

метаморфозис

апрель
том 2. №2.
2018



метаморфозис

М Е Т А М О Р Ф О З И С

Том 2

#2

май 2018

студенческий научный
журнал

Научный руководитель проекта:

Т.Ю. Сидорина

Главный редактор:

Алексей Натальский

Редакция:

Антон Гребенников

Дима Журавлев

Лада Зимина

Антон Куликов

Алена Матвеева

Екатерина Ткаченко

Мария Яковенко

Художник:

Людмила Дегтярева

metamorphosis-journal.com
vk.com/metamorphosisjournal
facebook.com/metamorphosisjournal

Выпуск журнала осуществлен в рамках учебного проекта НИУ ВШЭ:

Разработка периодического издания в сфере гуманитарных наук (2-й этап)

<https://pf.hse.ru/206667060.html>

В оформлении использована вольная интерпретация библейских
и евангельских сюжетов фресок и икон разных эпох
и стилей художника Валентины Лебедевой

Тема номера: русская культура: философия, филология, музыка.

С о д е р ж а н и е

5 Вступительное слово от редакции

6 *Антон Гребенников*

Философская антропология Ф.А. Степуна: к вопросу об этосе личности в связи с концептом актерской души

14 *Иван Шестериков*

"Крушение кумиров" С. Франка и "Бег" М. Булгакова. Почему вера в кумиры привела к исторической катастрофе, к бегу?

19 *Антон Куликов*

Лев Шестов – наш современник

30 *Иван Ванин*

Национал-большевизм Н.В. Устрялова: идеи, их эволюция и влияние

34 *Марина Каменцева*

Полемика В.С. Соловьева и Л.Н. Толстого: новая трактовка содержания христианских ценностей

39 *Арсений Шапиро*

Мотивы жертвы в русской исторической опере XIX века

49 *Азрет Понежеев*

Рецепция классического позитивизма в творчестве Н.К. Михайловского

53 *Дмитрий Бувеев*

Теория ноосферы В.И. Вернадского

58 *Света Лащук*

Анализ 3 главки (часть III) романа Б. Пастернака "Доктор Живаго": понимание идеи воскресения Юрием Живаго

63 *Марсель Хамитов*

Еще раз о загадочном сюжете "Доктора Живаго": побег из "заколдованного царства" в фольклорном зеркале романа

74 *Екатерина Леванова*

Анализ главок 8-9 (часть XV) романа "Доктор Живаго": исчезновения в романе и их смысл

83 *Анна Матюшенко*

Анализ главки 13 (часть XV) романа "Доктор Живаго": смыслы последнего прощания

88 *Виктория Буяновская*

От внутреннего конфликта к распаду личности: "Разговор" Г.В. Иванова в контексте поэтической традиции

В мой последний год обучения в Вышке я решила принять участие в создании «Метаморфозиса». Как филологу, мне близко издательское дело, работа с текстом. Но меня также привлекла и идея журнала – и многие мои однокурсники высказывали ту же мысль – сохранять удачные работы, которые студенты пишут из модуля в модуль. Мне не раз думалось и до этого, что многие из работ заслуживают лучшей участи, чем быть прочтенными одним читателем – преподавателем. Я люблю иногда читать работы своих сокурсников, и здорово, что появилась такая платформа, помогающая расширить аудиторию до вполне профессионального уровня, ведь талантливых молодых авторов так много. За время работы в «Метаморфозисе» мне довелось внимательно ознакомиться и с текстами философов, что всегда мне было очень интересно. Редакция журнала – уже профессиональный коллектив, совместными усилиями на достойном уровне воплощающий эту прекрасную идею. Отдельное спасибо Татьяне Юрьевне Сидориной за организацию нашей работы, а также за бесконечное понимание того, что такое трудовые будни (и трудовые выходные) любого студента. Для меня это был очень приятный и ценный опыт.

Зими́на Лада, школа филологии

Особую благодарность выражаем Елене Валерьевне Бессчетновой – преподавателю Школы философии, заместителю заведующего Международной лабораторией исследований русско-европейского интеллектуального диалога – за предоставленные материалы по русской философии.

Редакция Журнала

Философская антропология Ф.А. Степуна: к вопросу об этосе личности в связи с концептом актерской души

Антон Гребенников (школа философии)

Введение

В центре нашего внимания – философско-антропологический проект Ф.А. Степуна, изложенный в сочинении «Природа актерской души». Мы рассмотрим проблему понимания Степуном человеческой души через модус актерства, разрабатываемый им в указанном сочинении, представим аналитическое резюме основных положений, оставив в стороне сугубо «театральные» и «литературные» пассажи. В результате мы предпримем попытку самостоятельной реинтерпретации антропологии Степуна. Оптика нашего рассмотрения будет основываться на философско-эстетических концептах философа, раскрывающих пласт его проекта «этоса» личности в соответствующем отношении.

Постановка проблемы

Мотив эстетизации личности проходит через все наследие Ф. Степуна, что отражается и в сближении понятия подлинного актера и подлинной личности¹. В конечном счете, для Степуна, как и для Виндельбанда с Рикертом, цель философии – построение системы, и теоретизация «Я» не является в этом смысле исключением из целеполагания.

Еще в ранней статье «Жизнь и творчество» (1913) Степун указывает на обусловленность антропологической парадигмы пониманием соотнесенности человека с его жизнью, творчеством в его душе. Проблема, таким образом, проявляется как вопрос о ценности состояния и предметного положения человека².

Основной корпус антропологических мыслей изложен философом в публикации «Природа актерской души», впервые опубликованной в 1923 г.³ в журнале Российской Академии художественных наук. Примечательно, что текст увидел свет уже после эмиграции Степуна в Берлин в 1922 г., что, по всей видимости, связано с накалившейся политической ситуацией, при которой публикации ученых для силовых структур были делом отнюдь не первой важности. Перебравшись в Германию, Степун стал преподавать в Русском научном институте,

¹ Вознюк Н. Проблема человека в философии Ф.А. Степуна // Вестник МГТУ. 2010. Т. 13. № 2. С. 340.

² Там же. С. 339.

³ Степун Ф. Природа актерской души // Искусство, журнал Российской Академии художественных наук. М., 1923. № 1. С. 143-171.

тогда же он публикуется в издательстве «Слово»⁴ и издает труд «Основные проблемы театра» (1923), в который входит расширенная версия более раннего варианта «Природы актерской души»⁵, получающая на этот раз название «Природа актерской души (о мещанстве, мистицизме и артистизме)».

Материал, представленный в этой работе, не является всецело театрально-ориентированным и представляет собой структурную компиляцию идей Степуна о существовании человека и личности. Эти соображения выражаются через термины актерства, жизни и смерти, что является скорее семантической особенностью, нежели несущественно синтаксически нагруженным почерком философа. Это принципиальным образом меняет опыт прочтения, приковывая внимание к фигурам с философичной серьезностью. Фигуры, используемые Степуном, являются не просто метафорой, а бытийными категориями. «Действительно, метафоры маски, лица и лика являются лейтмотивом мышления Степуна. <...> ... в своем знаменитом произведении «Der Bolschevismus und die christliche Existenz» («Большевизм и христианская экзистенция», 1959)... он рассматривает очевидное богоподобие лика в качестве бастиона против угрожающего нивелирования отдельной личности в век толпы. При этом скрытый в каждом человеке лик Божий является потенцией для индивидуального и многообразного богоподобия»⁶, – отмечает Р. Гольдт. Подобные замечания указывают на явную связь про-актерских интерпретаций и пласта личностной онтологии. Эта проблема раскрывается через: мещанство, мистицизм и артистизм – три душевных модуса, существенно отличных друг от друга, что преимущественно акцентируется через их отношение к творчеству и культуре.

Методологической рамкой при этом выступает феноменологически-ориентированная позиция Степуна, продолжающего в некотором роде философские интенции, заданные в творчестве Риккерта, чьи лекции он прослушал в свое время в Гейдельберге. Философско-религиозное образование определяло не только подходы автора к изучаемому факту или явлению, но и методику их исследования. Степун прошел баденскую школу неокантианства (В. Виндельбанд, Г. Риккерт)⁷, что отразилось на подходе, ядро которого отражено в

⁴ Было основано И. Гессеном и А. Каминкой, просуществовало на протяжении 15-ти лет (1920–1935 гг.) Выпускало русскую классику, в серии «Современная литература» печатались современные авторы (Блок, Бальмонт, Бунин, Гиппиус, Набоков и др.).

⁵ *Степун Ф.* Природа актерской души // Степун Ф.А. Основные проблемы театра. Берлин: Слово, 1923.

⁶ *Гольдт Р.* Демоны маскарада. Проблематика маски, лица и личности в творчестве Федора Степуна и Вячеслава Иванова // Кантор В. (ред.) Федор Августович Степун. М.: РОССПЭН, 2012. С. 180-181.

⁷ *Кантор В.* Федор Степун: хранитель высших смыслов, или Сквозь катастрофы XX века // Кантор В.К. (ред.) Федор Августович Степун. М.: РОССПЭН, 2012. С. 8.

следующих фрагментах текста. «Все научно объективные ответы истории зависят в последнем счете от наших до-научных, внеисторических, личных убеждений», «Личный характер моих рассуждений не только допустим, но обязателен, ибо оличение всего материала мыслей и чувств, означает в сфере артистического творчества не субъективность и произвол, но истину и объективность», «... всякая теоретическая истина укреплена в дотеоретической сфере...»⁸. Таким образом, философ признает необходимость до-объективной личностной интерпретации опыта, что только как факт вершащейся личностной рефлексии и уполномочивает способность этого опыта перейти в статус объективного и научного. Также стоит отметить, что Степун не приемлет научно-объективного подхода в отсутствии нравственности. Вопиющим случаем подобного сочетания является, по его мнению, «автор солидной трехтомной истории театра – Кертинг».⁹

Три типа души

Антропо-онтологической пресуппозицией Степуна выступает тезис о наличии «раздвоения» в каждом человеке. Каждый «дан себе, как факт, и задан себе, как идеал»¹⁰. Философ стремится подчеркнуть модальную дихотомию, которая отношением к себе подразумевает разнящиеся порывы человеческой души. Иными словами, наш антропный «нерв» натянут между тем, что мы есть здесь и сейчас, и тем, чем мы стремимся стать. Стоит отметить также, что в «переживании», неразрывно связанном с феноменом «раздвоенности», прослеживается влияние Дильтея, которое отражается во всем раннем творчестве мыслителя, в том числе в упоминавшемся раннем эссе «Жизнь и творчество». Переживание концептуально отделено от процесса жизни таким образом, что Степун приходит к выводу о различии «жизни и творчества как двух противоположных полюсов переживания»¹¹. По мнению Гольдта, подобный дуализм и демонстрирует раздвоение личности¹². Он также подразумевает существование человека в состоянии борьбы между двумя указанными полюсами: «Люди, совершенно не причастные раздвоению и борьбе, в сущности, не мыслимы»¹³. Наиболее экстенсивно мысль о раздвоении выражается в положении Степуна о конфликте между едино- и многодушием человека: «... там, где *положительное богатство*

⁸ Степун Ф. Природа актерской души. С.13-14.

