ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Религиозный экзистенциализм в творчестве Апдайка: «Кентавр» и «Ферма»**

основная образовательная программа магистратуры по направлению подготовки 45.04.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 2 курса

Образовательной программы

«Литература и культура народов зарубежных стран»

очной формы обучения

Аршинов Михаил Петрович

Научный руководитель:

к.ф.н., доц. Аствацатуров А. А.

Рецензент:

к.ф.н., доц. Жук М. И.

Санкт-Петербург

2018

**Оглавление**

Введение.......................................................................................................................3

Глава 1. Религиозный и атеистический экзистенциализм.......................................5

1.1. Основные идеи Сёрена Кьеркегора....................................................................6

1.2. Основные принципы "Церковной догматики" Карла Барта.............................9

1.3. Ключевые аспекты философии Пауля Тиллиха..............................................10

1.4. Атеистический экзистенциализм Хайдеггера и Сартра..................................13

Выводы по главе 1.....................................................................................................15

Глава 2. Анализ религиозно-философского содержания романов "Кентавр" и "Ферма".......................................................................................................................16

2.1. Религиозный экзистенциализм в романе "Кентавр".......................................17

2.1.1. Основные религиозно-философские мотивы романа "Кентавр"................22

2.1.2. Дейктическая функция мифа в романе "Кентавр".......................................60

2.1.3. Этико-эстетический художественный акт Питера Колдуэлла....................67

2.2. Роман "Ферма" как непрямое продолжение романа "Кентавр".....................70

Выводы по главе 2.....................................................................................................82

Заключение.................................................................................................................83

Список использованной литературы.......................................................................84

**Введение**

Настоящая работа посвящена анализу религиозно-философского содержания двух ранних произведений Джона Апдайка, а именно романов "Кентавр" и "Ферма".

**Актуальность** данного исследования обусловлена тем, что в настоящее время вопросы, касающиеся глубинной сущности человека, смысла бытия и важности религиозного чувства стоят как никогда остро. Такие глобальные процессы, как секуляризация культуры, распад духовных основ и утверждение материальных ценностей, привели к тому, что человек современности подвержен различным типам экзистенциальной тревоги и зачастую оказывается неспособен обнаружить надежную смысловую основу для своего существования. В произведениях, рассматриваемых в настоящей работе, Джон Апдайк обращается к подобным проблемам и делает попытку осмыслить их при помощи религиозной философии.

Следует также отметить, что сегодня в литературоведении наблюдается тенденция к междисциплинарности. Настоящее исследование соответствует указанной тенденции, поскольку оно выполнено на стыке филологии и философии, что дополнительно обуславливает его актуальность.

**Объектом** настоящего исследования являются тексты романов Джона Апдайка "Кентавр" и "Ферма", в качестве **предмета** выступает их религиозно-философское содержание.

**Теоретической основой** исследования послужили идеи таких представителей религиозного и атеистического экзистенциализма, как Серен Кьеркегор, Карл Барт, Пауль Тиллих, Мартин Хайдеггер и Жан-Поль Сартр. Для анализа нарративной структуры романа "Кентавр" была использована методология Жерара Женетта.

**Цель** работы заключается в том, чтобы выявить основные особенности религиозного экзистенциализма в раннем творчестве Джона Апдайка.

Достижение указанной цели предполагает выполнение следующих **задач**:

1. Дать краткое описание основных идей представителей религиозного и атеистического экзистенциализма, наиболее значимых для раннего творчества Джона Апдайка.

2. Проследить основные религиозно-философские мотивы романов "Кентавр" и "Ферма" в их связи с идеями религиозного и атеистического экзистенциализма.

3. Рассмотреть наиболее актуальные для религиозно-философского содержания произведений нарративные и художественные особенности.

4. На основании полученных результатов сделать обобщение касательно того, что являет собой религиозный экзистенциализм в раннем творчестве Джона Апдайка.

**Научная новизна** настоящей работы заключается в том, что в ней впервые раскрывается диалектическое противопоставление этического и эстетического, наблюдаемое в романах Джона Апдайка "Кентавр" и "Ферма", и выводится понятие протоэтического.

**Теоретическая значимость** работы состоит в том, что в ней предлагается комплексное осмысление религиозного экзистенциализма, наблюдаемого в ранних произведениях Джона Апдайка.

Возможность использовать результаты работы в курсах лекций, посвященных творчеству Джона Апдайка и религиозному экзистенциализму, обуславливает **практическую значимость** настоящего исследования.

**Основные положения, выносимые на защиту:**

**1.** В романе Джона Апдайка "Кентавр" наблюдается диалектическое противопоставление этического и эстетического.

**2.** Интегрированные в метадиегетическое повествование романа "Кентавр" мифические образы выполняют дейктическую функцию.

**3.** Роман "Ферма" является непрямым (смысловым) продолжением романа "Кентавр", в котором центральным мотивом становится проблема встречи "Я" с "Ты".

**4.** Религиозный экзистенциализм в романах "Кентавр" и "Ферма" представляет собой непредельный этико-эстетический опыт, инициированный протоэтическим чувством, понятие которого выводится в настоящей работе.

**Объем и структура диссертации.** Настоящая работа общим объемом 89 страниц печатного текста состоит из введения, двух глав и заключения. В конце каждой главы приводятся выводы. К работе прилагается список использованной литературы, включающий 45 наименований на русском и 25 на иностранных языках.

**Глава 1. Религиозный и атеистический экзистенциализм**

В настоящей главе будут кратко изложены наиболее актуальные для анализа религиозно-философского содержания романов Джона Апдайка "Кентавр" и "Ферма" идеи С. Кьеркегора, К. Барта, П. Тиллиха, М. Хайдеггера и Ж.-П. Сартра. Многие исследователи отмечали интерес Апдайка к упомянутым мыслителям; интерес этот отчетливо прослеживается в большинстве произведений писателя. Многочисленные эссе, статьи и интервью Апдайка свидетельствуют о том, что наибольшее влияние на писателя оказала философия Кьеркегора и К. Барта. Как мы увидим в ходе анализа интересующих нас произведений, идеи именно этих представителей религиозного экзистенциализма являются ключевыми для романов "Кентавр" и "Ферма". В романе "Ферма" мы сможем наблюдать противостояние идей религиозного и атеистического экзистенциализма: последнее направление философии, безусловно, очень беспокоило Джона Апдайка, который в своих литературных трудах подвергал его испытанию и критике.

**1.1. Основные идеи Сёрена Кьеркегора**

Датский философ и теолог Сёрен Обю Кьеркегор (1813-1855) является одним из основоположников философии экзистенциализма. В своих многочисленных трактатах Кьеркегор артикулировал ряд идей, которые оказали значительное влияние на крупнейших мыслителей девятнадцатого и двадцатого века.

В трактате "Или-или" Кьеркегор противопоставляет два модуса существования: эстетический и этический. Эстетическое представляется как временное и изолирующее: эстетик не способен выйти за пределы себя и установить подлинное отношение к другому человеку. Поскольку эстетическое не обладает транстемпоральным содержанием и подвержено снятию временем, эстетик никогда не может прекратить свое внутреннее движение. Человек, находящийся на эстетической стадии существования, всегда неудовлетворен: его дух жаждет нового опыта, который, будучи эстетическим, граничит с бесконечным и стремится к нему, но никогда не достигает. Все эстетические стремления человека есть проекции его самого, они не достигают инобытия, не восполняют внутреннюю несамодостаточность. Эстетик одинок, и эстетика опасна вдвойне потому, что она может включать в себя одиночество как одну из своих категорий. Экзистенциальное состояние эстетика Кьеркегор передает восклицанием: "Как бесплодны мои душа и разум, - и все же их беспрерывно терзают тщетные родовые муки, страстные и мучительные!" (Кьеркегор С. Или-или. М., 2016. С. 47). Человек, существующий в этическом модусе, добивается наиболее полного, "бесконечного" отношения к ближнему в истинной любви. Этическое непосредственно связано с религиозным и возможно через религиозное: только через Бога, который есть бесконечное, отношения между людьми - конечными существами - могут быть подняты до непреходящих. В трактате "Или-или" Кьеркегор намечает одну из своих основных идей, которая заключается в том, что между конечным человеком и бесконечным Богом лежит пропасть, и для ее преодоления необходима безусловная вера, выражающаяся в непреложном ощущении индивидом своей постоянной неправоты перед Богом и неукротимом стремлении к Его благодати (Кьеркегор С. Или-или. С. 760-774).

Трактат "Страх и трепет" Кьеркегор посвящает теме предстояния единицы наличного существования перед трансцендентным Богом. Рассматривая библейский сюжет о жертвоприношении Исаака, датский философ указывает на парадоксальный акт веры, который совершает Авраам. Обстоятельства, в которых оказывается Авраам - сверхобыденные, ветхозаветный персонаж обнаруживает себя в экзистенциальной ситуации, лежащей за пределами человеческого. Ничто не может помочь Аврааму в его ситуации: он не может сообщить о ней своим ближним, потому что его случай - невыразим. Авраам истинно любит своего сына Исаака, он находится к нему в этическом отношении. Однако Бог требует принести его в жертву, и абсолютное этическое оказывается преодолено. Авраам остается наедине со своим страхом: перед ним стоит непосильная для человека задача. Требование Бога может быть искушением, проверкой Авраама, но может быть и подлинным повелением: Авраам не способен это постичь своими силами через себя. Спасти Авраама может только парадоксальный акт абсолютной веры, в котором человек устанавливает в качестве единичного и конечного отношение к Богу - бесконечному и всеобщему. Такой акт позволяет Аврааму сохранить Исаака и выполнить требование Бога, получить и конечное, и бесконечное. Кьеркегор заключает основную часть трактата "Страх и трепет" словами: "Либо существует парадокс, согласно которому единичный индивид в качестве единичного стоит в абсолютном отношении к абсолюту, либо Авраам погиб." (Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 2017. С. 137). Человек представляется как единица существования со своей собственной, уникальной историей предстояния перед трансцендентным Богом, который превосходит всякое частное представление и есть по ту сторону всего конечного.

В трактате "Болезнь к смерти" Кьеркегор во многом предвосхищает открытия Гуссерля, Хайдеггера и Сартра: описывая экзистенциальную структуру человеческого существа, датский философ показывает, что "Я" есть отношение к себе самому и стремление быть собой самим, отмечает, что "в отношении между двумя членами само отношение выступает как нечто третье." (Кьеркегор С. Болезнь к смерти. М., 2016. С. 29). "Я" полагается силой Бога, однако "Я" может стать непрозрачным в случае отчаяния, и тогда индивид "теряет" отношение к Богу. Большая часть трактата посвящена исследованию диалектики отчаяния, которое может принимать различные формы и оказывать различное воздействие. Согласно философии Кьеркегора, отчаяние есть нечто всеобщее, однако оно может быть осознанным или неосознанным. Отчаяние обладает двойным потенциалом: оно может привести человека к необратимой гибели или к истинному исцелению, в котором нуждается каждый индивид. "Болезнь к смерти" - это отчаяние, связанное с настойчивым, необоримым желанием утверждать самого себя в своей конечности безотносительно бесконечного, или же отчаяние, заключающееся в нежелании быть собой. В последнем случае человек растворяется в собственных эстетических иллюзиях, он живет в сфере чистых возможностей, которые не могут стать действительностью. Кьеркегор также выделяет тип "сатанинского" отчаяния: он характеризуется тем, что человек запирается внутри самого себя, бросая вызов жизни и миру, из гордыни не желая надеяться на помощь Бога, для которого все возможно. Индивид, страдающий от такого отчаяния, ненавидит себя, но отвергает спасение извне, желая оставаться собою наедине с собой, не готовый принять принятие (Кьеркегор С. Болезнь к смерти. С. 89-91). При этом отчаяние человека перед Богом в своем несовершенстве, в своей вине и конечности есть то, что может возвысить человека и привести к Богу, ведь такое отчаяние непосредственно переходит в веру, которой преодолевается отделяющая единицу наличного существования от трансцендентного Бога пропасть.

**1.2. Основные принципы "Церковной догматики" Карла Барта**

Карл Барт (1886-1968) - швейцарский богослов, автор многотомной "Церковной догматики", один из основателей диалектической теологии.

Основой "Церковной догматики" является христология и учение о божественном откровении, явленном в Иисусе Христе, истинном Боге и истинном человеке. Карл Барт описывает пришествие Христа как факт примирения Бога с отпавшим от Него человечеством. Став человеком, Бог принимает все человечество и спасает его от угрозы подлинно ничтожного - того, что Господь безусловно и безоговорочно отрицает. Весь тварный мир оказывается озарен Божьей благодатью и принятием Всевышнего; то, что воспринимается человеком как негативное, есть не подлинно ничтожное, а лишь теневая сторона творения, не представляющая гибельной угрозы. Барт так комментирует чудо пришествия Христа: "Он не делал того, что сделал Адам. Но Он жил такой жизнью, какой приходилось жить после того и ввиду того, что сделал Адам. Он невинно страдал от того, чем согрешил Адам и мы все в Адаме. Он свободно вступил в союз, разделил беду с нашим погибшим бытием." (Барт К. Церковная догматика. М., 2007. Т. 1. С. 118). Бог идет на примирение с тварным миром в акте свободной любви, которая есть его сущность, выраженная в триединстве, для человека до конца непостижимая. Триединство есть всегда любовь и бытие-для-иного, Иисус Христос как истинный Бог существует тоже для-иного. Для человека Спаситель есть притча и надежда: человек не способен существовать исключительно в модусе бытия-для-иного, однако его исконная сущность - человечность - подразумевает со-существование и подлинную встречу с ближним (Барт К. Церковная догматика. М., 2011. Т. 2. С. 62). При этом экзистенциальная структура мужчины такова, что он может обрести подлинное бытие только в со-бытии с женщиной, и vice versa (Барт К. Церковная догматика. М., 2011. Т. 2. С. 121). Как человек есть существо, сотворенное для того, чтобы быть с Богом в качестве Его союзника, так и женщина есть та, что должна быть истинным партнером мужчины, неотделимым от него.

**1.3. Ключевые аспекты философии Пауля Тиллиха**

Пауль Тиллих (1886-1965) - немецко-американский представитель диалектической теологии, один из крупнейших теологов XX века.

В трактате "Мужество быть" Тиллих выделяет несколько типов экзистенциальной тревоги, характерных для ситуации человеческого бытия. **Тревога смерти** является основополагающей и неотвратимой: человек осознает и ощущает конечность своей экзистенции, он воспринимает себя как преходящее явление, в связи с чем его способность утверждать свое бытие оказывается под серьезной угрозой. **Тревога судьбы**, заключающаяся в ощущении человеком случайности своего существования и личного опыта, неразрывно связана с тревогой смерти, она способна значительно усилить последнюю. Индивид может обнаружить, что "наше бытие во времени случайно, что мы существуем в случайно начинающемся и случайно заканчивающемся отрезке времени, заполненном опытом, который сам по себе случаен как качественно, так и количественно." (Тиллих П. Мужество быть // Избранное. Теология культуры. М., 1995. С. 35). Такое наблюдение заставляет человека усомнится в значимости проживаемой жизни, а сомнение это, в свою очередь, вызывает страх смерти, которая воспринимается как случайный конец случайного движения, не имеющего непреходящего содержания и исторического прогрессирования. **Тревога пустоты и отсутствия смысла** серьезно угрожает духовному самоутверждению индивида: она возникает при "утрате ответа, пусть символического и косвенного, на вопрос о смысле существования" (Тиллих П. Мужество быть. С. 38). Тиллих отмечает, что состояние современной культуры, не имеющей мощного ценностного фундамента, отнюдь не способствует нахождению индивидом существенного содержания своей жизни и ее духовного центра. Если человек приходит к пониманию того, что предельного смысла ни в чем нет и быть не может, то он погружается в экзистенциальное отчаяние. (Тиллих П. Мужество быть. С. 38). **Тревога вины и осуждения** возникает по той причине, что "бытие человека - как онтическое, так и духовное - не просто дано ему, но предъявлено ему как требование." (Тиллих П. Мужество быть. С. 40). Бытие есть ответственность перед собой и другими людьми, и человек - свой собственный судья - может осуждать себя и испытывать вину. Пытаясь укрыться от вины, человек может обратиться к идее случайности судьбы и личной несвободы, которая снимет ответственность, или уйти в нравственный ригоризм, однако сама вина при этом сохраняется как внутренняя боль, движущая человеком (Тиллих П. Мужество быть. С. 41-42).

Согласно философской концепции Тиллиха, спасти человека от экзистенциальных тревог способно так называемое мужество быть, то есть готовность утверждать свое существование вопреки конечности своей экзистенции и тем отрицаниям, которыми угрожает жизнь. Такое мужество есть "дело благодати" и зависит от дара, предшествующего акту мужественного самоутверждения (Тиллих П. Мужество быть. С. 63). Мужество быть не обретается человеком действиями его воли, оно есть некая предрасположенность, индивидуальная сила. Тиллих акцентирует внимание на том, что внутренних ресурсов человека самих по себе недостаточно для того, чтобы побороть экзистенциальные тревоги. Для нейтрализации таких тревог индивиду необходимо то, что преодолевает конечное бытие самого человека, - сила самого-бытия. Она трансцендирует всякое представление человека о Боге, она есть Бог за пределами теизма. В акте безусловной веры человек оказывается захвачен самим-бытием, он испытывает к самому-бытию предельное доверие и соучаствует в его силе. Всякий религиозный символ (провидение, бессмертие, личная встреча с Богом) рискует быть разрушенным сомнением, сила же самого-бытия есть то, что находится за пределами сомнения, отчаяния, чувства пустоты; она есть исток всякого состояния человека (Тиллих П. Мужество быть. С.116-131). Тиллих заканчивает работу "Мужество быть" словами: "Корень мужества быть - тот Бог, который появляется, когда Бог исчезает в тревоге сомнения." (Тиллих П. Мужество быть. С. 131). Очевидно, что для Тиллиха остается проблематичным даже самое изощренное представление, ведь оно есть конечный человеческий опыт, который не способен достичь трансцендентного. То, что все же остается, когда все представления устранены, и продолжает поддерживать человеческое существование, даже когда индивид отчаялся в самом себе, только и является Богом, о котором может идти речь. Следует отметить, что такой подход приближается к атеистическому экзистенциализму, ведь, согласно Тиллиху, Бог представляет собой стихию бытия, в которой человек себя непосредственно обнаруживает и от которой не может "уйти" ни в случае отчаяния, ни самоотрицанием, ни сомнением. Такой безличный, стихийный Бог, не имеющий никаких определений, являющийся в некотором смысле имманентным человеку (поскольку силу самого-бытия человек обнаруживает через себя), не может задать историчность жизненного пути и быть гарантом этического абсолюта, относительно которого возможно этическое отношение.

В трактате "Динамика веры" Тиллих определяет веру как "состояние предельной заинтересованности." (Тиллих П. Динамика веры // Избранное. Теология культуры. М., 1995. С. 133). Предельный интерес направлен на то, что трансцендирует "поток повседневной жизни, полной относительного и преходящего опыта." (Тиллих П. Динамика веры. C. 138). Диалектика акта веры заключается в том, что он, как и всякий человеческий акт, является конечным, но при этом направлен на бесконечное, несмотря на свою ограниченность. Таким образом открывается ненадежность акта веры, в нем обнаруживается риск и действие мужества. Поскольку акт веры имеет конкретное содержание, его коррелят может оказаться непредельным. Даже в таком случае, однако, остается опыт безусловного: "исчезает - бог; остается - божественность." (Тиллих П. Динамика веры. С. 144). Крах конкретного объекта предельного интереса может привести верующего к неспособности найти новое содержание предельного интереса, а это означает ослабление мужества быть индивида. Динамичность веры обусловлена описанным риском: всякий принятый символ веры есть конечный образ, указывающий на запредельное и рискующий оказаться неактуальным. Тиллих выдвигает идею экзистенциальной несамодостаточности человека: по его мнению, предельный интерес направлен на то, чему индивид "сущностно принадлежит и от чего он обособлен в существовании." (Тиллих П. Динамика веры. С. 206). Всякий человек в некоторой степени обладает верой, поскольку нет такого индивида, который был бы полностью лишен предельного интереса. Предельность всегда отделена от своих выражений, но она есть то, к чему исконно тяготеет человек.

