только о стремлении выделить в ней определенный импульс. Это решение позволяет сфокусироваться на конкретной проблеме, но не мешает автору прийти к выводам, справедливым и значимыми для мысли Марселя в целом: о творческом способе существования личности, о ее «воплощенности» и участии в бытии и т.д.³¹⁶ Данная работа лишний раз показывает, что нет никакого противоречия в том, что тема личности может быть рассмотрена как центральная для философа, не присоединившегося к движению персонализма.

Итак, все три текста – пьеса, доклад 1933 года, а также гиффордовская лекция – с разных ракурсов свидетельствуют о несовместимости тайны и проблемы, модусов *быть* и *иметь*, подлинного существования и тенденций современного технократического общества. Точнее, до определенных пределов такое сосуществование возможно, однако к 1950 году очевидно то, что отчаянно стремится донести Марсель: процессы автоматизации, проникшие в область того, что «мы некогда называли внутренней жизнью», безжалостно ее «овнешняют»³¹⁷ – и последствия подобного процесса сводят

³¹⁵ O'Malley J. The Fellowship of Being: An essay on the concept of person in the philosophy of Gabriel Marcel. The Hague: Martinus Nijhoff, 1966. P. 4.

³¹⁶ Более узкий взгляд на понятие личности представлен в диссертации Р.Н. Данильченко. Согласно исследовательнице, личность в философии Марселя формируется будто бы вне связи с обществом, лишь с помощью Бога.

См.: Данильченко Р. Н. Мистификация личности в христианском экзистенциализме Габриэля Марселя: дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.00. М., 1972. С. 60.

³¹⁷ Marcel G. Le monde cassé // Le Mystère de l'être. Vol I. Paris: Association Présence de Gabriel Marcel, 1997. P. 33.

человека к детали, а общество – к механизму. Здесь с новой степенью очевидности проступает эта связь между похожими трансформациями во внутренней и общественной жизни, которые обобщенно можно было бы охарактеризовать как «деградация тайны». В предисловии к русскоязычному изданию важнейшей для понимания социальной философии Марселя книге «Люди против человеческого» (1951) В.П. Визгин отметит эту связь между метафизическими положениями и их социальными последствиями: «Метафизическая слепота как феномен нашего технически оснащенного мира без труда превращается в ослепление практическое, когда неумение отличить бытие от небытия влечет всех нас прямым в его беспросветную бездну»³¹⁸. Мы уже указывали выше, что Марсель рассматривает как одну из причин болезненного состояния современного общества тот факт, что сами люди ему способствуют. В данной работе он показывает взаимообусловленность этих явлений и этическую окрашенность обезличенных общественных процессов. Марсель подчеркивает, что в результате растущей бюрократии «возникает привилегированное пространство для ресентимента» – это тенденция, которой мало кто способен сопротивляться. Большинство в основном ей потворствует: «и вот почему взгляд, обращенный на другого, становится подозрительным; в другом человеке видится уже угроза собственному благополучию, что напоминает мир Сартра. Другой – это для меня тот, кто уже положил глаз на мою должность, или, говоря несколько деликатнее, это тот, кто меня ущемляет изнутри, потому что занимает более хорошо оплачиваемый пост, чем я. Здесь действует неумолимая логика, которой, понятно, сопротивляться могут лишь отдельные личности, но и то лишь в той мере, в какой в нищете живет благодать (la grâce)... Это своего рода *моральная зараза*» (курсив наш)³¹⁹.

³¹⁸ Визгин В.П. Социальная философия Габриэля Марселя // Марсель Г. Люди против человеческого. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 16.

³¹⁹ Марсель Г. Люди против человеческого. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 42.

При этом может сложиться впечатление, что в пьесах 1930-х гг. решительный шаг в этом направлении еще не был сделан – сюжеты связаны прежде всего с отношениями внутри одной семьи и противоречивыми чувствами отдельных героев. Однако окончательно утверждать отсутствие социально-этической темы в пьесах этого периода сложно. Например, уже в пьесе «Жало» (1936) Марсель более внимателен к моральным и политическим идеалам главных героев и выбору, которые они вынуждены совершать, существуя в обществе. Эташ, женившийся на дочери состоятельного буржуа и чувствующий, что предал свой класс и свои убеждения, или Вернер, принявший губительное решение вернуться из Франции в нацистскую Германию, – так или иначе, личные переживания этих персонажей подразумевают размышления о современном им обществе, сопутствующих ему катастрофах, а также о верности собственным убеждениям. Здесь мы встречаем важную идею Марселя о том, что сведение личности к ее политической ориентации или социальной роли – опасная иллюзия, и она нередко оказывается в корне тех этических коллизий, в которых оказываются персонажи. Постепенно этот мотив становится все более явным.

Как и в 1910-х гг. опыт новой войны станет дополнительным катализатором если не для развития радикально новых сюжетов, то более пристального рассмотрения ранее поставленных вопросов. В 1949 году выходит пьеса «Эмиссар», действие которой разворачивается в 1945 году, когда еврей Клеман, отец семейства Феррье, внезапно возвращается домой после пленения в нацистском лагере, пребывая в подавленном состоянии и отказываясь рассказывать о причинах своего чудесного спасения. Это особенно тревожит его дочь Сильви, которая пребывает в полной растерянности и не знает, как объяснить это событие, отказываясь верить в неприглядные версии наподобие той, что высказывает ее супруг: Клемана отпустили для деморализации борцов с фашизмом.

Отец же вплоть до своей смерти остается молчалив и отчужден от собственных близких. Убежденность его жены Матильды в том, что она обязана его исцелить, на самом деле не производит впечатление искренней заботы, но скорее стремления действовать согласно конвенционально принятым представлениям о совести, в соответствии с ожиданиями. Заботясь, по-видимому, в первую очередь о себе и о собственной «моральной гигиене» и подходя к исцелению мужа как к некоторой задаче, она представляет логику, нормальную для «расколотого мира», в котором инструментальный подход всегда обещает разрешение проблемы – то человеческое стремление к решению проблем, которое мы упоминали в связи с текстом 1933 года. На такую трактовку намекает протест ее дочери Сильви, которая подчеркивает, что ее отец не является «неким подобием часов или радиоприемника, которые необходимо привести в рабочее состояние»³²⁰. Еще одно наблюдение Марселя, демонстрирующее эту ориентацию современного человека, касается следующего феномена: нередко духовные и экзистенциальные кризисы, без должного погружения в них, человек стремится решить походом к врачу или психоаналитику. Решить проблему методом первичной рефлексии, подойти к ней рационально, не с точки зрения ее уникальности (ведь тогда было бы мало надежды на универсальный рецепт исцеления), а типичности и массовости. В работе «Люди против человеческого», например, он заметит, что человек текущей эпохи «все более и более воспринимается похожим на вещь, скажем, на психическую вещь, оправдывающую теории, разработанные материалистической психологией».³²¹

Однако возвращение Клемана не только обнажает проблемы в семейных отношениях, как это показано и в других обсуждаемых нами ранее пьесах. Оно также проявляет целую палитру позиций, занимаемых его родными, в конце концов разоблачая мнимую однозначность социально-

³²⁰ Marcel G. L'Émissaire // Vers un autre royaume. Paris: Plon, 1949. P. 11.

³²¹ Марсель Г. Люди против человеческого. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 35.

политических ярлыков: ни сторонник Сопротивления Бертран, ни коллаборационист Ролан не превращаются в героя и антигероя, не говоря уже о других героях произведения. Тема французского Сопротивления, представленного в обществе как некоторый застывший миф о моральной безупречности и превосходстве, драматургически усложняется, что позволяет пробить брешь в доверии к каким бы то ни было лозунгам и девизам. Марсель убежден, что преуменьшения конфликтов внутри Сопротивления открывают дорогу к упрощению этических суждений и классификаций индивидов, которым автоматически приписываются те или иные моральные качества, в зависимости от их социальной роли и политической ориентации. На протяжении всей пьесы автору удается сохранять ощущение некоторой тревожной неопределенности относительно личности героев и невозможности выносить окончательные суждения об их достоинстве. Простая формула зависимости их морального превосходства от степени их симпатии Сопротивлению не срабатывает. Бертран и его супруга Анн-Мари вопреки возможным читательским ожиданиям не являются олицетворением добродетелей и однозначно положительными персонажами (подобных героев в принципе сложно обнаружить в марселевском театре), а Ролан, обвиненный в преступном пособничестве, не вызывает яростного неприятия у читателя³²².