⁹ Там же. С. 15.

¹⁰ Там же. С. 16.

¹¹ Степун Ф. Жизнь и творчество // Степун Ф. Избранные сочинения. М.: Астрель, 2009. С. 133.

¹² Гольдт Р. «Долг греха»? Этнос личности и вопрос насилия у Ф.А. Степуна // Вопросы философии. 2015. № 10. С. 112.

¹³ Степун Ф. Природа актерской души. С. 17.

*человеческого многодушия катастрофически сталкивается с требованием строгого ограничивающего единодушия»*¹⁴. Человеку весьма проблематично дается эта борьба, его бытийность, противостоящая многодушию, вызывает к жизни множество экзистенциальных коллизий, затрагивающих его естество.

Степун рассматривает три возможных типа преодоления многодушия, каждый из которых соответствует трем типам души (мещанскому, мистическому и артистическому). Мещанское решение проблемы сводится к уничтожению в человеке всякой борьбы, к редуцированию до единственно и всего ближе доступной человеку душе, «к практически более стойкой»¹⁵. Отсутствие метафизической памяти и «сподручный» характер мещанства подразумевает неспособность вчувствования в обозначенный внутрлический конфликт. В отношении к творчеству и культуре, тем самым, мещанская душа враждебна, ей чужд путь жертвы и трагедии. Это суть «люди количества, но не качества»¹⁶.

Мистицизм подразумевает собой не атрофирование многодушия, а его перенос в область «всеединящего духа». «В пределе – путь мистический ведет к святости, а святой полностью растворяется в Боге, что лишает человека творческих стремлений»¹⁷, – отмечает В.К. Кантор. Мистицизм, отождествляя единодушие и многодушие, иллюминирует тем самым проблему человеческой сложности, подводя ее под знаменатель духовности. Мистический строй также враждебен творчеству и культуре, поскольку первое является фактическим богоборчеством (ведь идет против установок веры на выстраивании пути к Богу и только к нему), а второе – «статистическим аспектом творчества»¹⁸. В результате, так же, как и в мещанстве, вопрос разрешается однозначно в пользу единодушия¹⁹.

Артистизм же утверждает оба полюса человеческой души одновременно. «Степун выделяет специфически артистичный метод превращения своей жизни в двупланность реальности и мечты»²⁰, – пишет Е.В. Романова. Философ пишет также о том, что исключительно артистизму присуща любовь к конкретной человеческой душе, «которая

¹⁴ Там же. С. 19.

¹⁵ Там же. С. 20.

¹⁶ Там же. С. 21.

¹⁷ Кантор В. «Крушение кумиров», или Одоление соблазнов. М.: РОССПЭН, 2011. С. 211.

¹⁸ Степун Ф. Природа актерской души. С. 24.

¹⁹ Отдельным важным фрагментом является антитеза «героя» и «святого», которую мы не станем рассматривать подробно, ограничившись этим замечанием. Если героизм – это линия индивидуальности и противостояние Богу, то святость есть растворение в нем.

²⁰ Романова Е. Особенности подхода Н. Евреинова и Ф. Степуна к феномену артистизма // Вестник МГУКИ, 2012. 1 (45). С.231.

никогда не всецело вещь и никогда не всецело дух, но всегда и дух и вещь вместе...»²¹. По своему устройству артистическая душа оказывается предопределена к творчеству, поскольку в нем заключено таинство раскрытия вопроса об этой душе. *«Артистизм, – ощущение избытка своей души над своим творчеством: своим лицом, своей судьбой, своей жизнью»*²². Содержа в себе антитетические компоненты, артистическая душа утверждает собой многодушие, воспринимая при этом единомушие как этически фундированное «мировоззренческое» объединение всех душ в картине борьбы.

Важной компонентной анализа Степуна является соотнесенность душ с феноменом любви. Мещанская любовь подразумевает собой редуцированное единолюбие. Мещанская любовь опускается сугубо до уровня материального. Мистическая же любовь отрицает эмпирическую составляющую, трансформируясь в «религиозный гнозис». Она помещает любовь в контекст исключительно метафизический. Актерская же душа не «уводит» любовь от любви так же, как и смерть от смерти. «В мещанстве еще не любовь и еще не смерть, в мистицизме уже не любовь, уже не смерть. Только в артистической душе любовь – подлинно любовь и смерть – подлинно смерть».²³ Подобный «любовно-экзистенциальный» фрейм позволяет Степуну утвердить актерскую душу через ее «трагическое многолюбие». Ее трагическая компонента вторит постулируемым принципам «геройства», «греховности» в сочетании с восторгом творчества.

Проблематичным является сам факт решения обозначенной проблемы артистической душой – является ли ее «выход» выходом, а не бегством? Вне выхода в творчества, утверждает Степун, артистизм сливается с катастрофичностью без решения двойственности единомушия и многодушия. Многоплановость бытия, доступная артистической душе, которая мыслится не как одаренность, но подразумевающая, тем не менее, некоторую «отнесенность» таланта к экзистированию, удостоверяет наличие «выхода» через творческую потенцию в ее актуальности²⁴. Единство артистической души коренится в эстетическом единстве трагедии. Миф, становящийся религиозным принципом отображения артистической души в витальной со-творенности, вершащейся исходя из внутреннего конфликта, указывает на способность ее «расширить» свое бытие и выйти на уровень патетики пары «жизнь-мечта». Это, в свою очередь, с очевидностью концептуализирует феномен искусства, который становится

²¹ Степун Ф. О природе актерской души. С. 27.

²² Там же. С. 29.

²³ Там же. С. 34.

²⁴ Там же. С. 43.

фактическим полем действием обозначенной потенции. В искусстве такая душа реализует свое многодушие – потому такое искусство «всегда лирично и трагично»²⁵. Действительность, оформляемая искусством, является уже не «внешним» фактором, а собственно территорией внутренней артистической витальности. Мечта в этом смысле является оппозицией трагедии, бунтующей против смерти своим естеством: «Действительность – жизнь, устремленная к смерти, мечта – жизнь смерти бегущая»²⁶.

Важно, в таком случае, также оговорить экзистенциальную отнесенность актуализации фреймов «жизни» и «мечты». Жизнь – пространство единогодушия, сохраняющего потенцию к рефлексивному актерству. Мечта же – ирреальный план, не вы- и не за-мещающий действительную жизнь, однако обнаруживающий «сверх» нее и все-таки «при» ней потенцию души показать себя иной. В этом – ее трагическое величие и предельная бытийная возможность самоосуществления. Сцена в этом смысле является все еще внутренним опытом, а не исторгнутым из сферы души, это пространство «изживания на ряду со своей первопланной жизнью»²⁷. Сцена – иной порядок поименованности бытия, которое не плодит метафизические уровни, а лишь самореферентно относит «не-Я» к «все-еще Я», тем самым раскрывая полноту души в ее экзистировании.

Итак, представляя жизнь как пространство художественного произведения, русский философ не ограничивает его (пространство – ред.) логикой «авторства», но вписывает в пласт бытия, подразумевающего некоторую рамку экзистирования. Сам подход к типологизации души подразумевает собой интенцию к формулированию тезиса об осуществленности души как ее художественно-эстетической выраженности. Мир наполняется через «Я», «Я» раскрывается через мир, к которому можно по-разному отнестись – отсюда и разные типы души. «В форме личности каждый человек становится художественною формою самого себя, а тем самым и творцом художественного творения», – пишет Степун в «Мыслях о России». «В форме личности пустая форма моего «я» заполняется мировым содержанием»²⁸. Таким образом, мы понимаем, что анализ Степуна имеет целью указание на «орган» человеческой природы, с помощью которого человек и становится сам собой.

²⁵ Там же. С. 45.

²⁶ Там же. С. 47.

²⁷ Там же. С. 52.

²⁸ *Степун Ф.* Мысли о России. Очерк VIII // Степун Ф. Сочинения. М.: РОССПЭН, 2000. С. 332.

Эстетизация сама по себе не является достаточным основанием для выдвижения антропологической концепции. Так, Степун в «Николае Переслегине» отмечает: «В эстетизме... нету внутренне глубокого отношения... к смерти. Это отсутствие отношения к смерти увело из нашей жизни веру, а из нашего искусства трагедию»²⁹. Предельная конфигурация эстетизма в творчестве грозит опасностью актеров-интерпретаторов, но не творцов³⁰.

Полярная напряженность, разрывающая душу между Богом и творчеством, является фундирующим принципом философской антропологии Степуна. Выводя оптику «души» на уровень творчества и культуры, Степун перформатизирует ее осуществимость не столько через когнитивные аспекты, сколько через конкретно событийные. Душа – это ее отношение к, это выбор, ценность, переживание и чувство. Ее актерская утвержденность над разломом единогодушия и многодушия подразумевает некоторую открытость самой себе в подлинном модусе, который, с одной стороны, позволяет душе осуществиться со всей своей полнотой, а с другой – не подменяет «мир» на его частичную «мирность».

Культура не обладает своей автономией без отнесенности к пространству души, равно как и душа без культуры не способна претвориться в своей истинности как не-выбора между единогодушием и многодушием, а их структурным соединением в трагичности творчества. Неподлинность проецируется за счет редукции этой потенции к одному из полюсов, иллюстрацией чего и являются два прочих типа души. Творчество же – трагический способ достижения жизни, который обречен на постоянный «провал» в эту самую несовершенную осуществленность. Искерпанность человека в творчестве через смерть – единственно подлинный и действительно возможный способ ответа на вопрос об истинном существе человека. Таков философско-антропологический этос личности человека в выбранном для анализа материале философии Ф.А. Степуна.

²⁹ *Степун Ф.* Николай Переслегин. Томск: Водолей, 1997. С. 22.

³⁰ *Кантор В.* Серебряный век как предвестие и стилистика русского тоталитаризма (перечитывая Федора Степуна) // Кантор В. (ред.) Федор Августович Степун. М.: РОССПЭН, 2012. С. 221.

Библиография

- Вознюк Н.* Проблема человека в философии Ф.А. Степуна // Вестник МГТУ. 2010. Т. 13. № 2. С. 337-341.
- Гольдт Р.* Демоны маскарада. Проблематика маски, лица и личности в творчестве Федора Степуна и Вячеслава Иванова // Кантор В. (ред.) Федор Августович Степун. М.: РОССПЭН, 2012. С. 178-186.
- Гольдт Р.* «Долг греха»? Этнос личности и вопрос насилия у Ф.А. Степуна // Вопросы философии. 2015. № 10. С. 112-118.
- Кантор В.* Федор Степун: хранитель высших смыслов, или Сквозь катастрофы XX века // Кантор В. (ред.) Федор Августович Степун. М.: РОССПЭН, 2012.
- Кантор В.* «Крушение кумиров», или Одоление соблазнов (становление философского пространства в России). М.: РОССПЭН, 2011.
- Кантор В.* Серебряный век как предвестие и стилистика русского тоталитаризма (Перечитывая Федора Степуна) // Кантор В. (ред.) Федор Августович Степун. М.: РОССПЭН, 2012. С. 187-234.
- Романова Е.* «Особенности подхода Н. Евреинова и Ф. Степуна к феномену артистизма» // Вестник МГУКИ, 2012. 1 (45). С. 228-231.
- Степун Ф.* Жизнь и творчество. Избранные сочинения. М.: Астрель, 2009.
- Степун Ф.* Мысли о России. Очерк VIII // Степун Ф. Сочинения. М.: РОССПЭН, 2000. С. 315-335.
- Степун Ф.* Николай Переслегин. Томск: Водолей, 1997. 224 с.
- Степун Ф.* Природа актерской души // Степун Ф. Основные проблемы театра. Берлин: Слово, 1923.