**1.4. Атеистический экзистенциализм Хайдеггера и Сартра**

Мартин Хайдеггер (1889-1976) - один из основоположников атеистического экзистенциализма, значительнейшая фигура в философии XX века.

В своем трактате "Бытие и время" Хайдеггер предпринимает попытку описывать экзистенциальную структуру человека и ситуацию его бытия. Человеческое существо, согласно Хайдеггеру, есть топос присутствия, "для которого в его бытии речь идет о самом этом бытии." (Хайдеггер М. Бытие и время. М., 2015. С. 191). Единица присутствиеразмерного бытия характеризуется заботой, которая раскрывает мирность мира как множественность точек заинтересованности по отношению к присутствию. Присутствие может оказаться отброшенным к самому себе, к чистой возможности своего существования, - в этом случае человек испытывает экзистенциальный ужас, поскольку "изымается" из тотальности мира, а последний воспринимается опосредованно как сущее, окруженное ничто (Хайдеггер М. Бытие и время. С. 187). Присутствие может "успокоится" только тогда, когда оно захвачено заботой или находит локатив для "падения". Последним могут быть "люди" - соприсутствующие другие, которые образуют своеобразную комфортную среду аналогичности, или повседневность - обыденное течение существования, в которое присутствие вливается и в котором оно себя "утрачивает" (Хайдеггер М. Бытие и время. С. 175-180).

Жан-Поль Сартр, главный представитель атеистического экзистенциализма в философии, во многом опирается на разработанные Мартином Хайдеггером принципы. В работе "Бытие и ничто" Сартр описывает характерный для человека модус для-себя бытия как декомпрессированное в-себе бытие. Сознание человека есть присутствие по отношению к себе, оно никогда не захвачено полностью своим состоянием, ведь для-себя структура образована "зазором" из ничто. Человеческое существо есть существо страдающее, так как его реальность "появляется в бытии как постоянно преследуемая целостность, которой она не в состоянии быть, потому что как раз она не может достичь в-себе, не теряя себя как для-себя." (Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. М., 2017. С. 179). Человек постоянно испытывает нехватку того, чего недостает ему для совпадения с собой: например, жажда как состояние недостаточности предполагает бытие того, что ее утолит (Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. С. 195).

Один из главных принципов философии Сартра заключается в том, что a priori жизнь не имеет смысла, и никакая ценность не существует до возникновения сознания. В связи с этим Сартр отрицает концепцию Бога и предустановок культуры, он объявляет человека свободным актуализировать свою экзистенцию и становиться тем, кем он хочет являться. Для Сартра основная ценность - свобода, позволяющая человеку преследовать свои цели и утверждать свои смыслы, реализовывать желаемый образ личности. Идея о том, что культура не должна ограничивать свободу человека своими предписаниями и сформировавшимися рамками, становится одной из центральных в известнейшей работе Симоны де Бовуар "Второй пол". При этом, как отмечает Карл Барт, Сартр видел в свободе человека серьезную ответственность и полагал, что человек должен вести себя так, как если бы был ответственен за всех людей (Барт К. Церковная догматика. М., 2011. Т. 2. С. 263). Несмотря на то, что Сартр представляет атеистическую философию и исходит из того, что не существует Бога, который был бы гарантом этического абсолюта и мог бы обусловить этическое отношение человека к человеку, французский мыслитель призывает прислушиваться к внутренним императивам и рассматривать себя в качестве индивида, предстоящего перед всем человечеством.

**Выводы по главе 1**

На основании первой главы настоящего исследования можно сделать следующие выводы:

**1.** Философия религиозного и атеистического экзистенциализма представляет человека как существо, постоянно находящееся в состоянии несамодостаточности. Религиозный экзистенциализм предполагает, что экзистенция индивида может быть завершена только через обращение к трансцендентному Богу - источнику жизни и благодати, преодолевающему всякий конечный опыт и любое частное представление.

**2.** Пауль Тиллих описывает веру как исконное стремление человека - своеобразный инстинкт, исходящий из глубин его существа, поиск которых приводит к самому-бытию. Такой подход в некоторой степени приближает философию Тиллиха к атеистическому экзистенциализму.

**3.** Принципиальное отличие атеистического экзистенциализма от религиозного заключается в том, что в качестве основной ценности утверждается свобода индивида стремиться к своему благополучию в земной жизни и реализовывать желаемый образ личности. Религиозный экзистенциализм, напротив, рассматривает земную жизнь человека как путь к преодолению своего несовершенного состояния и воссоединению с Богом, в котором только и обретается истинная свобода.

**Глава 2. Анализ религиозно-философского содержания романов "Кентавр" и "Ферма"**

Вторая глава данного исследования посвящена подробному анализу религиозно-философского содержания романов "Кентавр" и "Ферма". Рассмотрение различных смысловых аспектов упомянутых литературных произведений будет проводиться в первую очередь на основе идей религиозного экзистенциализма, описанных в первой главе настоящей работы. Также будут обнаружены и описаны наиболее значительные художественные элементы интересующих нас романов, которые на том или ином уровне выражают религиозно-философские мотивы, ключевые для творчества Джона Апдайка.

В первой части аналитической главы будет рассмотрена смысловая структура романа "Кентавр". Вторая часть будет посвящена роману "Ферма" в его связи с основными смысловыми мотивами "Кентавра".

**2.1. Религиозный экзистенциализм в романе "Кентавр"**

В романе "Кентавр" (1963), последовавшем за такими произведениями, как "Ярмарка в богадельне" (1959), "Та же дверь" (сборник рассказов, 1959), "Кролик, беги" (1960) и "Голубиные перья" (сборник рассказов, 1962), Джон Апдайк продолжил развивать религиозно-философские темы, поднятые в более ранних своих работах. Вопросы веры и неверия, неспособность человека утверждать себя в своей единичности и обрести в ней самодостаточность, проблемы непостижимости трансцендентного замысла мироздания, имманентной частью которого мы тем не менее являемся, столкновения этико-эстетического представления человека с непосредственной жизненной ситуацией, в которую индивид оказывается вброшен, трудности, связанные с подлинной встречей одного человека с другим как "Я" с "Ты", - вот далеко не полный перечень сложнейших тем, которые, очевидно, беспокоили писателя на протяжении всей жизни и стали ключевыми во многих его литературных трудах, в том числе наиболее ранних. Роман "Кролик, беги", предшествующий "Кентавру", поистине пугает своей пессимистичностью: кажется, будто у человека нет решительно никаких шансов положительно разрешить хотя бы некоторые из вышеперечисленных экзистенциальных проблем. Гарри "Кролик" Энгстром, главный герой произведения, раз за разом совершает чудовищно неэтичные поступки; чувства вины и раскаяния иногда овладевают им, но всегда преодолеваются его внутренним движением - движением инстинктивным, "животным". Священник Экклз, пытающийся вырвать Энгстрома из макабрического потока неподконтрольного внутреннего становления, который несет героя к греху и смерти, терпит неудачу. Религиозный кризис, который переживает Экклз и с которым он непрерывно борется, по всей видимости, может только усилиться от осознания того, что все его попытки оказались в итоге бесплодными и, что еще хуже, косвенно привели к гибели новорожденной дочки Энгстрома. Сам Кролик, не обретший счастья в браке, не нашедший "утешения" в блуде и своих "побегах", потерявший маленькую дочку, так и не увидевший в мире никого, кроме себя и своих отражений, потерявший надежду найти утешение в боге (пусть даже негативным способом), в финале романа снова "бежит" - возможно, к своей окончательной смерти (Yates N. The Doubt and Faith of John Updike // College English. 1965. Vol. 26. No. 6. P. 472). В определенном смысле Энгстром уже при жизни мертв, во всяком случае, духовно, ведь им движет преимущественно животно-инстинктивное начало. На протяжении всего своего существования Энгстром в основном черпал радость из спортивных игр и интимных связей с женщинами, а физические удовольствия подвержены моментальному снятию временем, они не обладают сверхобыденным, транстемпоральным содержанием. Жена утратила интерес для Энгстрома, как только перестала быть для него сексуально привлекательной: в сущности, она всегда была для него лишь объектом желания; увидеть же ее как сосуществующую с ним единицу наличного существования, как "Ты", с которым нужно достичь истинной встречи, он оказался не способен. Поприща для себя Кролик тоже найти не смог. Работа, которой герою приходится заниматься для обеспечения своей семьи, являет собой апофеоз абсурда: Энгстром демонстрирует некую "чудо-терку", никому не нужное бессмысленное порождение мелкого капитализма. Единственное, чем дорожит Кролик, - это память о тех временах, когда он успешно выступал за школьную команду по баскетболу, и о той пище, что насыщала его тщеславие. Энгстром лелеет в сознании образ себя как видного спортсмена-баскетболиста, хотя образ этот уже мало соотносится с действительностью. Инстинкт, лежащий в основе существа Кролика, заставляет его бежать от затхлой повседневности, в которой он погряз, к новым "радостям жизни", которые никак не могут достроить человеческую экзистенцию. Редкие внутренние прозрения, случающиеся в душе Энгстрома, практически моментально отменяются движением его главного инстинкта. Ближе к концу романа, в день похорон его маленькой дочки, Энгстром переживает состояние внутреннего апокалипсиса, которое комически быстро разрешается своеобразной религиозной экзальтацией (обратная сторона которой, впрочем, есть отчаяние): как только завершается погребение, Кролик вновь бежит, забыв о своей вине, о своей тяжелейшей ответственности перед женой, уверенный, что "водворил свою дочь на небо" (Апдайк Дж. Кролик, беги // Апдайк Дж. Кролик, беги. Кентавр. Ферма. М., 1990. С. 269). В глубинах существа Энгстрома, безусловно, присутствует религиозная потребность: его "бег" не может быть остановлен именно потому, что никакое предельное содержание не поступает извне, чтобы достроить, завершить его экзистенцию, а сам он ничто подобное не может "ухватить". В итоге вся жизнь Энгстрома представляется как стихийное, бесцельное движение трансцендентальной воли, которая жаждет трансцендировать саму себя, овладеть непреходящим, но снова и снова возвращается к самой себе с тем, чтобы помчаться дальше в своей неудовлетворенности.

В романе "Кентавр" Джон Апдайк предлагает читательскому созерцанию не менее сложный и противоречивый, но в целом более утвердительный опыт. Если окончание романа "Кролик, беги" теряется в смутном, стихийном движении жизни, которое уносит в никуда всякое духовное стремление и рассеивает образ человеческой личности, то финал романа "Кентавр" оставляет куда больше надежды на то, что через акты смирения, самоотречения, встречи с ближним и мужественного принятия смерти человек способен обрести надежное основание для своего бытия и утверждать себя в качестве существа духовного, которому открыт путь к благодати. Впрочем, как мы увидим далее, концовка романа "Кентавр" все равно остается неоднозначной, в первую очередь из-за постоянного противоречия между этическим и эстетическим в человеке и по причине несамодостаточности человеческого существа в условиях в-себе и для-себя бытия, которая, по всей видимости, не может быть полностью восполнена при жизни. Эти два наблюдения, которые станут яснее в ходе подробного анализа религиозно-философского содержания романов "Кентавр" и "Ферма", в конце позволят сделать вывод о том, в чем заключается суть религиозного экзистенциализма в раннем творчестве Джона Апдайка.

Исследование религиозно-философского содержания романа "Кентавр" будет проведено в три этапа, из которых каждый последующий предполагает переход на более высокий смысловой уровень, в соответствии с нарративно-художественной структурой произведения. Последняя сама по себе довольно сложна; в задачи настоящей работы, однако, не входит подробный ее анализ. В рамках данной диссертации мы будем ориентироваться на основные особенности нарративно-художественной структуры романа постольку, поскольку они имеют непосредственную связь с интересующей нас религиозно-философской проблематикой.

Рассмотрим наиболее актуальные для нашего исследования нарративно-художественные особенности романа "Кентавр". Во-первых, произведение построено таким образом, что можно выделить два принципиальных уровня повествования (причем именно в таком порядке): метадиегетический, на котором разворачивается история нескольких дней жизни Джорджа Колдуэлла и его сына Питера, и интрадиегетический, имеющий в качестве центра восьмую часть романа, начало которой полагает разделение двух плоскостей - своеобразной "художественной реминисценции" Питера-нарратора, чей субъект порождает метадиегетическое повествование, и всего диегезиса в целом, где все прочие части романа, включая некролог, обозначенный как пятая часть произведения, но находящийся вне континуации метадиегетической истории, воспринимаются относительно восьмой, и в котором метадиегетическая история уже предстает именно как этико-эстетический художественный акт рассказчика. Восьмая глава - своего рода откровение, которое не только снимает "неправдоподобность" синкретического слияния мифа и привычного плана действительности, наблюдаемого в "Кентавре", и обосновывает смены модальности и залога наррации, но в добавление к этому интереснейшим образом достраивает религиозно-философское содержание романа, создавая как бы новое смысловое измерение. Намеки на то, что мы на протяжении почти всего текста имеем дело с творчески оформленной реминисценцией Питера Колдуэлла, неоднократно появляются до восьмой главы (особенно явные можно обнаружить, например, на страницах 312 и 354 цитируемого в настоящей работе издания), но они обретают полную прозрачность только ретроспективно. Второй важной для нас особенностью нарративной структуры произведения является переменная фокализация, которую можно назвать моделированной, поскольку интрадиегетический (в двойном смысле) нарратор Питер Колдуэлл сам "помещает" себя в создаваемый им эпос своего и отцовского прошлого и строит повествование так, как если бы в самом деле был ограничен точкой зрения и временным аспектом описываемых ситуаций. Приведенные в этом абзаце соображения будут завершены в параграфе 2.1.3.настоящей главы, в котором раскрывается их существенная связь с религиозно-философским содержанием рассматриваемого нами произведения.

Итак, с учетом особенностей нарративно-художественной структуры, описанных выше, анализ смыслового содержания романа "Кентавр" будет проведен в три этапа. Первый этап предполагает рассмотрение основных религиозно-философских мотивов, обнаруженных в метадиегетическом повествовании, то есть в эпосе, сотворенном интрадиегетическим нарратором Питером Колдуэллом на основе нескольких дней из его и отцовской жизни; второй этап - определение глобальной смысловой роли классического мифа, интегрированного в метадиегетическое повествование; третий этап посвящен осмыслению образа Питера в качестве рефлектирующего нарратора, совершающего этико-эстетический творческий акт, в его связи с раскрытыми на предыдущих этапах религиозно-философскими идеями.

**2.1.1. Основные религиозно-философские мотивы романа "Кентавр"**

**Столкновение человеческих представлений с отрицающим их миром. Противоречие между внутренним и внешним. Диалектика протоэтического и эстетического.**

Экзистенциальная ситуация человека такова, что он обнаруживает себя на полях непрошенного бытия, которые стремится организовать и упорядочить, покрыть своими смыслами. Человека воспринимает пространства бытия как свою вотчину, и в то же время ощущает пропасть между внешним и внутренним, чувствует отчужденность от внешнего. Если попытаться смоделировать состояние человека внутри бытия "до рефлексии", то есть пока бытие не помыслено опосредованно как некая внешняя среда, в которой пребывает единица присутствиеразмерного (в философии Кьеркегора - наличного) существования, можно представить то, что Хайдеггер называл "мирностью мира". "Мирность мира" раскрыта заботой присутствиеразмерной единицы, заботу же можно назвать движением трансцендентальной воли, ощущаемым человеком имманентно (в качестве трансцендентальной воля полагается уже рефлексией). Представление о такой воле устраняет представление о свободе: как верно отмечал Шопенгауэр, желание не подчиняется закону основания и возникает как бы из ниоткуда, а субъект есть лишь экспериенцер внутренних процессов, задействованный наблюдатель неподконтрольного изъявления воли (Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М., 2017). Однако в действительности состояние человека (во всяком случае, современного; о том, например, "каково" было человеку с так называемым синкретическим сознанием, мы можем только догадываться, но пережить в непосредственном опыте то состояние не способны) есть постоянный диссонанс, вызванный "неукорененностью" в бытии, и перечисленные выше философские представления никогда его не разрешают (зачастую - усиливают). Действительное экзистенциальное состояние человека нашего времени, похоже, всегда предполагает актуальное противопоставление "Я" миру, субъекта - объекту; так называемая забота всегда мыслится как нечто большее, имеющее перспективу; духовные потребности человека таковы, что ему необходимо телеологическое основание, обретение поприща, преодоление одиночества во встрече с другим, наконец, восполнение экзистентной несамодостаточности. Литература, в отличие от философии, почти всегда представляет человека актуально, в тех его состояниях, которые могут быть узнаны в той или иной степени каждым, которые не являются продуктом чистой рефлексии, порождающей в чрезмерном напряжении вредную фикцию, а описаны исходя из опыта жизни (для некоторых, правда, опыт жизни и есть сплошная рефлексия, но это мы в данном случае вынесем за скобки). Для американской литературы очень характерен мотив отрицания миром человеческих смыслов: его можно наблюдать в произведениях У. Фолкнера, Т. Вульфа, Э. Хемингуэя, Н. Мейлера, У. Стайрона, Дж. Д. Сэлинджера, С. Беллоу и многих других. В романе Джона Апдайка "Кентавр" этот мотив также является одним из ключевых. Неспособность актуализировать свои представления и духовные стремления формирует значительную часть экзистенциального кризиса Джорджа Колдуэлла - то, что Пауль Тиллих называет тревогой пустоты и отсутствия смысла, угрожающей духовному самоутверждению индивида. С тем, чтобы проследить, как мотив отрицания миром человеческих смыслов представлен в "Кентавре", проанализируем наиболее интересные с этой точки зрения моменты романа.

Вступительная сцена произведения, описывающая урок естествознания, задает прослеживаемый нами мотив, который далее продолжится в еще двух школьных эпизодах. Обыденность начальной сцены романа, как и некоторых последующих, утопает в мифических образах, однако в задачи нашего исследования не входит целенаправленное их изучение. Существует множество работ, посвященных специальному анализу мифических образов романа "Кентавр" и соотнесению действующих лиц с мифическими персонажами. Мы будем обращать внимание на мифические образы в их слитности с образами обыденной реальности тогда, когда они будут представлять для нас интерес своим религиозно-философским содержанием. На втором этапе рассмотрения смысловой структуры "Кентавра" мы попытаемся определить глобальное значение включенности классического мифа в ткань изучаемого произведения именно в связи с религиозно-философской проблематикой. В данный же момент нас в первую очередь интересует то, каким образом содержание первой сцены полагает начало мотиву столкновения человеческих смыслов с отрицающим их миром и раскрывает тревогу пустоты и отсутствия смысла, а также то, каким образом две последующих сцены, посвященные преподавательской деятельности Колдуэлла, этот мотив развивают.