Вся пьеса построена на подчеркивании полутонов в противовес более явным бинарным оппозициям. Антуан, которого нельзя представить ни героем Сопротивления, ни коллаборационистом, выражает основную мысль этой пьесы: «Все было бы очень просто, если бы с одной стороны были мудрец, истина, героизм, любовь... а с другой – цинизм, лживость, предательство»³²³. Пьеса, в столь сложную для европейской публики эпоху,

³²² Похожая ситуация складывается в пьесе этого же периода «Крестное знамение» («Le Signe de la croix», 1949): ярлык «антисемитизма», приписываемый персонажам Одетты и Ксавье подвергается сомнению, как и категоричные рассуждения Полин о правильном «еврействе»: «... в настоящее время еврей, который обращается в другую веру, переходит на сторону врага».

См.: Marcel G. Le Signe de la croix // Vers un autre royaume. Paris: Plon, 1949. P. 503

³²³ Marcel G. L'Émissaire // Vers un autre royaume. Paris: Plon, 1949. P. 79.

не предоставляет зрителю никакой четко сформулированной идеи, морального императива – кажется, и вовсе не сообщает ничего конкретного, нарочито обостряя принципиальную неопределенность и амбивалентность любого суждения. Это чувство растерянности и неустойчивости разделяет не только читатель, но и Сильви, которая испытывает его на протяжении всего действия и в конце пьесы открыто его транслирует, когда выясняется, что спасение Клемана случилось по воле заключенного, получившего возможность освобождения за спасение охранника, но пожертвовавшего это право Клеману:

«Мой отец... Теперь мне кажется, что я вижу смысл этого непонятного для человека возвращения... Неоднозначного возвращения этого живого мертвеца, этого безответственного человека, ради которого другой человек пожертвовал собой: – и именно другой выживает... Да, именно в свете этой двусмысленности все, наконец, становится понятным – именно потому, что она бесконечно ставит в тупик всякое суждение»³²⁴

Проблематизация феномена Сопротивления продолжит волновать Марселя и встречается вновь уже в философском тексте «Люди против человеческого». Здесь упомянутый нами мотив потери чувствительности встречается в связи с «чистками» предателей, которые начались по окончанию войны. Марсель задается вопросом о том, как борцы за свободу Франции смогли допустить явления, подобные тем, от которых страдали сами? «Ложь Виши, вне всякого сомнения, расчистила путь ко лжи Сопротивления»³²⁵. Выбор между коммунизмом и монархией, перед которым встала послевоенная Франция, мало волнует Марселя, если игнорируется необходимость нового типа воспитания и предварительной духовной реформы, заключающейся в «восстановлении ценностей». Без восстановления по отношению к ним чувства трансцендентности слово «свобода» девальвируется подобно тому, как это описано в гиффордской

³²⁴ Там же, с. 268.

³²⁵ Марсель Г. Люди против человеческого. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 45.

лекции, а в текущих условиях ни левая, ни правая ориентация не кажется Марселю однозначно предпочтительной. В связи со следующей важной для нашей темы пьесой «Рим больше не в Риме» (1951) он подчеркнет, что «люди правых взглядов вовсе не обладают монополией на конформизм; существует левый конформизм»³²⁶.

Действие этой пьесы разворачивается в послевоенной Франции в начале 50-х гг., фоном которой остаются все те же явления: «угроза коммунизма», преследования коллаборационистов и т.д. Перед главным героем Паскалем Ломьером, профессором литературы, встает серьезный выбор: получив сообщение о том, что он оказался в «черном списке» советских властей, планирующих оккупировать Францию, он разрывается между призывами его жены Рене к отъезду и ясно ощущаемой им обязанности несмотря ни на что остаться на родине. Поддавшись уговорам супруги, он вместе с ее сестрой Эстер и племянником Марком-Андре покидает страну и уезжает в Бразилию, где распространены правые католические настроения, не ставшие для главного героя утешительной альтернативой. В начале пьесы и на протяжении всего действия Пьера терзают сомнения в правильности своего выбора: во Франции он вел журналистскую деятельность, продолжать которую там он считал своим моральным долгом. В итоге подлинную ценность он признает именно за отважным решением остаться во Франции. Ломьер возвращается, признавая, что фраза из «Сертория» Корнеля «Рим больше не в Риме, он здесь, где я» оказалась для него заявлением совершенно ложным³²⁷. Два обязательства – перед семьей и родиной – оказываются несовместимыми. В связи с этим Марсель с сожалением приводит уже знакомое нам по своему смыслу суждение: «...мы живем в мире, который все больше раскалывается

³²⁶ Там же, с. 26.

³²⁷ «Мы зря ушли: надо было остаться, надо было воевать на месте. Иллюзия, что можно забрать с собой Родину, может быть порождена только гордыней и самым диким самомнением. Тех, кто колеблется перед лицом завтрашней угрозы, я призываю остаться»
См.: Marcel G. Rome n'est plus dans Rome. Paris: La Table Ronde, 1951. P. 148.

на две части [...]. Промежуточные позиции [...] имеют тенденцию все больше и больше исчезать...»³²⁸.

Драматическое искусство позволяет взглянуть на такое важное понятие марселевской мысли как «творческая верность»³²⁹. К.Р. Хэнли, выделяя это понятие в качестве центрального для творчества Марселя, показывает, что глубокое его понимание невозможно без обращения к драматургии Марселя. Подобное утверждение, на наш взгляд, может быть экстраполировано и на другие важные для него термины, что мы попытались показать ранее. Данная пьеса репрезентативна для Хэнли с точки зрения верности духовным ценностям³³⁰. Однако в связи с этим нам кажется существенным уточнить, что духовные ценности и принципы не должны пониматься синонимично при всей близости этих категорий. Вспомним, что еще в «Онтологическом таинстве» Марсель пишет о верности как антиподе конформизму и ставит под сомнение возможность творческой верности по отношению к принципам («верность принципу как таковому – это идолопоклонство»): строгое бескомпромиссное следование тому или иному предписанию лишает такую лояльность того самого творческого элемента, который так важен Марселю. Наша верность проходит «испытание присутствием» близкого человека, когда он умирает (что описано в «Иконоборце»), но не менее суровы испытания верности нашим убеждениям: истинное следование им со стороны может выглядеть

³²⁸ Там же, с. 162-163.

³²⁹ Данное понятие подразумевает активное поддержание себя в состоянии «открытости» (*disponibilité*) по отношению к кому-то конкретному. Поддержание творческой верности по отношению к родному человеку после его смерти – важная тема для драматургии Марселя, например, для пьесы «Иконоборец». Сохранять связь с близким, ощущать его присутствие, но не допускать его превращения в застывший образ, пусть и сакральный – в этом проявляется творческая верность, всегда сохраняющая внутреннюю спонтанность наших действий. Верность может оставаться творческой только при ориентации на ощущение, а не на собственную гордость или на чужие ожидания относительно проявлений нашей верности. В сфере идеологии уничтожение внутренней спонтанности заметно, как отмечает Марсель, например, при вступлении в какую-либо партию: тогда дисциплина и внешняя регуляция наших поступков не укрепляют нашу подлинную верность тем или иным идеалам, а нередко порождают лицемерие или «духовное порабощение».

³³⁰ С точки зрения Хэнли, для Марселя способность человека к этой верности, его ответ на различные вызовы эпохи «не измеряется его успехами в воздействии на социально-политические тенденции», а по-настоящему важным является его способность «пробудить в других осознание духовного измерения человеческого достоинства».

