SCHOPENHAUER AND BECKETT: TRAUMA OF MODERNITY AND COMEDY OF INCARNATION

Alexey M. Sidorov (a)

(a) St Petersburg State University. St Petersburg, Russia. Email: alex_m_sidorov[at]mail.ru

Abstract

The culture of modernity grows out of the traumatic experience of “European nihilism” and “the death of God,” i.e. the break with tradition and the collapse of a universal ontological and social order. One of the manifestations of the cultural trauma of modernity was the emergence of subject-object dualism, as a result of which the disembodied human subject was opposed to the impersonal and unconscious material world, which includes his own body. The problem of nihilism as a trauma of the crisis of meanings has been solved, since the era of romanticism, in a series of attempts to overcome the anxiety of the emptiness of the formal autonomy of the subject and to understand the paradoxes of incarnation. The aim of the article is to analyze the problem of corporeality in the context of the new European subject-object dualism in the work of S. Beckett, as well as in the philosophy of A. Schopenhauer, which had a decisive influence on Beckett. As a result of the research, a special way of working out the new European trauma of disembodiment was formulated, which consists not in a conservative striving to restore what has been destroyed and not in a revolutionary overcoming, but in an aporetic, deconstructive experience of undecidability and hesitation on the border of the subject-object split, which allows maintaining the “promise of happiness” and hope for redemption without shying away from the experience of disillusionment inherent in modernity and maintaining a presence of mind in the comedy of incarnation. The philosophical and artistic understanding of the problem of corporeality in the works of Schopenhauer and Beckett is one of the essential answers to the modern crisis of the foundations of life.

Keywords

cultural trauma; subject; object; dualism; corporeality; modern; nihilism; comedy; Schopenhauer; Beckett

This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ШОПЕНГАУЭР И БЕККЕТ: ТРАВМА МОДЕРНА И КОМЕДИЯ ВОПЛОЩЕНИЯ

Сидоров Алексей Михайлович (а)

(а) Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, Россия.
Email: alex_m_sidorov[at]mail.ru

Аннотация

Культура современности вырастает из травматического опыта «европейского нигилизма» и «смерти Бога», то есть разрыва с традицией и распада единого онтологического и социального порядка. Одним из проявлений культурной травмы модерна стало возникновение субъект-объектного дуализма, в результате чего развоплощенный человеческий субъект оказался противопоставленным безличному и бессознательному материальному миру, включающему и его собственное тело. Проблема нигилизма как травма кризиса смыслов решается, начиная с эпохи романтизма, в том числе и в ряде попыток преодолеть тревогу пустоты формальной автономии субъекта и разобраться в парадоксах воплощенности. Целью статьи является анализ проблемы телесности в контексте новоевропейского субъект-объектного дуализма в творчестве С.Беккета, а также в философии А.Шопенгауэра, оказавшей на Беккета решающее влияние. В результате исследования был сформулирован особый способ проработки новоевропейской травмы развоплощенности, заключающийся не в консервативном стремлении восстановить разрушенное и не в революционном преодолении, а в апоретическом, деконструктивном опыте неразрешимости и колебания на границе субъект-объектного раскола, позволяющем сохранить «обещание счастья» и надежду на искупление, не уклоняясь от опыта разочарованности, присущего современности, и сохраняя присутствие духа в комедии воплощения. Философское и художественное осмысление проблемы телесности в творчестве Шопенгауэра и Беккета является одним из сущностных ответов на современный кризис оснований жизни.

Ключевые слова

культурная травма; субъект; объект; дуализм; телесность; модерн; нигилизм; комедия; Шопенгауэр; Беккет

Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ВВЕДЕНИЕ

Современность начинается с ряда травматических расколов – космологического, онтологического, эпистемологического (Коперник, Декарт, Кант, если соотносить эти расколы с наиболее значимыми их выражениями) – которые привели к тому, что через единый метафизический порядок, охватывавший Космос, общество и человека прошла субъект-объектная трещина. Субъект с его самосознанием и ценностями оказался противопоставлен бессознательной, лишенной ценностей материальной Вселенной. Описанное Хайдеггером возникновение человека в качестве субъекта, и редукция любой реальности к тому, что является объектом для субъекта, создали парадоксальную и тупиковую ситуацию. Чем больше мир субъективизировался, тем больше этот завладевший, казалось бы, всеми привилегиями субъект подрывал объективные основания своего превосходства. Если мир превратился в систему познаваемых объектов, тогда сам познающий субъект не может оказаться в этом мире, так же как, по замечанию Витгенштейна, глаз не находится в поле зрения («Где в мире может быть обнаружен метафизический субъект? Ты говоришь, что дело здесь обстоит совершенно так же, как с глазом и полем зрения. Но в действительности ты не видишь глаза» (Витгенштейн, 1994, стр. 56-57)). Субъект – это не явление в мире, а трансцендентальная точка зрения на него. Следовательно, субъективность может быть представлена лишь негативно, как эксцесс или трансценденция всего определенного. Субъект исчезает из той системы, которую сам создал; он одновременно исток и дополнение, создатель и изгнанник. Я, правящее и манипулирующее миром природы и при этом не содержащее в себе ничего материального (так что чудом кажется их взаимодействие) – это не субстанция, а формальная перспектива по отношению к реальности, и не существует ясного способа соотносить это трансцендентное единство апперцепции с чьим-либо конкретным материальным существованием. Но, кроме того, материалистическая наука о мире объектов, созданная новоевропейским субъектом, объявила самого этого субъекта частью мира объектов, материи, с ее безличными законами. Кажется, что человека порождает и определяет реальность, чуждая ему самому, абсолютно лишенная ценности, по отношению к которой он является «ничем», негативностью и трансценденцией, но которую он при этом не способен трансцендировать окончательно. Новоевропейский субъект оказался трагически

саморазрушающимся созданием, самоутверждение которого приводило к отрицанию условий собственного существования.