Итак, роман начинается с того, что школьному учителю Джорджу Колдуэллу срывают урок естествознания его ученики. Один из подростков поражает Колдуэлла, предстающего в образе кентавра Хирона, стрелой, - это относится к плану мифа (который, впрочем, неотделим от плана обыденной реальности) и имеет сложный символический характер. Ранение символизирует, с одной стороны, вторжение иррационального, порой враждебного, конфронтирующего внешнего в наличное бытие Колдуэлла, а с другой - начало "недуга" героя, его духовной болезни (второй аспект будет особенно важен для рассмотрения мотива принятия смерти и утверждения жизни). Ученики, как водится, не испытывают ни малейшего желания насыщаться знаниями и вместо того, чтобы внимать педагогу, предаются свойственному подросткам баловству. Они отвергают учителя и все то, что он им пытается сообщить, как нечто чуждое; дети недостижимы для смысловой импозиции в своей стихийности, они словно бы пребывают в принципиально ином топосе жизни, который функционирует по каким-то иррациональным принципам, не допускающим рационального контроля. Глядя на беснующихся учеников, Колдуэлл оказывается вынужден осознать, что предмет, им преподаваемый - естествознание - не имеет никакой связи с наблюдаемым им самоутверждением жизни. Пять миллиардов лет - предполагаемый возраст вселенной; какую актуальность это астрономическое число, продукт человеческого сознания, тщетно пытающегося постигнуть трансцендентный замысел мироздания при помощи теории, которая, в конечном счете, рискует оказаться не более, чем вымыслом, может иметь перед всеохватывающей и самодовлеющей энергией бытия? Колдуэлл бессилен перед учениками, он ощущает ложность и иллюзорность тех знаний, которые пытается передать. Его функция как учителя теряет значимость для него самого. Преподавательская деятельность Колдуэлла не приносит герою никакого удовлетворения и не может сформировать надежный смысловой фундамент его существования. Задача Колдуэлла - донести знания до подрастающего поколения, воспитать в учениках чувство долга и ответственности, привить им интерес к различным сферам жизни - может казаться существенной, способной дать телеологическое основание, только до тех пор, пока ее актуальность не оказывается снятой самой ее сутью. Ученики в этой сцене не просто травят учителя, они вытравляют из него чувство важности его духовной жизни, подрывают способность к духовному самоутверждению. В момент предельного внутреннего напряжения, через который проходит Колдуэлл в описываемой ситуации, "его взгляд оказывается притянут к написанному им на доске числу 5 000 000 000, обозначающему предполагаемый возраст вселенной." ("His eyes were forced upward to the blackboard, where he had chalked the number 5,000,000,000, the probable age in years of the universe." Updike J. The Centaur. Harmondsworth, 1972. P. 7, перевод автора). Звериное буйство, захватившее учеников, - бурление исконной энергии жизни - делает до смешного ничтожным то "знание", которое должен передать Колдуэлл, и написанная на доске цифра в пять миллиардов лет утрачивает всякое значение, редуцируясь до меловых следов. Во втором эпизоде романа, во время разговора с женой и Папашей Крамером, Колдуэлл скажет: "Я только и делаю, что лгу. За это мне деньги платят." (Апдайк Дж. Кентавр // Апдайк Дж. Кролик, беги. Кентавр. Ферма. М., 1990. С. 314). Эта иронически-отчаянная реплика свидетельствует о том, что Колдуэлл уже не ощущает никакой ценности в своих "знаниях", они кажутся ему ужасно незначительными, иллюзорными: научные представления, которые должен транслировать герой на поприще педагога, подспудно воспринимаются им как легкомысленно-кощунственные попытки сказать что-то определенное о чрезвычайно сложном, непостижимом замысле мироздания, который человеческий интеллект не в силах охватить и описать.

После того, как стихийные силы "изгоняют" Колдуэлла-Хирона из аудитории, герой отправляется к механику Элу Гаммелу, принимающему на себя образ Гефеста, с тем, чтобы тот извлек стрелу из лодыжки. Затем, избавленный от стрелы, Колдуэлл с опозданием возвращается в класс, где его ожидают ученики и директор школы Зиммерман, соответствующий мифическому Зевсу. Зиммерман старается поставить Колдуэлла в максимально неудобное положение, он издевается над ним, поддерживаемый хохотом учеников. Колдуэлл, чувствующий ничтожность собственного существа, подавленный абсурдностью ситуации, не верящий более в поприще педагога (но все же желающий верить), начинает урок на тему "происхождение вселенной". Сразу же становится понятно, что научная теория, которую он излагает, как и астрономические числа с пугающими вереницами нулей, никому не интересны. Зиммерман обращает мало внимания на Колдуэлла: его куда больше занимает бюст Ирис Осгуд, одной из учениц. Класс, словно море накануне бури, начинает раскачиваться стихийными волнами. Только Джудит Ленджел, девочка, запуганная отцом и явно обделенная умом, слушает педагога. Отвечая на вопросы учителя, она раз за разом нелепо ошибается; ее ошибки, поведение директора и насмешливое равнодушие класса превращают лекцию Колдуэлла в фарс. Сам герой чувствует, что его существо со всех сторон подвергается нападению внешнего. Попытки Колдуэлла утверждать себя сталкиваются с учениками в их отрицающей стихийности, с бунтом вещей (мел крошится, когда герой пытается сделать очередную запись на доске), с ужасающими числами, нули которых "смотрели на него, каждый как рана, из которой так и сочилось слово «яд»", и неохватная колоссальность которых заставляет человека чувствовать себя нестерпимо ничтожным, напоминает ему о смерти (Апдайк Дж. Кентавр. С. 305). Ситуация, в которой находится Колдуэлл, подрывает самые основы его экзистенции, лишает мужества быть. Герой предпринимает попытку защититься иронией, в которой чувствуется резигнация, и это дает ему силы продолжать. Колдуэлл решает представить космогонию в человеческих масштабах, приблизить ее к земному, человеческому опыту. Постепенно его лекция начинает все больше походить на проповедь: говоря о вольвоксе, одном из первых организмов, Колдуэлл излагает свой собственный духовный идеал - идеал самоотречения и бытия для иного, которому он силится следовать. Его личных внутренних сил, однако, для этого не хватает: глядя на бесчинства подростков, на неприкрытую, наглую похоть Зиммермана, он озлобляется, ударяет своего ученика Дейфендорфа, припоминая ему все прошлые обиды (Апдайк Дж. Кентавр. С. 312). На мгновение его охватывает раскаяние, оно усиливает его внутреннюю муку, с которой он мечтает остаться наедине. Колдуэллу едва достает сил через ненависть, боль и дурноту завершить свою печальную проповедь неутешительными словами: "Минуту назад, с отточенным камнем, с тлеющим трутом, с предвидением смерти, появилось новое животное с трагической судьбой, животное... имя которому - человек" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 312).

Со сценой, описанной выше, очевидно контрастирует третий эпизод романа: в нем предлагается идиллия, целиком построенная на мифических образах. Она представляет собой воображаемую реализацию духовного идеала Колдуэлла, его мечты о прекрасном поприще, делающем существование осмысленным, о служении, в котором индивид актуализирует свою экзистенцию и обретает связь со всеобщим. На живописной лужайке среди леса мудрейшего кентавра Хирона ждут достойные ученики: Ахилл, Асклепий, Ясон и любимая дочь Окироя. Хирон с радостью выходит к ним; учитель готов дарить свою бесценную мудрость, ученики - с благодарностью принимать ее. Хирона в этой идиллии связывает с учениками не просто формальное отношение, навязанное общественным устройством и системой образования, но духовные узы. В учениках Хирон находит свое телеологическое основание и завершение, через них он преодолевает собственную единичность, бытие в-себе и для-себя расширяется до бытия-для-иного и в-ином. Когда Хирон предстает перед детьми, ученики и учитель возносят молитву Зевсу, прося о знамении, которое бог им тут же являет: слева от кентавра, но справа от его подопечных взлетает черный орел (Апдайк Дж. Кентавр. С. 350-351). Знамение это сулит благодать детям, и в то же время несчастье - возможно, даже гибель - кентавру, но он все равно ему рад, поскольку в учениках - его продолжение, его бессмертие. Описываемая фантазия изображает полную гармонию: одухотворенная природа благоволит собранию героев. Учитель называет тему урока - происхождение всего сущего; Хирон и ученики, вторя друг другу, славят Любовь, которая привела в движение вселенную (Апдайк Дж. Кентавр. С. 350-351).

Идиллический третий эпизод в метадиегетическом повествовании - эстетическое представление Колдуэлла , его пространство для эскапизма. Такая идиллия накладывается на несовершенную действительность, не соответствующую духовным стремлениям героя. Хаосу, с которым Колдуэлл сталкивается на невымышленных уроках, противопоставляются полная гармония и взаимопонимание. Ученики внимают чудесным речам учителя, учитель истинно обретает себя в отдаче ученикам. На реальном уроке Колдуэллу мучительно говорить о космогонии и становлении живого мира: тот научный дискурс, который он усвоил и предлагает детям, представляется ему бессодержательным, иллюзорным, низводящим человека до случайно возникшего преходящего элемента. Тревога судьбы и смерти, пустоты и отсутствия смысла одолевают Колдуэлла в невымышленной ситуации, лишая его мужества быть. В воображаемой идиллии герой погружается в ту же самую тему - происхождение вселенной - с блаженным упоением, ведь в основе всего сущего теперь лежит благодатный божественный замысел, наделяющий все вечным смыслом. Само по себе бытие ничем не оправданно, оно утопает в ничто. Различные формы сущего мыслятся как случайные; без установления вертикального отношения от бытия к богу, без оправдания мира трансцендентным человеку остается только задать вопрос Хайдеггера: "Почему есть что-то, а не ничто?". Эстетический мир Колдуэлла - это мир, где есть бог, обосновывающий тварную вселенную, заботящийся о ней, дарующий благодать, побеждающий смерть и возносящий все в вечность. В невымышленном мире Колдуэлл (на этом этапе повествования) не в силах уверовать, узреть божественное; в идиллии между сущим и богом нет пропасти, вседержитель отвечает на молитву, его присутствие несомненно. Зиммерман-Зевс, посетивший реальный урок, непредсказуем, враждебен, отвратителен в своей похоти. Зевс идиллии - милостивый, благостный, "радость всех смертных" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 350). Этим он похож на представление о христианском боге, но отличается от него тем, что непосредственно присутствует в мире, не требует от человека долгого, возможно, полного страданий духовного пути, могущего в любой момент оборваться или ни к чему в итоге не привести. Можно сказать, что в идиллии Колдуэлла вера не есть риск; герой эстетически устраняет все трудности христианской религии.

Может, однако, показаться странным, что мы называем идиллию Колдуэлла чисто эстетической, ведь в ней безусловно присутствует этическое отношение учителя-Хирона к ученикам, а духовное стремление героя обрести бога, который оправдал бы его бытие и бытие всего сущего, восполнил бы его экзистенциальную несамодостаточность, относится к религиозному. Действительно, рассматриваемая нами "мечта" Колдуэлла построена преимущественно на этическом и религиозном, но крайне существенно то, что она есть в конечном счете не более, чем личное, интрасубъектное представление, противопоставленное внешней реальности, в которой только и возможно этическое и религиозное. Вообще, этическое отношение одного человека к другому представимо в трех случаях: при преодолении единицей наличного существования своей в-себе изолированности и достижении бытия-в-другом; при воздействии иной, трансцендентной силы, посредством которой отношение будет поднято до этического уровня (которая обусловит возможность этического отношения); и, наконец, внутри непосредственной этической ситуации, не оставляющей времени для рефлексии, которая, впрочем, будет апостериори (не в строго кантовском смысле этого термина) отрефлектирована как этико-эстетическая. При более пристальном рассмотрении, однако, выясняется, что первое условие не может быть удовлетворено, поскольку трудно представить "перемещение" центрированного бытия из одной единицы в другую; но даже если это каким-то образом произойдет, окажется, что просто сменилась субъектность, ведь для того, чтобы обрести новую самость, нужно "забыть", оставить исходную. Важнейшая проблема этики - то, что индивид имеет дело не непосредственно с другим индивидом, а с его образом, абсорбированным в интрасубъектную реальность, - оказывается нерешенной. Третий случай, в отличие от первого, мы иногда наблюдаем в жизни. Как правило, это бывает связано с имманентным сочувствием, формула которого такова: видимость чьих-то страданий дает человеку стимул для действия, направленного на облегчение или устранение этих страданий; в результате действия "наградой" за него является в первую очередь видимость того, что состояние человека, которому помогали, улучшилось, а не, скажем, мысль о том, что "я поступил правильно", и не созерцание собственного нравственного облика. Последнее, правда, может прийти спустя какое-то время в результате ретроспективной рефлексии, но сути ситуации это не меняет. Для непосредственной этической ситуации главное - отсутствие рефлексии; собственно, в момент наступления она и не мыслится как этическая. Имманентное сочувствие есть своеобразная инстинктивная реакция, по всей видимости, помогающая человечеству выживать, и в ней отсутствует важное условие этического отношения - свобода. Человек, в последствии оценивающий себя и свои поступки, совершенные в подобной ситуации, уже мыслит эстетически; подобием этического здесь может являться только чувство вины или, скажем, искренняя благодарность богу за то, что он "дал силы" поступить правильно. Остается второе условие этического отношения индивида к индивиду: через посредство трансцендентного, через бога, который может возвысить индивида над инстинктивным и сделать его свободным, и относительно которого всякое отношение человека к человеку имеет этическую значимость. Если нет бога, который является условием этического, гарантом этического абсолюта, то не может быть и этического отношения между людьми.

Итак, идиллия Колдуэлла - эстетическая, посредством нее герой прячется от несовершенной, не совпадающей с его идеалом реальности и борется с нежеланием быть собой. Кьеркегор полагал, что подобный эскапизм и жизнь духа в чистой возможности без укорененности в действительности есть болезнь, форма отчаяния. "Прятаться" от реальности, уединяясь в образах своего воображения, - опасный путь, грозящий утратой способности утверждать свое бытие и дисперсией личности. Как мы увидим далее, Колдуэллу придется изменить свое позиционирование по отношению к внешнему миру, чтобы приблизиться к духовному исцелению и разрешению экзистенциального кризиса.

Прослеживаемый нами мотив продолжается в начале четвертой главы романа, которое представляет собой еще одну школьную сцену, где Джордж Колдуэлл беседует с Дейфендорфом и Джудит Ленджел, своими учениками. Эмоционально-духовные состояния, через которые прошел учитель во время предыдущих эпизодов, уже сформировали тенденцию к резигнации: Колдуэллу все труднее утверждать свое бытие вопреки нападкам внешней действительности, не согласующейся с его внутренней субъективной реальностью. В разговоре героя с Дейфендорфом мы наблюдаем, как ирония в словах Колдуэлла перетекает в болезненную откровенность, раскрывающую духовную травму. Без обиняков высказав свое отношение к общественному укладу, который породил "тюрьмы, именуемые школами", Колдуэлл советует нерадивому ученику: "пока не поздно, возьмись за ум и выучись чему-нибудь, иначе будешь таким же ничтожеством, как я, и придется тебе идти в учителя, чтобы заработать на жизнь." (Апдайк Дж. Кентавр. С. 353). Такая откровенность передает сложное, неоднозначное состояние героя. С одной стороны, он находится на грани отчаяния, его экзистенция ослаблена всеми типами тревоги; с другой стороны, откровенностью Колдуэлл совершает движение наружу, в некоторой степени раскрывает себя внешнему миру. Колдуэлл пытается относиться к Дейфендорфу человечно, герой до последнего старается реализовать христианский идеал встречи с ближним. В духовном состоянии Колдуэлла, таким образом, различимы две тенденции: негативная, ведущая к утрате мужества быть (резигнации), и положительная - желание во что бы то ни стало утверждать христианский идеал. Последнее на этом этапе остается преимущественно эстетическим; собственно этическим оно может стать только через веру и божью благодать. Практически до самого финала романа Колдуэлл цепляется за образ мученика, вынужденного умереть из-за того, что его духовные стремления отвергаются равнодушной, пустой внешней действительностью. В этом - его болезнь, но, как мы узнаем в конце, не к смерти, а к исцелению; диалектика внутреннего состояния Колдуэлла такова, что причина недуга есть также то, что может привести к выздоровлению.

В разговоре с Джудит Ленджел особенно заметна положительная тенденция во внутренней динамике Колдуэлла: изможденный, едва способный поддерживать напряжение собственного бытия, он искренне старается отнестись к ней по-доброму, понять ее состояние. Колдуэлл прекрасно осознает, какие трудности одолевают подростков переходного возраста, "загнанных" в ненавистную школу. На поприще педагога герою приходится представать перед множеством единиц наличного существования, каждая из которых - в-себе реальность со множеством внутренних диссонансов. Реальность Джудит Ленджел, похоже, сформирована следующим: на девочку давит отец, природные данные не позволяют ей успевать в школе, она наверняка комплексует по поводу своей внешности и насмешек одноклассников. Когда она учит уроки, ее "ужас как тошнит и [у нее] голова кружится." (Апдайк Дж. Кентавр. С. 358). Существо Джудит страдает под гнетом вышеперечисленных обстоятельств; у остальных учеников класса наверняка есть много схожих проблем. Формальная функция школьного учителя состоит в том, чтобы сделать из такого "материала" индивидов, усвоивших конвенциональные принципы и пригодных к общественной жизни. Духовный идеал Колдуэлла подобного отношения к ученикам не допускает: дети - не набор объектов, а множество требующих сочувствия и искреннего участия субъектов. Внутренние усилия Колдуэлла, пытающегося следовать своим высоким принципам, выматывают его и зачастую ни к чему не приводят: Джудит, несмотря на доброту и чуткость педагога, никак не может преодолеть свой психологический барьер, а остальные ученики даже если и проникаются иногда симпатией к учителю, все равно остаются в своей враждебной стихии.

В начале четвертой главы мы узнаем, что по распоряжению директора Зиммермана Колдуэлл, который "из-за грыжи не мог даже войти в воду", является тренером школьной команды по плаванию (Апдайк Дж. Кентавр. С. 355). Герой воспринимает это как еще одно проявление абсурда, в котором утопает его жизнь. Он надеется на Дейфендорфа, соответствующего образу Посейдона, но на соревнованиях по плаванию между Олинджером и Западным Олтоном, о которых повествуется далее в четвертой главе, его подопечному не удается выцарапать победу. Для Колдуэлла это нелепое поражение в качестве тренера (у олинджерской школы даже нет своего бассейна) становится еще одним квиетивом; он окончательно впадает в уныние. Колдуэллу едва хватает сил для того, чтобы сказать бодрое слово своей команде; в разговоре с тренером команды Западного Олтона реплики героя становятся совсем самоуничижительными. Колдуэлла практически полностью покидает вера в какую бы то ни было значимость его существования и наличие смысла во внешнем мире. Тенденция к резигнации становится ведущей, герой все больше убеждается в том, что самое верное средство от его комплексного недуга - смерть (об этом Колдуэлл прямо заявляет своему сыну после посещения доктора Апплтона, которое описывается ранее в четвертой главе).

На протяжении практически всего повествования негативная тенденция во внутреннем состоянии Колдуэлла, выраженная утратой мужества быть на фоне экзистенциального кризиса, соперничает с тенденцией положительной, для окончательной победы которой необходима вера и благодать. Жажда веры, соприкосновения с трансцендентным, безусловно присутствующая в существе Колдуэлла, в целом имеет переходный, этико-эстетический характер: иногда в ней преобладает эстетическое (как в случае с рассмотренной нами выше идиллией или "мученичеством" героя), в иных случаях - протоэтическое. Протоэтическим мы будем называть то, что заставляет человека искать Бога и отчаиваться в своем изолированном в-себе и для-себя бытии, стремиться к собственно этическому; в этом смысле предельный интерес, которым Пауль Тиллих определяет веру, относится к протоэтическому до тех пор, пока не найдет ответа от Бога, дающего возможность для собственно этического. Протоэтическое есть своего рода мечта об этическом и религиозном, которая заставляет Колдуэлла двигаться дальше, проделывать свой путь. Последний обретает значение "пути" только в конце, ведь путь не есть бесцельное движение ради движения, а про-движение "от - к". Диалектика протоэтического интересна тем, что протоэтическое всегда рискует оказаться низведенным до эстетического. В сущности, основа идиллии Колдуэлла - то же самое протоэтическое, что формирует положительную тенденцию в динамике его духовного состояния. Однако в тот момент, когда протоэтическое порождает интрасубъектную вымышленную реальность, противопоставляемую индивидом реальности внешней, оно становится эстетическим. Положительное значение протоэтического заключается в том, что оно вызывает в человеке тяготение к Богу, который сделает безусловно реальным внешний мир и обусловит возможность абсолютно этического. Когда протоэтическое становится основой для индивидуального представления, оно низводится до эстетического, которое противостоит внешнему, усиливает обособленность "Я" и в итоге формирует негативную тенденцию наподобие той, что мы наблюдаем в духовном состоянии Колдуэлла.

