

---

---

# СПЕКТР ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ ПЕРЕЖИВАНИЙ

---

Н.В. Елисеева

## ГЛУХОЙ АБСУРД

---

**Аннотация.** Статья посвящена феномену эмоционального онемения. Исследуются междискурсивные основы этого явления, которые прослеживаются в философии и произведениях абсурда. Разбираются примеры разрыва коммуникации персонажей в пьесах Э. Ионеско и С. Беккета. Отмечается, что обеднение эмоций стало современной проблемой; приводится пример новой научно-исследовательской программы по эмоциональному развитию в школах США.

**Ключевые слова:** психология, эмоциональное онемение, разрыв коммуникации, абсурд в философии и литературе, театр абсурда Э. Ионеско и С. Беккета, развитие эмоций, эмоциональная грамотность, этика общения, развивающая программа R.U.L.E.R., социальная адаптация.

Оскудение чувств, эмоциональное онемение — проблема философской антропологии. Эти два феномена — своего рода шкала состояний человека в современном мире: от постепенной утраты оттенков чувств до полного равнодушия ко всему происходящему. Сам термин «эмоциональное онемение» пришел из психиатрии и был описан Карлом Ясперсом; применительно к сфере антропологии он означает крайнюю стадию разрушения личности, ее неспособность полноценно жить среди других людей. Это не значит, что такой человек «выпадает» из ежедневной реальности — он вполне может продолжать существовать, выполнять привычные действия, ходить на работу, разговаривать с другими, но при этом будет оставаться абсолютно опустошенным. Ничего не чувствующим: ни горя, ни радости, ни восторга, ни скуки, ни боли. Как писал Ясперс, в таком состоянии человек теряет самое главное, что делает его живым и животворящим, способным исцелять себя — «волю к коммуникации».

В этой статье я хочу исследовать современную проблему эмоциональной бедности как результата потери контакта между людьми. И душевного контакта, и способности слышать другого в принципе, а иногда и самого себя. С кем говорить, кто тебя вообще слышит? Что означают слова? Истинные эмоции, в отличие от абсурдно-общепринятых, часто воспринимаются как неуместные и даже вызывают тревогу. Человеку становится трудно быть собой, «держать речь» от своего собственного имени: для этого находятся дополнительные представители

чужого «Я», которые тоже не справляются с поставленной задачей. Социум требует от каждого соблюдения абсурдных стереотипов поведения, игнорируя внутреннее состояние человека, и в этой ситуации тот, кто не сможет «расслышать» себя сам, рискует потерять призвание и индивидуальность. Человек, стремящийся вырваться из мира фальшивых состояний и ролей, вынужден уходить от общества, игнорируя действительность, в которой продолжают жить остальные. Ещё не начав сопротивляться общей реальности, он смутно ощущает ложь, несоответствие, и если не вступает в отчаянную борьбу, может закончить анестезией своих чувств, равнодушием и беспомощностью.

Тема душевной глухоты и разрыва коммуникации довольно широко представлена в философии и произведениях абсурда, к которым я и хочу обратиться: в частности, к пьесам Ионеско и Беккета, на примере которых можно проанализировать этот феномен. У абсурда богатая история: о нем писали Тертуллиан и Августин, Кьёркегор и Ницше, Хайдеггер и Камю, Шестов, Сартр, Делёз. В современной исторической позиции абсурд в конечном счете представляется как сбой, как слом систем, который приводит к размыванию границ, смешению всех эстетических категорий и ставит чувства на грань между пародией и исповедью. У абсурда есть еще одна особенность — междискурсивность; посмотрим на ее проявления в философии, истории и литературе.

АБСУРД В ИСТОРИИ

**В**опрос о том, что такое абсурд, когда он возникает и как проявляет себя в искусстве и литературе, требует более четкого определения самого понятия. Оно происходит от латинских слов *absonus* — «какофонический» и *surdus* — «глухой», однако образцом для латинского слова послужило греческое, в значении «нескладный, негармоничный». Понятие абсурда, которое означало у ранних греческих философов нечто, связанное с противоположностью Космоса и гармонии, по сути было эквивалентно понятию хаоса. Абсурд выступал как эстетическая категория, выражающая отрицательные свойства мира и противоположная таким категориям, как прекрасное и возвышенное. Кроме того, понятие абсурда означало у греков логический тупик, то есть место, где рассуждение приводит человека к очевидному противоречию или явной бессмыслице. Понятие логического абсурда подразумевало также ситуацию рассогласованности в поведении и в речи.

Кроме того, в латинском языке понятие абсурда проявилось как философско-религиозная категория. Истоки можно найти в трудах ранних христианских мыслителей: в богословских принципах Августина или еще раньше, у Тертуллиана, в частности, в его словах, отражающих конфликт между религиозной верой и знанием, «*Credo quia absurdum est*» — «Верую, ибо абсурдно». Таким образом, понятие абсурда, начиная с античности, выступало в нескольких значениях. Во-первых, как эстетическая категория, выражающая отрицательные свойства мира. Во-вторых, это слово определяло понятие логического абсурда как отрицания логики (перверсии или исчезновения смысла), а в-третьих — как метафизического абсурда (выхода за пределы разума как такового). Но в каждую эпоху внимание акцентировалось на той или иной стороне этой категории.

В Средневековье абсурд трактовался как категория математическая (понятие «абсурдные числа» в значении «отрицательные числа») и логическая. Средневековые схоласты воспользовались приемом приведения к нелепости, *reductio ad absurdum*. В эпоху барокко абсурд выступил в эстетической категории. Все, что не вписывалось в представления о гармонии, объявлялось в это время не просто какофоническим и абсурдным, но и связанным с inferнальным миром из-за искажения божественного образца. В таком же значении негативного подобия абсурдное выступало и в романтическую эпоху.

Тертуллиановой линии понимания абсурда следовал в XIX веке Кьеркегор, утверждая, что движение веры есть не подчинение требованиям разума, а следование самой божественной вере. Абсурдное сознание утверждало бытие Бога. Единственная истина, которая дана человеку, — это старение и отчаяние. Единственная вера — в абсурд. В статье «Киркегард — религиозный философ» Лев Шестов писал о том, что начало философии «есть не удивление, как полагали древние, а отчаяние (...) Задача философии в том, чтоб вырваться из власти разумного мышления и найти в себе смелость (только отчаяние и дает человеку такую смелость) искать истину в том, что все привыкли считать парадоксом или абсурдом»<sup>1</sup>. Понимая под абсурдом состояние рефлексии, Шестов следовал ницшеанской концепции абсурдного, представленной в седьмой главе трактата «Рождение трагедии из духа музыки». Проблема абсурда затрагивалась Ницше на фоне рассуждений о роли хора в древнегреческой трагедии. Речь у него шла о том, что хор перестает быть источником метафизического утешения героев и становится формой рефлексии, обретает новый смысл. Ницше проводил параллель между хором и Гамлетом — и приходил к выводу о том, что их объединяет способность с помощью рефлексии раскрыть и познать в момент кризиса истинную сущность вещей. В этот момент человек утрачивает иллюзий, видя вокруг себя ужас бытия, который приравнивается к абсурду.

Абсурд представлял собой реакцию на отчуждение человека, созданное утратой жизненного смысла. Не случайно Ницше в конце 80-х годов писал уже не просто об абсурде, а об «абсурдном положении Европы», попавшей в состояние кризиса, почувствовав, что он обретает на рубеже веков мировоззренческие формы. Для Шестова абсурд становится одним из главных понятий. И не только философских или логических, — в работе «Творчество из ничего» Шестов на примере Чехова впервые показал, что понятие абсурда применимо также и к литературе:

*«Рядовому, «нормальному» писателю есть из чего творить — берет металл и делает плуг или серп. Ему не приходит в голову творить из ничего... Чеховские же герои, люди ненормальные, par excellence, поставлены в противоестественную, а потому страшную необходимость творить из ничего. Перед нами всегда безнадежность, безвыходность, абсолютная невозможность какого бы то ни было дела. А меж тем они живут, не умирают»<sup>2</sup>.*

<sup>1</sup> Шестов Л. Киркегард — религиозный философ // Серен Кьеркегор: наслаждение и долг. Ростов н/Д: Феникс, 1998.