Использование термина «травма» по отношению к описанной ситуации нуждается в пояснении. Термин «травма современности (модерна)» иногда употребляется в теоретической литературе, причем зачастую в связи с эстетическими вариантами ответов на нее. Так, Р.Комэй, исследовательница связи исторических травм и культурной памяти, говорит о травме модерна на примере творчества французского художника Жака Луи Давида и определяет ее как «кризис репрезентации, кризис значения» (Comau, 2013, p. 150). В.К.Датта применяет термин «травма современности» к романтической реакции на разрыв материи и духа в новоевропейской парадигме (он говорит о «разрушительных действиях современности» (Datta, 2018, p. 797), также обращаясь к сфере искусства – поэзии Уильяма Вордсворта. Р.Саундерс, в книге специально посвященной выражению травматического опыта современности, говорит о том, что «современность – это термин вызывающий особенные споры в связи с травматической утратой, обычно связываемой с ним» (Saunders, 2007, p. 1). Известный теоретик процессов модернизации, автор классической уже работы «Все растворяется в воздухе. Опыт модерности» М.Берман описывая подобные разрывы, отметил, что их «результатом стали травматические события, которые Ницше назвал «смертью Бога» и «пришествием нигилизма»» (Берман, 2020, стр. 27). Современности предстояла «работа скорби», связанная с культурной травмой распада значений, и на западную интеллектуальную историю последних двух столетий можно посмотреть, как на ряд попыток дать ответ на ситуацию нигилизма.

В последнее время творчество С.Беккета часто называется в числе наиболее важных проработок посттравматического синдрома модерна. Так, С.Кричли, классифицируя основные варианты таких проработок (он называет их пять), имя Беккета, наряду с Хайдеггером и Адорно, связывает с наиболее глубоким, с его точки зрения, решением проживания до конца (без попытки уклониться, вернуться в прошлое или «преодолеть» нигилизм, упразднив распад значений), апоретического, парадоксального, неразрешимого опыта той «трещины», границы, которая стала истоком модерна.

Ответ на нигилизм и его кризис смысла не будет заключаться в восстановлении новой целостности смысла, выведенной из конечных данных: нового тезиса о Бытии, создании новых ценностей, выдвижения философии как революционного праксиса или чего-то подобного... Ответ на нигилизм, будет заключаться, я полагаю, в бес-

смысленности как достижении. Вот почему творчество Беккета является настолько решающим для аргументации этой книги... (Critchley, 2004, p. 27).

Поскольку сущностью этой травмы был субъект-объектный раскол, а поиск исцеления «расколотого модерна» (Ю.Хабермас), следовательно, должен быть связан с проблемой связи духа и тела, воплощения, инкарнации (что и происходило, начиная с романтизма), следует ожидать, что в текстах Беккета мы найдем деконструктивный опыт движения вдоль этого раскола, в странной сумеречной пограничной зоне, где новоевропейские дуализмы, в том числе и «психофизиологический» дуализм, утрачивают свою определенность.

ШОПЕНГАУЭР: КОМЕДИЯ ВОПЛОЩЕНИЯ

В качестве пролога к анализу проблемы тела у Беккета следовало бы вспомнить его любимого философа А.Шопенгауэра, чье видение трагикомедии воплощенной жизни, оказало огромное, но не так часто отмечаемое критиками влияние на писателя. Беккет читал Шопенгауэра всю жизнь, более того, как обратил внимание исследователь параллелей между философией Шопенгауэра и литературой Беккета У.Плотхаст, вряд ли кто-то из писателей освоил не только самые известные труды Шопенгауэра, но и его диссертацию «О четверояком корне закона достаточного основания».

Нет ни малейшего сомнения, что интерес Беккета к Шопенгауэру был длившейся всю жизнь интеллектуальной привязанностью, к немецкому мыслителю, была сильнее и глубже, чем его контакт с любым другим из многих философов, которых он цитировал или упоминал мимоходом (Plothast, 2008, p. 16).

Как отмечает Э.Тоннинг по поводу значения Шопенгауэра для творчества Беккета, «просто не существует сопоставимого влияния на работы Беккета, философского или какого-либо иного» (Tonning, 2015, p. 77). Из всех аспектов этого влияния для данной темы следует отметить совершенно оригинальное освещение немецким философом новоевропейской проблемы связи сознания и тела. В стандартных изложениях «пессимизма» Шопенгауэра обычно упускается из вида его главная философская новация – дискурс тела. Т.Иглтон справедливо заметил: несмотря на то, что Шопенгауэр считается мрачайшим из философов, «существует неожиданная комичность в его сочинениях, связанная с присутствием в них

тела» (Eagleton, 2004, 153). Шопенгауэр был первым, кто смело ввел физиологию в метафизику, отмечая проявления Мировой Воли, слепого упрямого влечения, порождающего явления, в зевоте, чихании, рвоте, судорогах, конвульсиях, эрекции, семяизвержении, и перемежая рассуждения о морали с описаниями ганглий и спинного мозга (см., например, главу «Объективация воли в животном организме» в его главном труде (Шопенгауэр, 1993а, стр. 304-323). Известен пристальный интерес современной философии к телесности, являющийся способом преодоления новоевропейской идеи трансцендентального субъекта как невоплощенного чистого взгляда из-за пределов мира. Удачно сформулировал эту программу «детрансцендентализации» субъекта М. Мерло-Понти.

Необходимо, чтобы научное мышление – мышление обзора сверху – переместилось в изначальное «есть», местоположение, спустилось на почву чувственно воспринятого и обработанного мира, каким он существует в нашей жизни, для нашего тела, – и не для возможного тела, которое вольно представлять себе как информационную машину, но для действительного тела, которое я называю своим, того часового, который молчаливо стоит у основания моих слов и моих действий (Мерло-Понти, 1992, стр. 11).

И, конечно же, этот проект «ситуирования» познания сразу вызывает в памяти 18-ый параграф «Мира как воли и представления».

Искомый смысл мира, стоящего передо мной только как мое представление или переход от него, просто как представления познающего субъекта, к тому, чем он может быть помимо того, никогда не были бы открыты, если бы сам исследователь был только чисто познающим субъектом (головой ангела с крыльями без тела). Но ведь он сам коренится в этом мире, он обнаруживает себя в нем в качестве индивида, т.е. его познание, носитель, обуславливающий весь мир как представление, все-таки полностью опосредовано телом, состояния которого... служат рассудку отправной точкой созерцания этого мира (Шопенгауэр, 1993, стр. 228).