«Крушение кумиров» С. Франка и «Бег» М. Булгакова. Почему вера в кумиры привела к исторической катастрофе, к бегу?

Иван Шестериков (школа философии)

*Не делай себе кумира и никакого изображения
того, что на небе вверху, что на земле внизу, и что
в воде ниже земли. Не поклоняйся им и не служи
им.*

Библия

Потом тьма. Сон кончается.

М. Булгаков, «Бег»

Что такое бег? Если говорить о беге сухо и формально, если определять его, то бег – это быстрое перемещение из одной точки в другую. Бежать может человек, бежать может животное, насекомое, например, таракан. Но если бег становится состоянием, если он перестает перемещать тебя в конкретную точку, если он становится лишь бегом «от чего-то», он перестает поддаваться формальному определению. Когда таракан бежит откуда-то, он всегда бежит куда-то, к чему-то, человеку же такая возможность дается только в случае, если мы говорим о беге в прямом смысле, как о физическом действии. Но для человека существует также и «бег» свободного субъекта, бег от какой-то идеи, ситуации, положения, и он не всегда имеет четкую цель, поэтому может стать состоянием «вообще».

Трагизм ситуации, которая является в снах в «Беге» Булгакова заключается в том, что в формально знакомые сюжеты – любви, преступлений, войны и даже самоубийства – помещаются в контекст крушения даже не идеалов поколения, а его мира. Это крушение скрывается за дымкой снов, постоянной тьмы и бредового состояния. Однако эта завеса не может окончательно скрыть потерянности и опустошенности каждого персонажа. Нужно обратить внимание и на постоянное перемещение места действия, в котором видится оторванность всех от определенности и конкретного места: пьеса начинается с того, что Серафима и Голубков едут в Крым, но в Крыму их путешествие не заканчивается, перемещение из одной точки в другую превращается в постоянную динамику.

Катастрофу, которую переживают герои «Бега», описывает Франк в «Крушении кумиров». Любой герой этой эпохи пытается скрыться от ситуации, созданной в том числе им самим. Здесь, конечно, нужно сделать оговорку, что «любой герой эпохи» – это «мыслящий русский человек», который своими глазами мог увидеть осуществление духовной жизни, создававшейся русской интеллигенцией на протяжении долгих десятилетий. Кажется, порой это становилась побегом от реальности, идеей, скорее всего неосуществимой, а если осуществимой, то в далекой перспективе. Этот духовный модус привел к катастрофе в ее предельном проявлении, к той катастрофе, после которой вся прошлая жизнь перечеркивается, а новая начинается с чистого листа. Для одних она начинается с чистого листа в смысле социальном, в построении нового государства, полностью отрицающего любые принципы старого, для других – в смысле бытовом, то есть в том, в каком человек, переселяющийся в другой город, начинает жизнь заново. Но здесь очевидно, что полное забвение старой жизни невозможно, как невозможно стереть память человеку, поэтому подобно тому как метафизика проникает в позитивистское учение через попытку догматически его отрицать, старая жизнь, жизнь до катастрофы, не может никуда исчезнуть из-за одного лозунга о построении социализма.

В «Крушении кумиров» Франка возможно проследить одну четкую и важную мысль: просто закрыть глаза на то, что случилось, нельзя, потому что революция и все, что за ней последовало – прямое следствие того, какие идеи на протяжении долгого времени продуцировала русская общественная мысль. Идеи не возникают в пустоте, они – продукт сознательной мысли, рождающейся в сознании, которое имеет определенные привычки. И если просто отбросить опыт, и даже конкретные идеи, вроде идеи большевизма или революции, то привычка мыслить все равно останется. Черное станет белым, а правое левым, но принципы, по которым интеллигенция мыслит общественные идеалы, сохранятся. Эти принципы он и усматривает в четырех «кумирах» – революции, политики, культуры и нравственного идеализма. В их свержении и состоит опыт поколения, пережившего катастрофу.

Кумир революции обманчиво представляется как самый уязвимый из ложных идеалов, которые привели Россию к тому положению, в котором она находилась в 1923 году. Очевидно, что благая цель освобождения народа и создания справедливой социальной системы осуществлялась методами, которые никто бы не мог назвать «справедливыми» и «освобождающими». Человек, который прошел через крушение России, не важно, неизбежным оно было или нет, мог ясно увидеть, что цель не оправдывает средства, более

"Крушение кумиров" С. Франка и "Бег" М. Булгакова

того, несправедливые средства не могут привести к благой цели. Поколение, творившее революцию, жило верой в то, что любое стремление к революции есть признак добра, а любое отрицание революции как достойного средства на пути к цели – признак трусости или злой натуры. Эта вера создавалась в отрицании прошлого и поклонении святому народу как образу будущего. В результате вера в народ и революцию привела к злу и слепоте, но даже несмотря на это идол революции продолжает жить в людях, которые признают лишь частичную ошибочность своих прошлых убеждений, он живет в тех, кто утверждает, что дело революции просто нуждалось или нуждается в коррекции, и оно еще может привести к благому будущему.

Кумир политики выглядит уже более устойчивым идеалом. Идея того, что справедливое социальное устройство возможно, что все конечные проблемы человечества разрешаются политическими методами, так похожа на социальный пафос философов Просвещения – и она все еще жива в умах интеллигенции. Но именно на примере того, во что превращаются политические идеи, когда они признаются конечными идеалами любой человеческой жизни, можно увидеть ошибочность этой веры. Каждый раз, как политика берется за разрешение проблем человечества в соответствии с политическими идеалами, начинается кровопролитие. Франк указывает на то, что это последствие не определено принадлежностью к «правому» или «левому», достаточно взглянуть на историю контрреволюций, от религиозных войн до реставрации Бурбонов. «Все горе и зло, царящее на земле, все потоки пролитой крови и слез, все бедствия, унижения, страдания, по меньшей мере на 99 % суть результат воли к осуществлению добра, фанатической веры в какие-либо священные принципы, которые надлежит немедленно насадить на земле...»

Еще глубже лежит идея кумира культуры и прогресса. В этом вопросе Франк следует за Шпенглером и утверждает, что Европа движется к моменту, когда внешние проявления ее могущества, богатства и развитости разрушат не соответствующее им культурное поле. Но этот процесс здесь интересен тем, что просвещенная Европа долгие годы являлась образцом развития и духовной целостности для мыслящего русского человека. Идол культуры и прогресса, к которому нужно стремиться, был, своего рода, всегда «более осуществлен» в Европе, чем в России, а так как этот процесс понимался как односторонний, как стремление к светлому будущему, Европа всегда становилась ориентиром. И нельзя сказать, что, обличая внутреннюю пустоту, обыденность и механизированность духовной жизни Европы, Франк обвиняет ее в обмане. Нет, здесь присутствует только самообман, заблуждение, которое заставило любую иностранную идею воспринимать как заранее более совершенную, а любую форму жизни как идеал. И нельзя сказать, что Франк в этом

"Крушение кумиров" С. Франка и "Бег" М. Булгакова

оригинален – кризис прогресса, который в европейской интеллектуальной жизни вызвала Первая мировая война, был также заметным событием. Но рассматривая заблуждение, в которое впадают все, кто руководствуется идеей линейного прогресса, можно сказать, что эти события, показавшие ошибочность этой идеи, принесли в Россию бóльшие бедствия, нежели чем в Европу, если бедствия вообще можно сравнивать.

Последний же удар Франк наносит по идолу нравственного идеализма. Это самый неочевидный идол из тех, что он разбирает. Ведь, на первый взгляд, в том, чтобы подчинять свою жизнь нравственным нормам, нет ничего плохого. Более того, без такого подчинения невозможно никакое сосуществование, никакое общество. Без самоограничения каждого невозможна свобода всех. Но дело в том, говорит Франк, что мысль о нравственном самоограничении, восходящая к Канту, пытается брать в качестве своего источника идею о высшем «я», которое нормы определяет, но подчиняется им уже обычный эмпирический человек, сложный и несовершенный. А любое подчинение отвлеченно установленной внешней норме есть насилие над жизнью, которое влечет за собой общественное лицемерие и насилие уже прямое, насилие над всем и всеми, кто в рамки этой нормы не вписывается. Идея не влечет за собой творческую силу, обязательность которой она подразумевает, она влечет лишь хищническое истребление всего, что идею не удовлетворяет. Основная идея Франка в том, что мир не творится исходя из нравственного идеала, мир под него «подгоняется», и катастрофа, которая произошла в России, лишь иллюстрирует эту идею.

Итак, в чем же причина бегства, который появляется у Булгакова, чем вызвано постоянное перемещение, чувство опустошенности, подвешенности над бездной, как это чувство называет Франк? Причина, которая привела людей в это состояние, состояние бегства, в самих людях. Они неосторожно мыслили, творили себе кумиров, которые обещали им свободу, а вместо этого утопили в крови и отправили в изгнание, при этом частично, но не до конца показав губительность этой веры. Как замечает Франк, в сущности русскому человеку нужна не свобода реализации избыточных духовных сил, а прочность и укорененность, возможность на что-то опереться. При той опустошенности, в которой он оставляет русского человека, который положил жизнь на алтаре свергнутых кумиров, Франк дает также и опору для дальнейшей жизни. Эту опору он находит в любви к родине – не в патриотическом поклонении ее могуществу, славе, истории, победам, а именно в той всепрощающей любви, которая не смотрит на недостатки и несовершенства. Кроме этого, Франк замечает, что твердая духовная почва, которую ищет русский человек – это подлинная жизнь, духовная реальность, в которой явлена истина. Духовная ясность состоит в том, что спасти человека может только любовь, но

"Крушение кумиров" С. Франка и "Бег" М. Булгакова

любовь к такому существу, которое духовно выше самого человека, и таким существом является только Бог. Вместо множества принципов, норм, идолов, общественных заповедей у человека после прихода к Богу остается лишь два – любовь к самому Богу и любовь к людям, проистекающая из всеединства человеческой жизни, укорененной в Божественном существе. После крушения старых идолов, которые привели человека к катастрофе, Франк предлагает вернуться к Отцу, полагая, что это единственный верный путь спасения, который остался у человека.