После того, как соревнования по плаванию подходят к концу, Джордж Колдуэлл и его сын Питер собираются поехать домой на своем черном "бьюике". Машина отказывается заводиться: Колдуэллу в очередной раз приходится столкнуться с противостоянием внешнего мира его личным смыслам и представлениям. Совместные усилия отца и сына ни к чему не приводят, завести автомобиль не удается даже при помощи толчка. Когда становится очевидно, что вернуть в рабочее состояние "бьюик" не удастся, Колдуэлл оказывается совершенно подавлен чувством собственной ничтожности; он, кажется, готов окончательно сдаться, уйти в небытие - прочь от самого себя, своей ответственности перед миром и сыном. Питер находится рядом с ним, но все же бесконечно далеко: отец, похоже, видит только его смутный образ, ведь он тонет в своем личном эстетизированном отчаянии, препятствующем истинной связи с инобытием. Когда механик, чудом найденный героями в поздний час, ставит неутешительный приговор "бьюику" и говорит, что сможет заняться автомобилем только утром, Колдуэлл полностью утрачивает представление о том, что нужно делать дальше; внешний мир тает перед ним, он как бы "теряет из виду" уставшего, замерзающего сына. Реальность для Колдуэлла сводится к образу отказавшего черного "бьюика", который есть проекция его собственного состояния. Несмотря на попытки Питера вразумить отца, вернуть ему ощущение действительности, сказать ему, что машина сама вдруг не заведется, герой решает идти к своему "катафалку". Колдуэлла влечет желание остаться наедине со своим объективированным недугом, он хочет завершить свой эстетический образ мученика одинокой смертью.

На пути к автомобилю готового к резигнации Колдуэлла и безуспешно пытающегося пробиться к отцу Питера встречает пьяный бродяга, принимающий на себя образ Диониса. Нищий выглядит поистине жалко: опустившийся, грязный, лохматый. Он вступает в разговор с Колдуэллом и обвиняет его в педофилии, затем спрашивает, готов ли он к смерти. Бродяга предлагает заплатить ему несколько долларов за то, чтобы он не донес на Колдуэлла в полицию. Заверения Питера о том, что Колдуэлл - его отец, нищий интерпретирует как попытку мальчика выгородить "старого развратника", который платит ему деньги (Апдайк Дж. Кентавр. С. 394-395). В итоге Колдуэлл дает пьянице немного мелочи - практически все, что у него осталось, - и пожимает ему руку, говоря, что "он прояснил его мысли", "образумил его" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 397). Нищий удаляется, а Колдуэлл решает не идти к автомобилю, а искать гостиницу для ночевки. Отец неожиданно прозревает, "замечает" сына, выходит из своей интрасубъектной изоляции. Он говорит Питеру: "Тебе надо согреться. Ты моя гордость и радость, сынок. Надо беречь сокровища. Тебе необходимо выспаться." (Апдайк Дж. Кентавр. С. 397).

Бродяга-Дионис, таким образом, возвращает утопающему в своем личном эстетизированном отчаянии Колдуэллу чувство реальности, заставляет его испытать имманентное сочувствие к сыну, увидеть, что ему холодно и страшно, что он нуждается в отдыхе. Дионис - бог исконной энергии жизни, под чьим знаменем, как писал Ницше, люди объединяются на глубинном уровне, преодолевая принцип индивидуации (Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2014). Дионису отвратительна резигнация, он презирает стремление к смерти и отчуждению, ведь его стихия - вечно утверждающая саму себя жизнь, сливающая все и вся воедино. Дионис "атакует" Колдуэлла и указывает ему на то, чего герою недостает - на реальное вне его, на телесное, на жизнь его сына, который связан с ним одной и той же субстанциальной волей. Столкновение с Дионисом дает Колдуэллу способность непосредственно ощутить бытие сына и испытать к нему имманентное сочувствие, которое толкает его на правильные, разумные действия и "выталкивает" его из интрасубъектной изоляции, из эстетического образа мученика, принимающего (разумеется, не в истинном смысле) смерть. При этом интересно то, что Дионис изображен жалким и опустившимся пошляком; этот аспект его фигуры мы подробно рассмотрим позднее, когда будем говорить о дейктической функции классического мифа в смысловой структуре романа "Кентавр". Пока же для нас в первую очередь важно то, что дионисийское дает Колдуэллу мощный живительный импульс, который позволяет положительной тенденции в духовном состоянии героя в этот конкретный момент преодолеть взявшую было верх тенденцию к резигнации.

Черный "бьюик", репрезентирующий враждебный, иррациональный вешний мир, равнодушный к человеческим смыслам (таковым мир является для индивида, не обретшего веру, не прозревшего во всем сущем Божью благодать), и в то же время являющийся образным коррелятом эмоционально-духовного состояния Колдуэлла, подводит героев еще раз - в конце второго дня их отлучения от дома. Автомобиль буксует на заснеженной дороге и оказывается не в силах преодолеть подъем. Холм, стоящий на пути героев домой, - финальное препятствие, которое вновь угрожает Колдуэллу-старшему отчаянием. Когда отец, кажется, утрачивает остатки мужества быть, Питер поддерживает его своим собственным, реализуя принцип обоюдного бытия-для. Колдуэлл-старший находится на пороге резигнации, его окружают образы смерти: "Отец стоит, глядя на верхушки сосен, которые, словно черные ангелы, парят высоко над ним среди метели" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 473). Ему теперь как никогда нужна поддержка извне; в последнем безнадежном порыве "мысль отца описывает широкие круги, как коршун, рыщущий в лиловатом тумане неба" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 473). Видя, что отец вот-вот испарится, утонет в обступившем его небытии, сын берет на себя роль ведущего в их совместной бытийной ситуации: он предлагает надеть на колеса цепи, чтобы машина получила сцепление с дорогой. Отец пытается поднять задние колеса домкратом, ему это не удается; совместные усилия отца и сына делают вторую попытку удачной. Колдуэлл-старший пытается закрепить цепь, но ничего не выходит; он снова поддается отчаянию и "швыряет спутанную паутину железных звеньев в мягкий снег." (Апдайк Дж. Кентавр. С. 473). Питер поднимает цепь и сам пытается надеть ее на колесо, однако грубая, неподатливая материя отвергает все его усилия. Становится понятно, что до дома героям не добраться. Они решают поехать обратно в Олтон на ночевку, но слой снега стал слишком толстым, и "бьюик" не справляется даже с пологим подъемом. В итоге машину заносит, и она окончательно застревает. Отец решает идти пешком до дома Гаммелов и попроситься там переночевать. Он ожесточенно обвиняет в беде самого себя, называет себя "конченым человеком" и говорит сыну: "Будь твой отец хоть немного мужчиной, мы бы одолели этот подъем." (Апдайк Дж. Кентавр. С. 475). Колдуэлл пытается взять ответственность за бытийную ситуацию целиком на себя, чего не может сделать ни один человек; этот акт есть в большей степени эстетический, нежели этический. Желая полностью принять вину на себя, человек преувеличивает свою индивидуальную значительность и отрицает присутствие во всем существующем Божьего промысла. Поэтому когда Питер говорит отцу в ответ на его самообвинения: "Никто не виноват, господь бог виноват." (Апдайк Дж. Кентавр. С. 475), он не богохульствует, а негативным путем признает бытие Бога и показывает, что в мире действуют Его законы, и что человеку необходима для преодоления отчуждения от мира и порожденной этим отчуждением духовной болезни Божья благодать. Протоэтическое в человеке может актуализироваться только через Бога; если оно консервируется внутри изолированного индивида, то низводится до эстетического, которое всегда безуспешно, но настойчиво противостоит внешнему. Внешнее становится для индивида враждебным и подвергает его ничтожению тем сильнее, чем ярче и четче выражена внутренняя эстетика. Протоэтическое чувство вины и экзистенциальной ответственности за существование сына в существе Колдуэлла обладает двойным потенциалом: оно может окончательно выродиться в эстетическое и погубить героя, а может быть поднято до собственно этического уровня через Божью благодать и истинную встречу "Я" c "Ты". В последнем случае духовная болезнь Колдуэлла окажется не к смерти, а к подлинному исцелению, обретет доброкачественный характер. Питер, поддержавший отца в самый темный час, решительно взявший на себя лидерство в их с отцом совместной бытийной ситуации, "некоторое время идет впереди отца" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 475), становится ведущим, транслирующим свое мужество быть ведомому. Когда у изможденного, замерзающего Питера иссякают силы, отец нагоняет его, идет рядом с ним и, в свою очередь, поддерживает его: он "снимает с себя вязаную шапчонку и натягивает ее на застывшую голову сына." (Апдайк Дж. Кентавр. С. 476). Таким образом завершается структура обоюдного бытия-для. Человек, запертый в своей интрасубъектной реальности и контактирующий лишь с образами других людей, абсорбированными и присвоенными сознанием, рискует сжаться до ничтожно малой отъединенной точки и утратить себя. Человек, открывший из этого состояния выход хотя бы через связь с другим на уровне слепой трансцендентальной воли, уже небезнадежен. Конец седьмой главы романа знаменует важную победу положительной тенденции во внутреннем состоянии Колдуэлла: Питеру удается прорвать брешь в коконе отчаяния, который держал в плену отца, и сын становится для него предельно реальным, непосредственной его ценностью. Но собственно этическим протоэтическое в существе Колдуэлла станет лишь в самом конце метадиегетического повествования, когда на героя снизойдет Божья благодать, за которой последует истинное принятие смерти и утверждение жизни.

Исследователь Рональд Уэсли Хоаг в своей статье "A Second Controlling Myth in John Updike's Centaur" обнаруживает интереснейшую связь проанализированных нами сцен романа "Кентавр" с проблематикой трактата Альбера Камю "Миф о Сизифе". Автор упомянутой литературоведческой работы утверждает, что наряду с мифом о Хироне и Прометее в произведение интегрирована история Сизифа, образ которого принимает на себя Джордж Колдуэлл. По мнению исследователя, Колдуэлл, как и Сизиф у Камю, является жертвой абсурда. Камню, который приходится толкать Сизифу, соответствует, во-первых, работа Колдуэлла, не доставляющая герою никакого удовольствия и не имеющая смысла, а во-вторых - "бьюик", который Колдуэллу не удается "закатить" на холм (Hoag R. A Second Controlling Myth in John Updike's "Centaur" // Studies in the Novel. 1979. Vol. 11. No. 4. P. 447-448). В некотором смысле "камнем" для Колдуэлла также является его сын Питер (имя Питер восходит к латинскому petrus, что в переводе означает камень): отец боится, что сын совсем не приспособлен к жизни и постоянно нуждается в поддержке, которую он не в силах оказать; на этой почве у Колдуэлла возникает чувство вины. (Hoag R. A Second Controlling Myth in John Updike's "Centaur". P. 450). При этом здесь действует принцип vice versa: отец для сына тоже становится "камнем", поскольку Питер, в свою очередь, чувствует ответственность за состояние отца, за его страдания, и считает своим долгом помочь ему, направить на верный путь (Hoag R. A Second Controlling Myth in John Updike's "Centaur". P. 450). Рональд Уэсли Хоаг полагает, что экзистенциальная ситуация, характерная для "Мифа о Сизифе", в романе Апдайка разрешается совершенно иначе, чем у Камю. Если у французского философа Сизиф утверждает себя в качестве единицы через презрение к абсурду и принятие на себя ответственности за бытийную ситуацию, то в романе "Кентавр" Сизиф-Колдуэлл преодолевает абсурд верой, разделением ответственности с ближним и отказом от реализации собственного образа мученика (Hoag R. A Second Controlling Myth in John Updike's "Centaur". P. 449).

Наблюдения Рональда Уэсли Хоага нам представляются важными и верными. В романе "Кентавр" действительно можно проследить параллель с "Мифом о Сизифе" Альбера Камю, и параллель эта крайне значима для религиозно-философского содержания произведения. Очевидно, что Апдайк вступает в острую полемику с Камю и предлагает альтернативу его подходу. Камю полагает, будто Сизифа можно считать счастливым потому, что он утверждает свое бытие поверх абсурда и обретает свободу, отрицая судьбу, вину и Бога. Апдайку же такая позиция представляется несостоятельной: само по себе бытие в модусе в-себе и для-себя, ничем не оправданное и одинокое, не может сделать человека счастливым; более того, в ситуации, описываемой Камю, у индивида просто иссякнет мужество быть. Абсурд преодолевается не презрением, а оправданием через Бога, после которого он перестает быть абсурдом и обретает несомненное содержание. Вера - единственное, что может нейтрализовать абсурд и придать человеческому существованию смысл, а также открыть для индивида возможность подлинной встречи с ближним, которая достроит его экзистенцию и существенно облегчит преодоление трудностей земной жизни. Истинная же свобода достигается только в Боге, любви и бытии-для, но никак не в обособленном самоутверждении.

**Тело и телесное. Противоречие плотского и духовного, земного и небесного.**

Прослеженный выше мотив столкновения человеческих представлений с отрицающим их миром, разлада между внутренним и внешним открыл нам крайне важную для духовного состояния Джорджа Колдуэлла динамику, связанную с протоэтическим, обладающим двойным потенциалом: протоэтическое может быть поднято до собственно этического через веру и Божью благодать, но в то же время рискует оказаться низведенным до эстетического, удаляющего человека от ближнего и от Бога и ведущего к отчаянию. При этом даже в форме эстетического протоэтическая основа сохраняет свое положительное качество, а потому остается возможность перехода духовной болезни из злокачественной в доброкачественную. Мотив противоречия плотского и духовного, который мы теперь рассмотрим, напрямую связан с динамикой протоэтического и эстетического, как и с предыдущим прослеженным нами мотивом.

Мотив противоречия плотского и духовного, земного и небесного в романе "Кентавр" задается уже эпиграфом, представляющим собой слова Карла Барта: "Небо не стихия человека, стихия его земля. Сам он - существо, стоящее на грани меж землею и небом." (Апдайк Дж. Кентавр. С. 279). Образ кентавра Хирона, который интрадиегетический нарратор Питер Колдуэлл "накладывает" на своего отца, есть конкретная репрезентация такого существа. На протяжении всего метадиегетического повествования Колдуэлл-Хирон мучается от диссонанса между своими духовными идеалами и отрицающей их реальностью; этот диссонанс присутствует также на уровне противоречий духа и тела. Ранение, которое герой получает в начале первой главы произведения, не только символизирует вторжение инобытия в наличное бытие Колдуэлла, но и вскрывает внутреннюю оппозицию "дух - тело". Боль многократно усиливает ощущение Колдуэллом своей телесности, возвращает дух к плоти. Согласно точному наблюдению А. А. Аствацатурова, боль "открывает герою его анатомию (голень, колено, мышцы, кишечник), заставляя почувствовать ее материальность, родственность внешним материальным формам жизни." (Аствацатуров А. А. И не только Сэлинджер. М., 2015. С. 269). Колдуэлл не желает признавать свою телесность, как он не желает принимать противоречащий его духовным идеалам (его эстетическому представлению) мир. Это порождает недуг, выраженный телесно (боли в животе, которые Колдуэлл интерпретирует как симптом раковой опухоли), но символизирующий болезнь духа. Плотское, земное не укладывается в эстетическую концепцию героя: когда раненый Колдуэлл-Хирон идет по школьному коридору и слышит голоса детей, поющих религиозные гимны, ему кажется, что "верхняя его половина уходит в звездную твердь и плывет среди вечных сущностей, среди поющих юных голосов, а нижняя все глубже увязает в трясине, которая в конце концов его поглотит" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 280). "Трясина", в которой "увязает" герой - это плоть, физическая смерть и неудовлетворяющая его внешняя реальность одновременно. В метадиегетическом нарративе неоднократно встречаются качественные противопоставления образов небесного и земного, духовного и материального: "Ясное синее небо стояло над головой, неотвратимое и все же таинственное. ... Но зелень была мерзлая, жухлая, отжившая, ненастоящая." (с. 281). Колдуэлл испытывает отвращение к преходящим целям, конечным формам, подверженной умиранию материальной природе; лишь в самом конце повествования, когда герой прозревает во всем этом Божью благодать и осознает, что его место - в земном мире среди своих ближних, наступает примирение.

Противоречие телесного и духовного в существе Колдуэлла-Хирона особенно ярко выражено в сцене с богиней Венерой (Верой Гаммел). Это одна из тех сцен романа, в которых обыденная, привычная действительность утопает в мифических образах. Хирон случайно сталкивается с Венерой, чья красота пленяет его. Хирон старается вести себя с богиней почтительно; он хочет предстать в первую очередь существом духовным, тяготеющим к высшим сферам. Однако Хирон оказывается не в силах полностью побороть соблазн: его естество, "нижняя его половина, непокорная воле" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 295), в какой-то момент берет верх. Он готов отдаться порыву, но тогда вновь вступает духовное, останавливает его, и Венера исчезает (Апдайк Дж. Кентавр. С. 300). Желание героя остается неудовлетворенным, и при этом им явно ощущается отпадение от своих собственных идеалов. У рассматриваемого нами момента любопытная диалектика. С одной стороны, желание сохранять духовную чистоту и преодолеть плотское влечение есть проявление гордыни: человеку дано тело, оно - часть его существа, отвергать его - значит впасть в духовное сладострастие, утверждая эстетический образ самого себя. С другой стороны, человек, безусловно, должен воздерживаться от блуда и умерять притязания плоти. Несмотря на то, что Колдуэлл не совершил прелюбодеяния, он чувствует, что "неисповедимым образом прогневил бога, неусыпно следившего за ним." (Апдайк Дж. Кентавр. С. 300). Здесь явно наблюдается отсылка к Евангелию от Матфея: "А Я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем." (Мф. 5:28). Идеал, задаваемый этими строками, похоже, недостижим для человека без Божьей благодати; человек, надеющийся самостоятельно его реализовать, впадает в грех гордыни. Чувства Колдуэлла, вспоминающего о своем мысленном прелюбодеянии, свидетельствуют о присутствии в нем протоэтического - стремления к возвышенному идеалу Священного Писания. Однако протоэтическое, как мы уже говорили, рискует быть низведенным до эстетического, имеющего преимущественно негативный характер. В случае с Колдуэллом так и происходит: для героя характерно презрение к собственному телу, и это презрение участвует в негативной тенденции его духовного состояния.

Отношение Колдуэлла к телесному наиболее явно раскрывается в его разговоре с доктором Апплтоном, к которому герой обращается по поводу своего недуга. На замечание врача о том, что Колдуэлл пренебрегает своим телом, герой отвечает: "Ненавижу эту уродливую оболочку и сам удивляюсь, как это она служила мне целых пятьдесят лет." (Апдайк Дж. Кентавр. С. 374). Тело, являющееся неотъемлемой частью человеческого существа, Колдуэлл воспринимает как факультативную "оболочку", сдерживающую его дух, от которой герой рад был бы освободиться. Апплтон называет такую позицию "противоестественной", указывая на необходимость принятия своего существа в его целостности. Бренная плоть, так презираемая Колдуэллом, встраивает человека со всеми его духовными стремлениями и возвышенными идеалами в ряд временных явлений. Только через смиренное признание своей укорененности в материальном, подверженном распаду, человек обретает мужество утверждать себя на земном пути, который только и открыт для него на данном этапе существования. Подобное смирение, однако, может быть истинно достигнуто только через прозрение божественного, оправдывающего всякое конечное бытие и формирующего точку, по отношению к которой возможен именно путь, а не просто бесцельное движение без начала и конца.