Шопенгауэр впервые эксплицитно описывает связь сознания и тела в духе того, что С.Жижек называет параллаксом, то есть, демонстрируя две взаимосвязанные и в то же время не имеющие общих точек соприкосновения перспективы. «...Вглядываясь внутрь черепа, мы не находим там ничего, помимо мозговой массы,... там «никого нет дома» – и жить нам с этим разрывом между значением и чистым реальным весьма непросто» (Жижек, 2008, стр. 14). Так, Шопенгауэр совершенно по-жижековски описывает мозг как

«студенистое вещество, раздражение нескольких частиц которого становится условием и носителем существования объективного мира» (Шопенгауэр, 1993а, стр. 327). При этом, сам мозг, как материальный феномен является представлением. Именно такие двойные узлы, невозможные картины, подобно двум рукам, рисующим друг друга на известной гравюре Эшера, постоянно присутствуют в современной теории.

Однако, хотелось бы обратить внимание на еще реже замечаемый аспект этого «отелеснивания» духа – пародийный. Можно вспомнить концепцию Бахтина о том, что карнавальное обращение к «материально-телесному низу» было своего рода деконструкцией «трансцендентальных означающих», смещением иерархий и пародированием официальных «духовных» ценностей, оружием против идеализма правящих классов. Стихия тела – это стихия смеха и критики. У В. Я. Проппа была даже идея о том, что вообще смешное связано с заслонением, вытеснением духовного начала телесным. «Комизм кроется... не в физической природе человека и не в его духовной природе, а в таком соотношении их, при котором физическая природа вскрывает недостатки природы духовной... Физическое начало заслоняет начало духовное» (Пропп, 1976, стр. 32-33). Демонстрация телесного субстрата жизни снижает, приземляет возвышенное, серьезное и торжественное. Шопенгауэровский дискурс тела, с его резкими переходами от духа к гениталиям, безусловно имеет комический смысл. Не будет натяжкой соотнести с шопенгауэровским комизмом воплощенности материализм Беккета. Материализм в данном случае означает не утверждение о «первичности материи», а нечто гораздо более глубокое – удержание нашего внимания на уровне единичного и материального, рассеивание абсурда в вещах и выставление сознания, претендующего на обладание смыслом, на смех. Наверное, лучшим эпиграфом к творчеству обоих был бы следующий известный фрагмент Шопенгауэра из «Новых паралипомен»: «Жизнь каждого человека, если обозреть ее в целом, представляет собой трагедию, а рассматриваемая в частностях, она – комедия» (Шопенгауэр, 2001, стр. 121). Интересно, что многие также указывали на «освобождающий» эффект чтения Шопенгауэра, несмотря на, казалось бы, совсем не вдохновляющее «мрачное» содержание. Ницше, например, находил у Шопенгауэра «веселость, которая действительно веселит». Любопытно, что сама теория смешного у Шопенгауэра многое проясняет в его философском методе как таковом. «Источником смешного всегда служит парадоксальное и поэтому нежи-

данное подведения предмета под понятие... ему гетерогенное, и феномен смеха означает таким образом всегда внезапное понимание несоответствия между таким понятием и мыслимым в нем реальным объектом, т.е. между абстрактным и созерцательным» (Шопенгауэр, 1993а, стр. 181).

Именно такие противоречия, нестыковки, несоответствия между опытом и интеллектом, волей и представлением, сознанием и телом наполняют «веселостью» тексты Шопенгауэра. Сам шопенгауэровский способ видения имеет структуру иронической или сатирической шутки. Разум, напыщенно мнящий себя хозяином положения и претендующий на истину, оказывается слугой воли, простым рефлексом желания, ложным сознанием, всегда заблуждающимся относительно своего места в этом мире. Чем не комедия? Эта комедия является насмешкой воли над представлением, шопенгауэровского «Оно» над гегельянским «Сверх-Я». Изнывая от неутоленных желаний, постоянно обманываясь и впадая в ложные идеализации, люди скорее похожи на нелепых паяцев, чем на протагонистов трагедии.

Жизнерадостность можно сравнить с веревкой, протянутой над сценой человеческого мира, на которой марионетки висят на незаметных нитях, тогда нам кажется, будто опорой им служит сцена (объективная ценность жизни). Как только натяжение нити ослабевает, марионетка опускается, если же нить рвется, марионетка падает, и нам только казалось, что под ней находится опора (Шопенгауэр, 1993а, стр. 397).

То, что делает меня мною, воля, материализацией которой я являюсь, совершенно безразлична к моему индивидуальному существованию и использует меня как материал для своего бессмысленного воспроизводства. Это означает, что в самом средоточии человеческой личности находится нечто ей Чужое. Издевательская ирония заключается в том, что ощущаемое и переживаемое мною в теле как самое близкое и непосредственное, в то же время оказывается абсолютно чуждым мне с моим сознанием, целями и т.п., «экстимным», если воспользоваться неологизмом Лакана, то есть сочитающем самое глубокое в нас, ядро нашего существования с абсолютной внеположностью. Как не вспомнить столь частые сегодня обращения к фильму «Чужой» для иллюстрации этой пугающей экстимности, которую, судя по всему, первым описал Шопенгауэр.

Чужой, по своей природе, является самой жизнью, но не неким её видом, но самой сутью того, что значит быть живым существом.

Чужой – это воплощение или олицетворение Природы, кошмарное воплощение природной реальности, понимаемой как полностью подчиняющейся и исчерпывающейся двумя дарвиновскими влечениями к выживанию и размножению (Mulhall, 2001, p. 19).

В своей беспощадной пародии на гуманизм, Шопенгауэр возвращает кантовскую Вещь в интуитивное переживание внутреннего опыта субъекта, но при этом оставляет ее такой же непроницаемой для разума. Но причина этого уже не чисто гносеологическая, а скорее ценностная – мы носим в себе, словно беременные монстром, нечто совершенно бессмысленное, чуждое нашему сознанию.

БЕККЕТ: ТРАВМА НИГИЛИЗМА И ПОИСК ИСКУПЛЕНИЯ

Пьесы Беккета, также как и философские тексты Шопенгауэра полны смешного, несмотря на, казалось бы, «пессимистическое» содержание. Безусловно, юмор Беккета черный, и искры его остроумия освещают безлунную, беззвездную ночь. Но, тем не менее, они позволяют нам увидеть ночь как таковую. С.Кричли пишет о беккетовском юморе: «Смех есть признание конечности» (Critchley, 2004, p. 159). Смех Беккета – это приятие комичной ситуации нашего немого телесного воплощения, которое, как ни странно, позволяет увидеть повседневность – отчужденную, убогую, увечную – как будто в каком-то мессианском свете. Известен «синтаксис немоги» (С.Кричли) зрелых произведений Беккета – в них «бессилие нашего отношения к конечному, проявление физической немоги, увядающая, застывшая телесность» (Critchley, 2004, p. 169) представлены всегда в апоретических, неразрешимых ситуациях, делающих невозможным какой-то определенный исход. Своего рода методологический отчет об этом можно найти в начале романа «Безымянный»:

Что мне делать, что я сделаю, что мне следует делать в моем положении? Прибегнуть к апориям? Или воспользоваться утверждениями и отрицаниями, теряющими смысл в момент произнесения, раньше или позже?... Но все и так безнадежно. И прежде чем продолжать, продолжать куда бы то ни было, я заявляю, что упомянул об апориях, не зная, что это значит... Все иначе, когда говоришь «да» и «нет», «да» и «нет» вернутся ко мне по мере продвижения, а сейчас я, как птичка, капну сверху на все «да» и на все «нет» без исключения (Беккет, 1994, стр. 320-321).