Лев Шестов – наш современник

Антон Куликов (школа философии)

Среди современных философов не найти, кажется, ни одного последователя бунтарского учения Льва Шестова – он предвидел это: «последний закон на земле – одиночество»¹. Его исследователи и собеседники неизменно оказываются и его критиками. И нестранно: исторический опыт двадцатого века способен любого убедить в том, что бунт против культуры, пафосное освобождение человека от власти Разума и морали приводит на деле к последствиям еще более страшным, чем подчинение этим безликим и безжалостным «идолам». Так, например, говорит В.Н. Порус: история свидетельствует, что жажда жизни, освобожденная от культурных ограничений, «является величайшей опасностью для самой же жизни»². Но зачем же тогда вновь и вновь тревожить Шестова, разоблачая бесчеловечность того, что ему виделось последним оплотом человечности? Об этих разоблачениях можно сказать почти то же самое, что В.В. Зеньковский сказал однажды об усилиях самого Шестова разоблачить рационализм: «... странное дело: после торжественных “похорон” рационализма в одной книге, он снова возвращается в следующей книге к критике рационализма, как бы ожившего за это время. Но все это объясняется тем, что, разрушив в себе один “слой” рационалистических положений, Шестов натывается в себе же на новый, более глубокий слой того же рационализма»³.

Нам свойственно много раз повторять то, в чем мы сами не до конца уверены. Не потому ли и современники Шестова, и наши современники не оставляют его одинокий заведомо безнадежный бунт в покое, поскольку им самим не хотелось бы признавать его безнадежным?

Шестов знал, что бьется над неразрешимой задачей. Уникальное человеческое существо не победит «всемство», «факты» и «вечные истины» – оно им неизбежно проиграет. И все же, словно мыслящий тростник Б. Паскаля, это существо выше того, которое его уничтожает, ведь абстрактные истины и законы Разума равнодушны к тому, для кого они не оставляют никакой надежды. Для них не существует ни абсурда, ни безнадежности, только сам человек,

¹ Шестов Л.И. Апофеоз беспочвенности.

URL: <http://rubooks.org/book.php?book=3501&page=18>

² Порус В.Н. С. Кьеркегор, Л. Шестов и проблема культуры.

URL: <http://www.burago.com.ua/index.php/ru/zhurnaly/137-mezhdunarodnyj-nauchno-populyarnyj-zhurnal-collegium/collegium-16-2004/965-porus-v-n-s-kerkegor-l-shestov-i-problema-kultury>

³ Зеньковский В.В. История русской философии.

URL: http://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Zenkovskij/istorija-russkoj-filosofii/4_2

сталкиваясь с ними, чувствует навязанный ими абсурд – и решается восстать против него. Как и Паскаль, в котором Шестов видит своего союзника, русский философ пытается развенчать и унижить «этот гордый Разум», который говорит, что не нужно всего мира, но достаточно одной капли, дуновения ветра, чтобы уничтожить человека: «Да, возражает Паскаль, – это очевидно; но и ветер, и капля, и даже весь огромный мир, они не чувствуют ни своей силы, ни слабости человека, *стало быть*, их сила – призрачна и ничтожна. Аргумент это? Можно так спорить, так бороться с очевидностью? Конечно, разум такой аргумент отвергает»⁴. Значит, нравственная воля вправе не подчиниться Разуму, каким бы безнадежным не было ее восстание, ведь власть Разума не оставляет вовсе никакой надежды.

Путь этой воли – «философия трагедии», которая стремится защитить тех, кого Разум и мораль приносят в жертву культурным абстракциям, нормам и ценностям, стремится вывести их на свет из того *подполья*, в которое их загнала культура, и выслушать их суд над нею. То, что Шестов пишет в начале своей книги «Достоевский и Ницше (Философия трагедии)» о Печорине и Пугачеве, передает, несомненно, и его собственную духовную настроенность. Печорин – «болезнь» общества, но эта болезнь дороже «нормальности», обыденных истин, которым спонтанно покоряются «все»: «... как бы ни было трудно с Печориными — он [Лермонтов] не отдаст их в жертву середине, норме. Критик точно хочет лечить. Он верит или обязан верить в современные идеи – в будущее счастье человечества, в мир на земле, в монизм, в необходимость уничтожения всех орлов, питающихся живым мясом, выражаясь языком Пугачева, ради сохранения воронья, живущего падалью»⁵. Бунт Шестова против культуры, против «нормальности» – это бунт *самозванца*, который теперь сам признается в своем самозванстве. Ему не на что опереться, нечем себя оправдать перед другими, ведь все, к чему прислушиваются эти другие, что понимают и признают «все» – это и есть «нормальность». Бунт «бессмысленный и беспощадный», но Шестов отвергает все иные пути.

Истоки бунта известны: законы, которыми Разум наделяет природу, и Смысл, который он вкладывает в культуру – суть абстракции, пустышки безжалостные по отношению к конкретному человеку. Человеческое существование приносится Разумом в жертву абстрактным потребностям: Сократ, выпивший чашу цикуты, не вернется к жизни, детей, замученных в Саласпилсе, уже не спасти – если это так, если это неотменяемые «факты», то

⁴ Шестов Л.И. Гефсиманская ночь. (Философия Паскаля).

URL: <http://vzms.org/shestovpascal.htm>

⁵ Шестов Л.И. Достоевский и Ницше (Философия трагедии).

URL: <http://www.nietzsche.ru/look/century/dostoevski/>

Лев Шестов – наш современник

кто готов смотреть в будущее с оптимизмом, надеяться на культуру или прогресс такой ценой? Мир, в котором правит Разум с его «истинами», «фактами» и «необходимостями» – это мир абсурда, вернее абсурден он для человека, самому же Разуму все равно: он лишь холодно и неумолимо фиксирует этот абсурд, заставляя примириться с ним. Разум, писал Шестов, соблазнил человека, пообещав ему власть над миром, если тот поклонится ему – и человек поклонился⁶. Мир предстал человеку в виде твердо установленных Разумом истин и закономерностей, но *цена* нравственно невыносима.

Культурные абстракции не только беспощадны к конкретному человеку – они еще и циничны в своей беспощадности, так как не просто превращают людей в Спинозовские «камни, наделенные сознанием», не просто обрекают «несчастнейшего» на муки и гибель, но делают это под флагами Гуссерлевой Истины, кантовского морального закона или толстовского Добра. Шестов здесь словно призывает в свидетели героя романа Достоевского: «И дальше: “для чего потребовалось смирение мое? Неужто нельзя меня просто съесть, не требуя от меня похвал тому, что меня съело?” Так научился спрашивать Ипполит: Кант так спрашивать не умел»⁷.

Мысль Шестова испытывает и сталкивает между собой две радикальные альтернативы: ту, перед которой нас всех ставит Э. Гуссерль, его проект спасение рационализма любой ценой, и ту, из которой вырастает непримиримый протест против рационализма в философии С. Кьеркегора:

«И тут он [Гуссерль], с неслыханной, как помнит читатель, мощью и силой поставил свое Entweder-Oder: либо мы все сумасшедшие – либо “Сократа отравили” есть вечная истина, равно обязательная для всех сознательных существ. У Киркегарда его Entweder-Oder звучит столь же решительно и грозно: либо вечные истины, которые открывает разум в непосредственных данных сознания – есть только истины преходящие, и ужасы, которые выпади на долю Иова, или те, которые оплакивая Иеремии, или те, о которых гремел в своем “откровении” Иоанн, все эти ужасы, по воле того, кто создал и вселенную, и людей, вселенную заселяющих, превратятся в ничто, в призрак, как превращаются для проснувшегося в ничто ужасы кошмара, безраздельно завладевающего сознанием спящего человека, – либо мы живем в безумной мире»⁸.

⁶ См.: Шестов Л.И. На весах Иова.

URL: http://rumagic.com/ru_zar/sci_philosophy/shestov/4/j2.html

⁷ Там же.

⁸ Шестов Л.И. Памяти великого философа. Эдмунд Гуссерль.

URL: <http://www.odinblago.ru/gusserl>

Жить в беспочвенности, заменить закон основания законом безосновности, навсегда оставить уверенность, очевидность, факты и истины – вот единственный шанс освободить живых людей от участи и от статуса сознающих камней: в камни людей, словно взгляд Медузы Горгоны, превращают такие истины, перед которыми бессильны и человек, и Бог. Конечно, как и Иван Карамазов, чей бунт очень похож на бунт Шестова, Лев Исаакович всегда искал такого Бога, который оказался бы выше любой истины и любой необходимости, который мог бы сделать бывшее не бывшим – для которого, по слову Кьеркегора, «*все возможно*». Искал, но не для того, чтобы найти: найти Бога – значило бы просто открыть для себя новую истину, новое основание, успокоиться, *окаменеть* в ней. Если «*все возможно*» – значит, нет никаких гарантий, никакой уверенности и никакого отдыха, есть только вечное сомнение без всякого позитивного результата, бесконечная тревога и борьба. «Великие древние мудрецы оставили нам завет: про Бога нельзя сказать, что он существует. Ибо сказавший: “Бог существует” – теряет Бога», – заключает Шестов.

Поэтому едва ли можно согласиться с Н. Бердяевым в том, что шестовский бунт, в конечном счете, основан на недоразумении, едва ли не на игре слов. Бердяев считал: Шестов вовсе не отвергает культурные ценности и законы *как таковые*, как он сам ошибочно полагает, он лишь отбрасывает одни ценности, например, научные истины, ради других, ради надежды несчастных на спасение, или ложное, довлеющее себе «Добро» Л. Толстого, как его понимает Шестов – ради подлинного Добра⁹. Но ведь защита «несчастнейшего», ради которой начинается бунт Шестова, есть не порождение самого бунта, а его причина – не часть ли это той самой культуры, которую он стремится развенчать и опрокинуть? Шестов, однако, последовательнее, чем может показаться в свете суждений его более мягкого единомышленника Николая Александровича (во всяком случае, сам Бердяев считал Шестова своим союзником): «Достоверности, сопровождающей обычные наши суждения и дающей прочность истинам всемства, нет и не может быть у того, кого ангел смерти наделил своим загадочным даром. Нужно жить без достоверности, без уверенности»¹⁰. Бунтарю негде закрепиться, он никогда не бывает уверен в том, что не обманывает себя или других, никогда не знает точно, говорит ли всерьез или морочит голову – все, к чему он прикасается, рассыпается в его руках.

⁹ См. Бердяев Н.А. Трагедия и обыденность.

URL: http://www.odinblago.ru/filosofiya/berdyaev/traged_i_obydennost/

¹⁰ Шестов Л.И. На весах Иова.

URL: http://rumagic.com/ru_zar/sci_philosophy/shestov/4/j2.html

Неслучайно Шестов именно так описывает произведения А. Чехова, единственный герой которого, говорит философ, это «безнадежный человек»¹¹. Все разумное, ценимое, обожествляемое в культуре у Чехова превращается в пустую гниль, замечает Шестов. «Герои» этого писателя не в силах ни справиться со своим бессмысленным, унижительным, жалким положением, ни примириться с ним – и остается только биться головой о стену... Не сомневаюсь, Шестов, говоря о Чехове, говорит и о самом себе: «По-видимому, он чего-то ждал от ненормальности и оттого уделял так много внимания выбитым из колеи людям. К прочным, определенным заключениям он, правда, не пришел — несмотря на все напряжение творчества. Он убедился, что выхода из запутанного лабиринта нет, что лабиринт, неопределенные блуждания, вечные колебания и шатания, беспричинное горе, беспричинные радости, словом, все, чего так боятся и избегают нормальные люди, стало сущностью его жизни»¹².