Мотив телесности и принятия собственного тела прослеживается также в связи с сыном Колдуэлла, пятнадцатилетним Питером (таким он предстает в метадиегетическом повествовании; о взрослом Питере-нарраторе мы будем говорить позднее). Питеру передалось от матери довольно неприятное кожное заболевание - псориаз. На фоне этой болезни у героя формируется серьезный комплекс: красные пятна на коже непривлекательны и при этом достаточно заметны. Более того, из-за псориаза, как выражается Питер, для него "сама жизнь была аллергенной." (Апдайк Дж. Кентавр. С. 316). Герой чувствует, что он как бы предан своим собственным телом. На фоне псориаза у Питера возникают переживания по поводу отношений с его девушкой, Пенни: герой боится, что она не примет его с таким изъяном, отвергнет, когда настанет момент интимной близости. При этом телесное в случае с Питером, как и в случае с Колдуэллом, показывается как часть человеческого существа, не согласующаяся с духом. Телесное как бы живет своей жизнью, у него своя воля. Предмет глубочайшего стыда Питера - то, что "чувствовать на ощупь приметы псориаза - нежные выпуклые островки, разделенные гладкими серебристыми промежутками, шершавые созвездия, разбросанные по [моему] телу в живом ритме движения и покоя, - в душе было приятно" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 318). Тело не согласуется с эстетикой и представлениями человека, оно обладает множеством своих потребностей, которые остаются невыразимыми для человеческого языка, неуловимыми для сознания. Питеру необходимо примириться со своим телом, но примирение достижимо только через принятие другим человеком - в его случае, девушкой Пенни. Когда Питер открывает ей свою "ужасную тайну", Пенни говорит: "Это часть тебя." (Апдайк Дж. Кентавр. С. 462). Герой понимает, что девушке безразличен его телесный недостаток, что он принят таким, каким его создал Бог. Принятие разрешает кризис героя, наполняет его радостью и любовью.

Таким образом, в метадиегетическом повествовании романа "Кентавр" телесность представляется как сущностная часть человека, в которой действует исконная энергия жизни, зачастую не согласующаяся с зоной сознательного, с эстетикой и представлениями индивида. Тело - то, что необходимо принять как свое исконно-собственное. Плоть есть часть замысла, лежащего в основе человеческого существа, а попытки отвергать ее исходят от гордыни или эстетического, отдаляющего индивида от мира и Бога. Тело обладает этико-религиозным содержанием: подлинная встреча "Я" c "Ты" подразумевает акт принятия ближнего на всех уровнях, в том числе и на плотском. При этом человек безусловно не есть только плоть, и его дух не должен быть ей порабощен.

**Принятие смерти и утверждение жизни**

Выше мы указали на сложную динамику в духовном состоянии Джорджа Колдуэлла, которая заключается в двух противостоящих друг другу, но при этом неразрывно связанных, взаимозависимых тенденциях - положительной и негативной. В основе обеих тенденций лежит протоэтическое: в первом случае оно сохраняется в качестве такового и реализует свой глубинный потенциал, во втором случае низводится до эстетического и изолирует индивида в себе самом, делая его единицей, противостоящей внешнему миру и в этом противостоянии иссякающей. Протоэтическое есть то, что постоянно стремится перерасти в собственно этическое, однако такой переход возможен только через Божью благодать. До становления собственно этическим протоэтическое сохраняет внутреннюю диалектику, связанную с риском низведения до эстетического.

Для обнаруженной нами динамики крайне важен мотив принятия смерти, проходящий длинной нитью через всю метадиегетическую историю. Истинное принятие смерти необходимо для утверждения жизни вопреки конечности своей экзистенции; при этом существует опасность ложного принятия смерти - резигнации. Резигнация наступает в результате предельного отчаяния, диалектика которого, как писал Кьеркегор, предполагает две возможности: болезнь к смерти и болезнь к исцелению, то есть к преодолевающей отчаяние вере. Резигнация является кульминацией болезни к смерти - отчаяния, так и не ставшего доброкачественным. Прослеживая мотив принятия смерти в метадиегетическом повествовании романа "Кентавр", мы увидим противопоставление резигнации и религиозного акта, ведущего к безусловному утверждению жизни.

Для начала рассмотрим, каким образом в случае Джорджа Колдуэлла выражена тревога смерти, и проанализируем ее взаимосвязь с другими типами тревоги.

Тревога смерти являет собой важнейший аспект экзистенциального кризиса Джорджа Колдуэлла. Она заключается в остром и непреложном понимании конечности своей экзистенции и связанным с этим многогранным переживанием. Осознание временного, преходящего характера своего собственного существа и безусловной конечности жизни приводит к тому, что все смыслы редуцируются, ведь конец существования в человеческой форме означает конец всего личностного наполнения. Никакие домыслы по поводу того, что находится по ту сторону смерти, не могут отменить тревогу смерти, поскольку всякое подобное представление утвердительно и строится на основе человеческого опыта, полученного в бытии, тогда как небытие - абсолютное отрицание всего наличествующего, аподиктическое отрицание предельной категории бытия. Всякий человеческий опыт в этом смысле утвердителен, а собственно небытие немыслимо постольку, поскольку оно находится за пределами возможного опыта. Понятие небытия в первую очередь функционирует как аподиктическое отрицание, то есть отрицание, необходимость которого проистекает из трансцендентального устройства сознания. Человеческий разум оказывается бессилен побороть тревогу смерти, как не способен он дать и исчерпывающее ее описание.

Тревога судьбы**,** также характерная для кризисного состояния Джорджа Колдуэлла, неразрывно связана с тревогой смерти. Она выражена тем, что герой часто вспоминает своего отца, умершего в возрасте 49 лет и оставившего ему в наследство "библию и кучу долгов" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 420). Судьба отца мыслится Колдуэллом нелепой и случайной, не имеющей в основании никакого существенного содержания, и подобное отношение переносится на собственную судьбу героя. Особо сильным квиетивом для Колдуэлла является тот факт, что отца, служившего священником и старавшегося дать сыну духовное воспитание, "на смертном одре подвела вера" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 425). Пример отца, которого одолело сомнение, угнетает в герое способность найти духовное пристанище в христианской религии. В итоге Колдуэлл воспринимает себя как факультативный, незначительный и лишенный фундаментального смыслового наполнения элемент, находящийся на периферии самовоспроизводящегося, равнодушного, уклоняющегося от человеческого понимания мира. Очевидно, что при таком отношении к собственному существу человек рискует утратить силу и мужество, необходимые для утверждения собственного бытия; это отчасти и происходит с Колдуэллом. Тревога судьбы усиливает тревогу смерти: воспринимая себя как результат случайного стечения обстоятельств и цепочки произвольных, не имеющих предельного значения событий, человек ощущает еще больший страх перед смертью, так как подобное восприятие отменяет любое представление о значимости проживаемой жизни и о том, что жизнь непременно должна привести к определенному важному этапу или завершению, но никак не может закончится ничем, безвозвратной утратой самого своего Я.

Тревога смерти наиболее сильно угрожает способности человека утверждать свое бытие; при этом она амплифицируется другими типами тревоги. Для того, чтобы ее преодолеть, индивид должен принять себя в качестве конечной единицы, однако это становится возможным только тогда, когда конечное существование оказывается оправданным Богом и обретает транстемпоральное, непреходящее значение. Без вертикального отношения к тому, что трансцендирует все конечное и само есть бесконечное, человек остается в своем в-себе и для-себя бытии как постоянное падение во времени, не имеющее исторической значимости ни внутри единичного, ни во всеобщем. Вера и Божья благодать - то, к чему постоянно стремится протоэтическое. Если же последнее низводится до эстетического, то возникает проблема неприятия мира и нежелания быть собой, формирующая тенденцию к резигнации - желанию умереть. В случае с Джорджем Колдуэллом тревога смерти "соседствует" c резигнационной тенденцией и в некоторой степени оказывает на нее сдерживающий эффект. Духовная болезнь Колдуэлла заставляет его желать смерти, но герой в то же время боится умереть. Тревога смерти обнаруживает амбивалентный характер, который, как мы увидим, очень отчетливо проявляется в нескольких сценах романа; тем не менее, несмотря на амбивалентность, тревога смерти относится в первую очередь к негативной динамике духовного состояния Колдуэлла. Разрешение сложносочиненного экзистенциального кризиса героя возможно только через истинное принятие смерти и утверждение жизни ей вопреки, которое противоположно резигнации - смерти от отчаяния.

Мотив принятия смерти задается уже эпиграфом к роману "Кентавр", полагающим начало мифическому плану произведения. В эпиграфе содержится пересказ истории кентавра Хирона, случайно получившего ранение, мучавшегося от боли, принявшего смерть вместо Прометея и вознесенного Зевсом на небо. Этот эпиграф есть своего рода идейный трафарет метадиегетического повествования, которое начинается именно с того, что Колдуэлла-Хирона ранит стрелой один из учеников. Мы уже говорили о сложном символическом значении этого ранения; сейчас для нас особенно важно то, что оно символизирует возникновение недуга Колдуэлла - духовной болезни, выраженной физически, а именно болью в животе, которую герой воспринимает как симптом раковой опухоли. Такая, в общем-то, безосновательная, чересчур пессимистичная интерпретация боли свидетельствует, с одной стороны, о сильной резигнационной тенденции в духовном состоянии Колдуэлла (о том, чем обусловлена эта тенденция и в чем она заключается, мы уже писали выше), с другой же - о тревоге смерти, одолевающей героя. Жалуясь на свой недуг жене, Колдуэлл явно выражает свой страх, хотя и иронизирует на тему того, что ему давно пора умереть, поскольку он никчемен и никому не нужен (Апдайк Дж. Кентавр. С. 313-314, С. 318-319). Страх смерти, безусловно, подрывает способность героя утверждать свое бытие, но в то же время свидетельствует о желании героя продолжать жизнь, найти то, что ее оправдает и сделает осмысленной. Самоуничижительная ирония и жалобы Колдуэлла, рефреном звучащие на протяжении всего метадиегетического повествования, дают понять, что герой хочет быть утешенным, ищет сочувствия и понимания. В самые темные минуты он оказывается на пороге отрицания жизни (например, в сценах с "бьюиком"), но его всегда что-то поддерживает, не давая негативной тенденции взять верх. Иногда Колдуэлла спасает от гибели Питер, любящий отца и переживающий за него, иной раз герою придают сил слова "Dieu est très fin" ("Бог очень добр"), произнесенные преподавательницей языков Эстер Апплтон (Апдайк Дж. Кентавр. С. 423), а в определенный момент, как мы видели, живительное воздействие оказывает даже бродяга-Дионис. Страх смерти и боязнь оказаться погребенным в своей эстетической изоляции в некоторой степени нивелируют резигнационную тенденцию Колдуэлла. Для безусловного и окончательного утверждения жизни, однако, необходимо истинное принятие смерти в религиозном акте.

Очень важную инстанцию мотива принятия смерти можно наблюдать в сцене, следующей за тем, как механик Гаммел, соответствующий мифическому Гефесту, извлекает стрелу из лодыжки героя, и Колдуэлл-Хирон возвращается в школу. По пути в свой класс он вспоминает, как случайно столкнулся в душевой с Верой Гаммел в образе Венеры. Кентавр-Колдуэлл и Венера ведут разговор о теогонии и богах-олимпийцах. В ходе диалога Венера предстает погрязшей в сладострастии блудницей (соответствуя слухам о "реальной" Вере Гаммел и ее любовных похождениях). Оправдывая свое пристрастие к плотским утехам, Венера восклицает: "Ведь это несправедливо! Почему мы должны отказываться от единственного наслаждения, которое судьба забыла у нас отнять? У смертных есть счастье борьбы, радость сострадания, удовлетворение мужества, но боги совершенны." (Апдайк Дж. Кентавр. С. 298). Далее она добавляет: "Мы совершенны лишь в своем бессмертии." (Апдайк Дж. Кентавр. С. 298). То, что высказывает Венера по поводу богов и их ложного совершенства, крайне важно для мотива принятия смерти. Человеческое представление о богах строится на основе человеческого опыта, и многие черты им приписаны по контрасту - в первую очередь, бессмертие. Последнее, однако же, для человека немыслимо, ведь человек существует в условиях динамики, образованной конечностью бытия и проблемностью, которая обусловлена такой конечностью. Как для человека немыслимо собственно небытие, так немыслимо для него и статичное, вечное существование. Смерть обуславливает ту форму существования, в которой мы как конечные единицы пребываем: огромный спектр опыта, оцениваемого нами в качестве негативного, но являющегося на самом деле положительным в том смысле, в каком положительным является всякий опыт внутри бытия-утверждения, - спектр опыта, в который входит отчаяние, меланхолия, страх, экзистенциальная тревога и т.д., возможен именно в силу конечности нашей экзистенции, смертности человеческого существа. Смерть - естественная часть жизни; не будь смерти, мы бы не знали жизни в той форме, в которой она нам является. Как музыка представляет собой последовательное возникновение и затухание звуков, так человеческая жизнь - череда рождающихся и умирающих мгновений, которые тонут в стремительном потоке времени раньше, чем мы успеваем исчерпать их содержание и полностью осмыслить. Одно состояние нашего существа сменяется другим, и ни в одно состояние нам не дано возвратиться, ведь мы не обладаем полными правами на наше прошлое. И в этом смысле, и в том, что мы каждую секунду движемся к смерти, жизнь - непрерывный процесс умирания. Поскольку смерть - часть структуры человеческого бытия, человек может вообразить бессмертие только в форме абсолютной статики - своеобразного статичного ада, из которого нет выхода. Представление человека о бессмертии настолько ущербно, что оно оказывается более пугающим, чем сама смерть. Так открывается положительное значение смерти: она сулит возможность трансцендирования крайне несовершенного человеческого состояния, обусловленного постоянным падением во времени и экзистенциальной несамодостаточностью. Человек, полагающий, что жизнь абсолютно бессмысленна и состоит сплошь из страданий, может найти утешение в перспективе неминуемой смерти. Важно понимать, однако, что такое принятие смерти не есть истинное принятие, а резигнация. Истинное принятие смерти есть принятие себя в качестве конечного явления и утверждение жизни, оправданной Богом и Его благодатью, - жизни, которая есть индивидуальный путь со своим историческим прогрессированием. Тем не менее, даже само по себе осознание абсурдности притязаний человека на бессмертие в своем исходном (человеческом) состоянии и понимание значения смерти как части экзистенциальной структуры есть важный этап на пути истинного принятия смерти. Увидев, что бессмертие заключается не в вечном продолжении текущего существования, а в обращении к трансцендентному, человек делает шаг в сторону истинного принятия.

Продолжение мотива принятия смерти можно обнаружить в эпизоде, посвященном уроку естествознания. Колдуэлл рассказывает ученикам про вольвокс - один из первых живых организмов в истории планеты. Его особенность заключается в том, что он "изобрел смерть", "впервые осуществив идею сотрудничества" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 309). До появления вольвокса смертных организмов не было, поскольку "нет внутренней причины, которая могла бы положить конец существованию плазмы" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 309). Вольвокс стал первым организмом, действовавшим по принципу организованного содружества клеток, где каждый элемент выполняет определенную функцию. Находясь внутри общности, клетка изнашивается и гибнет, принося себя в жертву ради всеобщего. Как отмечает Колдуэлл, эти клетки "первыми проявили самоотречение" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 309). В этом эпизоде можно наблюдать продолжение идеи естественности смерти и введение новой смысловой линии - принятия смерти во имя всеобщего с целью продолжения всего сущего. Такая идея - жизнь и смерть в качестве единицы, находящейся внутри универсума, существование ради выполнения определенной функции во благо глобального замысла (хотя эта функция и неочевидна, не дается нам как исходное телеологическое основание), - такая идея безусловно имеет религиозный характер. После осознания естественности смерти и ее неотделимости от жизни необходимо помыслить себя как форму среди множества других форм, как часть макрокосма, которому всякий человек принадлежит. Выше мы уже писали о том, каким образом Колдуэлл рассказывает ученикам о вольвоксе. Лекция о происхождении вселенной и первых организмах, читаемая героем, плавно переходит в подобие проповеди, и вольвокс репрезентирует духовный идеал Колдуэлла, который он не способен реализовать. Вольвокс для Колдуэлла есть несбывшаяся притча - притча, отрицаемая, кажется, самой ситуацией его бытия. Идея сотрудничества и жертвы ради всеобщего не может быть подлинно значимой и реализуемой до тех пор, пока она не станет таковой относительно Бога и через Бога. Протоэтическое порождает в герое жажду преодолеть свою единичность и достичь бытия-для-иного, реализовать свою человечность как глубинную сущность в подлинной встрече с другими людьми и увидеть во всем сущем благой Божий замысел, в котором и для которого жизнь и смерть осмыслены, обладают безусловным значением. В момент, когда Колдуэлл рассказывает о вольвоксе, протоэтическое низводится до эстетического, ведь для того, чтобы быть поднятым до собственно этического, необходима вера и Божья благодать - то, чего герой пока не обрел. Мы видели, что далее эстетизация протоэтического обретает форму воображаемой идиллии, где эстетически реализуются духовные идеалы Колдуэлла. Нами было отмечено, что даже будучи низведенной до эстетического, протоэтическая основа не утрачивает полностью своего положительного содержания. Таким образом, осознание и ощущение того, что человеческое существо может стать значимым и получить телеологическое основание только в бытии-для-иного, в утрате себя ради всеобщего, есть важнейший этап на пути истинного принятия смерти, ведущего к разрешению экзистенциального кризиса и утверждению жизни, однако только лишь осознания и протоэтического чувства для этого недостаточно: необходима вера и Божья благодать.

Важным для мотива принятия смерти содержанием обладает сцена из шестой главы романа, где к пятнадцатилетнему Питеру, предстающему в образе Прометея, прикованного к скале, приходят его знакомые. Шестая глава похожа скорее на сновидение или вольное действие воображения: это реминисценция в форме фантасмагории, создаваемая интрадиегетическим нарратором - взрослым Питером Колдуэллом. Сейчас мы рассмотрим эту главу в ее включенности в континуацию метадиегетической истории, внутри которой она может быть прочитана как сжатое, сумбурное, перегруженное образностью описание дня, проведенного Питером в школе. Нас интересует конец этой главы, где Питер встречается на уроке естествознания со своим отцом. Колдуэлл-старший пишет на доске формулу, в которой ключевым звеном является энергия - результат сжигания углеводов и кислорода. Когда процесс прекращается, останавливается производство энергии, и "человек превращается в бесполезную кучу химических веществ" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 418). На вопрос Питера о том, откуда берется сама энергия, отец отвечает, что она "черпается из атомной энергии солнца" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 418). "Когда энергия солнца истощится, мы все сможем лечь на покой", - добавляет он (Апдайк Дж. Кентавр. С. 418). Научный подход к определению жизни, излагаемый Колдуэллом, предполагает в основе всего сущего пустые закономерности, возникшие случайно и обреченные когда-нибудь прерваться. Человек низводится до набора химических элементов, взаимодействие которых порождает жизнь и сознание. Смерть, таким образом, есть необратимый распад преходящей формы и конец случайного, иллюзорного человеческого "Я". Подобная смерть абсолютно бессмысленна, она означает для человека окончание всего. Если индивид представляет жизнь и смерть таким образом, то он рискует оказаться захваченным тревогами смерти и отсутствия смысла. С Колдуэллом это и происходит: он отчаивается существовать в мире, который есть случайная конвергенция материальных форм, его одолевает страх неизбежного, ни к чему не ведущего конца. Поскольку в описываемый момент Колдуэлл находится в состоянии неверия, изолированности в своем отчаянии, резигнационная тенденция преодолевает положительную. Как и в рассмотренных нами сценах с "бьюиком", Колдуэлл, кажется, вот-вот иссякнет, растворится в небытии. Питер пытается докричаться до отца, зовет его, но Колдуэлл окутан туманом своего страха и отчаяния, в котором сам себя теряет и никого не видит: "Он смотрел мимо, словно не мог найти меня." (Апдайк Дж. Кентавр. С. 419). Отчуждение Колдуэлла от внешнего мира и своих близких, его ускользание в небытие в нескольких сценах романа символически обозначается тем, что герой слишком быстро идет. Так и в рассматриваемом нами моменте: слова Питера не достигают отца, сын не может его догнать (Апдайк Дж. Кентавр. С. 419). И все-таки готовность умереть, чтобы избавиться от внутренних мучений и страха, в этот момент сдерживается положительной тенденцией к утверждению жизни и обретению веры: "Его искаженное лицо глядело на меня сверху вниз печально, отрешенно. Но все же в глазах был проблеск внимания, и я продолжал звать". Питер спасает отца своим участием, своим стремлением прорвать завесу его отчаяния и вывести из сгущающегося тумана небытия.