<sup>2</sup> Шестов Л. Творчество из ничего. СПб, 1909.

Важную роль в формировании понятия абсурдного в XX веке сыграла философия экзистенциализма Мартина Хайдеггера, Альбера Камю, Жан-Поля Сартра. В интерпретации абсурда они приняли как теологическую концепцию Кьеркегора, так и философские позиции Ницше и Шестова.

Экзистенциалисты говорили о метафизическом абсурде, имея в виду человеческое существование в состоянии утраты смысла. Оно было напрямую связано с отчуждением личности не только от общества, от истории, но и от самой себя. Разделение в философии и науке субъекта и объекта повлекло за собой разделение мира и человека. Он стремился к согласию с миром, а тот оставался либо равнодушным, либо враждебным. Поэтому человек, внешне вписываясь в окружающую действительность, на самом деле вел в ней неподлинное существование, разрыв которого мог произойти благодаря абсурду. Таким образом, абсурд, в понимании философов-экзистенциалистов, становится признаком разрыва человеческой жизни с бытием, обозначением «пограничной ситуации». Абсурдное сознание — это переживание отдельного человека, осознание разлада, и всех чувств, которые этому разладу сопутствуют: одиночества, тревоги, тоски и страха. Мир стремится «усреднить» каждую отдельную личность, превратить ее в часть общего обезличенного бытия, поэтому человек ощущает себя «посторонним» в мире всеобщего равнодушия.

С другой стороны, и в абсурдном положении человек продолжает искать способы осмысления мира, жаждет целостности, и тут как экзистенция он находится в неразрывном единстве с бытием. Вот что писала об этом исследовательница абсурда Ольга Буренина на примере произведений Альбера Камю: «Абсурдное сознание можно назвать особым состоянием «ясности», которое предшествует, если следовать Хайдеггеру, «экзистированию», «забеганию вперед», а по Ясперсу — «пограничной ситуации» между жизнью и смертью. Духовные истоки экзистенциалистского понимания абсурда следует искать в широком контексте западной и восточной культуры. Камю и Сартр прямо называли своими предтечами Г. Мелвилла, М. Пруста, А. Жида, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, Н. Бердяева и Л. Шестова.

Именно в таком, экзистенциалистском, понимании абсурд образует смысловой центр в эссе Камю «Миф о Сизифе», имеющем подзаголовок «Эссе об абсурде». Сизиф, толкающий в гору камень, перечеркивает все прежние иллюзии и осознает не только бесплодность своих усилий, но и бессмысленность бытия как такового. «Ясное сознание», то

есть способность Сизифа к рефлексии, делает его подлинно абсурдным героем. Предельное осознание индифферентности мира по отношению к человеку, ощутившему бесплодность своих усилий, — такова сущность абсурда в интерпретации Камю. Человек, утративший иллюзии и существующий в мире, потерявшем для него всякий смысл, — «человек абсурдный». Он выполняет «сизифов труд», будучи втянутым в бесконечное однообразие обыденной жизни. Бесплодность попытки, с точки зрения Камю, заключается в том, что абсурдный человек пытается соединить несоединимое: поиск человеком осмысленности бытия и принципиальную отчужденность бытия от человека. Не случайно его трактовка абсурда возвращает нас к исходной этимологии слова абсурд («глухой»), которая прочитывается теперь как тотальная дисгармония (*absonus*) между стремлением индивида быть понятым, «услышанным» и беспробудной глухотой (*surdus*) мира, невозможностью не только отыскать смысл в самом мире, но и найти в нем даже малейший отклик на собственные стремления.

Абсурд возникает не только как разрыв между миром и человеком, между действительностью и искусством, но и как поиск единства в них. Сизиф, вкатывающий камень на вершину горы, осознает тщетность всех своих усилий, но вместе с тем он чувствует себя счастливым и отвергает правомерность самоубийства. «Созерцая свои терзания, абсурдный человек заставляет смолкнуть всех идиологов», — пишет Камю. Абсурдное сознание помогает ему выстроить собственный жизненный смысл, который осознается им как постоянное восхождение. Игра переходит в бунт, т. е. в выстраивание собственного смысла, который никто и ничто не могут поколебать.

Позитивный метафизический бунт может быть формой существования для человека абсурда. Можно сказать, что Камю в «Бунтующем человеке» трансформирует картезианское «Я мыслю, следовательно, существую» в «Я бунтую, следовательно, существую». Распад, бессмысленность и безумие мира человек абсурда пытается собрать, осмыслить и образумить. Бунт против бессмысленности своего существования оборачивается для человека абсурда парадоксальным образом — обнаружением смысловой ценности каждой конкретной личности и окружающего эту личность мира»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Буренина О. Абсурд и вокруг: сб. статей. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 7-72.

В своих эссе Камю фактически описывал состояние послевоенной Европы, когда об абсурде стали много говорить в европейских интеллектуальных кругах, и он стал восприниматься как неизбежная очевидность. В культуре XX века универсальность здравого смысла и логики была потеряна. Произошла дискредитация гуманистических идеалов и ценностей: отгремели две мировые войны, шли кровавые революции и борьба за передел мира, вызывали невыносимый ужас тоталитарные режимы и концлагеря. Вера в прогресс, в разумные основания действительности, даже вера в достоинство человека была поколеблена фактами, которые доказали, что хаос, смятение и нравственное одичание всегда рядом. Ценности превратились в пустые слова, а апелляция к традиционным идеалам начала звучать как насмешка над действительностью. «*Не остается вовсе ничего, чего бы держался, на что мог бы опереться и чем мог бы направляться человек*» — писал Хайдеггер<sup>4</sup>.

Более того, само понятие реальности усложнилось. Этому способствовало и развитие физики с её теорией относительности, искривленным пространством-временем, закругляющейся бесконечной вселенной, и целая серия литературных экспериментов с собственным видением реальности. Реальность «размножили» сюрреалисты, появившиеся в 20-е годы во Франции (А. Бретон, А. Арто), представители кружка обэриутов или «чинарей», существовавшего в России (А. Введенский, Я. Друскин, Л. Липавский, В. Олейников, Д. Хармс), а также авторы пьес «театра абсурда» 50-х годов (Э. Ионеско, С. Беккет, Э. Олби).

Сэмюэль Беккет и Эжен Ионеско стали настоящими основателями нового философского театра, объединив сразу несколько дискурсов: именно тогда, в середине XX века, произошла официальная встреча литературы и искусства с абсурдом. Именно театральная форма позволила наглядно продемонстрировать абсурдность человеческого существования в сценическом действии, в диалоге, заставив зрителя собственными глазами увидеть ту реальность, в которой он пребывает.

Пьесы французских драматургов, не без помощи их друга и единомышленника, английского критика Мартина Эслина, были единодушно названы в печати «антипьесами». Именно его книга («*The Theatre of the Absurd*»), опубликованная в 1961 году, положила начало теоретическому разговору об абсурде. Эслин, будучи первым теоретиком и

историком нового направления, распознал связь между послевоенным миром, отраженным в работах Сартра, Камю и других философов, и театром абсурда. В своем определении нового театра он отталкивался от формулировки Ионеско: «*Абсурд это то, что лишено предназначения и цели... Отрезанный от своих религиозных, метафизических и трансцендентальных корней, человек потерян; все его действия лишаются чувства, становятся абсурдными, бесполезными*»<sup>5</sup>.

Эслин показывал, тем не менее, что человек абсурда вовсе не лишает действительность смысла, но сама лишённая сути и правил действительность может наделять человека творческой, созидательной силой, восстанавливающей смысл вопреки всему. Истоки театра абсурда Эслин нашел в античном театре пантомимы, в итальянской комедии масок (*commedia dell'arte*), дадаизме, сюрреализме и в творчестве Эдварда Лира, Льюиса Кэрролла, Августа Стриндберга, раннего Артюра Рембо, Франца Кафки, Джеймса Джойса, а также в театре жестокости Антонена Арто. Объединяя таких разных писателей и поэтов, Эслин подчеркивал, что понятие абсурда вневременно: появляясь тогда, когда для человека наступает этап осмысления бытия, оно присутствует в различных культурных феноменах, начиная с античности и заканчивая постмодернизмом. Работа Эслина стала началом теоретических дебатов по абсурду, показав, что это понятие междискурсивно и применимо не только в философии, но и в театре, литературе, языке.