Эта неразрешимость относится и к «взаимодействию субстанций», духа и тела. «Если бы тело мне подчинялось, я выбросил бы его из окна. Но, возможно, именно сознание моего бессилия дает мне смелость произнести это» (Беккет, 1994, стр. 241). То, что говорит Беккет, выходит за пределы прямых решений проблемы нигилизма. Т.Адорно, полагавший, что критерием актуальной философии может быть способность ответить на вызов Беккета, очень точно выразил это:

Однажды он говорит о смертной казни, которая длится всю жизнь. Больше ничего нет – вот последняя смутная надежда. Но и ее Беккет отвергает. Из зазора непоследовательности, как он намечается у Беккета... вырастает образ мира который как ничто есть нечто (Адорно, 2003, стр. 340).

Чтобы проследить истоки этого пути к беккетовской «деконструкции», к описанию апоретического опыта границы, отделяющей нечто от ничто, следует обратиться к ранним произведениям Беккета. Уже первый опубликованный роман Беккета «Мерфи» (1938) представляет собой гибридный текст, который, используя термин Бахтина, можно отнести к «гротескному реализму», определяемому Бахтиным как «снижение, то есть перевод всего высокого, духовного, идеального, отвеченного в материально-телесный план, в план земли и тела...» (Бахтин, 1990, стр. 26). При этом, соотношение идеального и реального у Беккета гораздо сложнее, чем у Рабле. Пародийные искажения в «Мерфи» направлены также и на демонстрацию ограниченности реализма. И, конечно, жизнеутверждающий характер «отелеснивания» в интерпретации Бахтина сменяется черной комедией немоции воплощения у Беккета. Роман Беккета можно читать как критику просветительской концепции человека, и с этой точки зрения тематически и структурно «Мерфи» основан на строго дуалистическом видении, изложенном в небольшой шестой главе, рассказывающей о «внутреннем мире», «духе», «уме» Мерфи и наполненной философскими аллюзиями. Мерфи представлен зажатым между мирами и являющимся как источником, так и средоточием множества конфликтующих противоположностей между телом и духом, макрокосмом и микрокосмом, разумом и безумием, необходимостью и свободой, обществом и индивидуальностью, интервенционизмом и квиетизмом, светом и тьмой, речью и молчанием, автохтонностью и изгнанием. В этих парах легко узнать основные проблемы «расколотого модерна», возникшие в результате травматического субъект-объектного раз-

рыва единой реальности досовременного мира. Мерфи чувствует себя «расщепленным надвое, на тело и разум» (Беккет, 2006, с. 72). Разумеется, эти слова напоминают о картезианском разделении духа и тела. В «Рассуждении о методе» Декарт доказывает, что не только что мыслящая и протяженная субстанции совершенно гетерогенны, но и что первая независима от второй в своем бытии.

Я узнал, что я - субстанция, вся сущность, или природа, которой состоит в мышлении и которая для своего бытия не нуждается ни в каком месте и не зависит ни от какой материальной вещи. Таким образом, мое Я, душа, которая делает меня тем, что я есмь, совершенно отлична от тела и ее легче познать, чем тело; и если бы его даже вовсе не было, она не перестала бы быть тем, что она есть (Декарт, 1989, стр. 269).

Но, как отмечает Ш.Уэллер, «даже из главы 6 очевидно, что в действительности не Декарт, а голландский окказионалист Арнольд Гейлинкс является здесь руководящим философским гением, поскольку Мерфи в большей мере гейлинксианец, чем картезианец» в своей готовности принять «частичное соответствие своего разума и мира своего тела как проистекающее из некоего подобного сверхъестественно обусловленного процесса» (Weller, 2005, pp. 74-75). Уэллер показывает, что Мерфи здесь вслед за Гейлинксом отвергает часто высмеиваемый аргумент Декарта о том, что разум и тело, при всех их предполагаемой разнородности, связаны между собой через шишковидную железу. Эта скрытая полемика начинается еще в первой главе, когда еще один персонаж романа по имени Нири, говорит Мерфи, что его «шишковидная железа так усохла, что от нее ничего не осталось» (Беккет, 2006, стр. 7). Из этого следует, что Мерфи более радикальный дуалист, чем Декарт, но в отличие от Гейлинкса, он не интересуется теологическими вопросами: проблема выяснения природы сверхъестественной связи души и тела для Мерфи «не представляла большого интереса» (Беккет, 2006, стр. 73). Когда Гейлинкс, наконец, прямо упоминается в романе, автор одобряет этический императив, выводимый голландским философом из радикального дуализма: «Ubi nihil valis, ibi nihil velis» (Там, где нечего мочь, нечего желать). Ш.Уэллер обращает внимание на то, что тридцать лет спустя в одном из писем Беккет назовет это положение одной из двух отправных точек для истолкования всех его текстов (Weller, 2005, p. 1). Вторая такая точка тоже находится в этом первом его романе, тоже включает в себя понятие ничто и также отсылает к одному из великих философов:

«... Ничто, и реальнее его нет ничего, если переложить это на язык абдеритов» (Беккет, 2006, стр. 158). Первое положение связывает *nihil* с желанием, второе – с реальностью. Но есть и еще одно, более скрытое философское влияние, которое будет сопровождать Беккета всю жизнь – влияние Шопенгауэра. Погружение Мерфи в удовольствие созерцания сопровождается шопенгауэровским «безволием», кроме того, автор замечает, что в отличие от всех остальных персонажей книги Мерфи не является марионеткой. Это тоже известная шопенгауэровская метафора, которая уже приводилась выше. При всем различии Гейлинкса и Шопенгауэра, они, в глазах Беккета, соотносят этическую позицию с ничто. «*Ubi nihil vales...*» можно перевести и как «там, где ты ничего не стоишь...». Беккетовскому протагонисту легко опознать это «где»: каждый из нас ничего не стоит во «внешней действительности». Это мир строгой необходимости, которая обнаруживается в стандартизированной опредмеченности условий существования главного героя. Мерфи представлен читателю как тот, кто «ел, пил, спал, одевался и раздевался в среднего размера клетушке на северо-западной стороне двора, откуда открывался беспрепятственный вид на среднего размера клетушки юго-восточной стороны» (Беккет, 2006, стр. 4).