В рассмотренной выше сцене показывается, как формируется и усиливается тенденция к ложному принятию смерти - резигнации. Она возникает и развивается на фоне тревоги отсутствия смысла, которая охватывает человека тогда, когда он воспринимает себя как случайный конечный элемент абсурдного, ничем не оправданного мира. Пугающая перспектива ни к чему не ведущей, ничего не значащей смерти также толкает человека к резигнации, ведь уход в небытие во всяком случае означает прекращение мучительной боязни смерти. При этом ключевым в рассмотренном нами моменте является именно фактор веры и неверия, отчуждения от мира или открытой включенности в него. Само по себе научное описание вселенной ни коим образом не отрицает божественного ее основания и предельной значимости человеческой жизни. Наука, как верно писал С. Л. Франк, оставляет в стороне вопросы, касающиеся истоков бытия, присутствия божественного духа во всем сущем, смысла существования; она просто выявляет определенные закономерности, которые сами по себе не отрицают идеальные категории (Франк С. Религия и наука // Жизнь с Богом. Брюссель, 1953. С. 3-26). Причина отчаяния Колдуэлла - не научная теория, а его собственное неверие, неспособность узреть во всем сущем Божью благодать, его отчужденность от внешнего мира, желание реализовать эстетический образ мученика, гибнущего за свои духовные идеалы. Последнее прекрасно выражено в самом конце четвертой главы романа: Питер наблюдает, как отец уходит от него по длинному школьному коридору, уменьшаясь, становясь тенью на фоне света, в который он погружается (Апдайк Дж. Кентавр. С. 405). Колдуэлл хочет растворится, уйти от реальности, от вины и ответственности, от предстояния перед внешним миром, отрицающим его эстетику и указывающим ему его место. Мы уже видели, что всякий раз, когда Колдуэлл оказывается на пороге резигнации, то есть ложного принятия смерти, его кто-нибудь или что-нибудь удерживает от гибели: Питер, бродяга-Дионис, слова о том, что Бог очень добр. Теперь нам осталось посмотреть, как положительная тенденция в духовном состоянии Колдуэлла одерживает победу и как протоэтическое в герое возвышается до этического и религиозного, найдя ответ от бога.

Когда отец и сын возвращаются домой, пройдя через все препятствия и испытания трех нелегких дней, Колдуэлл-старший узнает от своей жены, что рентген, сделанный по указанию доктора Апплтона, не обнаружил никаких новообразований. Тревога по поводу смертельного недуга оказывается ложной: у Колдуэлла больше нет конкретного повода бояться скорой кончины. Герой испытывает сильное облегчение, а его жена замечает: "Теперь ему придется что-нибудь другое придумать, чтобы его жалели" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 493). В течение трех дней мытарств, описанных в метадиегетической истории, в душе Джорджа Колдуэлла шла борьба между протоэтическим и эстетическим, между резигнацией и жаждой утверждать жизнь, между тягой к самоизоляции в эстетическом образе мученика и желанием открыться ближнему и внешнему миру. Последнее препятствие на пути домой Колдуэлл смог преодолеть только благодаря непосредственному участию сына, благодаря тому, что в определенный момент Питер мужественно и решительно взял на себя ответственность за их с отцом совместную бытийную ситуацию. Таким образом сын стал для Колдуэлла предельно реальным - ближним, в котором - смысл его существования и его бессмертие. После того, как Колдуэлл узнает результат рентгена, укрытие, за которым он мог прятаться от вечного вызова жизни - утверждать свое существование вопреки конечности - оказывается разрушено, и герой должен оставить образ мученика, сделать последний решительный шаг к окончательному исцелению. Его он и совершает, выходя из дома и пересекая пространство, устланное снегом, принимая себя во всем своем несовершенстве, принимая свое поприще, осознавая свое бессмертие во всеобщем, обретая смысл в бытии для своих ближних. Колдуэлл понимает, что "отдав свою жизнь другим, он стал совершенно свободен" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 500). Тогда он прозревает в мире Божью благодать: он чувствует, что "доброта бессмертна", "и она пребудет вовек" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 500). Колдуэлл обретает веру, и мир теперь оправдан Богом. "Бьюик" перестает быть катафалком, замерзшие голые ветви - не символ смерти, а обещание возрождения, ведь они "таят маленькие, неприметные почки" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 498). Колдуэлл понимает, что впереди его ждут испытания, но теперь они осмыслены: через них лежит его путь к Богу, в них - его земной путь. История Колдуэлла-Хирона завершается так, как было намечено в эпиграфе: он принимает смерть, но это - истинное принятие, а не резигнация. Колдуэлл-Хирон принимает смерть, чтобы утверждать жизнь в качестве конечного, несовершенного существа, чей путь безусловно значим, чье бытие имеет основание, ведь оно озарено Божьей благодатью.

Финал метадиегетического повествования знаменует торжество положительной тенденции в духовном состоянии Колдуэлла. Ищущее протоэтическое находит ответ от Бога и оказывается поднятым до собственно этического и религиозного. Теперь, когда Колдуэлл обрел веру, мир, жизненный путь и смерть оказываются оправданными. Похожий внутренний переворот можно наблюдать в рассказе "Голубиные перья", где также противопоставляются два состояния: веры и неверия. В упомянутом рассказе, правда, история внутренней динамики героя гораздо менее масштабна и продолжительна, чем в метадиегетическом повествовании романа "Кентавр", но значение ее, в сущности, схожее. Рассказ "Голубиные перья" заканчивается тем, что четырнадцатилетний Дэвид, находящийся в состоянии духовной смуты, прозревает удивительную красоту и непостижимо сложную гармонию в сущем, и это прозрение заставляет его уверовать. История экзистенциального кризиса Джорджа Колдуэлла заканчивается похожим образом, но роман "Кентавр" - многоуровневое произведение, и метадиегетическое повествование, которое мы пока рассматривали как таковое, будет серьезно переосмыслено в контексте всего диегезиса. Как мы покажем в параграфе 2.1.3., финал истории Джорджа Колдуэлла может быть не столь однозначен, как и вся эта история в целом.

**2.1.2. Дейктическая функция мифа в романе "Кентавр"**

Перед тем, как перейти к рассмотрению фигуры Питера Колдуэлла в качестве интрадиегетического нарратора и проследить, каким образом метадиегетическая история может быть переосмыслена в контексте всего диегезиса, мы попытаемся определить глобальную смысловую функцию классического мифа, интегрированного во внутреннее повествование. В параграфе 2.1.1. мы выделили и проанализировали ряд взаимосвязанных религиозно-философских мотивов, ключевых для истории Джорджа Колдуэлла. Классический миф, наложенный на план привычной действительности, по нашему мнению, есть в целом также религиозно-философский мотив, но более высокого порядка. Нам представляется, что миф в метадиегетическом повествовании выполняет дейктическую функцию: все мифические образы так или иначе указывают на христианский идеал, недостижимый для человека, но составляющий его истинный предельный интерес.

Дейктическая функция мифа напрямую коррелирует с религиозным принципом, который задается словами Карла Барта, представленными в качестве эпиграфа к роману "Кентавр": человек есть существо, находящееся на грани между землей и небом. Языческий миф, по всей видимости, являлся для человека способом описания и упорядочивания окружающего мира, в его основе лежит то, что Ницше называл аполлоническим началом (Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2014). В греческой мифологии, образы которой интегрируются в метадиегетическую историю рассматриваемого нами произведения, каждый бог соотносится с определенной частью мироздания и отвечает за связанные с ней сферы человеческого опыта. Боги олимпийского пантеона непосредственно участвуют в практической жизни людей - более того, они созданы как бы "по образу и подобию" человека, ведь всякое античное божество подвержено людским страстям и переживаниям. Боги греческой мифологии - "земные" боги, они не трансцендируют человеческий опыт, не находятся в зоне непознаваемого; нельзя сказать, что им атрибутируется качественно иное бытие. В отличие от христианского Бога, боги-олимпийцы репрезентируют непредельный интерес человека, направленный в первую очередь на конкретно-временное. При этом античный миф сам по себе стихиен: человек не создает его, выступая субъектом творения, а скорее является по отношению к мифу экспериенцером, "обнаруживает" себя в нем. По мнению таких мыслителей, как К. Леви-Строс и Ж. Деррида, у мифа нет "автора", он есть ацентричная основа культуры, как бы существующая "до человека" (Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Деррида Ж. Письмо и различие. СПб., 2000. С. 352-368). Миф, при помощи которого структурируется и осмысляется реальность, есть одно из условий бытия человека. Как мы уже говорили, человеческая экзистенция ищет завершения, достроения, человеческое существо в бытии в-себе и для-себя несамодостаточно. Эта важнейшая проблема никак не решается античной мифологией, ведь боги-олимпийцы по существу являются проекциями человеческого опыта. Христианская же религия указывает на трансцендентное, то есть на то, что бесконечно превосходит всякий обыденный человеческий опыт. В метадиегетическом повествовании романа "Кентавр" образы классической мифологии репрезентируют доступное и понятное человеку земное, всегда само по себе несамодостаточное и находящееся в стремлении к небесному, которое трансцендентно: небесное нельзя определить никаким представлением, и для человека оно актуально существует лишь как то, на что указывает несамодостаточность земного (поскольку недостаток всегда предполагает то, что его восполнит, а тяготение есть всегда "к" чему-то). Ниже мы рассмотрим наиболее интересные примеры мифических образов, выполняющих в метадиегетическом повествовании романа "Кентавр" дейктическую функцию.

Прослеживая мотив принятия смерти, мы уже обращали внимание на сцену, в которой Колдуэлл-Хирон случайно сталкивается с Верой Гаммел (Венерой) в душевой. Образ Венеры реализует вполне конкретную дейктическую функцию. Мы видели, что Венера в разговоре с Колдуэллом-Хироном сетует на несовершенство, ущербность богов-олимпийцев, которые являются проекциями человеческих представлений и опыта. Бессмертие богов она расценивает как проклятие, а не как высшее благо, ведь оно "запирает" их в бесперспективном для-себя бытии, от которого нет избавления. Единственное, что остается Венере - предаваться плотским утехам, пытаясь таким образом скрыться на время от самой себя в стихийном порыве. Но сладострастие Венеру никак не достраивает, блуд ни к чему ее не приводит. Очень характерно, что Вера Гаммел, принимающая на себя образ Венеры, бездетна. Ближе к концу метадиегетической истории Питер Колдуэлл попадает в дом к Вере Гаммел, который кажется герою уютным, но в то же время описывается как стерильный, пустой; дом, ждущий кого-то, кто никак не явится. Вера-Венера всегда остается влекущей; но в своей притягательности она одинока, ее бытие в качестве воплощения эротической любви бессмысленно и тягостно. В Венере присутствует желание истинной любви, бытия-для-иного, но она не может этого достичь. Ее образ раскрывает типичную для творчества Джона Апдайка проблематику: неспособность человека возвыситься до духовной любви, до агапэ, достроить свою экзистенцию в отношении к ближнему, и торжество трансцендентального, стихийного влечения на уровне глубинной воли. Эта проблематика свойственна, например, образу Гарри Энгстрома; она наблюдается и в романе "Ферма". Дейктическая функция Венеры очевидна: ее образ демонстрирует несовершенство человеческого существа, дезавуирует идею гедонизма и указывает на христианский идеал, к которому человек обладает исконным стремлением.

Бродяга-Дионис, наблюдаемый в одной из рассмотренных нами сцен романа, также демонстрирует несостоятельность идеи гедонизма: бог исконной энергии жизни, жизненной стихии, действующей на самых глубинных уровнях человеческого существа, показан жалким, опустившимся, ничтожным. Дионисийское как таковое в его образе представлено как вырождение; однако мы видели, что другая крайность, заключающаяся в перенасыщенности эстетизированными духовными идеалами, стремлении духа освободится от "оков" жизни, покинуть "пленяющее" его тело и "противостоящий" ему мир, есть негативная тенденция, ведущая к самоизоляции, отчаянию и резигнации. Образ Диониса, помогающего Колдуэллу в определенный момент преодолеть резигнационную тенденцию, обладает двойной дейктической функцией: он указывает "вверх", как бы вовне себя и своей ущербности, и "вниз", на земное, которое только и является "стихией человека", в пределах которого человек может существовать и проходить свой путь. Указание "вверх" отрицает возможность укрыться от экзистенциальной несамодостаточности в гедонизме и показывает, что человек не сводится к движениям слепой стихийной воли; оно демонстрирует, что свое завершение человек должен искать в транстемпоральном, превосходящем бессодержательный и преходящий опыт плотских удовольствий. Указание "вниз", "оживляющее" на время Колдуэлла и заставляющее героя "увидеть" своего сына, маркирует значимость земных отношений и земной жизни, решительно отвергает резигнацию как то, что враждебно человеку и его подлинному существованию. Похожей дейктической функцией (указание "вниз", на земное) обладает Аполлон, образ которого принимает на себя доктор Апплтон: он уверенно говорит о необходимости принятия телесного как сущностной части человека, призывает Колдуэлла примирить телесное и духовное.

Образ Зиммермана-Зевса выполняет очень интересную и довольно сложную дейктическую функцию. Зиммерман-Зевс представляет собой репрезентацию человеческого представления об иррациональном, непостижимом боге, сочетающим в себе непримиримые противоречия. В том, что образ Зевса, верховного бога олимпийского пантеона, принимает на себя директор школы Зиммерман, глава учреждения, относящегося к человеческой повседневности, раскрывается сущность языческого мифа, происходящая от человеческого и его не преодолевающая. Иронично, что Зиммерман-Зевс в некоторой степени является воплощением представления о боге, свойственного для западной культуры, аффектированной кальвинизмом: его действия и поступки зачастую абсурдны; он совершенно непредсказуем, своей иррациональностью он отрицает человеческое миропонимание. Зиммерман-Зевс - всевидящий и вездесущий, от него не скроется никакая мысль, а сам он ускользает от любой попытки мысли постичь его. С ним же связан и мотив работы, крайне важный для протестантской этики: Зиммерман-Зевс - руководитель и надзиратель Джорджа Колдуэлла, который старается быть хорошим учителем, но чей труд, как кажется самому герою, тонет в абсурде и ни к чему не приводит. При этом в Зиммермане-Зевсе много языческого: он, как и Зевс из греческой мифологии, склонен к плотским утехам. Зиммерман-Зевс не есть благой Бог, способный сделать бытие оправданным и восполнить экзистенциальную несамодостаточность, к которому духовно стремится человек. Он есть ложное представление о боге, порожденное неверием и отчаянием, непричастностью к истинной благодати. Зиммерман-Зевс является образом-репрезентацией человеческого представления о боге, который сам себя преодолевает и указывает на то, что трансцендирует всякое частное представление и способно удовлетворить предельный интерес человека. То, к чему отсылает образ Зиммермана-Зевса, находится по ту сторону всего человеческого и может быть достигнуто только верой, дарованной как благодать. Дейктическое "самопреодоление" Зиммермана-Зевса можно наблюдать в сцене из седьмой главы романа "Кентавр", в которой директор школы уединяется в своем кабинете с миссис Герцог. Ранее Джордж Колдуэлл увидел, как женщина выходила из кабинета Зиммермана, и догадался, что она занималась любовью с директором. Теперь миссис Герцог рассказывает о своем столкновении с Колдуэллом Зиммерману и говорит: "Не нравится мне этот человек." (Апдайк Дж. Кентавр. С. 440). На это Зиммерман-Зевс отвечает, что миссис Герцог просто чувствует себя виноватой, а затем, когда она спрашивает, не является ли это чувство справедливым, соглашается: "Безусловно. Но не сейчас." (Апдайк Дж. Кентавр. С. 440). Зиммерман-Зевс в своей захваченности природной страстью низводится до собственно человеческого, но признает, что такая страсть должна сопровождаться чувством вины и собственного несовершенства, и этим признанием указывает на то, что бесконечно его превосходит и к чьему совершенству его существо исконно тяготеет. Признавая чувство вины, он признает Бога над собой, то есть Бога, преодолевающего языческое и трансцендирующего всякое человеческое представление о боге.

Образ Колдуэлла-Хирона - единственный мифический образ в метадиегетическом повествовании романа "Кентавр", являющийся не просто дейктическим, а переходным. То, что миссис Герцог остро чувствует свою вину именно при виде Колдуэлла, отнюдь не случайно. Колдуэлл-Хирон - носитель протоэтического, которое в конце его истории будет возведено до собственно этического и религиозного, достигнет Божьей благодати. Он - не просто существо на грани между небом и землей, но образ на грани между языческим и христианским. Как отмечает Дэвид Майерс, в случае Колдуэлла-Хирона античный миф функционирует как аллегория христианского. Исследователь приводит примеры того, как духовное начало в герое трансформирует все язычески-порочное и негативное в то, что соответствует христианскому идеалу (Myers D. The Questing Fear: Christian Allegory in John Updike's "The Centaur" // Twentieth Century Literature. 1971. Vol. 17. No. 2. P. 75). Наиболее яркий пример, приведенный автором, - переосмысление Хироном предательства своей матери, которая испытывала отвращение к кентавру и превратилась в дерево, лишь бы не кормить его грудью. Хирон вспоминает, как пришел к дереву, которым обернулась мать, и почувствовал исходящую от него нежность, заботу и любовь (Апдайк Дж. Кентавр. С. 294). Этот пример показывает положительное действие протоэтического в Колдуэлле-Хироне: герой желает верить в лучшее, в совершенное, и сам стремится к совершенству, которым земное существо не может овладеть полностью, но к которому можно стать причастным через веру и Божью благодать. В самом конце истории Колдуэллу-Хирону даруется вера, он прозревает благодать во внешнем мире и принимает смерть с тем, чтобы утверждать жизнь в качестве несовершенного, конечного существа. Готовность Колдуэлла-Хирона принять испытания и смерть ради своих ближних уподобляет его Христу, и языческий образ переходит в христианский. В греческой мифологии Хирон принимает смерть для того, чтобы избавиться от вечной боли, то есть, как верно отмечает Дэвид Майерс, делает это эгоистически (Myers D. The Questing Fear: Christian Allegory in John Updike's "The Centaur". P. 74). Коррелятом боли было отчаяние Колдуэлла, но он преодолел его и достиг истинного принятия смерти, отказавшись от резигнации. Колдуэлл, разумеется, не повторяет жертву Христа - на это не способен ни один человек. Но в своем принятии смерти, утверждении жизни и обретении веры Колдуэлл совершает переход от языческого к христианскому, от эстетического к собственно этическому и религиозному, от изолированного бытия в-себе и для-себя к бытию для-иного. Христос как истинный Бог есть притча и надежда человека, на которую и указывает образ Колдуэлла-Хирона.

Итак, образы классического мифа в метадиегетическом повествовании романа "Кентавр" выполняют дейктическую функцию, указывая на христианский идеал. Указания "вниз" и "вверх" коррелируют с идеей Карла Барта, выраженной в эпиграфе к рассматриваемому нами произведению. В настоящем параграфе мы рассмотрели наиболее интересные и характерные примеры подобного дейксиса. В метадиегетической истории романа "Кентавр" можно обнаружить еще множество похожих, хотя и менее ярких примеров.

**2.1.3. Этико-эстетический художественный акт Питера Колдуэлла**

Теперь настало время рассмотреть фигуру Питера Колдуэлла в качестве интрадиегетического нарратора и проследить, каким образом религиозно-философское содержание метадиегетической истории может быть переосмыслено в контексте всего диегезиса.