См.: Hanley K.R. *Dramatic Approaches to Creative Fidelity*. Lanham: University Press of America, 2011. P. 157.

непоследовательным или сомнительным, однако этический императив Марселя предполагает доверие к собственным ощущениям и чувствам, а не навязанным различными идеологическими системами обязательствам (что порождает утерянные «промежуточные позиции»). Таким образом, реализации творческой верности не в последнюю очередь препятствует специфика современного общества.

Становится ясно, что этические и социальные проблемы не могут быть рассмотрены изолированно, и театр способен показать это единство в наиболее «жизненной» среде, где связь всех трех уровней – личностного, интересубъективного и общественного – устанавливается сама собой в череде повседневных, но от этого не менее трагических ситуаций.

Социально-этическая тематика рассмотренных пьес позволяет указать, наконец, уже не на расхождения Марселя с Сартром и Камю, а на некоторое сходство в их драматургии. Порой критика Марселя, особенно в адрес Камю, напоминает приговор. Однако не все его замечания можно безоговорочно принять. Например, если пьеса «Недоразумение» – лишь простая иллюстрация вселенной абсурда, нельзя ли предположить, что она с необходимостью драматизирует и конкретизирует его в ситуации, что в дальнейшем позволяет глубже исследовать и обнаружить альтернативные способы противостояния столь удручающему состоянию мира и его беспощадной логике? Если верить Камю, то «абсолютное отрицание» не является единственной и неизбежной жизненной стратегией в таком мире и следует продвигаться дальше:

«Когда я начинал свою работу, у меня был четкий план: сначала я хотел выразить отрицание [négation]. В трех формах. Романической: «Посторонний». Драматической: «Калигула», «Недоразумение». Идеологической: «Миф о Сизифе». Я не мог бы говорить об этом, если бы не прожил это; у меня нет никакого воображения. Но для меня это было, если хотите, методическое сомнение Декарта. Я знал, что нельзя жить в отрицании и я заявил об этом в предисловии к «Мифу о Сизифе»; я

предусмотрел позитивный аспект [le positif] по-прежнему в трех формах. Романическая: «Чума». Драматическая: «Осадное положение» и «Праведники». Идеологическая: «Бунтующий человек»³³¹.

Таким образом, переход к позитивной философской программе – от абсурда и отказа к бунту – от «Мифа о Сизифе» к «Бунтующему человеку» – сопровождается похожим переходом и в сфере театра. Сравнивая между собой «Недоразумение» и «Осадное положение», мы действительно наблюдаем шаг от казалось бы беспросветного пессимизма к надежде на возможность подлинной экзистенции. В этой более поздней пьесе Камю подчеркивает пагубные социальные тенденции, которые замечал и Марсель: Чума, захватившая испанский город Кадис, потворствует бюрократии, обесценивая отдельной личности и всеохватывающему принципу пользы. Согласно воле тирана, даже смерти жителей города должны быть буквально упорядочены: «вы будете учиться умирать организованно»³³² [«vous allez apprendre à mourir dans l'ordre»³³³]. Ответ на абсурд для Чумы и ее помощников состоит в том, чтобы устроить жизнь целого общества по вполне определенным, универсальным законам. Можно представить подобную рационализацию как одну из форм «философского самоубийства»: если для некоторых героев «Недоразумения» им была надежда на сомнительное счастье (Марта и ее мать надеются на лучшую жизнь «под солнцем» в результате присвоения денег постояльца после его убийства), то здесь – попытка приручить абсурд средствами разума. Однако на данном этапе мы уже видим проступающие очертания логики бунта как родственной подлинному существованию (и которая получила свою философскую концептуализацию в эссе «Бунтующий человек») в лице главного героя Диего, протестующего против ложной справедливости. Во

³³¹ Camus A. Essais. Paris: Gallimard, 1965. P. 1610.

³³² Камю А. Осадное положение // Сочинения: В 5 томах: Т.2: Миф о Сизифе; Недоразумение; Письма к немецкому другу; Чума; Осадное положение. Харьков: Фолио, 1997. С. 457.

³³³ Camus A. L'Etat de siège. Paris: Gallimard, 1998. P. 87.

имя человеческой свободы и достоинства, Диего бросает вызов безграничной власти, хор же фоном сопровождает это восстание духа:

«...А мы стали благоразумны. Нами теперь управляют. Но в безмолвии канцелярий слышен нескончаемый затаенный крик разлученных сердец. Они кричат о море под полдневным солнцем, о вечернем аромате тростника, о прохладных руках женщин. Наши рты закрыты наглухо, каждый наш шаг на виду, каждый час учтен и расписан по минутам, но сердце восстает против молчания. Оно отвергает списки и номера, отвергает бесконечные стены, решетки на окнах, рассветы, ошестинившиеся винтовками...»³³⁴.

Бунт направлен как против неограниченной власти, так и против абсолютной свободы. Установление пределов в соответствии с высшей ценностью – вот его истинная цель, ведь именно ввиду утраты последней возможным стало несчастье, постигшее Кадис. «В отсутствие высшей ценности, которая направляла бы действия, мы будем двигаться в направлении сиюминутной эффективности»³³⁵. И если в «Недоразумении» мы действительно еще не встречаем никакой обнадеживающей альтернативы, то «Осадное положение» утверждает возможность бунта, устанавливающего собственные ценности, тем самым обезоруживая логику абсурда. Финальная сцена противостояния Диего и Чумы лишний раз это подтверждает. Диего стоит перед выбором: спасти свою возлюбленную Викторину и отступить или же до конца отстаивать свободу жителей города. Кристин Маргеррисон отмечает, что Виктория выступает голосом разума³³⁶, который призывает Диего действовать во имя их любви, но Диего принимает иное решение:

³³⁴ Камю А. Осадное положение // Сочинения: В 5 томах: Т.2: Миф о Сизифе; Недоразумение; Письма к немецкому другу; Чума; Осадное положение. Харьков: Фолио, 1997. С. 470.

³³⁵ Camus A. L'Homme révolté. Paris: Gallimard, 1951. P. 18.

³³⁶ Margerrison Ch. Camus and the theatre // Hughes E.J. (ed.). The Cambridge Companion to Camus. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 74.

«Любовь Виктории лежит в царстве моей собственной жизни. Здесь правлю я сам. А свобода этих людей принадлежит им. Я не могу ею распоряжаться»³³⁷.

Нельзя в связи с этим не вспомнить героя марселевской пьесы «Рим больше не в Риме» Пьера Ломьера, разрывающегося между общепринятой любви к семье и внутреннему осознанию долга перед родиной. Та самая «творческая верность» своим убеждениям и признание «трансценденции ценности» не так уж чужды герою Диего.

Несмотря на то, что в «Осадном положении» голос автора действительно звучит достаточно весьма настойчиво, тенденция к преодолению «идеологической» ангажированности в драматургии Камю все же намечена. Об этом, на наш взгляд, свидетельствует пьеса «Праведники», которая насыщена коллизиями этического характера, лишенных окончательного разрешения посредством авторской воли. Это произведение рассказывает о группе русских социалистов-революционеров, ответственных за убийство великого князя Сергея Романова в 1905 году и сражающихся во имя освобождения народа из-под гнета монархической власти. Камю продолжает осмыслять границы человеческой свободы и бунта, а также сложность установления таких границ и возможность оправданного, справедливого насилия. Драматичность бунта возрастает, более того — он становится коллективным, возможным благодаря солидарности членов группировки.

Важнейший момент пьесы — сомнения одного из революционеров, Каляева, относительно праведности их общего дела и содержания его собственного долга. Он не может совершить покушение, потому что рядом с князем замечает детей. Его соратник Степан приходит от этого в ярость, Каляев оказывается для него трусом, прикрывающим свою нерешительность состраданием, который добился лишь промедления на

³³⁷ Камю А. Осадное положение // Сочинения: В 5 томах: Т.2: Миф о Сизифе; Недоразумение; Письма к немецкому другу; Чума; Осадное положение. Харьков: Фолио, 1997. С. 496.