Но может ли бунт Шестова избавить Войницкого, Буркина или Гурова от их безнадежности, или он скорее сделает их жизнь еще более невыносимой? Кто в силах вынести апофеоз беспочвенности? – во всяком случае, не тот, кто надорвался «не от тяжелой, большой работы, не великий непосильный подвиг сломил его, а так, пустой, незначительный случай: упал, споткнувшись, поскользнулся...»¹³. Чтобы следовать Шестову «несчастнейший» в смысле Кьеркегора должен быть еще и «сильнейшим» в смысле Ницше – у Чехова таких «героев» нет... Философия трагедии обращается на деле не к тем слабым и нуждающимся, чья жизнь обречена быть трагедией, а лишь к тем сильным, которые сами способны впустить трагедию в свою жизнь. Слабые не расстанутся со «всемирством», с истиной и необходимостью – какими бы вялыми и прогнившими ни были они, это все же лучше, чем вечная тревога и боль безнадежного бунта! Лишь сильнейшие могли бы остаться без оснований и фактов, без твердых моральных правил и идей. Но если так, то не *равнодушен* ли бунт против культуры к тем, кто не готов лишиться ее? Не питает ли его скорее аристократизм сильных и их *обращенная к себе* беспокойная совесть, чем нравственная боль при виде угнетения и мучения слабых?

Мы вновь можем спросить, нет ли в словах Шестова, обращенных к другому мыслителю, ко Льву Толстому, того, что точно описывает и бунтарский пафос самого автора этих слов: «Тут только сказывается то представляющееся на первый взгляд парадоксальным

¹¹ Шестов Л.И. Творчество из ничего (А. П. Чехов).

URL: http://www.odinblago.ru/shestov_nachala_i_konci/1

¹² Там же.

¹³ Там же.

обстоятельство, что проповедь, как и многие другие виды духовной деятельности человека, не имеет и не ищет цели вне самой себя. По-видимому, гр. Толстой не только словом, но и примером учит людей помогать ближним. Но оказывается, что ни слово, ни дело к ближним отношения не имеют»¹⁴. Точно как проповедь Толстова, какой она виделась Шестову, экзистенциалистский бунт довлеет самому себе, он изменяет не тех, кем жертвует культура, а того, кто сам себя жертвует бунту против нее. У Пушкина Гринёв говорит Пугачеву: «Жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину», – Шестов в «Философии трагедии» не мог бы просто забыть об этих словах... Скорее, создается впечатление, что он все время ищет и не находит на них ответ; он обращается к другим, анализирует или разоблачает других, но всякий раз при этом говорит и спорит лишь с самим собой.

Пушкин, как никто другой, сознавал все противоречия, двусмысленности, цинизм и разрушительность бунта против культуры, пусть лживой, беспочвенной, но все же культуры. Неслучайно от своих декабристских стихов о «вольности» и «обломках самовластья» он перешел к песням о силе «царского слова» и о державном величии России – «Иль русский от побед отвык?». Как известно, Николай I называл его «умнейшим человеком России». Пусть культура стала тягомотна, насильственна, конвенциональна, стала внешним ограничением, уздой для человека, пусть она выродилась в николаевский режим, в мир «Некрополя» и бюрократии – все же простое бунтарство не освободит и не возвысит ни слабых, ни сильных, ни «несчастнейшего», ни «сверхчеловека».

Слабый не переживет своего «освобождения» от культуры да и никогда добровольно не решится на него. Слабому, считал Шестов, есть что сказать поработившей его культуре, «безнадежный человек» хочет и может кричать о своей безнадежности, как кричит чеховский Войницкий. Но ведь именно герой Чехова, Дымов, замечает, вернее – тихо бормочет: «Надо молчать об этом... Надо не подавать вида...»¹⁵. А сильный, отважившись на бунт, станет страшной угрозой, разрушителем всего и вся, каким стал превознесённый Шестовым Печорин. О «Некрополе» надо молчать, это куда достойнее и мудрее, чем пытаться обратить его в «обломки самовластья», иначе мы все будем погребены под этими обломками, некому и незачем будет писать на них имена разрушителей. Бунт должен *умолкнуть*:

Сбылось – и в день Бородина
Вновь наши вторглись знамена

¹⁴ Шестов Л.И. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше (философия и проповедь).

URL: <http://www.nietzsche.ru/look/century/shestov/>

¹⁵ См.: Порус В.Н. Тоска по бытию (А.П. Чехов и философия культуры) // Порус В.Н. Перекрестки методов. Опыты междисциплинарности в философии культуры. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. С. 103.

В проломы падшей вновь Варшавы;
И Польша, как бегущий полк,
Во прах бросает стяг кровавый –
И бунт раздавленный умолк.

Если выбирать между Николаем I и Пестелем, Пушкин на стороне Николая: неважно, кто решается на бунт – аристократ Пестель или казак Пугачев, лакей Смердяков или философ Шестов – бунт этот в любом случае будет «бессмысленным и беспощадным». Беспощадным, прежде всего, к тем конкретным живым людям, ради которых он затевался. У Д. Самойлова все это выражено в нескольких словах, которыми Пушкин отвечает на «сменить основы власти и закон» Пестеля:

– Увы, – ответил Пушкин, – тех основ
Не пожалеет разве Пугачев...

Шестов – заговорщик, как и Пестель: в своем заговоре против Разума и моральных законов он стремится объединить Лютера, Паскаля, Кьеркегора, Достоевского, Ницше... Они оба «метят в Бруты», а для Брута, конечно, «распалась связь времен»: «Нужно ли вводить вновь время в колею, из которой его выбросило? – возражал Шестов Гуссерлю. – Может быть – наоборот? Может быть, нужно его еще толкнуть – да так, чтоб оно разбилось вдребезги?»¹⁶. Но оно разобьётся не одно, а вместе со «светлоглазым» Пестелем, вместе с Анной...

Современные философы, такие как Порус, возражая Шестову, отмечают, что в противостоянии индивидуальности и культурных универсалий, существования и сущностей ни одна сторона не может освободиться от другой или уничтожить ее: именно их вечное напряжение вдыхает жизнь в культуру и в «окультуренного» человека¹⁷. Человек не может и не должен просто подчиниться культурным универсалиям, он меняет и переосмысливает свои отношения с ними, *ищет новые формы этих отношений*, но вовсе сбросив с себя культуру, он погибнет вместе с ней. Пока культура жива, пусть она «обезбожена» и погружена в глубокий «кризис», этот поиск человека имеет смысл – чем он завершится, если завершится, непонятно, но он, тем не менее, возможен, он все еще продолжается, а в результате бунта против культуры он оборвется навсегда. Центральная мысль философии Поруса, если не ошибаюсь, резюмируется словами М. Мамардашвили, которые охотно повторяет Владимир Натанович: культура есть «усилие человека быть человеком»¹⁸. Ясно, что в этих словах заключается не столько истолкование какой-либо «данной» культуры, сколько призыв к

¹⁶ Шестов Л.И. Памяти великого философа. Эдмунд Гуссерль.

¹⁷ См.: Порус В.Н. С. Кьеркегор, Л. Шестов и проблема культуры.

¹⁸ Порус В.Н. Тоска по бытию (А.П. Чехов и философия культуры). С. 109.

«живой культуродиице», как называет это Порус, к мощному творческому усилию личности по созданию культурных ценностей в постоянном преодолении внутреннего контркультурного бунтарства. *Усилие* здесь – ключевое слово: противоречия культуры, мучившие Шестова, неразрешимы логически, неразрешимы в слове, в философском или ином тексте, здесь они бесплодны и губительны, но в действии, в активности личности они обретают конструктивную силу. Но к кому обращен этот призыв? У кого хватит сил на то, чтобы ему последовать?

Живая культуродиица – это перифраз термина С.Л. Франка, секуляризованный вариант его философии всеединства: у Франка вершиной всего был Бог, а сложные взаимоотношения уникального человеческого существа и культурных универсалий понимались исходя из перспективы их *антиномического единства* в бесконечном стремлении к Богу. У Поруса Бог выводится за скобку, а человек остается с культурой наедине.

Франк, конечно, не меньше Шестова понимал и переживал всю тяжесть *внешних* по отношению к человеку, конвенциональных и насильственных форм культуры, ее ценностей и образцов. Франк и сам говорил о них как о языческих «кумирах»¹⁹, чье крушение, раннее или позднее, было неизбежно.

В центре внимания Франка – *личность* как самодвижущая духовная сила, не пассивно принимающая культурные ценности и идеалы, а творящая их с тем, чтобы опираться или ориентироваться на них в непрерывном самосовершенствовании. Личность задает идеалы, которые, с другой стороны, формируют и усложняют личность, если та добровольно поручает себя им, искренне переживает их в качестве идеалов. Разумеется, это творчество имеет смысл и превосходит простую вольную смену культурных фикций лишь в том случае, если направляется *несотворенным* идеалом, Абсолютом. Поэтому Франк ценит и превозносит личность как «целестремительную самодеятельность»: «Воплощение идеала в действительность, образующее сущность культурного творчества, может совершаться, лишь проходя через ту точку бытия, в которой мир идеала скрещивается с миром действительности и творение абсолютных ценностей совмещается с их реализацией в эмпирической жизни; эта точка есть личное сознание, духовная жизнь мыслящей и действующей личности»²⁰.

Итак, главное здесь не слово, а дело, не наличные противоречия, а усилия по их разрешению. *Но может ли философия всеединства не на словах, а на деле побороть*

¹⁹ Франк С.Л. Крушение кумиров.

URL: https://azbyka.ru/otechnik/Semen_Frank/krushenie-kumirov/

²⁰ Струве П.Б., Франк С.Л. Очерки философии культуры. С. 50.

философию бунта? Как мог бы спросить Шестов дорогими ему словами героя Достоевского – «... где у тебя такая сила, чтоб я послушался? Зачем мрачная косность разбила то, что всего дороже. Я отделяюсь. О, мне все равно!..»²¹. Призыв к деятельной культуродии понятен и действенен для тех, кто уже охвачен духовной работой по созданию культурных идеалов и уже верит в идею культуры или в идею Абсолюта. Но если в эпоху культурного кризиса, в эпоху шестовского бунта, как пишет Порус, «гаснет идея культуры»²², и надо признать, что катастрофа «уже свершилась»²³, то, как *признавший это* реставратор культуры может убедить всех остальных – тех, для кого Абсолют и культура обратились теперь в пустые слова? Как ему урезонить бунтаря – «где у тебя такая сила, чтоб я послушался?» – как помочь «безнадежному человеку» Чехова или «несчастнейшему» Кьеркегора? Разве они готовы на требуемые им усилия... Да и самому реставратору не стоит клясться в вечной верности культуре, равно как и Богу – кто знает, что с ним будет завтра, не окажется ли он сам в палате № 6...

В эпоху кризиса деятельная культуродия обречена выглядеть и действительно быть таким же *самозванством*, таким же *себе довлеющим* устремлением к не вполне понятной цели, как и экзистенциальный бунт Шестова.