Мы уже писали о том, что восьмая глава романа "Кентавр" представляет собой своеобразное откровение: в ней мы узнаем, что вся история Джорджа Колдуэлла и его пятнадцатилетнего сына рассказывается повзрослевшим Питером Колдуэллом, который лежит в постели со своей чернокожей любовницей, вспоминая своего отца и некоторые давно минувшие события. Этот нарративный кульбит снимает "неправдоподобность" слияния мифа с привычными образами реальности и объясняет смены модальности и залога в повествовании. Помимо этого, однако, восьмая глава ставит под сомнение художественную достоверность метадиегетической истории: открытие нового уровня наррации дает читателю понимание того, что рассказ Питера Колдуэлла есть в первую очередь его собственный вымысел. Как бы хорошо Питер ни помнил своего отца, он не может наверняка знать, каково было его эмоционально-духовное состояние в моменты, когда они были вместе, и уж тем более герой не может с достоверностью излагать то, что происходило с отцом в его отсутствие. Становится очевидно, что перед нами - художественная реминисценция, попытка взрослого Питера осмыслить жизненный путь отца, его с ним отношения, наконец, свою собственную жизнь. В восьмой главе мы узнаем, что Питер стал третьеразрядным художником-абстракционистом, тщащимся "выразить невыразимое", и погрузился в "тоскливую смесь фрейдистского и восточного сексуального мистицизма" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 480). Герой задает себе вопрос: "Неужели ради этого мой отец отдал жизнь?" (Апдайк Дж. Кентавр. С. 480). Под тем, что "отец отдал жизнь", очевидно, подразумевается не смерть Джорджа Колдуэлла, а его самоотречение ради ближних. Вопрос, задаваемый героем, не дает Питеру спать, заставляет его размышлять о прошлом, об отце, о том, чем отец был для него и для самого себя; вопрос этот также активизирует его художественное воображение. Питер создает историю о своем отце с участием самого себя, он насыщает свое реминисцентное повествование мифическими образами и превращает три дня обыденной жизни в эпос (так Дж. Джойс превратил в эпос один день из жизни заурядного урбаниста Леопольда Блума). Все, что касается внутренних состояний Джорджа Колдуэлла, смоделировано творческим сознанием Питера: экзистенцию другого человека, даже самого близкого, невозможно познать непосредственно, человек всегда имеет дело лишь с его воспринятым образом. Относительно восьмой главы становится понятна функция некролога, исключенного из континуации метадиегетической истории. Его встраивает в свою художественную реминисценцию Питер-нарратор - вероятно, для того, чтобы противопоставить обыденное, равнодушное, "объективное" восприятие человека и его жизненного пути тому, которое он выражает своим повествованием, - восприятию глубоко личному, проникнутому глубоким чувством. Ева Стехликова в своей работе "The Function of Classical Myths in John Updike's The Centaur" выдвигает интересное предположение, согласно которому некролог имеет саркастический характер и является пародией на характерный для американской культуры миф о "self-made man", то есть о человеке, самостоятельно себя сформировавшем (Stehlikova E. The Function of Classical Myth in John Updike's The Centaur // Folia Filologica. 1978. Vol. 101. No. 1. P. 4). Некролог равнодушно излагает факты из жизни умершего, которые не имеют на самом деле никакого значения. В сознании Питера все, что связано с отцом, имеет огромное значение, ведь, в сущности, вспоминая об отце, он ведет поиск самого себя. То, как он представляет трехдневный путь отца к вере и разрешению экзистенциального кризиса, многое говорит о самом Питере. Очевидно, что вопрос веры чрезвычайно важен для рефлектирующего героя: он, как можно понять из восьмой главы, веры пока не обрел и не имеет четкого представления о том, зачем он существует. Это духовное состояние инициирует этико-эстетический художественный акт, в котором Питер обращается к воспоминаниям об отце и о своих школьных днях. Мы называем художественную реминисценцию Питера этико-эстетическим актом потому, что, с одной стороны, в ее основе безусловно лежит протоэтическое - поиск смысла бытия, стремление к тому, что разрешит сомнения и восполнит экзистенциальную несамодостаточность, желание осмыслить жизнь близкого человека, но, с другой стороны, она обладает только интрасубъектной реальностью и есть лишь личное представление, не достигающее отношения к иному. Питер относится к своему осмыслению и поиску крайне серьезно, для него художественная реминисценция - духовная необходимость, и все же в ней он остается наедине с собой, своей несовершенной памятью, игрой своего воображения, своим желанием видеть некоторые вещи так, как ему выгодно. К последнему может относится и то, что в конце описываемого Питером-нарратором трехдневного пути Джордж Колдуэлл обрел веру и узрел Божью благодать. Питер не может знать, случилось ли это с отцом: состояние другого человека непознаваемо, тем более - трансцендентный религиозный опыт. Возможно, Питер просто хочет верить, что отец нашел Бога. Возможно, ему хотелось бы, чтобы финал для отца был таков; тогда и сам Питер мог бы надеяться обрести веру. Концовка метадиегетического повествования романа "Кентавр", таким образом, становится крайне неоднозначной: читатель так и не узнает, действительно ли история внутренних противоречий и исканий Колдуэлла завершилась так, как сообщает Питер. Пожалуй, можно сказать, что вопрос этот и вовсе не актуален: изложение пути Джорджа Колдуэлла в метадиегезисе - порождение сознания Питера, и достоверно оно только как вымысел, как интрасубъектная эстетическая реальность рассказчика.

Религиозный экзистенциализм, как он представлен в романе "Кентавр", есть, таким образом, непредельный этико-эстетический опыт, инициируемый протоэтическим - исконным тяготением человека к тому, что может придать смысл его бытию, достроить его экзистенцию и оправдать существование мира. Протоэтическое ждет ответа от Бога и, не находя его, продолжает подобный опыт - опыт размышления, философствования, представления, наконец - литературного творчества. Несмотря на то, что ответ еще не получен, действие протоэтического в человеке не прекращается, и надежда на обретение веры остается. Как мы увидим, финал романа "Ферма", к рассмотрению которого мы перейдем далее, подтвердит наше представление о характере религиозного экзистенциализма в раннем творчестве Джона Апдайка.

**2.2. Роман "Ферма" как непрямое продолжение романа "Кентавр"**

В романе "Ферма" Джон Апдайк развивает смысловые линии, начатые и разработанные в романе "Кентавр", а также выводит ряд новых, которые так или иначе пересекаются с прежними. Можно сказать, что "Ферма" является своего рода непрямым продолжением "Кентавра": хотя некоторые факты художественного мира "Фермы" не соответствуют оными "Кентавра", а определенные моменты сюжета "Фермы" едва ли могут логически следовать из сюжета предшествующего романа, в целом названные произведения предстают в качестве дилогии. Об этом свидетельствуют образы Джорджа, почившего отца одного из основных персонажей "Фермы" - Джоя, и матери - пожилой женщины, одиноко живущей на своей ферме, во многом совпадающие с образами Джорджа Колдуэлла и Хэсси Колдуэлл из "Кентавра". В случае с Джорджем обнаруживается отнюдь не только именная корреляция: герой "Фермы" обладает наиболее характерными качествами персонажа романа "Кентавр" - например, стремлением к самоотречению и неприязнью к фермерской жизни. Имени матери мы не знаем: Джой, выступающий в произведении как рассказчик, называет ее "мать", а остальные персонажи - "миссис Робинсон". Ее фамилия отрицает прямую связь с Хэсси Колдуэлл, но косвенно мать совпадает с героиней романа "Кентавр": она так же, как и Хэсси, стремится к жизни на природе и разделяет интерес сына к искусству (в "Кентавре" интерес Питера был к живописи, в "Ферме" Джой интересуется поэзией). Художественное пространство, на котором разворачиваются действия романа "Ферма", в значительной степени совпадает с художественным пространством романа "Кентавр". Эти очевидные совпадения не случайны: они создают своеобразное художественное сцепление между двумя романами, которое позволяет автору продолжить и подвергнуть модуляции многие из начатых в "Кентавре" религиозно-философских мотивов. Джоя Робинсона можно назвать альтернативным вариантом взрослого Питера Колдуэлла. Питер, как мы помним, стал третьеразрядным художником-абстракционистом, живущем в мире рефлексии и воображения: таким мы его наблюдаем в восьмой главе романа "Кентавр". В некотором смысле Джой - это Питер, чье становление пошло в другом направлении: герой романа "Ферма" тоже обладал художественными задатками, но "отказался от притязаний на поэтическую карьеру" и стал специалистом по финансовой рекламе (Апдайк Дж. Ферма // Апдайк Дж. Кролик, беги. Кентавр. Ферма. М., 1990. С. 577). Джой, в отличие от Питера, выбрал путь обывателя, а не полумаргинального деятеля искусства. С этим связано принципиальное отличие "Фермы" от "Кентавра": Апдайк отказывается от интеграции в повествование мифа и создания многоуровневой нарративной структуры в пользу куда более аскетического композиционно-стилистического исполнения. Многие религиозно-философские темы, затронутые в романе "Кентавр" и показанные при помощи комплексных, тяжеловесных художественных приемов, ярких метафор и прямой интеграции мифа в нарратив, переносятся в роман "Ферма", но показываются уже через максимально конкретную, не осложненную мифом реальность, через взаимоотношения персонажей, пытающихся прорваться сквозь отделяющую их друг от друга пелену отчуждения. Смысловая фокусировка в романе "Ферма" несколько иная, чем в романе "Кентавр": в "Кентавре" основной была проблема веры и неверия, поиска бога, оправдывающего бытие, в "Ферме" же центральной становится характерная для религиозной философии Карла Барта тема встречи "Я" с "Ты" в ее связи с идеей личной свободы, знаковой для атеистического экзистенциализма Жана-Поля Сартра.

Роман "Ферма" начинается с эпиграфа, текст для которого взят из статьи Жана-Поля Сартра "Экзистенциализм - это гуманизм": "Таким образом, когда я со всей убежденностью признал, что у человека существование предшествует сущности, что, свободный по природе своей, он в различных обстоятельствах может желать лишь своей свободы, я признал тем самым, что могу желать лишь свободы для других." (Апдайк Дж. Ферма. С. 507). Апдайк неслучайно выбирает именно этот пассаж. В романе "Ферма" автор, выполняя одну из своих основных художественных задач, подвергает идеи атеистического экзистенциализма серьезному испытанию и критике, и в связи с этим выбранный для эпиграфа отрывок выглядит как нельзя более уместным, ведь он раскрывает ключевые моменты философии Ж.-П. Сартра и вместе с тем выдает ее слабые, до нелепости противоречивые места: говоря о свободе, присущей самой природе человека, французский мыслитель переводит экзистенциализм в эссенциализм, против которого выступает в своем учении; сама же свобода предстает в данном пассаже как что-то ограничивающее, то есть похожее скорее на несвободу, ведь в силу такой "свободы" человек полностью детерминирован в своей способности желать себе и другим только свободы. Остается неясным также и то, каким образом и зачем человек желает свободы, если по природе и так ей обладает. В ходе анализа религиозно-философского содержания романа "Ферма" мы увидим, как Апдайк через ряд образов и ситуаций демонстрирует отрицание атеистического экзистенциализма в пользу религиозной философии.

Перед тем, как начать подробное рассмотрение конкретных содержательных моментов, дадим краткое изложение сюжета романа "Ферма". Главный герой произведения Джой, от лица которого ведется повествование, приезжает со своей новой супругой Пегги и одиннадцатилетним пасынком Ричардом к своей пожилой матери на ферму, где она живет в одиночестве с тех пор, как умер ее муж, отец Джоя Джордж. Цель приезда у героя двоякая: формально она заключается в том, чтобы осуществить ежегодный покос травы на территориях, принадлежащих ферме; на самом же деле Джой как бы выполняет неписанный сыновний долг навестить мать, познакомить ее со своей новой семьей. Вечер после приезда действующие лица проводят за разговорами, в которых чувствуется прохладное отчуждение и нарастающая взаимная обида. Первый день пребывания героев на ферме проходит в беседах и бытовых занятиях, Джой в течение дня косит траву, а также совершает вынужденную поездку в магазин с матерью и Ричардом. Напряжение между героями усиливается, их попытки преодолеть разделяющие их барьеры оказываются слабыми или вовсе ложными, что только ухудшает ситуацию. Ричард - единственный, кто не пытается экспансировать или оборонять свое "Я", а искренне и простодушно, со свойственной подросткам непосредственностью, старается найти со всеми общий язык. Утром второго дня Джой с матерью отправляются в церковь на воскресную проповедь. На обратном пути матери становится плохо. Герои возвращаются домой, мать укладывается в постель в своей комнате. Матери вызывают доктора, он приходит и осматривает ее. Читатель так и не узнает, насколько серьезно состояние миссис Робинсон, но, скорее всего, ее жизни ничто не угрожает. Джой со своей семьей собирается уезжать; мать говорит, что готова остаться одна. Чувствуется, что напряжение между героями спало, хотя и не до конца. Между матерью и Пегги ощущается примирение. В последних словах, которыми обмениваются мать и Джой, заметна ирония, но она уже не враждебная, а, наоборот, дружественная, сообщническая.

Как мы можем видеть, сюжет романа лишен динамичной событийности: на протяжении всей истории практически ничего достопримечательного не происходит. Роман построен на диалогах и полилогах, на минутных созерцаниях, размышлениях и реминисценциях Джоя. Незначительная событийность служит своеобразным контуром, внутри которого разворачиваются разговоры персонажей и рефлексия главного героя.

Дав краткий обзор сюжета романа "Ферма", мы можем приступить к рассмотрению наиболее значимых элементов, раскрывающих религиозно-философское смысловое содержание произведения.

Фигура матери крайне важна для понимания религиозно-философского смысла романа. История ее жизни, частичку которой мы наблюдаем непосредственно в ходе романа, демонстрирует интереснейшую динамику, заключающуюся в переходе от идеи личной свободы в человеческом бытии и утверждения собственного "Я" к чувству собственной несамодостаточности, ощущению неполноценности существования "в-себе и для-себя", потребности в боге и в том, что Карл Барт называл "встречей с другим", - в сближении с другим человеком, в существовании для-иного. Читатель застает мать в своего рода переходном состоянии: она безусловно испытывает утомленность ложной свободой, сводящейся, в сущности, к одиночеству и отчуждению, чувствует потребность в ближнем; при этом она еще не пробилась сквозь изолирующие границы собственной личности, она все еще продолжает утверждаться в собственной отъединенности. Это проявляется в ее конфронтации с Пегги, новой супругой Джоя. В напряженных разговорах матери и Пегги мы наблюдаем противостояние двух идей: идеи свободы и идеи самоотдачи. Впрочем, все не столь очевидно и однозначно: то, что герои произносят вслух, не исчерпывает их мысли и переживания, не является полным коррелятом их внутренних состояний. Идея свободы, которую защищает мать, привязана в ее представлении ко всему: к ферме, поскольку земля дает человеку пространство для жизни (Апдайк Дж. Ферма. С. 550); к браку, в котором задача супругов - не отнять друг у друга свободу (Апдайк Дж. Ферма. С. 525), к личности, которая должна свободно стремиться к желаемому (Апдайк Дж. Ферма. С. 524). При этом все попытки матери отстоять эту идею выглядят жалкими потугами человека, защищающего то, во что он сам не верит, от чего жаждет отказаться. И действительно, мать духовно тяготеет к иному, к подлинной встрече с другим человеком, к обретению истинной свободы в Боге через отказ от утверждения личных смыслов. Подобная инконгруэнтность проявляется в ее речи: сначала она как человек, еще не готовый отречься от своей закосневшей личности, по инерции пытается оправдать очевидные ошибки своей жизни, заявляет в ответ на вопрос Пегги о том, что она дала мужу, поступившемуся ради супруги многим и от этого пострадавшему, - "Как что? А свободу?", а затем оговаривается: "Я думаю, на самом деле свободу дает только бог" (Апдайк Дж. Ферма. С. 525). Образ дома, в котором живет миссис Робинсон, наглядно свидетельствует о том, что мать тяготеет к иной свободе, принципиально отличной от экзистенциалистского представления, артикулируемого героиней: комнаты наполнены "реликвиями" жизни сына - его фотографиями, вещами (Апдайк Дж. Ферма. С. 515). Мать сохранила снимок Джоан, первой жены Джоя: это иллюстрирует ее стремление верить в непреходящие связи между людьми. Миссис Робинсон не желает признавать, что человек для человека может быть всего лишь объектом временного интереса: мать, похоже, в самом деле глубоко переживает по поводу развода сына, по поводу того, что жизнь нечасто позволяет установить подлинную духовную связь с ближним.

Пегги противопоставляет идее свободы, выдвигаемой матерью, идею самоотдачи, выраженной в своеобразном мифе о женщине: "женщина отдает мужчине себя, а мужчина взамен дает ей цель в жизни" (Апдайк Дж. Ферма. С. 525). При этом Пегги развелась со своим первым мужем, а в конфронтации с миссис Робинсон не идет на снисхождение, по крайней мере, поначалу. В глазах Джоя Пегги - воплощение представления о фемининности, свойственного американской культуре и особенно ярко выраженного в романах У. Фолкнера: дух самой жизни, мистическая энергия природы и плодородия, одухотворенная влекущая плоть. Джой несколько раз сравнивает свою новую жену с образами природы, а во время косьбы, проникнутый красотой и энергией первозданного, думает: "Моя жена - поле." (Апдайк Дж. Ферма. С. 543). Пегги сама поддерживает подобное представление, но в то же время отстраняется от этого образа утверждением своего личностного начала. Противостояние двух женщин и мужчины в романе "Ферма" оказывается превосходной художественной репрезентацией слов Карла Барта о неоднозначности мужского и женского: "Но психология не должна постановлять, что мужчина будто бы в целом более внешний, а женщина более внутренняя, мужчина больше ориентирован на свободу, а женщина - на зависимость, что мужчина больше занимается завоеванием и строительством, а женщина - украшением, что мужчина будто бы по природе кочевник, а женщина - оседлая. Эти и подобные им утверждения можно порой позволить себе в качестве гипотез, но никак нельзя делать из них науку и догматы, потому что реальный мужчина и реальная женщина всегда будут гораздо более сложны и противоречивы, чем это можно выразить." (Барт К. Церковная догматика. М., 2011. Т. 2. С. 121). По Карлу Барту, мужчина и женщина предназначены для встречи друг с другом; только вместе они обретают полное человеческое бытие. Человек не должен пребывать в отчуждении, ему необходимо отношение к ближнему в максимальной полноте. В этом реализуется и достраивается человеческая экзистенция. В отличие от Хайдеггера, который хотя и считал сосуществующих с человеком людей экзистенциалом, частью экзистенциальной структуры, но не воспринимал другихиначе, как простое условие человеческого бытия, заключающегося в заботе, как локатив для падения присутствия, Барт полагает ближнего - то есть человека, отличного от "Я" и находящегося вне "Я" - как то, по отношению к чему реализуется человечность: смысл человеческого бытия - во встрече "Я" с "Ты", и в первую очередь - во встрече "Я" мужчины c "Ты" женщины и vice versa. То, о чем пишет Карл Барт в церковной догматике, предполагает нечто большее, чем валентность на глубинном уровне трансцендентальной воли, которую Джой ощущает к Пегги. Отношения со своей новой женой герой противопоставляет своим отношениям с Джоан, первой женой, которые были лишены мистической валентности. Нехватку такого глубинного соответствия герои не смогли преодолеть через духовную связь: их брак распался. Занимаясь любовью с Пегги, Джой достигает с ней трансцендентального единства, в котором обретает чувство завершенности и свободы: "А с Пегги я скольжу, я несусь, я лечу свободно, и это ощущение свободного полета, раз украдкой, мельком испытанное, стало для меня нужней воздуха, непреодолимей земного притяжения." (Апдайк Дж. Ферма. С. 535). Это состояние Джоя можно сравнить с тем, что испытывает герой романа "Кролик, беги" Гарри Энгстром, когда, вернувшись к супруге по настоянию священника Экклза, находится рядом с женой и новорожденной дочкой. Энгстром чувствует, что между ним и женой снова устанавливается утраченная гармония, он исполнен к жене глубинным тяготением. Такие состояния, однако, могут довольно быстро оказаться преодолены временем (так и происходит в случае с Кроликом). Они не являются результатом духовного сближения между "Я" и "Ты", не поднимают отношения между одним и другим человеком до этического уровня. Напротив, они скорее инстинктивны, бессознательны. Протоэтическое в человеке желает отношений другого порядка: таких, где каждый осознает себя как личность, но при этом непосредственно связан с ближним.