пути к их высшей цели и последующей смерти еще тысячи детей, погибающих от голода при еще не свергнутом жестоком режиме. Степан олицетворяет, используя марселевский термин, не «творческую верность», но слепое бескомпромиссное следование абстрактной идее справедливости, которая должна быть реализована без каких-либо оговорок и поправок. Персонаж Доры еще больше усложняет это противостояние, сначала соглашаясь с Каляевым (и его верой в «революцию во имя жизни»³³⁸), но потом замечая, что так или иначе они не смогут избежать жертв. Каляев протестует: ведь они сражаются за мир, в котором «никто больше не убьет» и соглашаются быть преступниками, чтобы «земля укрывала невинных». Но сомнения в этом не покидают героев («А что, если это не так?»). Открытым остается вопрос, можно ли действительно называть убийц «праведниками», или же название пьесы призвано лишний раз проблематизировать такую характеристику. Этот эпизод, как и пьеса в целом, подчеркивает неоднозначность любых моральных императивов и их неустойчивый, динамичный характер, который они приобретают не в контексте отвлеченных рассуждений, а в непосредственном жизненном опыте. Камю критикует абстрактные призывы, как и идеи абсолютной справедливости и свободы, которые теряют свой смысл в результате признания не только абсурдности нашей жизни, но и возможности обнаружения ценностей, нередацируемых к набору лозунгов.

Пьеса «За закрытыми дверями» Сартра также может быть рассмотрена как выражение и драматизация неподлинного существования, при этом необязательно в качестве единственно возможного, как это интерпретирует Марсель. Вместо того чтобы представлять неизменное состояние человечества, пьеса подсвечивает конфликт, возникающий из-за человеческой потребности в объективации, что может привести к чувству покинутости. Взгляд Другого – источник объективации человеческого

³³⁸ Camus A. Les Justes. Paris: Gallimard, 1977. P. 36.

существа, которая не получает у Сартра однозначного одобрения. Это также видно из пьесы «Дьявол и Господь Бог» (1951), где мы также встречаем критику абстрактных общепринятых категорий добра и зла, продиктованных и навязанных Другими.

В отличие от героев «За закрытыми дверями» главный герой этой пьесы, полководец Гец, мнит себя человеком свободным. В период ожесточенного крестьянского восстания (действие пьесы происходит в Германии XVI века) он сначала сражается вместе с братом против архиепископа, но ради возможности заполучить его владения, встает на сторону церковных властей, убивает брата и вторгается в центр мятежа – город Вормс. Беднякам удается захватить замок епископа, а ключ от подземного хода попадает в руки жесткого Геца, которому суждено решить судьбу города: либо убить восставших, либо отдать священников им на растерзание и допустить разрушение Вормса. Он не согласен руководствоваться ни выгодой (спасти город ради вознаграждения от банкира), ни стремлением к власти (возглавить восстание): «Они творят Зло из сластолюбия или корысти. Я творю Зло ради Зла»³³⁹. Он убежден, что реализует свою свободу, когда бросает вызов общественной морали в лице Бога, ведь он – «единственный достойный противник»³⁴⁰. Но что если злом и так охвачен весь мир? Если, как говорит другой герой пьесы, священник Генрих, «Бог пожелал, чтобы Добро стало невозможным на земле»? Тогда Гец должен действовать наперекор, а значит, творить добро. Пари, заключенное с Генрихом, обязует Геца год и один день совершать исключительно добрые поступки, но судьба города решится броском костей: если Гец выиграет у Генриха, то город будет уничтожен, но ответственность за это будет нести Бог, так же как и в случае проигрыша и спасения города. Катерина, спутница Геца, по его приказу бросает кости – и в результате Вормс уцелел. Далее все действия Геца олицетворяют

³³⁹ Сартр Ж.-П. Дьявол и Господь Бог // Философские пьесы. М.: Канон, 1996. С. 269.

³⁴⁰ Там же, с. 264.

общепринятое представление о добром: он раздает земли крестьянам, целует прокаженного для демонстрации своей любви к роду человеческому, строит утопическую общину Город Солнца. Как известно, все добрые поступки Геца приводят к еще большему злу. Главный его грех – грех самообъективации, который мешает ему увидеть, что человек ни в один из моментов своей жизни не является по природе ни «добрым», ни «злым». Гец же стремится отождествить себя с одной из двух нормативных систем – сначала со Злом и затем с Добром. Бог становится Другим, ради которого он действует, отчуждаясь от самого себя в пользу абстрактных образов доброго и злого, которые оказываются оборотными сторонами друг друга. Иллюзия произвола, на который якобы способен Гец, разрушается, если мы видим, что его добрый и злой проект составлены в соответствии с расхожими представлениями, а диалектический характер самой человеческой реальности делает бессмысленными бинарные оппозиции общих понятий, демонстрируя их противоречивое сочетание³⁴¹.

Этика в театре Марселя, Сартра и Камю может быть ситуативной, динамичной и конкретизированной, и ее единственным императивом мог бы быть онтологический призыв против объективации. В этом смысле «атеизм» Сартра и Камю может быть воспринят как следствие общей критики догматизма и «действующих» абсолютов, которую разделяет и Марсель. Разумеется, подобными конфликтами театр богат сам по себе, и проблемные и идеологические пьесы не лишены такого рода дилемм. Однако то, что заметно отличает их от многих экзистенциалистских пьес, – это более или менее явный ответ на такие дилеммы: даже в простом осуждении одного из персонажей можно нередко усмотреть, какое из решений оказывается предпочтительным. Экзистенциалистская

³⁴¹ Исходя из этого, любая попытка наполнить свое индивидуальное существование заимствованным извне смыслом заключает человека в плен иллюзии. Э. Мунье замечает: «для нехристианского экзистенциалиста случайность существования приобретает характер уже не провокационной тайны, а чистой иррациональности и грубого абсурда. Человек – это голый, слепой факт. Он есть, просто так, без всякой причины».

См.: Mounier E. Introduction aux existentialismes. Paris: Gallimard, 1965. P.40.

ориентация, напротив, позволяет удержаться в рамках подчеркнутой двойственности, неопределенности, пусть она и не реализована в полной мере в каждой из пьес. Конечно, мы не можем говорить о произведении такого рода в чистом виде и характеризовать подобным образом все работы рассматриваемых авторов, но такая тенденция, вместе с похожими наблюдениями о человеческой судьбе и окружающем мире, позволяет усмотреть общие черты, которые могут лечь в основание экзистенциалистского театра. Он не призван предлагать зрителю ясно сформулированные ответы или решения, но наоборот – вызвать у него кризис самопонятности, не боясь оставить его в растерянности. Так можно сформулировать одну из важнейших целей такого подхода к театральному искусству.

Заключение главы

Драматургия Марселя, с точки зрения его собственных теоретических установок, может быть рассмотрена как реализация программы, направленной против «театра идей» и «проблемной пьесы», критика которых заметна еще в марселевских текстах 1910-х гг. и не потеряет своего значения на протяжении всей жизни философа. Подобный ракурс позволяет заметить в многочисленных рецензиях Марселя более глубокий уровень критики, нежели замечания в адрес композиции произведения или даже несогласия с его идейным содержанием, как это особенно заметно в случае с Сартром и Камю. Речь идет уже об упреках другого толка, а именно об обвинениях в интеллектуализме их пьес: на сцене перед нами не люди, но авторские идеи.

Сам Марсель в своих пьесах не стремится прежде всего проиллюстрировать свои философские тезисы, чтобы пояснить их или популяризировать. Как мы видели, для него театр становится пространством мысли, но той мысли, которая словно уже учла критику, изложенную нами в предыдущих главах: устремляясь к конкретной

ситуации, она призвана не подвести ее под общее правило, но рассмотреть как уникальную и заметить в ней то метапроблематическое значение, которое указывает на трансцендентный уровень происходящего. Это заметно в большинстве рассмотренных нами пьес вне зависимости от того, какая тематика представляется в них основной.