Споры об абсурде во многом вписывались в процесс критики феноменов общества и сознания, которую представляли Теодор Адорно, Макс Хоркхаймер и Вальтер Беньямин. Адорно конструировал понимание абсурдного в своем трактате «Эстетическая теория». Отправным пунктом рассуждений для него стало искусство, понимаемое как способ спасения нетождественного; но только свобода от догматических канонов позволила бы истинному искусству до конца высвободить и воплотить свой материал. Адорно не случайно сосредотачивал свое внимание на художественном авангарде, в частности, на творчестве Беккета. Оставаясь агрессивным по отношению ко всей предшествующей традиции, авангард, и в особенности литература абсурда, постоянно доказывал свою автономность, и этим выполнял как раз функцию спасения нетождественного.

Можно было сказать, что абсурд — это признание смыслового, логического, языкового бессилия

<sup>4</sup> Хайдеггер М. Слова Ницше “Бог мёртв” // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993.

<sup>5</sup> Эслин М. Театр абсурда. СПб: Балтийские сезоны, 2010. С. 131-204.

обнаружить организующее начало в мире. Тем самым абсурд как признак «конца света», вселенского хаоса, «ничто» напрямую связался с кризисом культуры и проблемой его интерпретации. На основании всего сказанного становится ясно, почему на посвященном Беккету коллоквиуме в 1973 году в Берлине, дискуссия развернулась вокруг постмодернистских приемов в художественной прозе. Ихаб Хассан, например, проводил параллель между Беккетом и Джойсом, отнеся обоих авторов к постмодернизму, на том основании, что оба они подчеркнута антиавторитарны. Хассан, как теоретик постмодернизма, не давал определения абсурду, но выстраивал систему литературы абсурда. В отличие от Эсслина, Хассан не считал абсурд понятием вневременным. Его классификация в литературе и в искусстве исключала по существу XIX век. «Романтизм, — писал он, — еще совершенно не абсурден, а лишь иррационален»<sup>6</sup>. И только с приходом модернизма появляется абсурд, включающий в себя несколько стадий: 1) дадаизм (Тристан Тцара) и сюрреализм (Альфред Жарри), в основе которых лежит метод антиномизма; 2) экзистенциальный или героический абсурд, определяющий бессмысленность бытия по отношению к рефлексирующей личности (Альбер Камю); 3) негероический абсурд: человек здесь не бунтует, он бессилен и одинок. Эта стадия привела к созданию театра абсурда; 4) абсурд-агностицизм, при котором смысловая неясность, широта интерпретации выдвигается на первый план (Аллен Роб-Грийе); 5) игровой абсурд, разоблачающий претензии языка на истинность и достоверность, показывающий иллюзорность любого текста, организованного в соответствии с правилами «культурного кода» (Ролан Барт и его идея «смерти автора»). Принцип, объединяющий писателей модернистского и постмодернистского абсурда — художественная анархия; главный принцип организации текстов — нонселекция, то есть смешение явлений и проблем разного уровня; самый характерный приём — самопародия. Понятие абсурда не может быть ограничено одним жанром или дискурсом — это межжанровый и междискурсивный феномен. Те авторы, которые анализируют абсурд как категорию текста, указывают, что эта категория включает в себя и те поэтические формы, которые имеют сходную с абсурдом функцию столкновения смыслов: например, катахрезу, гротеск, фарс, парадокс, метаморфозу.

Но все же главное, в чем сходятся многие постмодернистские споры об абсурде, — то, что абсурд неизбежно появляется там и тогда, когда возникает кризис бытия, а следом за ним кризис мысли и языка. Применительно к литературе и искусству говорят об абсурде как о кризисе дискурса. Поэтому «ситуация» постмодернизма, равно как и модернизм, создала благоприятные условия для существования абсурда. Разграничение понятий смысла и значения заинтересовало и теоретиков абсурда, и теоретиков постмодернизма, и герменевтиков, и деконструктивистов. Жак Деррида исходил из того, что слово и обозначенное им понятие никогда не в состоянии стать одним и тем же, а Эрик Хирш различал понятия смысла (meaning) и значения (significance) на том основании, что смысл — это именно первоначальный смысл, получаемый читателем при первичном восприятии текста, а значение — результат соотношения первоначального смысла с внутренним миром того, кто данный текст интерпретирует. А это явно выводит нас и на проблему абсурда. Ролан Барт в статье «Литература и значение», принципиально отрицая понятие бессмыслицы, закрепил за абсурдом значение «обратного смысла». Жиль Делёз создал в «Логике смысла» на материале сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» парадоксальную логику созидания из «отсутствия смысла».

### ПЬЕСЫ

Приведем несколько примеров-цитат, пройдясь по ключевым темам феномена абсурда, посмотрим, как и в чем давали волю своей фантазии Ионеско и Беккет. Оба они напрямую ставили вопрос о потере коммуникации, об оскудении чувств, об эмоциональной глухоте, об исчезновении бога — он стал непредсказуем и равнодушен. Не к чему апеллировать, стало почти невозможно найти точку опоры, люди оставлены без возможности различать. Тут вполне уместно начать со слов самого Ионеско: «Мне представляется, что половина театральных произведений, созданных до нас, абсурдна в той мере, в какой она, например, комична; ведь комизм абсурден. И мне кажется, что прародителем этого театра, великим его предком, мог быть Шекспир, который заставляет своего героя сказать: «Мир — это история, рассказанная идиотом, полная шума и ярости, лишенная всякого смысла и значения». Вероятно, можно говорить о том, что театр абсурда восходит к ещё более отдалённым временам и что Эдип тоже был абсурдным персонажем, так как то, что с ним случилось, было абсурдно, но с одной разницей; Эдип нарушал законы бессознательно и был

<sup>6</sup> Буренина О. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина [Электронный ресурс] // <http://ec-dejavu.ru/a/Absurd.html>.

*наказан за то, что нарушал их. Но законы и нормы существовали, даже если их и нарушали. В нашем же театре персонажи, кажется, ни за что не цепляются, и если мне позволено процитировать самого себя, то старики в моей пьесе «Стулья» потеряны в мире без законов и норм, без правил и трансцендентальных понятий»<sup>7</sup>.*

Фарс-трагедия «Стулья»<sup>8</sup> — о финале жизни пожилой супружеской пары, история о том, как они пытались найти смысл в прожитом времени, захотели сделать самое важное: рассказать об истине, о себе, определить свое предназначение. Старики живут на острове, со всех сторон окруженном водой, потерянные во времени и в пустом пространстве, из которого невозможно выбраться. По ходу действия они лишь обыгрывают и обставляют стульями приход невидимых персонажей, которые остаются для зрителей бесплотными, и это еще раз подчеркивает отделенность героев от мира, абсурдную «реальность на двоих». Однажды старушка напоминает, что ее супруг мог бы стоять на высшей ступеньке, а не у самых дверей — скромным привратником, удовлетвовавшимся малым. Может быть, он загубил свое призвание?.. Старик пугается, впадает в истерические слезы и зовёт маму: «Больно!! У меня перелом призвания!». Старушка успокаивает его, укачивая на коленях: «Не убивайся.. вспомни, сколько у тебя талантов, вытри слезки, а то скоро придут гости, увидят тебя зарёванным.. Ничего не загублено, ничего не закопано, ты им всё скажешь, всё объяснишь, у тебя же Весть.. ты всегда говорил, что передашь её.. борись, живи ради своей Миссии..» С этого момента их стабильный, сонный мир начинает потихоньку рассыпаться. Старушка напоминает мужу, что он не такой, как другие, но всё же остался в непризнанном одиночестве: «Ты — гений, но хорошо бы и тебе научиться ладить с людьми, а то рассорился со всеми друзьями, директорами, с родным братом». Но старику не нужны примирения, да и сам он чувствует, что не способен говорить о священной задаче. Старушка призывает его не отступать: «Начни, и все окажется возможным, начнёшь жить — и живёшь, начнешь умирать — умрёшь... Главное — решиться, и сразу мысль воплотится в слова, заработает голова, появятся устои, оплоты, и вот мы уже не сироты». Старик: «У меня недостаток.. Нет красноречия.. Оратор-профессионал скажет

всё, что бы я сказал». Старик решает пригласить всех: именитых, даровитых, президентов, службистов, кубистов, лингвистов, артистов, пролетариат, секретариат, аквалангистов и капиталистов, «всех, кто чем-то владеет или что-то умеет».