Проблема встречи "Я" и "Ты" , преодоления отчужденности - основная проблема романа. Разговоры, которые ведут герои, можно назвать хроникой столкновения трех "Я". Джой думает о разговорах матери с Пегги: "Я видел, как клубится мутным туманом этот нескончаемый разговор, и две неловкие души слепо топчутся в нем, ища и не находя друг друга и все дальше и безнадежнее расходясь в погоне за призраками, которыми были мой отец и я сам." (Апдайк Дж. Ферма. С. 594). Исходные диспозиции персонажей (в случае матери - обвинение Пегги в том, что она отняла у нее семью, желание отстоять свою идею свободы, обвинение Джоя и Пегги в том, что они желают ее скорейшей смерти с тем, чтобы заполучить ферму; в случае Пегги - обвинение матери в эгоизме и том, что она загубила жизнь своего мужа; в случае Джоя - желание сохранить расположение обеих женщин, по возможности оставаясь в стороне) остаются прежними до самого финала, и герои непрестанно бьются о стенки своих личностей, как мухи о стекло. Приступ, который внезапно случается с матерью, приводит всех троих к переосмыслению: мать признает свою потребность в других и утомленность одиночеством, Пегги проникается сочувствием к матери, которая вынуждена жить одна на ферме, где никто не хозяйничает, с осознанием того, что эта самая ферма всегда была в тягость ее умершему мужу, а Джой наконец видит мать не как фигуру на доске своей жизни, с присутствием которой нужно в силу правил игры считаться, а как иного человека, связанного с ним буквально экзистенциально. Возникает впечатление, что отношение "субъект" - "объект" переходит в отношение "Я" - "Ты", и встреча, кажется, наконец происходит.

Вопрос мужского и женского поднимается в проповеди, которую слушают Джой с матерью в воскресное утро: "Создание Евы обрекло Адама на раздвоение. Половиной своего существа он тянется к ней, вышедшей из него, как себе самому, к нутряному, родному теплу, растворение в котором есть в то же время сотворение. Другая же половина стремится наружу, к богу, в просторы бесконечности. Он жаждет постичь тайну смерти, его ожидающей. Еве это не нужно. Она как бы неподвластна смерти. Само ее имя - Хава - по-древнееврейски означает живущая. Материнством она конкретно решает задачу, которую мужчина пытается решить абстрактно. Однако мы, христиане, знаем: абстрактных решений тут нет, и нет никаких решений вне конкретной реальности Христа." (Апдайк Дж. Ферма. С. 606). Текст проповеди построен на основе идей "Церковной догматики" Карла Барта. Интересно, что Джой с Пегги в гораздо большей степени подпадают под такие характеристики мужского и женского, чем миссис Робинсон. Пожилая мать Джоя безусловно думает о тайне смерти: в ее одиноком изоляционистском бытии смерти даже больше, чем жизни. Она не связана со своей семьей, поэтому окружает себя призраками прошлого - портретами и фотографиями, старыми вещами. Запущенная, никому не нужная ферма каждый день предстает перед ее глазами как могильный памятник неудавшемуся жизненному проекту - личному смыслу, который ей удалось утвердить, но который так и остался неразделенным и совершенно бесплодным. Болезнь, которая может приковать мать к постели до конца ее дней, медленно берет свое. Ее реакция на проповедь очень показательна. После посещения церкви мать говорит Джою: "Надоели мужские разговоры о женщинах. Мне это просто неинтересно." (Апдайк Дж. Ферма. С. 607). И далее: "по-моему, когда мужчина начинает так рассуждать, это значит, что он причинил горе какой-то женщине и старается найти себе оправдание." (Апдайк Дж. Ферма. С. 607). Проповедь оказывается очередным поводом сделать выпад в адрес сына: под "какой-то женщиной" она, очевидно, имеет в виду и себя, и бывшую жену Джоя, которую он оставил с тремя детьми. При этом к Джоан мать относилась ничуть не лучше, чем к Пегги; жалеет она по-прежнему исключительно себя. Только перспектива смерти, разлуки и одиночества наконец заставляет ее увидеть других - впрочем, это прозрение подготавливалось уже долгое время, и "нескончаемый разговор", который вели герои, был тем нелегким путем, который необходимо пройти, чтобы "Я" могло наконец встретиться с "Ты" и достичь подлинного человеческого бытия, подлинной жизни.

Религиозно-философский мотив принятия смерти и реализации человеческой экзистенции в жизни для иного, продолжающий смысловую линию, начатую в "Кентавре", и накладывающийся на историю матери, наблюдается в сюжете фантастической повести, которую пересказывает Ричард. Действие повести происходит после ядерной войны. Планета находится в состоянии постапокалипсиса, единственный уцелевший человек ползет по радиоактивной пустыне к морю. Добравшись до моря, он ложится в воду и смиренно ожидает смерти с осознанием того, что клетки его тела не погибнут, и из них образуется новая жизнь, которая перезапустит процесс эволюции. Оставшись в полном одиночестве, обреченный на смерть, герой этой повести не погружается в отчаяние и не проклинает бога, но обретает телеологическое основание в бытии для иного - для той жизни, что произойдет из его жизни. В религиозном акте любви он как бы совершает свободный акт творения, утверждает жизнь в своей смерти, таким образом спасаясь от подлинной смерти, от ухода в ничто, в которое только и может привести отчаяние, отчуждение от бога и жизни - то, что Кьеркегор называл "болезнью к смерти". Мотив, прослеживаемый в этой истории, представлен в романе "Ферма" и на образном уровне: на краю одного из полей, принадлежащих владениям миссис Робинсон, растет грушевое дерево, описанное так: "У нее было много ветвей засохших и мертвых, и всю свою плодоносную силу она направляла на те несколько, в которых еще сохранилась жизнь; груш было такое множество, что они падали, не успев в тесноте дозреть." Дерево не сохраняет свою жизненную энергию для себя, оно из последних сил порождает плоды, из которых произрастут новые деревья. Нетрудно увидеть параллель с историей матери: из состояния личного апокалипсиса она при приближении смерти и безвозвратной отчужденности все-таки выбирает жизнь, которая хотя и остается непостижимой, хотя и утверждает сама себя всегда по-своему, отрицая личные смыслы, все же остается единственным истинным благом, которое для человека становится доступно при действительной встрече с другим человеком и обращении к Богу, суверенному источнику абсолютной жизни.

Итак, мы видим, что многие религиозно-философские мотивы романа "Кентавр" продолжились в романе "Ферма", однако акцент сместился на проблему встречи "Я" с "Ты" и обретения в отношении к ближнему подлинного человеческого бытия. Религиозный экзистенциализм в романе "Кентавр" мы определили как непредельный этико-эстетический опыт, инициированный протоэтическим. Роман "Ферма" как художественное произведение представляет из себя именно такой опыт: об этом свидетельствует крайняя неоднозначность концовки. Мы говорили, что герои в конце, кажется, достигают подлинной встречи: это заметно по тому, как меняются их отношения друг к другу, и по тому, как враждебная, оборонительная ирония сменяется заговорщицкой, сближающей. В некоторой степени это действительно так, однако остается неразрешенной проблема времени: читатель понимает, что Джой со своей семьей вернется в город, а миссис Робинсон останется одна на ферме. Мы не знаем, как повлияет на героев разлука, сохранится ли установленная между героями связь. Нет никакой уверенности в том, что Джой и Пегги захотят еще хотя бы раз приехать на ферму. Неизвестно, доживет ли мать до их следующего приезда: в момент, когда заканчивается повествование, ее жизни непосредственно ничего не угрожает, и все-таки ее состояние может быть довольно опасным. То сближение и примирение, которого достигли герои, не есть нечто предельное и нерушимое: жизнь по-прежнему остается стихией, которая несется во времени и утверждает себя вопреки человеческим надеждам, представлениям и тревогам. Религиозный экзистенциализм, каким мы его наблюдаем в раннем творчестве Джона Апдайка, никогда не может прийти к чему-то конечному, однозначному и определенному, он всегда остается течением внутреннего опыта, связанного с экзистенциальной несамодостаточностью, жаждой свободы и тяготением к духовным идеалам.

**Выводы по главе 2**

Проведенный нами анализ религиозно-философского содержания двух ранних произведений Джона Апдайка позволяет сделать следующие выводы:

**1.** В романе "Кентавр" явно противопоставляются два духовных состояния Джорджа Колдуэлла: вера и неверие. В состоянии неверия герой оказывается подавлен экзистенциальными тревогами различных типов, и на фоне этого в нем возникает резигнационная тенденция. Преодоление тенденции к резигнации и духовное исцеление возможно только через веру и Божью благодать.

**2.** В романе "Кентавр" наблюдается диалектическое противопоставление этического и эстетического. Протоэтическое, понятие которого было выведено в настоящем исследовании, есть исконное стремление человека к христианским идеалам и преодолению своего несовершенного состояния, которое может породить изолирующую, противопоставляющую индивида внешнему миру интрасубъектную эстетику. Положительная динамика протоэтического заключается в том, что оно может достигнуть собственно этического и религиозного уровня, если человеку даруется вера и Божья благодать.

**3.** Мифические образы, интегрированные в метадиегетическое повествование романа "Кентавр", выполняют дейктическую функцию, указывая на христианский идеал и истинное положение человека в мироздании.

**4.** Восьмая глава романа "Кентавр" демонстрирует интрадиегетического нарратора Питера Колдуэлла, который в этико-эстетическом художественном акте порождает метадиегетическую историю своего отца. Подобное открытие заставляет читателя принципиально переосмыслить повествование о Джордже Колдуэлле и его пятнадцатилетнем сыне Питере. В связи с таким переосмыслением можно констатировать, что религиозный экзистенциализм в романе "Кентавр" есть непредельный этико-эстетический опыт, инициируемый протоэтическим, не находящим ответа от Бога, но все же продолжающим действовать.

**5.** Роман "Ферма" можно назвать непрямым (смысловым) продолжением романа "Кентавр", в котором центральным становится характерный для религиозной философии Карла Барта мотив встречи "Я" с "Ты", то есть человека с его ближним.

**6.** Крайне неоднозначная концовка романа "Ферма" подтверждает, что религиозный экзистенциализм в раннем творчестве Джона Апдайка есть непредельный, постоянно продолжающийся этико-эстетический опыт. Более того, можно сказать, что оба проанализированных нами романа являются именно таким опытом, принявшим форму литературного творчества.

**Заключение**

Проведенное нами исследование показало, что в романах "Кентавр" и "Ферма" Джон Апдайк затрагивает в первую очередь проблемы веры и неверия, возможности подлинной духовной связи одного человека с другим, противостояния личного эстетического представления отрицающему его внешнему миру. Писатель обращается к идеям таких мыслителей, как С. Кьеркегор, К. Барт, П. Тиллих и Ж.-П. Сартр, однако ни один философский подход не представляется как исчерпывающий сложность и противоречивость человеческого состояния. Мечта человека о христианском идеале, о преодолении своего несовершенного состояния и восполнении экзистенциальной несамодостаточности, об обретении непреходящего смысла, об истинной встрече с ближним, кажется, остается несбыточной, и все же она сохраняется как светлая надежда, которая, быть может, в самом деле указует человеку его путь к Богу и истине. Рассмотренные нами произведения Джона Апдайка показывают, что протоэтическое в человеке никогда не прекратит свой поиск и будет продолжать вести его в размышлениях, созерцаниях, искусстве и литературном творчестве.

**Список использованной литературы**

1. Updike J. The Centaur. - Harmondsworth: Penguin Books, 1972. - 272 p.

2. Updike J. Of the Farm. - New York: Ballantine Books, 2004. - 129 p.

3. Updike J. Due Considerations. - New York: Alfred A. Knopf, 2007. - 703 p.

4. Updike J. More Matter. - New York: Ballantine Books, 2009. - 928 p.

5. Updike J. Soren Kierkegaard // Atlantic Brief Lives. - Boston: Little, Brown and Company, 1971. - P. 429-431.

6. Апдайк Дж. Голубиные перья. - СПб.: Мир книги, 2005. - 384 с.

7. Апдайк Дж. Кентавр // Апдайк Дж. Кролик, беги. Кентавр. Ферма. - М.: Правда, 1990. - С. 277-505.

8. Апдайк Дж. Кролик, беги // Апдайк Дж. Кролик, беги. Кентавр. Ферма. - М.: Правда, 1990. - С. 19-276.

9. Апдайк Дж. Ферма // Апдайк Дж. Кролик, беги. Кентавр. Ферма. - М.: Правда, 1990. - С. 505-621.

10. Аврелий М. Наедине с собой. Размышления. - М.: АСТ, 2016. - 384 с.

11. Аствацатуров А. И не только Сэлинджер. - М.: АСТ, 2015. - 312 с.

12. Барт К. Церковная догматика: в 4 т. - М.: ББИ, 2007-2015. - 560, 712, 695, 344 c.

13. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М.: Прогресс, 1994. - С. 384-391.

14. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1986. - С. 9-191.

15. Беляева В. Е. Мужчина и вопрос веры у Джона Апдайка. - М.: Диалог языков, культур и литератур МГПУ, 2014. - С. 149-158.

16. Бергсон А. Творческая эволюция. - СПб.: Азбука, 2016. - 382 с.

17. С. де Бовуар. Второй пол. - СПб.: Азбука, 2017. - 928 с.

18. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // Вебер М. Избранные произведения. - М.: Прогресс, 1990. - С. 61-272.

19. Вебер М. Протестантские секты и дух капитализма // Вебер М. Избранные произведения. - М.: Прогресс, 1990. - С. 273-306.

20. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. - М.: Академический проект, 2014. - 494 с.

21. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Деррида Ж. Письмо и различие. - СПб.: Академический проект, 2000. - С. 352 -368.

22. Джойс Дж. Улисс. - М.: Эксмо, 2010. - 928 с.

23. Женнет Ж. Фигуры: в 2 т. - М.: Изд.-во им. Сабашниковых , 1998. - 944 с.

24. Ильин И. Аксиомы религиозного опыта. - М.: Рарог, 1993. - 448 с.

25. Камю А. Миф о Сизифе // Камю А. Посторонний. Миф о Сизифе. Калигула. - М.: АСТ, 2014. - С. 123-280.

26. Кант И. Критика чистого разума. - М.: Эксмо, 2015. - 736 с.

27. Корман Б. Изучение текста художественного произведения. - М.: Просвещение, 1972. - 110 с.

28. Кьеркегор С. Болезнь к смерти. - М.: Академический проект, 2016. - 157 с.

29. Кьеркегор С. Или-или. - М.: Академический проект, 2016. - 775 с.

30. Кьеркегор С. Понятие страха. -М.: Академический проект, 2016. - 224 с.

31. Кьеркегор С. Страх и трепет. - М.: Академический проект, 2016. - 154 с.

32. Ницше Ф. Антихрист. - СПб.: Азбука, 2015. - С. 125-223.

33. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. - СПб.: Азбука, 2014. - 224 с.

34. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. - СПб.: Азбука, 2014. - 352 с.

35. Ницше Ф. Ecce Homo. - СПб.: Азбука, 2015. - С. 5-124.

36. Платон Диалоги. - М.: Э, 2016. - 768 с.

37. Сартр Ж. -П. Бытие и ничто. - М.: АСТ, 2017. - 928 с.

38. Сартр Ж. - П. Экзистенциализм - это гуманизм // Сумерки богов. - М.: Политиздат, 1989. - С. 319-344.

39. Соловьев Вл. Чтения о богочеловечестве // Соловьев Вл. Чтения о богочеловечестве. Теоретическая философия. - М.: Академический проект, 2011. - С. 5-198.

40. Тиллих П. Мужество быть // Тиллих П. Избранное. Теология культуры. - М.: Юристъ, 1995. - С. 7-131.

41. Тиллих П. Динамика веры // Тиллих П. Избранное. Теология культуры. - М.: Юристъ, 1995. - С. 132-215.

42. Тиллих П. Кайрос // Тиллих П. Избранное. Теология культуры. - М.: Юристъ, 1995. - С. 216-235.

43. Тиллих П. Теология культуры // Избранное. Теология культуры. - М.: Юристъ, 1995. - С. 236-395.

44. Фолкнер У. Шум и ярость. Свет в августе. - М.: Правда, 1989. - 608 с.

45. Франк С. Религия и наука // Жизнь С Богом. - Брюссель, 1953. - С. 3-26.

46. Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. - М.: Касталь, 1996. - С. 9-46.

47. Хайдеггер М. Бытие и время. - М.: Академический проект, 2015. - 460 с.

48. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. - СПб.: Азбука, 2011. - 224 с.

49. Шлейермахер Ф. Речи о религии. Монологи. - М.: Икс-хистори, 2015. - 480 с.

50. Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. Мир как воля и представление. - М.: Э, 2017. - 640 с.

51. Balbert P. A Panoply of Metaphor: Exuberances of Style in Pynchon and Updike // Studies in the Novel. - 1983. - Vol. 15. - No. 3. - P. 265-276.

52. De Bellis J. The John Updike Encyclopedia. - London: Greenwood Press, 2000. - 583 p.

53. Crowley S. John Updike and Kierkegaard's Negative Way: Irony and Indirect Communication in "A Month of Sundays" // Soundings: An Interdisciplinary Journal. - 1985. - Vol. 68. - No. 2. - P. 212-228.

54. Day R. Chiron's Sacrifice: A Study of John Updike's The Centaur. - Fresno State College, 1965. - 73 p.

55. Dicken T. God and Pigment: John Updike on the Conservation of meaning // Religion & Literature. - 2004. - Vol. 36. - No. 3. - P. 69-87.

56. Fromer Y. The Liberal Origins of John Updike's Literary Imagination // Modern Intellectual History. - 2017. - Vol. 14. - No. 1. - P. 187-216.

57. Hoag R. A Second Controlling Myth in John Updike's "Centaur" // Studies in the Novel. - 1979. - Vol. 11. - No. 4. - P. 446-453.

58. Kaneckiene J. The Functions of Myth in John Updike's Novel The Centaur. - Vilnius: Vilnius Pedagogical University, 2007. - 54 p.

59. Keener B. John Updike's Human Comedy. - New York: Peter Lang, 2005. - 149 p.

60. Klinkowitz J. John Updike's America // The North American Review. - 1980. - Vol. 265. - No. 3. - P. 68-71.

61. Mellard J. The Novel as Lyric Elegy: The Mode of Updike's The Centaur // Texas Studies in Literature and Language. - 1979. - Vol. 21. - No. 1. - P. 112-127.

62. Meulenberg F. The Hidden Delight of Psoriasis // BMJ: British Medical Journal. - 1997. - Vol. 315. - No. 7123. - P. 1709-1711.

63. Myers D. The Questing Fear: Christian Allegory in John Updike's "The Centaur" // Twentieth Century Literature. - 1971. - Vol. 17. - No. 2. - P. 73-82.

64. Newman J. John Updike. - Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan Publishers, 1988. - 164 p.

65. Pritchard W. Updike's Way // New England Review. - 2000. - Vol. 21. - No. 3. - P. 55-63.

66. Prosser J. Under the Skin of John Updike: Self-Consciousness and the Racial Unconscious // PMLA. - 2001. - Vol. 116. - No. 3. P. 579-593

67. Stehlikova E. The Function of Classical Myth in John Updike's The Centaur // Folia Filologica. - 1978. - Vol. 101. - No. 1. - P. 1-12.

68. Uphaus S. The Centaur: Updike's Mock Epic // The Journal of Narrative Technique. - 1977. - Vol. 7. - No. 1. - P. 24-36.

69. Yates N. The Doubt and Faith of John Updike // College English. - 1965. - Vol. 26. - No. 6. - P. 469-474.

70. Zylstra S. A. John Updike and the Parabolic Nature of the World // Soundings: An Interdisciplinary Journal. - 1973. - Vol. 56. - No. 3. - P. 323-337.