Там, где нет свободы, нет и ценности – истоки этой идеи можно проследить далее экзистенциализма, и она непосредственно связана с проблемой нигилизма. С.Кричли возводит эту проблему к кантовской философии, в которой природа, управляемая необходимостью, противопоставляется субъекту, который есть сама свобода. «Кантианский субъект есть *cogito* без *ergo sum*» (Critchley, 2004, p. 88). Дуализм повторяется у Канта и в эстетике, которая должна была по его замыслу преодолеть разрыв между природой и свободой, когда Кант проводит различие между прекрасным и возвышенным. «Предвосхищая Беккета как теоретика искусства» (Weller, 2005, p. 77), Кант описывает не прямое сообщение негативного, когда неудача представления превращается в способ представления: хотя «соответствующее изображение» идей разума невозможно, они «возбуждаются и проникают в душу» именно «вследствие этого несоответствия, которое может быть изображено чувственно» (Кант, 1994, стр. 115). Иными словами, в центре кантовской эстетики возвышенного находится парадокс «негативной репрезентации» (Ж.-Ф.Лиотар), оказавший огромное влияние на модернистов и постмодернистов – неудача успешна, абсолютная неадекватность, тем не менее, адекватна цели коммуникации, отсутствие адекватного представления само по себе является способом представления. Но

очевидно, что «пропасть», о которой писал Кант, разверзлась задолго до него, ее можно найти уже в картезианском разделении мыслящей и протяженной субстанций, вызвавшем критику уstraшенного им Паскаля, для которого молчание чистой объективности было источником экзистенциального ужаса («Меня ужасает вечное безмолвие этих пространств» (Паскаль, 1994, стр. 322)). Это, кстати говоря, одна из тем спекулятивного реализма, прямого наследника новоевропейских субъект-объектных апорий. Ю.Такер сочувственно воспроизводит паскалевские «ужасающие фантазии, являющиеся теперь обязательным элементом любой образовательной программы по космологии» (Такер, 2017, стр. 173). Он же восхищается «космическим пессимизмом» Шопенгауэра, также акцентируя его новаторское введение темы телесности в посткантианское обсуждение «кантовского разрыва»: «В начале «Мира как воли и представления» Шопенгауэр переосмысливает кантовскую проблематику посредством рассмотрения живого тела... Тело для Шопенгауэра является чем-то вроде кристаллизации абстрактной анонимности...» (Такер, 2017, стр. 130). Итак, когда устанавливается абсолютное различие между свободным субъектом и объективной необходимостью, субъект не может найти себя во внешней реальности, которая выступает против него как чистый антитезис. Именно таково затруднительное положение Мерфи, но его попытка выйти из него не кантианская. Если по Канту свобода должна реализовать свои цели в чувственном мире, то Мерфи следует гейлинксианскому дуализму, обещающему свободу только в разуме, только через абсолютный уход из мира объектов, который включает не только человеческое тело, но и социальную, политическую и историческую реальность.

Ш. Уэллер цитирует Гейлинкса: «Итак, я простой зритель этой машины, чью работу я не могу ни регулировать, ни изменить, в которой я не могу ничего ни создать, ни разрушить: все это делает кто-то другой» (Weller, 2005, р. 79). Этот другой – Бог, как бесконечный разум. Ф.Юнгер поясняет, что согласно Гейлинксу, «Бог неисповедимым путем достигает взаимного соответствия телесных и физических процессов, так что человек оказывается у него пассивным и беспомощным зрителем тех процессов, которые происходят с ним по воле Божьей» (Юнгер, 2002, стр. 57). При этом разум нуждается в «машине», без нее невозможно было не только движение, но и само мышление. Мысль о «Я» как бессильном наблюдателе и о непостижимом «внешнем управлении» всего происходящего будет появляться во всех последующих текстах Беккета. Но в

его первом романе Мерфи представлен рассказчиком как уникальный персонаж, не являющийся, в отличие от других, «марионеткой». Почему? Как свидетельствует уже упоминавшийся эпиграф к шестой главе, Мерфи считает себя своим Богом. Гейлинксийская «машина» представлена пародийно-реалистической стороной романа. Сфера тела и его нужд представлена, в частности, подругой Мерфи, лондонской проституткой Селией Келли, чьим занятием является механическое обслуживание своим телом других тел. В строгой оппозиции «внешней действительности» находится внутренний мир Мерфи, его «духовно-интеллектуальная сфера», представляющая собой убежище, в отличие от тел-инструментов. Это область свободы, противостоящая необходимости, удовольствия, в противоположность боли, абсолютной ценности, в противоположность абсолютному отсутствию ценности. В написанном до «Мерфи», но опубликованном только после смерти автора романе «Мечты о женщинах, красивых и так себе» (написан в 1932, опубликован в 1992) этот внутренний мир назван «замогильной утробой» (Беккет, 2010, стр. 70). Это «мертвая» или «нейтральная точка» за пределами не только тела, но и рациональности. Мышление на этом уровне протекает в форме «живущей мысли», которая не принимает во внимание принцип тождества или антагонистические различия между присутствием и отсутствием, живым и мертвым, бытием и небытием. Протагонист романа Белаква

перемещался с тенями умерших, и мертворожденных, и нерожденных, и тех, кому не суждено родиться, в Лимбе, очищенном от желания... Разум, тусклый и притихший как комната больного, как *chappelle ardente*, заполненный тенями; разум, наконец превратившийся в собственное убежище, безучастный, безразличный... разум – его казнь внезапно отсрочена, он перестал быть приложением к неугомонному телу, резкий свет понимания погас (Беккет, 2010, стр. 68-69).