Основную часть действия супруги проводят, рассаживая на стулья невидимых гостей, беседуя со своими фантазиями и образами из воспоминаний. Самое искреннее о себе старики говорят в пустоту, открывая душу невидимкам, на контрасте с этим их разговоры друг с другом превращаются в обмен бессмысленными равнодушными репликами. Семьдесят пять лет говорят об одном и том же, старушка просит старика повторять те же истории: «А я словно бы забываю всё. Мне совсем не скучно, каждый вечер слушаю как в первый раз.. Переварю всё, приму слабительное, и опять готова слушать». Из обрывков фраз, которыми старики обмениваются с гостями, мы узнаем, что даже прошлое супругов плохо знакомо каждому из них, уже неясно, что же они друг о друге знают и что было на самом деле. Абсурд фантазий, тайн, скрытой от самого близкого человека правды: муж считает, что у них не было детей, но жена рассказывает об ушедшем сыне. Жена считает, что у мужа была семья благополучных родителей, а старик горько кается невидимке, что оставил мать умирать под забором, опаздывая на бал. Здесь выступает на первый план близость-взаимозависимость персонажей, характерная для абсурдистских пьес: старик и старушка не могут друг без друга, хотя мечтают иногда об иной жизни. Их роли друг для друга сливаются, старик говорит, что «жена стала мне отцом, матерью и женой», а жена чувствует себя «прамамочкой», навсегда и во всем связанной со своим «гением-мужем-сыном».

Бога в этом мире нет, его функцию выполняет невидимый император, явившийся к старикам услышать Весть, и старик бросается к нему в раскаянии, веря в его справедливость, жалуясь на всё, что пришлось пережить: «и у меня могло бы... но в мире так много злобы.. если б я знал, умел, посмел, не осиротел.. если бы вы мне... но я был один как перст... Сир, вы — последний оплот. Враги мои пировали, друзья меня предавали. Я пытался мстить, но не мог... я был слишком добр... о-о, жалкий лекционер несчастий, громоотвод катастроф.. хотел взобраться повыше, дали по шее.. решил совершать круизы — не дали визы.. Хотел перевалить через Пиренеи, а их развалили!» Император безмолвствует, отвечает только старушка: «Где теперь Пиренеи? А разве не мог он быть, как все люди, главным — редактором, доктором, кондуктором, репродуктором,

<sup>7</sup> Ионеско Э. Носорог. СПб: Симпозиум, 1999. С. 20-51.

<sup>8</sup> Ионеско Э. Стулья // Между жизнью и сновидением. М.: Симпозиум, 1999.

рупором, ритором?». Жена преданным эхом вторит репликам мужа, рассыпая значение слов и искажая их, до тех пор, пока не появляется настоящий, во плоти и крови, долгожданный Оратор. Ему старик поручает завершить, наконец, Миссию, высказать Истину, и тогда мир будет спасен по его советам: «Передай Вселенной мою систему! Не обходи подробности, странности, выпуклости и вогнутости прожитой жизни, расскажи о моих слабостях, смешном пристрастии к сладостям... Расскажи всё... Я надеюсь на тебя, красноречивый Оратор... Доверши дело моей жизни. Я же со своей верной подругой после долгих трудов во имя прогресса и человечества, которым служил верой и правдой, исчезну, принеся самую великую жертву — бессмысленную и исполненную высокого смысла». Старушка рыдает: «Увенчанные славой, умрем и станем легендой... Именем улицы... От нас останется след, мы личности, а не города-уроды». Старики прощаются и, восславляя императора, выпрыгивают в окна, совершив перед выступлением Оратора двойное самоубийство.

С первых секунд его выступления становится понятно, что Оратор — глухонемой. Он бессильно мычит и машет руками, потом догадывается написать мелом на доске, выводит буквами «ДРР ЩЩЛЫМ... ПРДБР». Горд собой и найденным решением, поражен и рассержен тем, что его не понимают, тычет в написанное, раздраженно стирает и пишет заново: «Мгнм... нмнм... гм... ыгм». В конце концов, он так и уходит с пустой сцены в черноту дверей, оставляя после себя только призрачный смех, шепот и шорохи — финал абсурдной драмы.

Именно в этой пьесе особенно подчеркивается момент выбора человеком своего «Я», момент экзистенциальный, который никак нельзя «поручить» другому. Невозможно передать эту миссию, невозможно дождаться прихода верховного судии, справедливого Бога или Родителя, который, наконец, наведет порядок, развеет туман абсурда и утвердит человека в правильности и истинности его существования. Вот что писал Ионеско о своих героях: «Мне кажется, что слово «абсурд» слишком сильно: невозможно назвать что бы то ни было абсурдным, если нет четкого представления о том, что не абсурдно, если не знаешь смысла того, что абсурдом не является. Но я могу утверждать, что персонажи «Стульев» искали смысл, которого они не нашли, искали закон, искали высшую форму поведения, искали то, что не назовешь иначе, как божественность. Мы хотели сделать очевидными не любовную

историю, адюльтер, или даже нечто социальное. Мы хотели вывести на сцену и показать зрителям само экзистенциальное существование человека в его полноте, целостности, в его глубоком трагизме, его судьбу, то есть осознание абсурдности мира. Ту самую историю, «рассказанную идиотом»<sup>9</sup>.

Отказ от себя, проживание в привычной бессмысленности поджидает нас каждый день: не случайно авторы произведений абсурда так любят показать самые обычные, бытовые сцены жизни, типичные светские беседы «по стереотипу», пустые разговоры, которые можно вести годами, «не включая» настоящих чувств. Люди приходят в гости, пьют чай, прощаются, уходят — и при этом говорят какие-то слова. Слова подчеркнута поверхностные, бессвязные, они нелепы, но это никому не мешает. В мире, созданном Ионеско, слов очень много, переварить их некогда, выработать личное отношение к ним не хватает времени, но привычка повторять, не особенно вдумываясь, складывается так легко. В обоих случаях знаки теряют свою знаковую и жуются машинально, по привычке что-то жевать. Персонажи пьес постоянно играют словами, меняя их смысл, а потом слова и сами рассыпаются, когда означаемое и означаемое пускаются в самостоятельное, обособленное плавание. Здесь ещё важнее, чем проявления дезинтеграции языка, природа диалога, который постоянно разрушается. В мире, лишённом смысла и цели, диалог, как и любое действие, превращается в игру ради времяпровождения. Хамм, персонаж пьесы Беккета «Конец игры» так и описывает это: «...болтать, болтать слова, как ребёнок, оставшись один, превращает себя в двоих, троих, чтобы не быть одному в темноте и с кем-нибудь пошептать... миг за мигом, лепетать, лепетать»<sup>10</sup>. Время постепенно высасывает из языка смысл.

Нужно сказать, что самой хрестоматийной пьесой абсурда стала все-таки пьеса Сэмюэла Беккета, «В ожидании Годо». Она вобрала в себя все ключевые элементы, которые исследовал театр абсурда: опыт постижения времени и его эфемерности; трагическое познание своего «Я»; трудность коммуникации; нескончаемые поиски реальности в мире, в котором всё неопределённо, а граница между мечтой и действительностью постоянно меняется; трагическую природу любви и самообман в дружбе. В «Конце игры» мы тоже сталкиваемся с сильным

<sup>9</sup> Ионеско Э. Театр абсурда. Сб. статей и публикаций. СПб: 2005. С. 191-195.