Я думаю, в первую очередь, именно этот факт нашей культурной жизни делает Льва Шестова нашим современником: философия воспринимается и – явно или неявно – воспринимает себя самозванством. Осмысление идей Шестова – один из путей осознания этой ситуации и поиска выхода из нее. Просто оспорить бунт Шестова и отбросить его значило бы косвенным образом оспорить и более мягкое, более человеческое, а главное – более *молчаливое* философствование, так как и за ним стоит сейчас не больше, чем за Шестовым, и оно также занято в действительности лишь самим собой. Не думаю, что об этом можно просто *скорбно молчать*.

Семен Франк или, например, Сергей Булгаков считали, что проблема культуры, в конечном счете, может получить либо религиозное решение, либо никакого... Но ведь и всемогущий Бог может оказаться бессилён. У Стругацких одинокий и добрый Буда просит: «...оставь нас и дай нам идти своей дорогой», – он сам «выводит Бога за скобку», как стремится сделать Порус. А безнадежный и безжалостный Арато напрасно требует молний ради спасения несчастных,

²¹ Шестов Л.И. На весах Иова.

²² Порус В.Н. «Рациональная бюрократия» и кризис культуры // Порус В.Н. Перекрестки методов. Опыты междисциплинарности в философии культуры. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. С. 204.

²³ Порус В.Н. Тоска по бытию (А.П. Чехов и философия культуры). С. 110.

Лев Шестов – наш современник

униженных, принесенных в жертву. Бог, для которого «все возможно», не может дать и не даст бунтарю молнии, чтоб сделать все вечные истины преходящими, а бывшее – не бывшим, чтобы «ужасы, которые выпади на долю Иова, или те, которые оплакивая Иеремии, или те, о которых гремел в своем “откровении” Иоанн, все эти ужасы [превратились] в ничто, в призрак...».

Быть Богом необходимо, как бы трудно это ни было, считают Стругацкие, так, думается, считал и Франк в своем учении о «богочеловеке». Но Антон, например, не выдержал – кто готов бросить в него камень или испытать себя на его месте?.. Пока была жива Кира, пока она «глядела на него с ужасом и надеждой», прогрессорство, настоящая живая культуродия, имело смысл, было оправдано, можно было даже надеяться, как надеялся Франк, что «мировая бессмыслица в лице человека победит сама себя и насадит в себе царство истины и смысла»²⁴. Но что, кроме шестовского бунта, остается «богочеловеку» после того, как погибает единственный на свете человек? Кого могут успокоить финальные слова о соке земляники?..

Страшное напряжение философии трагедии Шестова более чем сохранилось в наши дни: решиться на бунт нельзя, отказаться от бунта может быть невыносимо. Да, бунт ведет к тому, что человек теряет все и, прежде всего, себя самого, но что если нет сил терпеть и мириться («Сердце мое полно жалости, – медленно сказал Румата. – Я не могу этого сделать»)? Да, бунт Шестова и бунт Пугачева – вещи, в конечном счете, одного порядка, но где у нас такая сила, чтобы обуздать и побороть их бунт (если, конечно, это не сила пытки и казни)? Вряд ли эти проблемы когда-нибудь получат решение – возможно, пока мы сознаем их серьезность, пока они не перестают мучить нас, можно продолжать нашу совместную культурную жизнь, не теряя ни человеческого достоинства, ни человеческого лица.

²⁴ Франк С.Л. Смысл жизни.

URL: https://azbyka.ru/otechnik/Semen_Frank/smysl-zhizni/7

Библиография

Бердяев Н.А. Трагедия и обыденность.

URL: http://www.odinblago.ru/filosofiya/berdyaev/traged_i_obydennost/

Зеньковский В.В. История русской философии.

URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Zenkovskij/istorija-russkoj-filosofii/4_2

Порус В.Н. Перекрестки методов. Опыты междисциплинарности в философии культуры. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013.

Порус В.Н. С. Кьеркегор, Л. Шестов и проблема культуры.

URL: <http://www.burago.com.ua/index.php/ru/zhurnaly/137-mezhdunarodnyj-nauchno-populyarnyj-zhurnal-collegium/collegium-16-2004/965-porus-v-n-s-kerkegor-l-shestov-i-problema-kultury>

Франк С.Л. Крушение кумиров.

URL: https://azbyka.ru/otechnik/Semen_Frank/krushenie-kumirov/

Франк С.Л. Смысл жизни.

URL: https://azbyka.ru/otechnik/Semen_Frank/smysl-zhizni/7

Шестов Л.И. Апофеоз беспочвенности.

URL: <http://rubooks.org/book.php?book=3501&page=18>

Шестов Л.И. Гефсиманская ночь. (Философия Паскаля).

URL: <http://vzms.org/shestovpascal.htm>

Шестов Л.И. Достоевский и Ницше (Философия трагедии).

URL: <http://www.nietzsche.ru/look/century/dostoevski/>

Шестов Л.И. На весах Иова.

URL: http://rumagic.com/ru_zar/sci_philosophy/shestov/4/j2.html

Шестов Л.И. Памяти великого философа. Эдмунд Гуссерль.

URL: <http://www.odinblago.ru/gusserl>

Национал-большевизм Н.В. Устрялова: идеи, их эволюция и влияние

Иван Ванин (школа философии)

*...Только бы Россия была мощна, велика,
страшна врагам. Остальное приложится.*

Николай Устрялов

Проект национал-большевизма Устрялова был направлен на достижение компромисса с идеями большевизма с целью возвращения России авторитета на международной арене. По замыслу правоведа, он должен был послужить ее восстановлению как мощного государства, имеющего свою «всемирную миссию» и «культурно-национальные органические начала»¹.

Концепция национал-большевизма первоначально была сформулирована в статьях сборника «В борьбе за Россию». Одним из центральных тезисов Устрялова являлось признание за большевизмом способности к осуществлению национальных задач. Примером этого служили действия большевиков, направленные на воссоединение с территориями бывшей Российской Империи, которые были утрачены в годы ПМВ и Гражданской войны; другим доказательством этой позиции являлся факт восстановления действенного государственного аппарата, боеспособной армии.

Уже к 1920-му г. Устрялов отмечает некоторые признаки эволюции большевизма². Исходя из этих наблюдений им делается ставка на перспективу «перерождения» власти – оно, в конечном итоге, привело бы к возрождению национальной мощи государства. В существующей же форме большевизм был неприемлем для философа в виду его [большевизма] радикальных утопических устремлений.

Отмеченную эволюционность развития Устрялов связывает с усилением капиталистических элементов в хозяйстве страны («спуск на тормозах») и учетом национального фактора в культурной сфере³. В своих статьях, написанных в годы проведения НЭПа, он отмечает смену вектора внешней политики большевиков с конфронтации с капиталистическими странами к налаживанию связей и сотрудничеству с ними.⁴ Устрялов

¹ Устрялов Н.В. О «будущей России» // Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003. С. 247.

² См.: Устрялов Н.В. Перерождение большевизма // Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003.

³ Устрялов Н.В. Эволюция и тактика // Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003. С. 185.

⁴ Устрялов Н.В. Сумерки революции // Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003. С. 176.

считал, что вероятность наступления «мировой революции» в краткосрочной перспективе крайне мала. Нэповский курс, взятый во внутренней политике страны, подтвердил его прогноз о неизбежности «Экономического Бреста»⁵. Действительно, советская власть вступила на «путь термидора»⁶.

Автор также отмечает, что эволюция большевизма не только неизбежна и необратима, но и благоприятно скажется на состоянии государства. В подтверждение своих взглядов им приводилось множество фактов: поддержка и заинтересованность в новой экономической политике широких слоев населения, значительное расширение экономических свобод, достижение определенных успехов в частном секторе, а также позитивные изменения в политико-правовой среде.⁷ Особая роль в национал-большевистской концепции отводится «спецам» – представителям небольшевистской интеллигенции, работающим в советских государственных организациях. Они должны были оказывать влияние на большевиков, и тем самым содействовать процессу перерождения большевистской власти.

В своей партийной деятельности Устрялов неизменно поддерживал именно те силы, которые способствовали политическому прогрессу. Изначально таким человеком был В.И. Ленин, затем, на XII-м съезде Устрялов поддержал Л.Б. Красина⁸, в 1925 г. – Н.И. Бухарина, показавшего себя защитником политики НЭПа⁹. В дальнейшем Устряловым предлагалось дополнительное расширение экономических свобод, получившее название «НэоНЭП»¹⁰. Данная политика должна была, с одной стороны, способствовать проведению «генеральной линии» в стране, что в итоге предоставило бы опору для прихода к власти оппозиции, а с другой – дать новый импульс развитию экономики страны.

Концепция «спуска на тормозах» оказалась под вопросом к концу 1920-х гг. во время смены внутривнутриполитического курса партии. Несмотря на это, Устрялов продолжал верить в ее перспективы в виду вероятных проблем по осуществлению новой политики. По причине идейного поражения правых большевиков и отстранения их от власти Николай Васильевич был вынужден отказаться от поддержки данной внутрипартийной группы. Отныне, Устрялов в основном рассчитывал на «имманентную логику»¹¹ революции.

⁵ Там же. С.177.

⁶ Устрялов Н.В. Путь термидора // Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003. С. 151.

⁷ Там же.

⁸ Устрялов Н.В. 12 съезд // Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003. С. 264.

⁹ Устрялов Н.В. Под знаком революции // Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003. С. 231.

¹⁰ Устрялов Н.В. Кризис ВКП // Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003. С. 371.

¹¹ Устрялов Н.В. Национализация Октября // Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003. С. 345.

В отечественной историографии деятельность Устрялова изучалась начиная с 1920-х гг., и была окружена огромным количеством мифов, некоторые из которых базировались на высказываниях о нем со стороны таких высокопоставленных деятелей большевизма, как В.И. Ленин, Н.И. Бухарин, Г.Е. Зиновьев, Л.Д. Троцкий, которые в разные годы достаточно бурно обсуждали в печати и на съездах идеологию «харбинского одиночки» и ее влияние на настроение партии¹². Кроме того, любопытно отметить, что словом «устряловщина» клеймили политических противников большевиков. Последние, «поддавшись крикам бывшего колчаковского министра», решали проблему «термидора», не обращая внимания на позицию Устрялова, еще в 1929 г. писавшего: «Вы еще не видите, что она, по жирондистам и Карамзину, закусывает своими детишками? Что за куриная слепота? А Троцкий, Зиновьев, Каменев, Радек, Раковский, Шляпников, Бухарин, Томский, Смигла, Преображенский и прочая, и прочая? Протрите глаза. Вся железная когорта – в луженом желудке Сатурна. А на ее местах – новые люди, новое племя...»¹³.

Следует заметить, что прогнозы Устрялова о будущем Российского государства сбывались практически во всем, что казалось политики, и оказывались неточными в отношении экономики¹⁴. После поражения белой армии, которую он поддерживал, находясь на посту директора пресс-бюро отдела печати при Омском правительстве А.В. Колчака, Устрялов был согласен на любую власть, которая смогла бы восстановить «Великую Россию» в ее территориальных границах, вернуть ее международный авторитет, мощь и престиж. Он искал «вождей»¹⁵, который смог бы осуществить это. Он ошибся, сделав ставку на Колчака. При этом отметим, что именно Устрялова обвиняли в том, что он склонил последнего к диктатуре¹⁶. Так или иначе, ему удалось усмотреть искомую политическую фигуру уже в И.В. Сталине; так, в 1934 г. он называет его «типичным национал-большевиком»¹⁷. Угроза, прозвучавшая из уст Сталина в 1925 г. в отношении Устрялова, нашла свое фактическое воплощение на XIV-м съезде партии:

«Мы, большевики, оказывается, должны потом подойти к порогу демократической республики, должны потом перешагнуть этот порог, и с помощью какого-нибудь «цезаря»,

¹² См.: Ленин В.И. Собр. Соч. 4-е изд. Т. 33. С.256-258; XIV съезд РКП(б). Стенографический отчет. М., 1926; Троцкий Л.Д. Как вооружалась революция. М., 1924. Т.3. Кн.1.