Однако, к концу романа возможность ухода в безразличие ставится под сомнение, а вместе с ним и возможность шопенгауэровского отрицания воли. Освобождение не может быть достигнуто собственным усилием: «... Несчастный Белаква... не мог по собственной воле погрузиться в собственное сердце, не мог возжелать и получить желаемое в пивной свободной воли» (Беккет, 2010, стр. 183). Все, на что способны страдающие существа – надеяться, молиться и ждать. «В желании троглодировать себя он был нелеп, хуже чем нелеп... Как отринуть волю усилием воли? Как утихомирить ум посредством судорог отвращения?» (Беккет, 2010, стр. 183-

184). Если самоотрицание воли невозможно, то спасение будет зависеть от благодати, как об этом говорится в позднем тексте Беккета «Недовидено недосказано». Иначе говоря, вхождение в сферу абсолютной ценности зависит от Другого. Тот, кто ждет этого дара и ничего не может изменить, становится «ужасной промежуточной тварью» (Беккет, 2010, стр. 184), пойманной в ловушки между мирами, не пребывая ни в одном из них. Это выражение чистой пассивности и полной зависимости от Другого, чья способность давать благодать или отказывать в ней абсолютна. Ш.Уэллер указывает на то, что сложное устройство внутреннего мира Белаквы и Мерфи напоминает построения Юнга, с «Тавистокскими лекциями» которого, как установил Уэллер, Беккет был знаком (Weller, 2005, p. 82). Юнг предлагает трехчастную модель психики, состоящей из эктопсихической, эндопсихической сфер, а также сферы бессознательного. Бессознательное рассматривается Юнгом так же как в и «Мерфи» как «темный центр» психики:

Чем ближе вы к центру, тем сильнее начинаете ощущать то, что Жане называет понижением ментального уровня: автономия сознания постепенно исчезает, и вы все больше и больше оказываетесь в плену бессознательных содержаний... Такой процесс в его крайней форме можно наблюдать при внимательном изучении случаев безумия (Юнг, 2010, стр. 82).

Точно так же, Мерфи полагает, что полное отрицание «машины», лишенной всякой ценности, достигнуто только мистером Эндоном, пациентом-шизофреником из Приюта милосердия, безумие которого означает для Мерфи абсолютный уход из мира «внешней действительности» и его рациональности. Мерфи испытывает «отвращение» к общепринятому мнению, что «контакт с действительностью внешнего мира это показатель душевного здоровья»; его «как опыт как физического тела и разумного существа вынуждал его называть убежищем то, что психиатры называли изгнанием...» (Беккет, 2006, стр. 116). Таким образом, дуалистическая картина субъект-объектного мира дополняется описанием неоднородности самого ума («свет, полумрак, тьма» (Беккет, 2006, стр. 74), где тьма – средоточие внутренней жизни), и все это сопровождается шопенгауэровской идеей об абсолютном уходе из мира и достижении свободы путем отрицания воли. По сути, Беккет описывает состояние, которые Шопенгауэр назвал «трансцендентальное изменение» (Шопенгауэр, 1993b, стр. 490), в котором само различие субъекта и объекта преодолевается недиалектическое отрицание:

«С исчезновением воли из сознания исчезает, собственно, и индивидуальность, а с ней ее страдания и беды» (Шопенгауэр, 1993а, стр. 505). Более того, упраздняется и ее «последняя основная форма – субъект и объект» (Шопенгауэр, 1993b, стр. 501). С точки зрения философии возможно лишь «негативное знание», о том, что лежит за пределами такого отрицания – это ничто, иное, чем ничто. Позитивно этот опыт «называют экстазом, отрешенностью, озарением, единением с Богом и т.д.» (Шопенгауэр, 1993b, стр. 501), но за неимением субъект-объектной формы, он в действительности не может быть предметом знания. Он достигается теми святыми-аскетами и мистиками, которых Шопенгауэр восхваляет за «истинное спокойствие, совершенное равнодушие» (Шопенгауэр, 1993b, стр. 480).

Именно в таких терминах описывается темный центр ума в «Мерфи». Разрыв субъекта и объекта преодолевается, оставляя только безразличное или неконфликтное «движение форм», их слияние и распад. Превращаясь в «пылинку», субъект оказывается во «тьме абсолютной свободы». Сам субъект не свободен, но он становится функцией свободы как таковой, в сфере, находящейся по ту сторону субъективных и объективных позиций: «...Тьмы не содержала ни элементов, ни состояний, ничего, кроме форм, образующихся и распадающихся на части составлявшие новые образования, без любви и ненависти или любого другого, доступного пониманию принципа изменения. Здесь он не был свободен, а был лишь пылинкой во тьме абсолютной свободы» (Беккет, 2006, стр. 74). В «Мерфи» и «Мечтах...» «абсолютная свобода» как абсолютная ценность понимается как форма безразличия. В «Мечтах» описывается разум, «превратившийся в свое собственное убежище, безучастный, безразличный» (Беккет, 2010, стр. 69), Мерфи манит «свобода безразличия, безразличие свободы» (Беккет, 2006, стр. 69). Можно сказать, что все творчество Беккета устремлено к безразличию как бесконечности различий, стиранию тождеств и турбулентности в центре языка и тела. Это чаемое состояние напоминает утопические мысли Адорно о «примирении», которое «освободит нетождественное... раскроет впервые многообразие различного, над которым диалектика уже не имеет власти» (Адорно, 2003, стр. 16), о жизни, не омраченной тенью нигилизма и антагонистическими конфликтами. Как мы увидим, «Мерфи» предлагает опыт, который не совпадает ни с опытом антагонистических различий (внешняя реальность), ни с опытом неконфликтного, недialeктического раз-

личия (внутренняя реальность), который не касается ни тела, ни языка, ни даже ума.