<sup>10</sup> Беккет С. Конец игры [Электронный ресурс] // <http://lib.rus.ec/b/209958>.

ощущением смерти, свинцовой тяжести и безнадежности бытия, порождённых глубокой депрессией: внешний мир бесчувствен к человеку-жертве, а в его сознании происходит непрерывный спор между автономно существующими частями личности. Это не означает, что Беккет даёт клиническое описание психопатологических состояний. Он исследует все уровни жизненного опыта, самые истоки депрессии и разрушения, чтобы показать, как они могут вырасти из глубин человеческой души. Заключённые тюрьмы Сан-Квентин, смотревшие спектакль «В ожидании Годо», реагировали на него с таким бурным восторгом потому, что столкнулись со своим собственным опытом познания времени, ожидания, надежды и отчаяния; они узнали свои взаимоотношения в садомазохистской зависимости Поццо и Лаки, ненависть-любовь в перебранках Владимира и Эстрагона. Пьесы Беккета повсюду имеют успех, и секрет в том, что Беккет сталкивает нас с конкретными проявлениями глубинных страхов, дает почувствовать катарсис, аналогичный терапевтическому эффекту. Владимир из пьесы о Годо почти достигает подобного освобождения, смело встречая страдания реальной жизни. Возможно, такое освобождение смог испытать Клов («Конец игры»), когда нашёл в себе мужество разорвать оковы рабства и рискнуть уйти во внешний мир, которого так клаустрофобически боятся в царстве Хамма. Намёк на то, что мир не погиб, есть в чудесном эпизоде с маленьким мальчиком, которого видит Клов в последней сцене. Снаружи — кто-то есть, есть жизнь! И это первая надежда контакта...

В пьесе «В ожидании Годо»<sup>11</sup> нет сюжета; исследуется статичная ситуация. «Ничего не происходит, никто не приходит, никто не уходит, это страшно». Прибытие Годо — главное событие грядущего, которого все терпеливо ждут, оно должно чудесным образом спасти положение. Даже если Годо задумывался как божественная ипостась, как Спаситель, его роль второстепенна. Тема пьесы — сам акт ожидания как характерный аспект человеческого удела. В течение всей жизни мы чего-то ждём, и Годо — объект нашего ожидания, будь то желаемое событие, или человек, или смерть. Именно в акте ожидания ощущается течение времени в его чистейшей, самой наглядной форме. Если мы активны, то легко забываем о ходе времени, но если пассивны, то начинаем вполне ощущать его тяжесть... Бег времени сталкивает нас с постоянной проблемой поиска самоидентичности,

ведь этот бег постоянно изменяет нас. Как часто мы разочарованы ничтожностью того, что нам доставляло радость считать успехом. На этом пути человек теряет интерес и, по всей вероятности, не единожды. Ожидание — это узнавание опытным путем о действии времени. Неиссякающая энергия времени говорит против себя, она бесцельна и лишена смысла. Чем больше изменяются вещи, тем более они остаются прежними, и в этом ужасающая неизменность мира. Один день похож на другой, и мы умираем, как будто никогда и не рождались. Поццо об этом говорит в последнем монологе-взрыве: «Сколько можно издеваться, задавая вопросы о проклятом времени?.. Вам мало, что... каждый день похож на другой, в один прекрасный день он онемел, а я в другой прекрасный день ослеп, и придёт такой прекрасный день, когда все мы оглохнем, а в какой-то прекрасный день мы родились, и настанет день, и мы умрём, и будет ещё один день, точно такой же, а за ним другой, такой же... Рожают прямо на могилах: только день забрезжит, и вот уже опять ночь».

И всё же Владимир и Эстрагон продолжают надеяться и ждут Годо, приход которого сможет остановить бег времени. «Может, сегодня мы будем спать в его дворце, в тепле, на сухой соломе, на сытый желудок. Вот что значит ждать, согласен?». Эта реплика прямо говорит о жажде отдыха от ожидания, о мечте попасть на небеса; и это всё когда-нибудь предоставит бродягам Годо. Герои надеются спастись от бренности мира и непрочности времени, получить спокойствие и твердую почву под ногами. Они, наконец, перестанут быть бездомными бродягами и обретут дом.

Обоих персонажей подводит память, они никак не могут высказать, о чем конкретно просили своего покровителя. Эстрагон об этом обращении к Годо не помнит, Владимир не вполне уверен, о чём они у него просили: «ни о чем конкретном... что-то вроде молитвы... вообще просьба». Что же обещал им Годо? «Он посмотрит... подумает...». Через всю пьесу проходит тема двух разбойников, распятых на кресте, — тема зыбкости надежды на спасение и случайности милости господней. Владимир говорит об этом в начале: «Один из разбойников был спасён... Разумный процент». Годо, подобно вседержителю, непредсказуем в милостях и наказаниях. Посланный им мальчик пасёт коз, и Годо обходится с ним хорошо. Но его брата, который пасёт овец, Годо бьёт. «А почему он не бьёт тебя?» — спрашивает Владимир. «Я не знаю, мсье», — отвечает мальчик, повторяя слова реального апаша, когда-то бессмысленно пырнувшего Беккета ножом. Параллель с Каином и

<sup>11</sup> Беккет С. В ожидании Годо [Электронный ресурс] // <http://lib.rus.ec/b/104581>.

Авелем очевидна: не существует объяснения, почему на одного нисходит божья милость, а на другого нет. И этот вопрос о произвольности благодати — тоже постоянная тема, обосновывающая безверие и абсурд всякой надежды.

С первых же слов знаменитого монолога Лаки об умении думать, дикого, шизофренического «потока сознания» ощущается тонкая связь с этой мыслью. Кажется, что речь вновь идёт о случайности спасения: «Принимая во внимание... личного Бога... вне времени, вне пространства, который с высоты божественной апатии, божественной афазии, божественной агнозии возлюбил нас горячо, за некоторым исключением по неизвестным причинам... страдает... с теми, кто по неизвестным же причинам ввергнуты в муки». Здесь мы вновь встречаемся с личным Богом, с его божественной апатией и непостижимостью. Иными словами, Бог не вступает с нами в общение, и наказывает неизвестно почему: в милостях, как и наказаниях, Бог непредсказуем.

Ожидание Владимира и Эстрагона объясняется твёрдостью их веры и надежды, а доброта Владимира к товарищу — их взаимозависимостью, символизирующей христианское милосердие. Но эти религиозные толкования игнорируют важные особенности пьесы — неопределённость встреч с Годо, его нереальность, иррациональность и постоянную демонстрацию тщетности надежды на его приход. Акт ожидания Годо, в сущности, явлен как абсурд. Верую, потому что это абсурдно. Абсурд — это вера.

Характерная черта пьесы — предположение, что наилучший выход из безнадежной ситуации бродяг, — и они это высказывают, — предпочесть самоубийство ожиданию. «Мы думали об этом, когда мир был молод, в девяностые. ...Взяться за руки и сигануть с Эйфелевой башни среди первых. Тогда мы ещё были вполне уважаемы. Но теперь уже поздно, нас туда даже и не пустят». Покончить с собой — излюбленное решение героев, невыполнимое из-за их некомпетентности и отсутствия орудий самоубийства. То, что самоубийство всякий раз не удаётся, Владимир и Эстрагон объясняют ожиданием или симулируют это ожидание. «Хотел бы я знать, что он предложит. Тогда бы мы знали, совершать это или нет». У Эстрагона меньше, чем у Владимира надежд на Годо, и он подбадривает себя тем, что они ничем ему не обязаны.

Очевидно, что другой персонаж, Поццо, самоуверен и эгоцентричен. Лаки считает Поццо своим хозяином, вкладывает в него свои мысли; он наивно убеждён в силе разума, красоты и правды. Несомненно,

Эстрагон и Владимир выше Поццо и Лаки не потому, что они верят в Годо, но потому, что они не столь наивны. Они не верят в пользу действий, в ценности, в разум. Они знают: всё, что мы делаем, — ничто перед бессмысленной поступью времени. Им известно, что самоубийство — лучший выход. Надежда, привычка надеяться — последняя иллюзия Владимира и Эстрагона, удерживающая их от того, чтобы увидеть жизнь и себя в пронзительном свете осознания. На миг Владимир как будто ощущает весь ужас человеческого удела: «Воздух наполнен нашим плачем... но ко всему привыкаешь». Ожидание Годо превращается в привычку, защищающую нас от мучительного, но полезного осознания реальности.