¹³ Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003. С. 40.

¹⁴ Политическая история России. Теория и музейная практика. Сб. науч. Тр. Вып. V/ ФГУК ГМПИР. СПб., 2006. С.46.

¹⁵ Там же. С.48.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

Национал-большевизм Н.В. Устрялова...

который выдвинется не то из военных, не то из гражданских чинов, мы должны очутиться в положении обычной буржуазной республики. Такова эта новая идеология... <...> Устрялов – автор этой идеологии. Он служит у нас на транспорте. Говорят, что служит хорошо. Я думаю, что ежели он хорошо служит, то пусть мечтает о перерождении нашей партии. Мечтать у нас не запрещено. Пусть себе мечтает на здоровье. Но пусть он знает, что, мечтая о перерождении, он должен вместе с тем возить воду на нашу большевистскую мельницу. Иначе ему плохо будет»¹⁸.

Н.В. Устрялов был вынужден отправиться в эмиграцию с остатками разгромленной колчаковской армии. Он осел в Харбине, и жил там вплоть до своего возвращения в СССР в 1935 г. Вскоре после возвращения он попал под суд по обвинению в сотрудничестве с японской разведкой и связях с Тухачевским, и был приговорен к расстрелу. Приговор был приведен в исполнение 14 сентября 1937 года.

Библиография

- Ленин В.И.* Собр. Соч. 4-е изд. Т. 33. С.256-258; XIV съезд РКП(б). Стенографический отчет. М., 1926.
- Политическая история России. Теория и музейная практика. Сб. науч. Тр. Вып. V/ ФГУК ГМПР. СПб., 2006
- Сталин И.В.* Собр. Соч. Т.1-13., М., 1949-1954. Т.7.
- Троцкий Л.Д.* Как вооружалась революция. М., 1924. Т.3. Кн.1.
- Устрялов Н.В.* 12 съезд // Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003.
- Устрялов Н.В.* Кризис ВКП // Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003.
- Устрялов Н.В.* Национализация Октября // Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003.
- Устрялов Н.В.* О «будущей России» // Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003.
- Устрялов Н.В.* Перерождение большевизма // Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003.
- Устрялов Н.В.* Под знаком революции // Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003.
- Устрялов Н.В.* Путь термидора // Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003.
- Устрялов Н.В.* Сумерки революции // Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003.
- Устрялов Н.В.* Эволюция и тактика // Устрялов Н.В. Национал-большевизм. М.: Эксмо, 2003.

¹⁸ *Сталин И.В.* Собр. Соч. Т.1-13., М., 1949-1954. Т.7. С.342.

Полемика В.С. Соловьева и Л.Н. Толстого: новая трактовка содержания христианских ценностей

Марина Каменцева (школа философии)

Вступление

Одной из основных черт русской философии является поиск истинного понимания христианских ценностей. Каждый мыслитель пытается сформулировать его в соответствии со личным опытом прочтения Священного Писания. Мы рассмотрим системы интерпретации христианской этики В.С. Соловьева и Л.Н. Толстого.

Начало осмысления христианских ценностей в совершенно новом ракурсе можно отнести к XIX в., ко времени, когда русская мысль уже пресытилась трудами немецких идеалистов (Канта, Фихте, Шеллинга и Гегеля). Новое отношение к христианской догматике (как один из факторов) породило разделение на славянофильство и западничество, а затем новые философские системы Толстого и Соловьева.

Л.Н. Толстой

«Большинство поэтов, – писал Чернышевский, – заботятся преимущественно о результатах проявления внутренней жизни, ... а не о таинственном процессе, посредством которого вырабатывается мысль или чувство... Особенность таланта графа Толстого состоит в том, что он не ограничивается изображением результатов психического процесса: его интересует самый процесс... его формы, законы, диалектика души, чтобы выразиться определительным термином».

Л.Н. Толстой пытается подойти к рассмотрению христианских ценностей, исходя из содержания Нагорной проповеди. Заповеди должны быть независимыми от государства, церкви, культуры, науки и цивилизации, которые являются ложными кумирами и могут лишь принуждать, но не побуждать человека к этическому действию. Будучи направленным с помощью этих проповедей, человек должен сам оценивать моральность своего поступка и наполнять его содержанием в зависимости от этих правил. Толстой пишет: «Я не соглашался с этим, потому что мне всегда казалось странным, для чего Христос, вперед зная, что исполнение его учения невозможно одними силами человека, дал такие ясные и прекрасные

правила, относящиеся прямо к каждому отдельному человеку? Читая эти правила, мне всегда казалось, что они относятся прямо ко мне, от меня одного требуют исполнения»¹.

Философия Руссо оказала сильное влияние на Толстого. В особенности его идея «естественного дикаря», свободного от социальных конструктов, искажавших истинную суть человека. Человек по природе добр, и отсюда вытекает знаменитая заповедь Толстого о непротивлении злу насилием. Это непротивление носит совершенно мистический и иррациональный характер. «Хотя Толстой и не верит в Божество Христа, по Его словам Толстой поверил так, как могут верить только те, кто видит во Христе Бога... Сознание этой заповеди предполагает... другое понятие, другое измерение разумности, чем то, какое мы имеем в нашей жизни»². Наша «разумность» не способна постичь истинное понимание христианской этики: «...высшая «разумность» «отравляет» нам жизнь...»³.

Согласно его философии, мы планомерно отходим от личности и переходим к имперсонализму. Это понимание мира кардинальным образом отличается от христианской догматики, которая возвеличивала человека. «Страшно и жутко отречься от видимого представления о жизни и отдаться невидимому сознанию ее...»⁴.

Нельзя, однако, говорить об абсолютной деперсонализации человека в философской системе Толстого. «Разумность» имеет двоякий характер: с одной стороны, она являет собой некую функцию «настоящего и действительного «я»; это то «нечто», состоящее в моем известном, исключительном отношении к миру, и есть мое настоящее и действительное «я»⁵. С другой стороны, «разумность» соотносится с общемировой, безличной силой, которая и позволяет раствориться личности в мире. На основании этого Толстой пишет о растворенности индивидуальности в вере и Христе. Важна имманентная вера в Христа как Бога – посредством нее человек, в его понимании, приближается к исконному состоянию своей природы. На основании такого подхода Толстой выдвигает тезис, согласно которому истинно верующий человек не будет стремиться порождать или множить зло, так как естественная природа лежит во Христе.

¹ Толстой Л.Н. В чем моя вера? М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1957. С. 12.

² Зеньковский В.В. История русской философии. Ленинград: ЭГО, 1991. С. 202.

³ Толстой Л.Н., О жизни. Берлинское издание, 1920. С. 368

⁴ Там же, с. 401.

⁵ Там же, с. 432.

В.С. Соловьев

«Соловьев объяснял «отчуждение современного ума от христианства тем, что оно вплоть до наших дней «было заключено в несоответствующую ему, неразумную форму»⁶. В понимании Соловьева христианская мысль была искажена тем, что ее возвели в абстракцию, и она понималась как оторванная от жизни мертвая буква. «Предстоит задача: восстановить «истинное» христианство... ввести вечное содержание христианства в новую, соответствующую ему, т.е. разумную, безусловно, форму...»⁷.

В первый период своего творчества Соловьев связывал реализацию христианских ценностей с верой в Софию, божью мудрость в мире. Все это могло реализоваться благодаря его проекту теософии, т.е. через познание Бога и его отношения к миру: «Воплощение божественного Логоса в лице Иисуса Христа есть явление нового духовного человека, второго Адама... второй Адам не есть только *это* индивидуальное существо, но вместе с тем и универсальное, обнимающее собою все возрожденное, духовное человечество»⁸. Вторым этапом его творчества ознаменовался переходом от теософического понимания ценностей к теократическому. Соловьев видел их реализацию в теократическом государстве и справедливом общественном порядке, основанном на христианских идеях. Справедливо утверждать о том, что для него выражением христианских смыслов перестало быть внутриличностное переживание Бога, а выражение христианских истин стало возможным благодаря всеобщности и социальности этих смыслов. В третий же период Соловьев вновь обращается к мистическим тенденциям и пишет о необходимости теургии, т.е. мистического искусства, создающего новую жизнь согласно божьей истине.

Говоря об основных тенденциях в его творчестве, укажем, что реализация христианских ценностей вообще возможна только благодаря деятельности человека, будь то его единичное и уникальное переживание или же организация множества индивидов, направленных к одной цели. («...общество есть дополненная или расширенная личность, а личность – сжатое, или сосредоточенное, общество»)⁹.

⁶ Лосский Н.О. История русской философии. М.: Советский писатель, 1991. С. 106.

⁷ «Письма Соловьёва», под редакцией Э.Л. Радлова, т. III. С. 88.

⁸ Соловьев В.С. Краткая повесть об Антихристе // Соловьев В.С. Чтения о богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. СПб.: Художественная литература, 1994. С. 185.

⁹ Соловьев В.С. Оправдание добра. М.: Академический проект, 2010. С. 183.

Полемика Толстого и Соловьёва

Соловьев активно полемизировал с Толстым, что наиболее ярко выразилось в «Трех разговорах». В первую очередь, Соловьева не устраивает подход к пониманию непротивлению злу насилием. Он считает, что невозможно одним лишь словом предотвратить злое деяние. Всякий ли раз мы должны обращаться к этому правилу и не делать никаких исключений? («Ведь о том, что *вообще* лучше не убивать, чем убивать... Спрашивается: есть ли общее или общепризнанное правило *не убивать* – действительно *безусловное* и, следовательно, не допускающее *никакого* исключения, ... или же оно допускает хоть одно исключение и, следовательно, уже не есть безусловное?»)¹⁰. Невозможно создать универсальное правило для регулирования нравственных отношений. Да, мы сознаем, как христиане, что убийство является грехом, но также мы должны понимать, что недеяние (в случае с девочкой и насильником) будет таким же грехом. Нам была дана возможность спасти невинную душу, и мы должны ей воспользоваться как люди, сознающие христианскую ценность жизни. Убийца или насильник отвергают христианское понимание данных ценностей, и в таком случае мы не сможем их убедить вернуться к исконно христианской вере.