Кажется, что внутренняя реальность предлагает наслаждение свободы, полностью отличное от любой мыслимой свободы во «внешней реальности». Это сущностная свобода, не политическая или экзистенциальная, которой, как полагает Мерфи, достиг мистер Эндон, явное аллегорическое значение которого подчеркивается его именем, означающим по-гречески «внутри». Мерфи влечет к Эндону его собственная «элеутеромания», компульсивное стремление к свободе. Для дуалиста Мерфи, Эндон был идеалом «автологии», самоопределения и саморегулирования, отказавшегося от любых связей с внешней реальностью. Эндон воспринимается Мерфи как мастер негации, который не только осознает абсолютное отсутствие ценности внешнего мира (как сам Мерфи), но и превосходит его. Иными словами, он является антитезисом полностью телесной Селии. Беккетовский роман описывает попытку бегства – от Селии к господину Эндону, от антагонистического дуализма к безразличию, от мира лишенного ценности к миру абсолютной ценности. Однако, на то, что такой побег в действительности невозможен, указывает на то, что Мерфи остается «неискупленным, расколотым Я» (Беккет, 2006, стр. 123), воспринимающим мир в дуалистических, субъект-объектных терминах. По мере развития романа становится очевидно, что расколотость Мерфи вызвана не столько дуализмом ума и тела, сколько невозможностью уйти из мира, лишенного ценности, так, чтобы оказаться в другом. Когда попытка Мерфи войти в новый лучший мир через идентификацию со своим идеалом («мистер Эндон был для Мерфи не менее чем блаженством») провалилась («последнее, что мистер Мерфи видел, глядя на мистера Эндона, был мистер Мерфи, не видимый мистером Эндоном» (Беккет, 2006, стр. 160), за этим последовало не безразличие и не возврат к устойчивому дуализму, но скорее распад, как если бы попытка бегства из мира, лишенного ценности (мира тел), вела только к дезинтегрирующему обострению этого мира. «Куски тел, пейзажей, руки, глаза, линии и цвета, не вызывавшие ничего в ответ, роились перед ним и исчезали из вида, как будто прокручиваемые вверх на ролике, расположенном на уровне его горла» (Беккет, 2006, стр. 162). Это обострение прерывается смертью Мерфи, которая сама становится продолжением отрицания. Мерфи как форма (морфе) теряется в хаосе, его пепел из лопнувшего пакета смешивается с другими материальными останками: «...Тело, разум и душа Мерфи свободно разошлись по всему полу зала и... были выметены с

песком, пивом, окурками, стеклом, спичками, плевками и блевотиной» (Беккет, 2006, стр. 172). Абсолютная свобода ума, о которой мечтал Мерфи, пародийно осуществляется в свободном рассеивании «тела, разума и души». По словам Р.Макдональда, «грандиозное интеллектуальное и духовное начинание Мерфи, его усилие преодолеть тело, очистить себя от унижительного плотского желания, заканчивается смешением с грязью в баре» (McDonald, 2006, p. 80). Финал романа представляет собой впечатляющую беккетовскую версию снижения (материализации), названной Бахтиным гротескным реализмом. В начале романа Мерфи слышит загадочные слова: «Quid pro quo! Quid pro quo!» (Беккет, 2006, стр. 4). Теперь можно истолковать их как указание на циркуляцию, являющуюся принципом деконструкции различий и оппозиций, который выражается в пародийном перемешивании разума, тела и души Мерфи на полу пивной. Согласно остроумному наблюдению Ш.Уэллера, при чтении романа могло казаться, что Мерфи находится между Селией и Эндоном, между телом, лишенным ценности, и ушедшим в себя умом, обладающим абсолютной ценностью, но более внимательное чтение раскрывает их уподобление друг другу. «В сочетании с этим новым законом замещения... во второй половине романа принцип сходства между противоположностями начинает управлять дуалистической системой Мерфи, а на самом деле – разрушать ее» (Weller, 2005, p. 87). Селия, подобно Мерфи начинает демонстрировать черты элеутеромании, погружаясь в кресле-качалке в «райскую неподвижность», в то время как в мистере Эндоне, напротив, можно разглядеть нечто, непохожее на ту «автологию», которую приписывал ему Мерфи. Идеализация безумия как свободы ставится под сомнение рассказчиком: на «выражения гнева, боли, отчаяния», которые можно было заметить у пациентов, и которые «выдавали присутствие ложки дегтя в бочке Микрокосма, Мерфи либо не обращал внимание, либо заглушал их так, чтобы придать угодный ему смысл» (Беккет, 2006, стр. 118). Ум может быть всего лишь еще одним местом, где никто ничего не стоит, местом не блаженного ухода, а невыносимого заточения. В таком случае, нет больше возможности проводить строгое различие между *res cogitans* и *res extensa*, между внутренним и внешним, свободой и необходимостью.

ВЫВОДЫ

Проделанный анализ не говорит о том, что мечта о трансценденции, о движении за пределы нигилизма просто отвергается и обесценивается в романе «Мерфи». Беккет не соединяет, пусть и пародийно, миры, разъединенные не только Декартом, Гейлинксом и Кантом, а скорее описывает состояние неразрешимости между субъектом и объектом, абсолютной ценностью и лишенным ценности. Картезианско-кантианская проблема противостояния миров духа и тела, поставленная травмой модерна, уже в первом романе Беккета, с его «quid pro quo», принципом обмена и подобия, дестабилизирующим строгую оппозицию, превращается в демонстрацию невозможности определить где кончается один мир и начинается другой. В поздних произведениях эта неразрешимость станет, кажется, еще безнадежнее, однако, следует помнить, сказанное Ж.Делезом, сравнившим Беккета с художником Фрэнсисом Бэконом: «нужно воздать честь за то, что «изображая» ужас, увечье, протез, провал, срыв, они воздвигли Фигуры, неукротимые в своем упорстве, в своем присутствии» (Делез, 2011, стр. 74-74). Радикализирующаяся шопенгауэровская комедия воплощения у Беккета не является выражением нигилизма и презрения к миру, но всегда сохраняет «обещание счастья» (Адорно) и надежду на искупление травматического раскола современности, парадоксальным образом выраженную в колебании и промедлении на ничейной земле, «лежащей между пограничными межами бытия и ничто» (Адорно, 2003, стр. 340).