В эссе о Прусте Беккет комментирует этот аспект «В ожидании Годо»: «Привычка — балласт, подобный возвращению пса к своей блевотине. Дышать — привычка. Жить — привычка. Или даже скорее — наследование привычек, потому что человек — продолжение других. ...И привычка — общее условие для бесчисленных договоренностей между бесчисленными субъектами и столь же бесчисленными объектами, соотносимыми с ними. Переходные периоды, разделяющие последующие адаптации — опасные зоны в жизни человека, рискованные, сомнительные, мучительные, непостижимые и плодоносящие. В этот период скука жизни заменяется страданием существования. Страдание существования — свободная игра каждого человека. Ибо пагубная преданность привычке парализует наше внимание, подмешивает наркотик в этих служанок восприятия, взаимодействие которых абсолютно не существенно»<sup>12</sup>.

На специфическую психологическую подлинность персонажей Беккета часто обращают внимание. Один персонаж представляет чувства другого, буквально видит или слышит за него. Поццо и Лаки рассматриваются как тело и разум; Владимир и Эстрагон — как взаимодополняющие элементы одной личности (сознательное и бессознательное). Каждая из этих трёх пар, Поццо — Лаки, Владимир — Эстрагон, Хамм — Клов, хотя и освободятся друг от друга, находятся в состоянии войны, и всё же они взаимозависимы. Это и пример обычной ситуации между супругами, и образ связи частей личности, особенно если эта личность находится в конфликте с собой. Все эти персонажи могут представлять разные аспекты одного человека, вытесненные в подсознание. Клов в этом случае мог бы представлять собой интеллект,

<sup>12</sup> Эсслин М. Сэмюэл Беккет. В поисках себя // Театр абсурда. СПб: Балтийские сезоны, 2010.

обслуживающий эмоции, инстинкты и потребности, желающий освободиться от своих хозяев, когда закончится их связь с физиологической стороной жизни. Или «Конец игры» — это гибель мира одного человека, постепенно теряющего связи с реальностью в процессе старения и умирания? Так или иначе, это чувство потерянности, изоляции, безнадежности, в котором вынуждены выживать герои, надеющиеся на то, что они будут услышаны — вполне современное описание нынешнего состояния человека.

На месте идеального образа в традиции абсурда оказывается комическая фигура, которую описывал Шестов: *«Художники и мыслители представляют себе думающего человека непременно в импонирующей позе: строгое лицо, глубокий взор, вдохновенно направленный вдаль, гордая осанка орла, готовящийся к полету. Ничего подобного! Думающий человек есть прежде всего человек, потерявший равновесие в будничном, а не в трагическом смысле этого слова. Растопыренные руки, болтающиеся в воздухе ноги, испуганное и наполовину бессмысленное лицо, словом, самая карикатурная и жалкая картина беспомощности и растерянности»*<sup>13</sup>. Трагический конфликт, в котором сознание сталкивается с неизбежностью, перерастает в трагикомическое зрелище, в котором нет никакого смысла, — ни человеческого, ни сверхчеловеческого. В нём правят либо слепые механизмы природы, либо слепые механизмы общества, переводящие человеческую жизнь в абстракцию, как, например, в произведении Камю «Посторонний». Для экзистенциального субъекта существование в мире не оказывается чем-то поверхностным или переходным — существование неустранимо, от него никуда не деться. Экзистенциальный человек не столько пребывает в ситуации, сколько чувствует невозможность её избежать, «заточённость» в ситуацию, «которую он не выбирал, которая не считается с его желаниями и потребностями, а стесняет его как нечто враждебное», писал фон Больнов<sup>14</sup>. Существование становится приговором, человек «осуждён» на существование. «Религиозное» направление экзистенциализма не обещало благодати и склонилось к идее «безвластного Бога»: «Бог менее могущественен, чем полицейский, солдат или банкир»<sup>15</sup>, — утверждал

Бердяев, — или Бога, который присутствует в мире «анонимно» (так считал Кьёркегор). Но в любом случае непосредственным соседом существования оказывается ничто, во всех случаях между сущностью и существованием либо прервана, либо отсутствует коммуникация. Человек в этом отношении оставлен на произвол судьбы.

### СОВРЕМЕННЫЕ СВЯЗИ С АБСУРДОМ

Каким же образом абсурд проявляет себя в наши дни, в нашем повседневном мире? Можно сказать, это все ситуации, когда человек тревожится от того, что чувствует не то, что остальные, не то, «что положено»; когда должен был бы возразить — но терпит; соглашается — но хотел бы отказать; поддерживает мучительную и бессмысленную беседу, терзаясь от бессильного желания сбежать; удерживает «стену изоляции», разговаривая с близкими; не может попросить поддержки; не может сказать сам себе, что именно он чувствует сейчас... Не слышит эмоционально ни себя, ни другого. Абсурд — это устойчивое ощущение безнадежности происходящего, уверенность, что ни один человек не способен ни на что повлиять, что верить не во что и общих ценностей у людей не осталось. Что чувства — это ложь и помутнение рассудка, средство истязания себя и окружающих, вселенское бедствие, которое нельзя проконтролировать. А значит, остается беспомощно и молчаливо ждать — эфемерного избавления...

В марте этого года на сайте Йельского университета была опубликована новость: сотрудница кафедры психологии Сюзан Риверс получила полумиллионный грант на внедрение и развитие школьной программы по обучению детей эмоциональной грамотности. Программа была разработана на основе схемы R.U.L.E.R.<sup>16</sup>, которая уже применяется в ряде школ и дошкольных учреждений Швейцарии и США: детей, родителей и учителей учат разбираться в своих и чужих чувствах, поведении, эмоциях, опознавать и называть их, обсуждать друг с другом последствия эмоциональных вспышек и вырабатывать новые, приемлемые способы выражения чувств. Разработчики новой программы убеждены, что эта система позволит улучшить академическую успеваемость учеников и выровняет эмоциональный климат в любом коллективе, спланировав детей, родителей и педагогов. Но самое главное, стало очевидным, что люди, не способные социально адаптироваться и свободно общаться с себе подобными, не смогут ис-

<sup>13</sup> Шестов Л. Апофеоз беспочвенности (Опыт догматического мышления) [Электронный ресурс] // [http://dugward.ru/library/shestov/shestov\\_apofeoz.html#perv](http://dugward.ru/library/shestov/shestov_apofeoz.html#perv).

<sup>14</sup> Больнов О. Философия экзистенциализма. СПб: Лань, 1999.

<sup>15</sup> Бердяев Н. Истина и откровение. СПб: изд-во РХГИ, 1996.

<sup>16</sup> <http://therulerapproach.org/index.php/readings/>.

пользовать преимущества своих глубоких научных знаний, даже если они есть. Ребят, да и взрослых, нужно учить быть открытыми, не бояться идти на контакт, задавать вопросы и просить поддержки. Американцы признают, что эта программа дастся им нелегко: по усвоенной абсурдной «этике общения», в этой культуре принято скрывать свои настоящие чувства, и перед приходом в школу даже детей просят, буквально переводя поговорку, «оставлять свои чувства за дверью».

Я процитировала поговорку, приведенную самим американцем, Дэвидом Карузо, профессором кафедры психологии Йельского университета, который совсем недавно прочитал лекцию об эмоциональном интеллекте по «телемосту», организованному в довольно популярном московском месте, международном образовательном Digital October. Он очень подробно рассказал о программе эмоционального развития, добавив, что данные исследований уже используются для построения более эффективных коммуникаций в менеджменте. Карузо, конечно, ругал компилятора Дэниэла Гоулмана, который «адаптировал» идеи йельской группы, решив побыстрее и без согласований выпустить книжку «Эмоциональный интеллект», тираж которой только в США превысил 5 миллионов экземпляров. Ругал, но признался, что запрос читателей на эту тему огромен, поэтому свою нишу Гоулман занял уверенно. На русском языке, кстати, книжка вышла в прошлом году и заняла почетное место среди других популярных изданий о развитии эмоционального интеллекта. Можно было заметить, что таких «массовых» книг становится все больше, да и в научной среде интерес к сфере чувств и эмоций за последние годы постоянно растет.