За счет этого, пьесы Марселя позволяют уточнить и глубже понять смысл таких важных для его философии категорий как, например, тайна, проблема, присутствие, любовь и вера. Разница между проблемой и тайной получает не теоретический, «философский», но жизненно важный смысл в пьесе «Иконоборец», точно так же как присутствие и смерть – в «Завтрашней жертве», любовь – в «Пылающем алтаре» и вера – в «Человеке праведном». В этом смысле марселевская драматургия является по-настоящему незаменимым материалом для прояснений некоторых аспектов данных понятий и его стиля философствования в целом. Ведь «конкретная метафизика» не предполагает их исчерпывающих определений, мы не встречаем их на страницах философских сочинений Марселя.

При этом важно вновь подчеркнуть, что статус драматургии в его творчестве, конечно, не может быть редуцирован к некой «поясняющей» функции, так как театр – не «довесок», а область специфической и самоценной работы автора, которая не может быть ничем заменена. Театр выступает как сфера, в которой философия имеет шанс обогатиться. Художественный язык, «испытание» тех или иных мировоззренческих установок на предмет их жизненной убедительности, специфические ситуации – примеры того, что позволяет философской рефлексии не замыкаться на себе самой и не останавливаться на некоторых раз и навсегда разъясненных выводах.

Заключение

Габриэль Марсель начал свой творческий путь в период, когда разочарование в рационалистических подходах приводит многих его современников к признанию необходимости пересмотра традиционных для философии проблем и ходов мысли. Эту тенденцию не стоит определять как универсальную для эпохи, однако она существенна для рассматриваемого нами контекста и игнорировать ее невозможно. Одним из тех, в чьем творчестве это стремление нашло свое яркое воплощение и сопровождалось созданием фундаментальной и самобытной теории, был Анри Бергсон, ставший для многих молодых интеллектуалов важным ориентиром при разработке собственных концепций. Не уклонился от этого влияния и Марсель, который высоко ценил его философию: задача постижения различных явлений в их непосредственности, которую ставил перед собой Бергсон, имеют ключевое значение для мировоззрения Марселя. Выстраивая фундамент своей программы как обновленного философского знания, лишённого предрассудков идеализма и рационализма, он не становится строгим адептом бергсонизма, но разделяет его ориентацию на исследования опыта в его целостности. Сравнение взглядов обоих мыслителей на некоторые проблемы познания и задачи философии, позволило нам прояснить основания метафизического проекта Марселя, а также подчеркнуть не только его преемственность с теорией Бергсона, но и оригинальность марселевской «конкретной метафизики».

В рамках данного подхода особое значение получает не проблема жизни в целом, но человеческое существование, что побудило нас обратить внимание на позицию Марселя относительно другого важного для его времени направления – экзистенциализма. Подчеркивая проблематичность самого термина и нежелание принимать ярлык «экзистенциалиста», Марсель так или иначе находился в интеллектуальном диалоге с его общепризнанными представителями (часть из которых тоже сомневалась в принадлежности своей мысли к этому течению) – Ясперсом, Хайдеггером и

Сартром. Марсель ставит вопрос о существовании, которое не может быть без неприемлемых искажений рассмотрено как некий предикат или как абстрактное понятие. Не слишком заботясь об «идее существования», философ призывает принять его несомненность как отправную точку любых последующих размышлений.

Сам Марсель подчеркивает активность и свободу человеческой экзистенции, однако не признает субстантивации бытия или неантизации: несводимое к понятиям бытие обращено ко мне, и у меня есть шанс ответить на его призыв, стать ему причастным. Как было показано в настоящем исследовании, и в театре Марселя герои все-таки не оставлены наедине с ничто. Если окружающий их мир кажется им невыносимым, то нередко потому, что они сами не признают в нем никакой тайны бытия – выбирают «иметь» вместо «быть». Объективируя собственное «я», человек открывает путь к тому, чтобы лишить собственное существование подлинности. Другие становятся «адам» в качестве объектов, то есть когда я решительно закрыт (*indisponible*) от них. Более того, объективная установка сознания ведет к деградации не только экзистенции отдельного человека, но и нашей цивилизации, распространяя свои последствия на уровень социального, что особенно подчеркивается философом уже в 1930-1950-х гг.

Так или иначе, на сегодняшний день за Марселем все еще значится титул экзистенциалиста, но «христианского». При всей неоднозначности такого решения, надо признать, что отношение Марселя к религии – одна из причин его разногласий с другими экзистенциалистами и критики в сторону атеистических концепций, которая была нами затронута. К тому же, для него вопрос веры – один из приоритетных и также подлежит рассмотрению с позиций обновленной философии. В начале XX века такое же стремление обнаруживается в основании заметного интеллектуального феномена эпохи – католического модернизма, сторонником которого Марселя назвать нельзя. Однако, не столь часто комментируя достижения католического модернизма, он так или иначе сближается с некоторыми из его

представителей в своих рассуждениях. Католические модернисты выступают против угрозы редукции христианского учения к набору абстрактных предписаний и различных определений божественной сущности: христианская религия и вера должны обрести свое прежнее жизненно важное значение для современного человека. Это отвечает интуициям Марселя, как и убеждение в том, что изнутри неотомистской традиции достичь этого невозможно. Оспаривая интеллектуализацию веры, Марсель и католические модернисты выстраивают соответствующую критику, но, как мы показали, исходят при этом из разных позиций. Подобный анализ сходств и различий, позволил уловить то значение, которое Марсель придавал божественной трансценденции и которое пронизывает все его творчество, включая драматургию.

Таким образом, без рассмотрения Марселя как католического автора невозможно было бы понять проблематику ряда его работ. Феномен «католического литературного возрождения» не предполагает критерий разделения художественных и философских текстов в качестве существенного и позволяет нам подготовиться к более цельному взгляду и на творчество Марселя, где подобное деление также не должно быть переоценено. В рамках католического литературного возрождения мы позволяем заметить его внутреннюю неоднородность, обращаясь к текстам Геона, Маритена и Клоделя. При этом общая для них проблематика была близка Марселю, и подобный ракурс много сообщает о его собственном видении «христианской драмы», самостоятельно создать которую он, однако, не стремился. Поверхностный взгляд на содержание его пьес редко обнаруживает в них религиозные темы, как и сюжеты из Писания, однако глубокий интерес Марселю к сущности и задачам католического театра очевиден. Как мы показали, этот интерес напрямую связан со стремлением к признанию трансценденции и поиску возможностей ее постижения, среди которых драматургия наиболее адекватна подобному намерению. Замечания Марселя о возвращении религии в сферу театра предполагают

более общий вывод о том, что универсальной характеристикой этого искусства может считаться его возможность говорить о трансцендентном (что в результате может быть ему вменено в качестве подлинной цели). Подобное устремление заметно и в пьесах самого Марселя.

Обращение к марселевской философии в контексте упомянутого обновления теоретической мысли позволило подчеркнуть его неудовлетворённость прежним понятийным аппаратом и уточнить, в чем именно для него заключался кризис в философии. На примере того, как он рассматривает проблемы научного познания, существования и веры, мы увидели, в чем именно проявляется это глобальное несовпадение предмета и методов вопрошания. В этой ситуации философская мысль нередко следует за театром, который способствует приближению к ключевым вопросам о мире и человеке: желание восстановить в правах подлинную метафизику в итоге сочетается с активной работой Марселя в качестве драматурга.

Материал пьес образует сферу, в которой рассуждения философского характера приобретают не формальный, но «жизненный» характер, т.е. воплощаются в опыте персонажей. Например, если в повседневной жизни редко удастся увидеть Другого как «Ты», то это возможно в театре Марселя, где герои лишены яркой образности и редко воплощают некие узнаваемые типажи и совсем, казалось бы, невзрачны в своей «правдивости». Театр позволяет нам принять Другого, а морализаторский тон в адрес даже самых неоднозначных персонажей противоречит духу марселевской драматургии. Более того, она в целом может быть рассмотрена как сфера «непроблематичного» видения не только Другого или своей собственной жизни, но бытия в целом. Именно благодаря необъективирующему языку театра он предполагает возможность бытия как тайны, обращенной к человеку и показывает сомнительность готовых универсальных решений. Задачи драматургии тут совпадают с задачами философского проекта, но язык искусства гораздо более свободен от наукообразных штампов. Пьесы

позволяют создавать или воссоздавать определенные жизненные ситуации, в рамках которых реализуется действие, а вместе с ним и процесс мысли (авторской, читательской, зрительской), которой уже сложнее оторваться от конкретного содержания и удалиться в область широких обобщений и возвышенных абстракций. Тем самым снижается риск ее противоречий «жизненной убедительности» и искажений человеческого непосредственного опыта в угоду теории.