БЛАГОДАРНОСТИ

Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ (18-011-00 570 А «Теория культурной травмы: индивидуальный травматический опыт и опыт исторических катастроф»)

Список литературы

- Comay, R. (2013). Tabula Rasa: David's «Death of Marat» and the Trauma of Modernity. In *Impossible Time: Past and Future in the Philosophy of Religion*. Tubingen: Mohr Siebeck.
- Critchley, S. (2004). *Very little... Almost nothing. Death, Philosophy, Literature*. London, New York: Routledge.
- Datta, V.K. (2018). Trauma of Modernity in Wordsworth's Tintern Abbey. In *International Journal of English Literature and Social Sciences*. 3(5), 796-801

- Eagleton, T. (2004). *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell.
- McDonald, R. (2006). *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*. New York: Cambridge University Press.
- Mulhall, S. (2001). *On Film*. London: Routledge.
- Plothast, U. (2008). *The Metaphysical Vision. Arthur Schopenhauer's Philosophy of Art and Samuel Beckett's Own Way to Make Use of It*. New York: Peter Lang.
- Saunders, R. (2007). *Lamentation and Modernity in Literature, Philosophy and Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Tonning, E. (2015). «I am not reading philosophy»: Beckett and Schopenhauer. In *Beckett/Philosophy* (pp. 75-102). Stuttgart: ibidem-Verlag.
- Weller, S. (2005). *A Taste for a Negative. Beckett and Nihilism*. Oxford: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.
- Адорно, Т. В. (2003). *Негативная диалектика*. Москва: Научный мир.
- Бахтин, М.М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература.
- Беккет, С (2006). *Мерфи*. Москва: Текст.
- Беккет, С. (1994). *Трилогия*. Санкт-Петербург: Издательство Чернышева.
- Беккет, С. (2010). *Мечты о женщинах, красивых и так себе*. Москва: Текст.
- Берман, М. (2020). *Все растворяется в воздухе. Опыт модерности*. Москва: Горизонталь.
- Витгенштейн, Л. (1994). *Логико-философский трактат*. В *Философские работы. Часть I*. Москва: Гнозис.
- Декарт, Р. (1989). *Рассуждение о методе*. В *Сочинения в двух томах. Т. 1*. Москва: Мысль.
- Делез, Ж. (2011). *Фрэнсис Бэкон: логика ощущения*. Санкт-Петербург: Machina.
- Жижек, С. (2008). *Устройство разрыва. Параллаксное видение*. Москва: Европа.
- Кант, И. (1994). *Критика способности суждения*. Москва: Искусство.
- Мерло-Понти, М. (1992). *Око и дух*. Москва: Искусство.
- Паскаль, Б. (1994). *Мысли*. Москва: REFL-book.
- Пропп, В.Я. (1976). *Проблемы комизма и смеха*. Москва: Искусство.
- Такер, Ю. (2017). *Звездно-спекулятивный труп (Ужас философии, том II)*. Пермь: Гиле-Пресс.
- Шопенгауэр, А. (1993a). *Мир как воля и представление В О воле в природе. Мир как воля и представление. Т.2*. Москва: Наука.
- Шопенгауэр, А. (1993b). *Мир как воля и представление. В О четвероюком корне закона достаточного основания. Мир как воля и представление. Т.1. Критика кантовской философии*. Москва: Наука.
- Шопенгауэр, А. (2001). *Новые Paralipomena*. В *Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 5*. Москва: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика.
- Юнг, К.-Г. (2010). *Тавистокские лекции*. В *Символическая жизнь*. Москва: Когито-Центр.
- Юнгер, Ф. (2002). *Совершенство техники. Машина и собственность*. Санкт-Петербург: Владимир Даль.

References

- Adorno, T.W. (2003). *Negative Dialectics*. Moscow: Scientific world. (In Russian).
- Bakhtin, M.M. (1990). *Oeuvre of Francois Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance*. Moscow: Imaginative Literature. (In Russian).
- Beckett, S (2006). *Murphy*. Moscow: Text. (In Russian).
- Beckett, S. (2010). *Dream of Fair to Middling Women*. Moscow: Text (in Russian).
- Beckett, S. (1994). *Trilogy*. St. Petersburg: Chernyshev Publishing House.
- Berman, M. (2020). *Everything That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. Moscow: Horizontal. (In Russian)
- Comay, R. (2013). Tabula Rasa: David's «Death of Marat» and the Trauma of Modernity. In *Impossible Time: Past and Future in the Philosophy of Religion*. Tubingen: Mohr Siebeck.
- Critchley, S. (2004). *Very little... Almost nothing. Death, Philosophy, Literature*. London, New York: Routledge.
- Datta, V.K. (2018). Trauma of Modernity in Wordsworth's Tintern Abbey. In *International Journal of English Literature and Social Sciences*. 3(5), 796-801
- Descartes, R. (1989). Discourse on the Method. In *Writings in two volumes. T. 1*. Moscow: Thought. (In Russian).
- Deleuze, J. (2011). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. St. Petersburg: Machina.
- Eagleton, T. (2004). *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell.
- Jung, K.-G. (2010). The Tavistock Lectures. In *The Symbolic Life*. Moscow: Cogito Center. (In Russian).
- Jünger, F. (2002). *The Perfection of Technology. Machine and Property*. St. Petersburg: Vladimir Dal. (In Russian).
- Kant, I. (1994). *Critique of Judgement*. Moscow: Art. (In Russian).
- McDonald, R. (2006). *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*. New York: Cambridge University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1992). *Eye and Mind*. Moscow: Art. (In Russian).
- Mulhall, S. (2001). *On Film*, London: Routledge.
- Pascal, B. (1994). *Thoughts*. Moscow: REFL-book. (In Russian).
- Plothast, U. (2008). *The Metaphysical Vision. Arthur Schopenhauer's Philosophy of Art and Samuel Beckett's Own Way to Make Use of It*. New York: Peter Lang.
- Saunders R. (2007). *Lamentation and Modernity in Literature, Philosophy and Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Schopenhauer, A. (2001). New Paralipomena. In *The Collected Works in 6 volumes. V. 5*. Moscow: TERRA-Book Club; Republic. (In Russian).
- Schopenhauer, A (1993a). The World as Will and Representation. In *On the Fourfold Root of the Principle of Sufficient Reason. The World as Will and Representation. Vol. 1. Critique of the Kantian Philosophy*. Moscow: Science (In Russian).
- Schopenhauer, A. (1993b). The world as will and representation. In *On the Will in Nature. The World as Will and Representation. T.2*. Moscow: Science. (In Russian).

- Tonning, E. (2015). «I am not reading philosophy»: Beckett and Schopenhauer. In *Beckett/Philosophy* (pp. 75-102). Stuttgart: ibidem-Verlag.
- Tucker, Y. (2017). *Starry Speculative Corpse (Horror of Philosophy, Volume II)*. Perm: Hyle Press. (In Russian).
- Weller, S. (2005). *A Taste for a Negative. Beckett and Nihilism*. Oxford: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.
- Wittgenstein, L. The Tractatus Logico-Philosophicus. In *Philosophical Works*. Part I. Moscow: Gnosis. (In Russian).
- Zizek, S. (2008). *The Parallax View*. Moscow: Europe. (In Russian).