При этом обеспокоенность состоянием эмоциональной грамотности школьников в России в последнее время выражают и журналисты. В частности, в апрельской статье Артема Ефимова, обозревателя «Ленты.ру», зашла речь о результатах опроса «Детский минимум», где 4000 посетителей сайта формировали список из 100 книг, которые каждый гражданин обязан прочитать к окончанию школы. Вообще изначально эта тема была поднята Путиным в «Независимой газете», а вариант «Ленты.ру» показал следующее: в лидерах оказались классические антиутопии, Оруэлл, Хаксли и Замятин; однако Пушкина и Чехова не вспомнил практически никто. И совсем никто не вспомнил, что есть ещё и поэзия — позабыли и Лермонтова, и Пастернака, и Некрасова, и Блока вместе со всем «Серебряным веком», и даже вполне «модного» Бродского. Журна-

листа это удивило: «...дорогие респонденты, вы что, правда хотите превратить чтение в политпросвет? Вам что, совсем не важно, чтобы у детей развивалось эстетическое чутье, чувство языка и элементарно хороший вкус? Я, конечно, не имею в виду, что от любой книги из «политического» списка вкус непременно портится. Речь о критериях отбора. Погодите, не отвечайте. На самом деле надо просто «на берегу» договориться, зачем нам вообще нужна школа. А для этого, вы будете смеяться, надо договориться, каким мы хотим видеть наше общество. Хотим общество «полезных» — тогда детей надо в первую очередь готовить к получению прикладного образования, учить логике, работе руками и дисциплине. Хотим общество «креативных» — тогда надо, чтобы дети читали много разного и не меньше — разговаривали о прочитанном»<sup>17</sup>. Возможно, с детьми действительно мало обсуждают прочитанные книги, не могу судить. Но мне показалось странным, что при выборе экзаменов по ГИА в девятом классе моя сестра была единственной, кто захотел сдавать «неподъемную» литературу. Одной-единственной среди трех девятых классов, в среднем по 25 человек в каждом, а ведь это центральная школа. Остальные, сказала мне сестра, хотят сдавать «как можно более простое», то есть биологию, географию или обществознание.

В конце концов, почему же такое внимание стали привлекать к себе эти неудобные, мешающие рациональной жизни чувства и эмоции, для чего они нужны? Но кто из нас хоть раз в жизни не терялся, стоя «с докладом» перед всем классом? Кто был неспособен хоть раз возразить взрослому авторитетному человеку, унижающему вас у всех на глазах? Кто не дрался с одноклассниками и не строил козни одноклассницам, не был знаком с тем, что такое детская травля? Кто просто тихо просидел в школе все 10 лет, никак себя не выражая? Мы же как-то это пережили, и бог с ним, остальные вполне переживут тоже. Но зачем нашим детям повторять все это, когда что-то можно изменить?

Как выяснилось, детей в современном мире нужно адаптировать в первую очередь к общению с самими собой: они настолько загружены электронными гаджетами, интернетом, играми и сетевым общением, что не успевают отслеживать собственные мысли и состояния. Детский питерский психолог Катерина Мурашова в январе этого года провела специальное исследование на эту тему:

<sup>17</sup> Ефимов А. Детский минимум [Электронный ресурс] // <http://lenta.ru/columns/2012/01/26/books/>.

*«Моя рабочая гипотеза была такова: современных детей слишком много развлекают, в результате они не умеют сами себя занять, избегают встречи с самими собой, от чего, в свою очередь, своего внутреннего мира совершенно не знают и даже боятся.»*

*По условиям эксперимента участник соглашался провести восемь часов (непрерывно) в одиночестве, сам с собой, не пользуясь никакими средствами коммуникации (телефоном, интернетом), не включая компьютер или другие гаджеты, а также радио и телевизор. Все остальные человеческие занятия — игра, чтение, письмо, ремесло, рисование, лепка, пение, музицирование, прогулки и т.д. — были разрешены. Во время эксперимента участники по желанию могли делать записи о своем состоянии, действиях, о приходящих в голову мыслях.*

*В моём эксперименте участвовали в основном подростки, которые приходят ко мне в поликлинику. Их родители были предупреждены и согласились обеспечить своим детям восемь часов одиночества. Вся эта затея казалась мне совершенно безопасной. Признаю: я ошиблась. В эксперименте приняли участие 68 подростков в возрасте от 12 до 18 лет: 31 мальчик и 37 девочек. Довели эксперимент до конца (то есть восемь часов пробыли наедине с собой) **трое** подростков: два мальчика и девочка. Семеро выдержали пять (и более) часов. Остальные — меньше. Причины прерывания эксперимента подростки объясняли весьма однообразно: «Я больше не мог», «Мне казалось, что я сейчас взорвусь», «У меня голова лопнет». При анализе происходившего с ними во время эксперимента 51 человек употреблял словосочетания «зависимость», «получается, я не могу жить без...», «доза», «ломка», «синдром отмены», «мне всё время нужно...», «слезть с иглы» и т. д. Все без исключения говорили о том, что были ужасно удивлены теми мыслями, которые приходили им в голову в процессе эксперимента, но не сумели их внимательно «рассмотреть» из-за ухудшения общего состояния. У двадцати девочек и семи мальчиков наблюдались прямые вегетативные симптомы: приливы жара или озноб, головокружение, тошнота, потливость, сухость во рту, тремор рук или губ, боль в животе или груди, ощущение «шевеления» волос на голове. Почти все испытывали беспокойство, страх, у пятерых дошедший практически до остроты «панической атаки»<sup>18</sup>...*

Надо сказать, что целью эксперимента Катерины не было желание напугать родителей или заставить детей отказаться от пользования техникой. Рас-

крыв эти данные, она инициировала обсуждение важного вопроса: кто и как может обучать детей самонаблюдению, кто причит их к контакту с собой, к пониманию собственных чувств, кто научит фильтровать бесконечные потоки информации, и что можно сделать, чтобы дети начали больше общаться «вживую»? Никакого универсального ответа на этот вопрос нет. Но решение проблем с эмоциональным миром, с выражением чувств остаётся актуальным делом не только для детей, но и их родителей, да и для всех нас. Мы живем в основном по привычным схемам, абсурдно-рационально, как принято, как положено. Где положено — слегка погрузиться, но не слишком, где надо — поулыбаться, поддержать формально-светскую беседу, когда каждый участник её знает, что надо сказать и что ему ответят. Это шаблонный мир, зато он — предсказуем, это может даже вызвать ложное ощущение покоя, но лишь на время. В общем и целом нам не хотелось бы прямо выражать свои чувства. Тогда надо будет учиться выражать прямую агрессию или недовольство, отказываться, потом улаживать возникшие конфликты, открыто просить помощи, при этом продолжая опасаться, что откажут, учиться радоваться и плакать на глазах у посторонних, ошибаться и говорить чепуху, не мучаясь чувствами слабости или стыда, да и просто подходить первыми с улыбкой — знакомиться, заговорить. Это никак не помешает нашему рациональному мышлению, хотя и вызовет на первых порах сильное сопротивление: «Почему я должен, а не они? Да и зачем это?!». Самое грустное, что уже не первый год я слышу самые фантастические, удивительные признания о чувстве близости, о сердечной дружбе и глубоком искреннем общении от тех, кто посещал психологические тренинги, или терапевтические группы, или ездил в долгую поездку с курсом «само-совершенствования», или от прихожан православных храмов. То есть многие открывают для себя счастье разделения чувства с другими — *впервые* — именно так: в специально отведенном для этого месте, в обществе, в отдельной группе. Почти никогда это не бывает в семье происхождения, потому что именно там — абсурдным образом — люди привыкают как можно глубже и крепче «закрывать» свои чувства, чтобы поддержать семейный баланс и ложное ощущение стабильности.