Драматургия предвосхищает и обогащает содержание многих проблем философии, и, таким образом, продолжает решать ее задачи в процессе постижения бытия, а также подвергает своеобразному испытанию ее положения, которые не должны быть верифицированы, а должны отвечать опыту самой экзистенции. Однако при всех преимуществах театра перед философией установить между ними однозначное отношение в творчестве Марселя не получится. Язык драматургии и язык «конкретной метафизики» стремятся охватить общие для них категории неверифицируемого и трансцендентного, к которым относятся такие понятия как любовь, вера, смерть и др. Но две эти области не конкурируют между собой, а дополняют и стимулируют друг друга, освещая разные аспекты одних и тех же вопросов. Без философской рефлексии достижения драматургии не могут быть осмыслены и мысль не продвинется в указанном ею направлении, а без изучения марселевской философии нельзя понять его пьесы, которые в таком случае нередко в принципе могут показаться малоинтересными. На самом деле, так и выглядит для многих судьба его драматургии: постановки пьес Марселя не слишком частое явление – причину этого мы подробно в нашей работе не анализируем – а театральные критики далеко не всегда благосклонны к его творчеству. Марселевская драматургия также не находит однозначной поддержки со стороны представителей того или иного литературного направления, вероятно потому, что не может быть приписана ни к одному из них.

Действительно, в своей работе мы не стремились отождествить театр Марселя с одной из общеевропейских драматических традиций. Проблема в том, как мы можем тогда его рубрифицировать и можем ли? Принимая во внимание всю сложность данного феномена, стоит сразу отметить, что решение такой задачи должно быть отнесено к отдельным исследованиям. Эту сложность можно было бы объяснить крайней оригинальностью и самобытностью марселевского театра и нашим излюбленным аргументом об искажающем и упрощающем потенциале любых классификаций. Однако мы не ограничиваемся только этими указаниями. Очевидно, что театральные опыты Марселя имеют мало общего с важными для XX века авангардными, сюрреалистическими и абсурдистскими опытами, но также мы не приписываем их исключительно к театру католического литературного возрождения. Безусловно, в произведениях Марселя литературная критика могла бы обнаружить следы разных влияний, но, с нашей точки зрения, это также не решило бы поставленные в данном исследовании вопросы. Впечатление некоторой изолированности его пьес в общем театральном контексте эпохи вместе с невозможностью говорить о его общепризнанном успехе как драматурга (особенно по сравнению с Марселем-философом) не кажется нам ошибочным: знаток и любитель театра формулирует свой собственный проект, сознательно отстранившись от многих важных тенденций его времени. Однако, не стремясь свести содержания марселевского театра к одному емкому термину, все же можно указать на его близость не только католическим авторам, но и экзистенциалистской линии.

Среди общих тем Ж.-П. Сартра, А. Камю, Г. Марселя можно указать мотив покинутости и одиночества современного человека. Жан-Пьер Дюбуа-Дюмэ в начале своего очерка сравнивает театр с зеркалом, и утверждает, что у Сартра и Камю в нем отражается сопровождающее эту ситуацию чувство отчаяния. Говоря о послевоенном творчестве Марселя,

Дюбуа-Дюмэ утверждает, что «ни один из персонажей этих пяти пьес³⁴² не смог разорвать круг одиночества»³⁴³. Стоит отметить, что если относительно философской мысли Марселя мы встречаем указания на него как на философа надежды, то в связи с его театром исследователи нередко подчеркивают ощущение изолированности персонажей друг от друга и их тщетные попытки достигнуть понимания (такую позицию мы встречаем, например, у Т. Морель-Флон³⁴⁴ и Х. Лазарон³⁴⁵). Конечно, акцент на положительном аспекте интересубъективных связей и возможности диалога в творчестве философа не позволяет ограничиваться этими наблюдениями, но это не мешает нам склоняться к утверждению тематической близости в пьесах Сартра, Камю и Марселя: ведь интерес к драматичности человеческого существования не исключает разные ее определения, а центральная роль экзистенции не гарантирует одинаковых способов ее рассмотрения и воплощения ее проблем в художественном тексте.

Предположение о некотором единстве экзистенциалистской линии в театре основывается не только на отчасти схожей тематике. К этому выводу мы приходим к концу последней главы. Несогласие Марселя с идейным аспектом пьес не является единственным критерием различия внутри драматургического творчества экзистенциалистов так же, как не является достаточным основанием для того, чтобы раз и навсегда отвергнуть предположение о некоторых сходствах. В своей критике интеллектуализма Марсель не признает те общие черты, которые могли бы быть положены в основание определенного единства их пьес. Театр, который рождается из волнующих Марселя вопросов, не может в конце концов предоставить готовых ответов, но удерживает размышление в непосредственной близости к жизненности и трагичности человеческих ситуаций. Пусть финальные

³⁴² Речь идет о следующих работах: «Завтрашняя жертва», «Сердца других», «Новый взгляд», «Пылающий алтарь», «Человек праведный».

³⁴³ Dubois-Dumée J.-P. Solitude et communion dans le théâtre de Gabriel Marcel // Gilson E. (éd.). *Existentialisme chrétien: Gabriel Marcel. Textes de Delhomme J., Troisfontaines R., Colin P., Dubois-Dumée J.-P., Marcel G.* Paris: Plon, 1948. P. 283.

³⁴⁴ Morel-Flont T. *La solitude dans le théâtre de Gabriel Marcel.* Paris: Sorbonne, 1987.

³⁴⁵ Lazon H. *Gabriel Marcel The Dramatist.* London: Colin Smythe Ltd., Gerrards Cross, Books, 1978.

сцены Марселя чаще всего выглядят гораздо более неоднозначными, мы все равно можем усмотреть у Сартра и Камю то, что он особенно ценил, – сопротивление готовым абстракциям и предписаниям, а также намеренная проблематизация человеческого существования. В драматургии экзистенциализма мы встречаем модель театра как пространства полифонии и двусмысленности, парадоксальным образом не затуманивающей, а проясняющей наше понимание ключевых для данного направления тем.

Библиография

Работы Марселя:

1. Марсель Г. Быть и иметь // Пер. с фр. И.Н. Полонской. Новочеркасск.: САГУНА, 1994.
2. Марсель Г. Люди против человеческого. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2018.
3. Марсель Г. Метафизический дневник. СПб.: Наука, 2005.
4. Марсель Г. О смелости в метафизике [сборник статей]. СПб: Наука, 2012.
5. Марсель Г. Трагическая мудрость философии: Избр. работы. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1995.
6. Марсель Г. Опыт конкретной философии. М.: Республика, 2004.
7. Марсель Г. Присутствие и бессмертие. Избранные работы. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2007.
8. Марсель Г. Пьесы. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2002.
9. Марсель Г. Пятая лекция. Рефлексия первой и второй ступени. Экзистенциальный ориентир // Авт. вступ. ст. и пер. Тавризян Г.М.. История философии. 2003. №10. С. 140-163.
10. Marcel G. Bergsonisme et musique // La revue musicale. Sixième année, 1925. № 5. P. 219-229.
11. Marcel G. Coleridge et Schelling. Paris: Aubier-Montaigne, 1971.
12. Marcel G. En chemin, vers quel éveil? Paris: Gallimard, 1971.
13. Marcel G. Grandeur de Bergson // Henri Bergson: essais et témoignages recueillis par Albert Béguin et Pierre Thévenaz. Neuchatel: La Baconnière, 1943. P. 29-38
14. Marcel G. Homo viator: prolégomènes à une métaphysique de l'espérance, Paris: Aubier, Éditions Montaigne, 1944.
15. Marcel G. L'existence et la liberté humaine chez J.-P. Sartre. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1981.
16. Marcel G. L'heure théâtrale: Chroniques dramatiques. Paris: Plon, 1959.