Поэтому недавно я начала собственное исследование и продолжаю его: даю задание людям радоваться жизни, просто радоваться и разделять это чувство с другими, не имея определенных финансовых, интеллектуальных, сексуальных или иных, рациональных целей. Это оказалось непросто, и мы с интересом

<sup>18</sup> Мурашова Е. Кого боятся подростки [Электронный ресурс] // <http://www.snob.ru/selected/entry/45522>.

следим за ходом дела, обмениваясь новым опытом «пробуждения непосредственной радости». В этом отношении мне показалась симпатичной та самая американская «эмоциональная» программа, которая советовала детям — для первого разговора о чувствах с родителями — спрашивать пап и мам об их самом лучшем, самом прекрасном событии в жизни, о том, что делало их счастливыми. По результатам, как выяснилось, дети впервые узнали о собственных родителях столько нового — и впервые оценили их чувства.

Хочу закончить словами Григория Померанца, который отводит эмоциям вполне почетную и достойную роль:

*«Истинность делового мышления мы доказываем практически, по его эффективности, способности изменять природу. Истинность праздничного мышления может быть доказана так же, по его способности **изменять человека**. Каждая модель мира — деловая и игровая — сама по себе истинна. Но она становится ложной, примененная не к месту. Ритуальный танец или молебен о ниспослании дождя неэффективны или малоэффективны в качестве средства прямого контроля над природой. Однако также беспомощно строго деловое, научное мышление, пытаясь воспитывать человека, поднимать человеческий дух. Миф, легенда, сказка справляются с этим гораздо лучше. Ритм мифо-*

*поэтических масок, подхватывая человека, увлекая его за собой, воспитывает и учит играя. Моральная теория может дополнить эту игру, привести в систему, заново направить существующее нравственное сознание, но никакая теория не может дать нравственного сознания, родить, возродить его.*

*Это убедительно показал опыт античных моралистов. Никто из них не сумел дать эстетику поведения. Все они ограничивались системами предписаний. И все они были вытеснены реформированными религиозными учениями, повторявшими часто те же самые предписания, но другим языком — языком мифа и легенды, устами персонажа, который сам по себе, непосредственно, наглядно был воплощением нравственной идеи, заражавшей своим ритмом, своей красотой и силой.*

*В победивших религиозных системах заповеди мотивированы эмоционально, любовью к веками отшлифованному эстетическому идеалу (Будде, Кришне, Шиве, Христу), впитавшему в себя традиции праздничного ритуала. Это не ряд теорем, выведенных из тех или иных постулатов, и не ряд прецедентов и постановлений, основанных на тех или иных случаях, а полет вдохновения, непосредственно, лично осознавшего требования жизни как собственные и давшего образец цельности, полноты бытия, снятия всех оппозиций: Я и другого, Я и общества, Я и мира»<sup>19</sup>.*

### Список литературы:

1. Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001.
2. Барт Р. Литература и значение // Избранные работы. Семиотика, поэтика [Электронный ресурс] // <http://readr.ru/rolan-bart-semiotika-poetika-izbrannie-raboti.html>.
3. Гуревич П.С. Психоанализ личности. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2011.
4. Гуревич П. С. Философская антропология. М.: Омега-Л, 2008.
5. Гусакова Т.Ф. Альтернативы смысла [Электронный ресурс] // <http://fege.narod.ru/librarium/gusakova.htm>.
6. Делёз Ж. Логика смысла. М.: Раритет, 1998.
7. Зелинская А.Н. Разнообразие эмоций как психологический феномен // Психология и психотехника. 2011. № 4 (31). С. 6-16.
8. Изард К. Психология эмоций. М.: МГУ, 1980.
9. Камю А. Миф о Сизифе // Камю А. Избранное: сборник. М.: Радуга, 1989.
10. Мурашова Е.В. Лечить или любить. М.: Самокат, 2011.
11. Мясищев В.Н. Психология отношений. М.: Институт практической психологии, 1995.
12. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения в 2-х томах. Том 1. М.: Мысль, 1990.
13. Плутчик Р. Эмоции: психоэволюционная теория. Подходы к эмоциям. Хилсдейл, 1984.
14. Померанц Г.С. Язык абсурда // Померанц Г.С. Выход из транс. М.: Юрист, 1995.
15. Рудановская Р. Опыт абсурда в экзистенциальной философии [Электронный ресурс] // <http://fege.narod.ru/librarium/rudanovskaya.htm>.
16. Ясперс К. Общая психопатология. М.: Практика, 1997.

<sup>19</sup> Померанц Г. Язык абсурда [Электронный ресурс] // <http://fege.narod.ru/librarium/pomeranz.htm>.

17. Ясперс К. Философия. Просветление экзистенции. М.: Канон+, 2011.
18. Steiner C., Perry P. Achieving emotional literacy. Avon Books, 1997.
19. Elbertson N., Brackett M.A., Weissberg R. School-based social and emotional learning (SEL) Programming: Current perspectives. 2010 [Электронный ресурс] // <http://therulerapproach.org/index.php/readings/>.
20. Plutchik R, Kellerman H. & Conte H.R. A structural theory of ego defenses and emotions // Izard C.E. (Ed.) Emotions in personality and psychopathology. N. Y.: Plenum, 1979.

### **References (transliteration):**

1. Adorno T. Esteticheskaya teoriya. M.: Res-publika, 2001.
2. Bart R. Literatura i znachenie // Izbrannye raboty. Semiotika, poetika [Elektronnyy resurs] // <http://readr.ru/rolan-bart-semiotika-poetika-izbrannie-raboti.html>.
3. Gurevich P.S. Psikhooanaliz lichnosti. M.: Institut obshchegumanitarnykh issledovaniy, 2011.
4. Gurevich P.S. Filosofskaya antropologiya. M.: Omega-L, 2008.
5. Gusakova T.F. Al'ternativy smysla [Elektronnyy resurs] // <http://fege.narod.ru/librarium/gusakova.htm>.
6. Delez Zh. Logika smysla. M.: Raritet, 1998.
7. Zelinskaya A.N. Raznoobrazie emotsiy kak psikhologicheskii fenomen // Psikhologiya i psikhotehnika. 2011. № 4 (31). S. 6-16.
8. Izard K. Psikhologiya emotsiy. M.: MGU, 1980.
9. Kamyu A. Mif o Sizife // Kamyu A. Izbrannoe: Sb. M.: Raduga, 1989.
10. Murashova E.V. Lechit' ili lyubit'. M.: Samokat, 2011.
11. Myasishchev V.N. Psikhologiya otnosheniy. M.: Institut prakticheskoy psikhologii, 1995.
12. Nitshe F. Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki // Nitshe F. Sochineniya v 2-kh tomakh. Tom 1. M.: Mysl', 1990.
13. Plutchik R. Emotsii: psikhoevolyutsionnaya teoriya. Podkhody k emotsiyam. Khilsdeyl, 1984.
14. Pomerants G.S. Yazyk absurda // Pomerants G.S. Vykhod iz transa. M.: Yurist, 1995.
15. Rudanovskaya R. Opyt absurda v ekzistentsial'noy filosofii [Elektronnyy resurs] // <http://fege.narod.ru/librarium/rudanovskaya.htm>.
16. Yaspers K. Obschaya psikhopatologiya. M.: Praktika, 1997.
17. Yaspers K. Filosofiya. Prosvetlenie ekzistentsii. M.: Kanon+, 2011.
18. Steiner C., Perry P. Achieving emotional literacy. Avon Books, 1997.
19. Elbertson N., Brackett M.A., Weissberg R. School-based social and emotional learning (SEL) Programming: Current perspectives. 2010 [Elektronnyy resurs] // <http://therulerapproach.org/index.php/readings/>.
20. Plutchik R, Kellerman H. & Conte H.R. A structural theory of ego defenses and emotions // Izard C.E. (Ed.) Emotions in personality and psychopathology. N. Y.: Plenum, 1979.