17. Marcel G. La Chapelle Ardente. Paris: La Table Ronde, 1950.
18. Marcel G. La dignité humaine et ses assises existentielles. Paris: Aubier-Montaigne, 1964.
19. Marcel G. La dimension Florestan. Paris: Plon, 1958.
20. Marcel G. Le Monde Cassé. Paris: Desclée de Brouwer & Cie, 1933.
21. Marcel G. Le Mystère de l'être. Vol I. Paris: Association Présence de Gabriel Marcel, 1997.
22. Marcel G. Le Seuil invisible. Paris: Bernard Grasset, 1914.
23. Marcel G. Les Conditions dialectiques de la philosophie de l'intuition // Revue de métaphysique et de morale. 1912. №20 (5). P. 638-652.
24. Marcel G. Note sur les limites du spiritualisme bergsonien // La Vie intellectuelle. 1929. №2. P. 267-70.
25. Marcel G. Percées vers un ailleurs. Théâtre. L'iconoclaste. L'horizon. Paris: Fayard, 1973.
26. Marcel G. Pour une sagesse tragique et son au-delà. Paris: Plon, 1968.
27. Marcel G. Regard sur le théâtre de Claudel. Paris: Beauchesne, 1964.
28. Marcel G. Rome n'est plus dans Rome. Paris: La Table Ronde, 1951.
29. Marcel G. Théâtre de l'âme en exil // Recherches et débats. 1950. №10. P. 7-14.
30. Marcel G. Théâtre et religion. Lyon: Vitte, 1958.
31. Marcel G. Vers un autre royaume. Paris: Plon, 1949.

Первоисточники:

32. Аршанбо П. Философия действия // Путь: Орган русской религиозной мысли. 1926. №4. С. 121-126.
33. Бергсон А. Введение в метафизику // Мысль и движущееся. Статьи и выступления. М.; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2019.
34. Бергсон А. Мысль и движущееся. Статьи и выступления. М.; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2019.

- 35.Бергсон А. Творческая эволюция. М .: ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001.
- 36.Бердяев Н.А. Католический модернизм и кризис современного сознания // Духовный кризис интеллигенции. Статьи по общественной и религиозной психологии (1907-9 г.). СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1910. С. 253-273.
- 37.Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995.
- 38.Камю А. Сочинения: В 5 томах: Т.2: Миф о Сизифе; Недоразумение; Письма к немецкому другу; Чума; Осадное положение. Харьков: Фолио, 1997.
- 39.Клодель П. Капля божественного меда: сборник эссе. М.: Изд-во Общедоступного православного ун-та, 2003.
- 40.Клодель П. Извещение Марии. Москва, Seriate, Milano: Христианская Россия, La Casa di Matriona, 1999.
- 41.Маритен Ж. Избранное: Величие и нищета метафизики. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004.
- 42.Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание культуры и искусства XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Издательство политической литературы, 1991. С. 171-207.
- 43.Мерль Р. Новый Сизиф // Пьесы современной Франции / сост. К. Хенкин. М.: Искусство, 1960. С. 589-650.
- 44.Мерль Р. Сизиф и смерть // Иностранная литература. 1955. № 4. С. 4-16.
- 45.Сартр Ж.-П. Философские пьесы. М.: Канон, 1996.
- 46.Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1990. С. 319-344.
- 47.Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.
- 48.Ясперс К. Философия. Книга первая. Философское ориентирование в мире. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012.

- 49.Ясперс К. Философия. Книга вторая. Просветление экзистенции. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012.
- 50.Bergson H. Introduction à la métaphysique. Paris: Payot, 2013.
- 51.Bergson H. La philosophie française // La Revue de Paris. 1915. mai. P. 236-256.
- 52.Blondel M. L'action. Paris: PUF, 1993.
- 53.Blondel M. Saint Augustin, l'unité originale et la vie permanente de sa doctrine philosophique // Revue de Métaphysique et de Morale. Vol. 37. №4. 1930. P. 423-469.
- 54.Camus A. Essais. Paris: Gallimard, 1965.
- 55.Camus A. L'État de siège. Paris: Gallimard, 1998.
- 56.Camus A. L'Homme révolté. Paris: Gallimard, 1951
- 57.Camus A. Les Justes. Paris: Gallimard, 1977.
- 58.Claudé P., Massignon L. Claudé – Massignon: Correspondance (1908-1914). Bruges; Paris: Desclée de Brouwer, 1973.
- 59.Claudé P. Œuvres en prose. Paris: Gallimard, 1965.
- 60.Claudé P. Tête d'or. Paris: Mercure de France, 1959.
- 61.Copeau J. Un essai de rénovation dramatique: le Théâtre du Vieux-Colombier // La Nouvelle Revue Française. 1913. № 57. P. 337-353.
- 62.Crémieux B. Au «Théâtre des jeunes auteurs» (Vieux-Colombier): «La Chapelle ardente», de Gabriel Marcel // L'Europe nouvelle. 1925. №398. P. 1320-1322.
- 63.De Beauplan R. La Chapelle ardente au théâtre du Vieux-Colombier // La Petite Illustration. 1925. №263. P. de couverture 1 (C1).
- 64.Ghéon H. Jeux et miracles pour le peuple fidèle. Vol I. Paris: Éditions de la Revue, 1922.
- 65.Ghéon H. Les Compagnons de Notre-Dame // Revue des Jeunes. 1924. oct.-dec. P. 407-414.
- 66.Ghéon H. L'homme né de la guerre: témoignage d'un converti. Paris: Bloud & Gay, 1926.

- 67.Laberthonnière L. Essais de philosophie religieuse. Paris: P. Lethielleux, 1903.
- 68.Le Roy E. Dogme et Critique. Paris: Librairie Bloud, 1907.
- 69.Loisy A. Autour d'un petit livre. Paris: A. Picard et fils, 1903.
- 70.Loisy A. Choses passées. Paris: E. Nourry, 1913.
- 71.Loisy A. Simples réflexions sur le Décret du Saint-office Lamentabili sane exitu sur l'Encyclique Pascendi Dominici Gregis. Ceffonds, près Montier-en-Der (Haute-Marne): Chez l'auteur, 1908.
- 72.Maritain J. Humanisme intégral: problèmes temporels et spirituels d'une nouvelle chrétienté. Paris: F. Aubier, 1936.
- 73.Mounier E. Introduction aux existentialismes. Paris: Gallimard, 1965.
- 74.Péguy Ch. De la situation faite au parti intellectuel dans le monde moderne devant les accidents de la gloire temporelle // Œuvres en prose complètes. Vol. II. Paris: Gallimard, 1959.
- 75.Péguy Ch. Note sur m. Bergson et la philosophie bergsonienne: Note conjointe sur m. Descartes et la philosophie cartésienne. Paris: Gallimard, 1935.
- 76.Sartre J.-P. L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique. Paris: Librairie Gallimard, 1943.
- 77.Sartre J.-P. Un théâtre de situations. Paris: Gallimard, 1973.
- 78.Tyrrell G. Christianity at the cross-roads, 1861-1909. London; New York: Longmans, Green, 1910.
- 79.Tyrrell G. Medievalism: a reply to Cardinal Mercier. London; New York: Longmans, Green, 1908.
- 80.Wahl J. La pensée de l'existence. Paris: Flammarion, 1951.
- 81.Wahl J. Vers le concret. Paris: J. Vrin, 1932.

Исследовательская литература:

- 82.Бурханов Р.А. Метафизика веры, надежды и любви Габриэля Марселя // Вестник Нижневарттовского государственного университета. 2010. № 2. С. 75-82.
- 83.Бурханов Р.А., Любецкий В.И. Экзистенциальная антропология и экзистенциальная метафизика Габриэля Марселя // Манускрипт. 2016. №11-2 (73). С.70-73.
- 84.Визгин В. П. Философия Габриэля Марселя: темы и вариации. СПб: Миръ, 2008.
- 85.Гусейнов Ф.И. Введение в философию Габриэля Марселя // Известия МГТУ. 2013. №4. С. 29-34.
- 86.Данильченко Р.Н. Мистификация личности в христианском экзистенциализме Габриэля Марселя : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.00/Данильченко Раиса Никитична — М., 1972. — 184 с.
- 87.Клюев А.И., Метель О.В. Совокупность всех ересей или обновление веры? Католический модернизм конца XIX-начала XX в. // Вестник Омского университета. 2012. №1 (63). С. 73-78.
- 88.Кротов А.А. История философии в творчестве А. Бергсона: две концепции или одна? // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2016. №2. С. 96-105.
- 89.Кротов А.А. К вопросу об источниках бергсонизма: истолкование метафизических проблем Жюлем Лашелье // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2015. №1. С. 3-14.
- 90.Кротов А.А. Философия истории философии во Франции (проблема закономерностей в развитии интеллектуальной культуры). М.: Издательство Московского университета, 2018.
- 91.Кузнецов В. Французская буржуазная философия XX века. М.: «Мысль», 1970.
- 92.Луков Вл. А. Новый шаг в изучении наследия Шарля Пеги // Карташев П. Б. Шарль Пеги о литературе, философии, христианстве. М.: Флинта, 2021.

93. Луков Вл. А. Французский неоромантизм. М.: Московский гуманитарный университет, 2009.
94. Некрасова И.А. Поль Клодель и европейская сцена XX века. СПб: Издательство Санкт-петербургской государственной академии театрального искусства, 2009.
95. Некрасова И.А. Религиозная драма и спектакль XVI - XVII веков. Санкт-Петербург: Гиперион, 2013.
96. Некрасова И.А. К истории католического театра в XX веке // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2011. №4. С. 72-80.
97. Сабашникова А.А. Драматургия Поля Клоделя периода 1905-1924: проблема жанра: дис. ... кандидата филол. наук – М.: 1989.
98. Станченко Е.И. Аутентичное бытие и отчуждение в религиозно-философской антропологии Габриэля Марселя: автореферат дис. ... кандидата философских наук : 09.00.13; [Место защиты: Юж. федер. ун-т]. – Ростов-на-Дону, 2009.
99. Тавризян Г.М. Проблема человека во французском экзистенциализме: критический анализ. М.: Наука, 1977.
100. Точилин А.А. Интерсубъективная онтология Габриэля Марселя : диссертация ... кандидата филос. наук : 09.00.03; [Место защиты: Рос. ун-т дружбы народов]. Москва, 2009.
101. Чиркова С.В. Философско-антропологический анализ идеи свободы (на материалах французского экзистенциализма XX века: Г. Марсель, Ж.-П. Сартр, А. Камю): дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13; [Место защиты: Тул. гос. пед. ун-т им. Л.Н. Толстого]. Москва, 2006.
102. Belay M. La mort dans le théâtre de Gabriel Marcel. Paris: J. Vrin, 1980.
103. Bryden M. Samuel Beckett and the Idea of God. Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan, 1998.
104. Calvet J. Le Renouveau catholique dans la littérature contemporaine. Paris: Lanore, 1927.

105. Chenu J. Le théâtre de Gabriel Marcel et sa signification métaphysique. Paris: Aubier, 1948.
106. Colin P. L'audace et le soupçon: la crise moderniste dans le catholicisme français (1893-1914). Paris: Desclée de Brouwer, 1997.
107. Colin P. Morale et religion au temps de la crise moderniste. Études d'histoire de la philosophie française (XIXe et XXe siècles). Louvain-la-Neuve: Presses universitaires de Louvain, 2017.
108. Fessard G. Théâtre et mystère // Marcel G. La soif. Paris: Desclée de Brouwer, 1938.
109. Gallagher K. The Philosophy of Gabriel Marcel. New York: Fordham University Press, 1962.
110. Garrigou-Lagrange R. La nouvelle théologie où va-t-elle? // Revue Angelicum XXIII. №23. 1946. P. 126-145.
111. Girel M. Avant-propos // Wahl J. Vers le concret. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2004.
112. Gilson E. (éd.). Existentialisme chrétien: Gabriel Marcel. Textes de Delhomme J., Troisfontaines R., Colin P., Dubois-Dumée J.-P., Marcel G. Paris: Plon, 1948.
113. Gouhier H. Le théâtre dans la pensée de Gabriel Marcel // Savoir, faire, espérer: Les limites de la raison. Bruxelles: Presses de l'Université Saint-Louis, 1976. P. 277-281.
114. Gouhier H. Les Compagnons de Notre-Dame; – Henri IV, de Pirandello // Revue des Jeunes. 1925. jan.- mars. P. 568-573.
115. Gouhier H. Notes sur le théâtre chrétien // Revue des Jeunes. 1928. juill.-sept. P. 216-347.
116. Hanley K.R. Dramatic Approaches to Creative Fidelity. Lanham: University Press of America, 2011.
117. Jodock D. (ed.). Catholicism Contending With Modernity. Roman Catholic Modernism and Anti-Modernism in Historical Context. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

118. Lalou R. Histoire de la littérature française contemporaine. T.1. Paris: Presses universitaires de France, 1953. P. 249.
119. Lazon H. Gabriel Marcel The Dramatist. London: Colin Smythe Ltd., Gerrards Cross, Books, 1978.
120. Lioure M. Le théâtre religieux en France. Paris: Presses universitaires de France, 1983.
121. Madaule J. Le drame de Paul Claudel. Paris: Desclée de Brouwer, 1964.
122. Margerrison Ch. Camus and the theatre // Hughes E.J. (ed.). The Cambridge Companion to Camus. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
123. Morel-Flont T. La solitude dans le théâtre de Gabriel Marcel. Paris: Sorbonne, 1987.
124. O'Malley J. The Fellowship of Being: An essay on the concept of person in the philosophy of Gabriel Marcel. The Hague: Martinus Nijhoff, 1966.
125. Phillips H. Le théâtre catholique en France au XXe siècle. Paris: Honoré Champion, 2007.
126. Phillips H. Le théâtre catholique en France 1920-1940, une identité collective? // L'Annuaire théâtral. 2006. №39. P. 152-162.
127. Prini P. Gabriel Marcel et la méthodologie de L'invérifiable. Paris: Desclée de Brouwer, 1953.
128. Ratté J. Three modernists: Alfred Loisy, George Tyrrell, William L. Sullivan. London: Sheed and Ward, 1968.
129. Ricœur P. Gabriel Marcel et Karl Jaspers: philosophie du mystère et philosophie du paradoxe. Paris: Éditions du Temps présent, 1948.
130. Sottiaux E. Gabriel Marcel, philosophe et dramaturge. Louvain: E. Nauwelaerts; Paris: Béatrice-Nauwelaerts, 1956.
131. Tattam H. Time in the philosophy of Gabriel Marcel. PhD thesis, University of Nottingham, 2011.
132. Touchard P.-A. Le théâtre de Gabriel Marcel // Esprit. 1939. Vol. 7. №. 81. 1939. P. 434-438.

133. Truc G. Histoire de la littérature catholique contemporaine. Tournai: Casterman, 1961.
134. Verdure-Mary A. Drame et Pensée: la place du théâtre dans l'œuvre de Gabriel Marcel. Paris: Honoré Champion, 2015.
135. Verdure-Mary A. La genèse de L'Iconoclaste, de Gabriel Marcel // Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention). 2008. №29. P. 115-126.
136. Versini G. Le Théâtre français depuis 1900. Paris: PUF, 1970.
137. Zelis G. Les intellectuels catholiques en Belgique francophone aux 19e et 20e siècles. Louvain-la-Neuve: Presses universitaires de Louvain, 2009.