Еще одним предметом критики является позиция толстовства относительно понимания «христианского действия». «Кто в самом деле исполнен истинным духом евангельским, тот найдет в себе, когда нужно, способность и словами, и жестами, и всем своим видом так подействовать на несчастного темного брата, ...что он сразу постигнет свою ошибку и откажется от своего ложного пути»¹¹. Сразу встает вопрос: а всегда ли возможно убедить человека в неправомерности или аморальности поступка? Можно ли сделать это одним лишь словом? Соловьев приводит пример с Христом, когда тот сознательно идет на смерть, зная, что его предал Иуда, не препятствуя ему и не упрекая его. Таким образом, он умножил зло в этом мире. И здесь образуется противоречие: если мы не можем ни коим образом избежать зла, действительно ли мы хотим его сотворить или умножить? Христос не мог не принести себя в жертву ради мира. Он знал о предательстве, и он должен был пройти через распятие. Так он смог искупить мир своей жертвой. Аналогичная ситуация представлена в примере убийцы и девушки. Человек, созерцающий попытку убийства, не может не вмешаться и, если потребуется, не убить другого. Нет возможности говорить о том, что у нас есть универсальное правило для всех поступков, связанных с моралью и нравственностью. Наше недеяние или

¹⁰ Соловьев В.С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории. Сочинения. М.: Раритет, 1994. С. 333.

¹¹ Там же, с. 345.

Полемика В.С. Соловьева и Л.Н. Толстого...

непротивление может быть еще более худшим злом, нежели то действие, которое в обычной жизни мы бы назвали безнравственным. Следовательно, нельзя говорить о том, что всякое действие, следующее правилу «не противление злу насилием», может выступать как залог доброго и нравственного поступка a priori.

Заключение

Толстой и Соловьев разработали одни из детальных философско-этических систем в области понимания и герменевтики религии и христианства в частности. Толстой выступал с позиций понимания религии на основании идей Нового времени, в то время как Соловьев рассматривал по большей части христианство с позиций мистицизма. Для Толстого было важно увидеть в христианстве потенцию к реализации в социуме естественной природы человека. Для Соловьева же было необходимо увидеть и проанализировать мистическое переживание бытия Бога в самом человеке. Эти два подхода с разных сторон описывают христианство, но вместе они могут дать широкую картину религиозной философии в России.

Библиография

Зеньковский В.В. История русской философии. Л.: ЭГО, 1991.

Лосский Н.О. История русской философии. М.: Советский писатель, 1991.

Письма Соловьёва. Радлов Э.Л. (ред). Т. 3. М., 1980.

Соловьев В.С. Оправдание добра. М.: Академический проект, 2010.

Соловьев В.С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории. Сочинения. М.: Раритет, 1994.

Соловьев В.С. Краткая повесть об Антихристе // Соловьев В.С. Чтения о богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. СПб.: Художественная литература, 1994.

Толстой Л.Н. В чём моя вера? М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1957.

Толстой Л.Н. О жизни. Берлинское издание, 1920.

Мотив жертвы в русской исторической опере XIX века

Арсений Шапиро (школа философии)

Русская опера XIX века – особый мир, тесно связанный с европейской оперой, и в то же время, совершенно самобытный и самостоятельный. Она выражает национальные особенности столь же полно, как русская литература. Русская опера XIX века часто опирается на литературу и историю, переосмысливает и дополняет их. В русском оперном мире есть место и сложной психологии, и христианским символам, и языческим мифам. И все это выражено не только в либретто, но и в самой музыке. Интересно понять, как музыка «продолжает», дополняет литературное слово и историческое событие, усиливает их воздействие.

В центре внимания моей статьи смысловая переключкой двух важнейших произведений: оперы, с которой начинается национальная оперная традиция («Жизнь за царя» М.И. Глинки, 1836), и оперы, которая является «визитной карточкой» этой традиции («Борис Годунов» М.П. Мусоргского, 1872). Исторические события, изображенные в опере Глинки, завершают период Смуты, а исторические события в опере Мусоргского – ее открывают.

Знакомство с научной литературой (прежде всего, с книгой музыкального критика А.В. Парина «Хождение в Невидимый град. Парадигмы русской классической оперы», 1999) позволило понять, что объединяет эти оперы не только историческая основа, но и символический мотив жертвы. Так возникла главная проблема исследования: роль мотива жертвы в русской исторической опере XIX века.

Различные проявления мотива жертвы в русской культуре и их важность не раз отмечались самыми разными авторами. Первые русские святые – Борис и Глеб – страстотерпцы, добровольные жертвы. Их канонизация многое определила в русской религиозности. Русская литература и живопись второй половины XIX века (реалистический роман и «передвижники») пронизаны народническим мотивом жертвы. Об этом писал историк Г.П. Федотов «Святые древней Руси»¹ и «Трагедия интеллигенции»².

Ключевую роль в моей работе занимают две книги Рене Жирара: «Козел отпущения» (1982; русский перевод 2010) и «Насилие и священное» (1972; русский перевод 2010). Автор этих книг – французский философ и антрополог – создал социально-философскую концепцию

¹ Федотов Г.П. Святые древней Руси // Собр. соч. В 12 т. Т. 8. М.: Sam&Sam, 2000. С. 26.

² Федотов Г.П. Трагедия интеллигенции // Собр. соч. В 12 т. Т. 4. М.: Мартис, 2012. С. 50.

Мотив жертвы в русской исторической опере XIX века

жертвы, анализируя мифы и художественную литературу разных эпох и народов. Р. Жирар пишет как раз о том, что можно увидеть в русской исторической опере девятнадцатого века: о механизмах создания символической жертвы. Чтобы ответить на вопрос «какую роль играет мотив жертвы в русской исторической опере?», я хотел бы, используя теорию Р. Жирара и наблюдения А.В. Парина, рассмотреть «Жизнь за царя» (1836) М.И. Глинки и «Бориса Годунова» (1872) М.П. Мусоргского.

«Виктимная» теория Р. Жирара

Русская историческая опера развивается от максимально оптимистическим сюжета «Жизни за царя» М.И. Глинки к сюжетам более мрачным и трагическим: к началу смуты в «Борисе Годунове». Эту эволюцию можно объяснить исторически: близость Глинки идеологии николаевской эпохи, явная или подразумеваемая оппозиционность композиторов последних тридцати лет XIX века власти. Но это не объясняет сложного взаимодействия многих повторяющихся элементов русской исторической оперы. Для того, чтобы в них разобраться, важно попытаться применить к русским историческим операм теорию французского философа и антрополога Рене Жирара (1923–2015). Согласно его теории, жертвоприношение – защитный социальный механизм. Племя, община, город, которые переживают кризис, приносят жертву, которая как будто вбирает в себя все зло. «Жертвоприношение защищает сразу весь коллектив от его собственного насилия, оно обращает весь коллектив против жертв, ему самому посторонних. Жертвоприношение фокусирует на жертве повсеместные начатки раздора и распыляет их, предлагая им частичное удовлетворение»³. «Смысл этой процедуры – в том, чтобы переложить на жертв ответственность за кризис...»⁴. Только так оказывается возможно восстановить общественный порядок. Р. Жирар, в основном, работает с двумя философскими категориями: насилия и жертвы. Он связывает эти два понятия и показывает, как стремление к насилию вызывает потребность в поиске жертвы. Философ сужает понятие «жертвы». По Жирару жертва – специальный сакральный механизм. Его смысл заключается в поиске мнимого преступника и перекладыванию на этого «преступника» глобальной вины. То есть жертву выбирают, чтобы скрыть всеобщую ответственность. Для достижения этой цели используются два механизма:

1) Механизм локализации. Жертвоприношение (по мнению Р. Жирара) – это локализация насилия. То есть перекладывание общей вины на жертву помогает избавиться от всеобщего

³ Жирар Р. Насилие и священное. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 15.

⁴ Жирар Р. Козел отпущения. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2010. С. 45.

Мотив жертвы в русской исторической опере XIX века насилия. Поэтому часто общественный кризис приводит к поиску «крайнего», «козла отпущения», который представляется виновником всех бед. Общество рассчитывает, что расправа над этим «преступником» приведет к избавлению от кризиса.

2) Механизм маскировки. Жирар в тех случаях, когда внутри мифа мы сталкиваемся с проблемой убийства, наказания, с каким-то проявлением коллективного насилия, предлагает видеть замаскированную жертву. То есть все истории, в которых есть нечто похожее на групповое убийство – на самом деле поздняя надстройка, задача которой – убедить в нереальности преступления.

Философ выделяет три стереотипа коллективных гонений, присутствие которых указывает нам на наличие ритуального, коллективного убийства:

А) Предпосылкой к коллективному насилию должен быть кризис системы, который объединяет людей в одну толпу и мобилизует ее на поиск жертвы.

Б) Жертву обычно обвиняют в действиях, которые подрывают сохранность системы (сексуальные, религиозные преступления, преступления против неприкосновенных в данном социуме лиц – короля, царя и т.д.). «Виновность жертв – неважно реальная или нет, – подвергается фантастическому увеличению»⁵.

В) Существует виктимный критерий отбора жертв – ими всегда являются меньшинства: люди слабые (старики, дети, женщины), люди с физическими дефектами (уроды, инвалиды), люди, сильно отличающиеся от усредненного социального статуса (это и люмпены и, с другой стороны монархи).

Полное или частичное совпадение исследуемого мной материала с этими «стереотипами» помогут раскрыть замаскированное в русских операх жертвоприношение.

Среди достаточно обширной типологии жертв Р. Жирар выделяет «добровольную жертву». То есть жертва, которая становится ею на добровольной основе, на самом деле является результатом коллективного антагонизма. Жертве навязывают роль жертвы, и она начинает верить в совершенные ей преступления. Исследователь отмечает: «Добровольность – это не что иное, как неотразимость примера, его гипнотическая власть»⁶. Этот тип жертвы важен для моей работы. Именно он представлен в опере М.И. Глинки «Жизнь за царя».

Рене Жирар показывает, что «расстройство» механизма жертвоприношения приводит к особому кризису. Он пишет: «Жертвенный кризис, то есть утрата жертвоприношения, – это

⁵ Жирар Р. Козел отпущения. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2010. С. 41.

⁶ Жирар Р. Козел отпущения. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2010. С. 109.

Мотив жертвы в русской исторической опере XIX века утрата различия между нечистым и очистительным насилием. Когда это различие утрачено, очищение становится невозможно и в общине распространяется нечистое, заразное, то есть взаимное, насилие»⁷. По Жирану, - основная проблематика трагедий (античных и шекспировских) связана с состоянием жертвенного кризиса.

Его можно увидеть и в эпохе Смуты, и в периоде Опричнины, и во временах Усобиц. А в «Жизни за царя» М.И. Глинки представлена образцовая заместительная жертва, которую, согласно Жирану, можно истолковать как завершение Смутного времени.

Миф о конце смуты (Глинка): «Жизнь за царя»

«Жизнь за царя» М.И. Глинки – первая национальная русская опера. Она написана с использованием национального музыкального языка. Ее сюжет – начало нового царства, новой династии и конец кризиса, конец смуты. Как писал в «Письмах о России» музыкальный критик Анри Мериме: «Последний крестьянин, перенесенный из избы в театр, был бы тронут до глубины души. Это больше, чем опера, это – национальная эпопея»⁸. Подвиг костромского крестьянина, Ивана Сусанина замыкает на себе эпоху смуты: время безвластия и беззакония. Опера завершается коронацией, то есть важнейшим религиозно-государственным ритуалом; сменяется не только царь – на престол восходит новая династия. Можно сказать, что речь идет не о коронации, не просто о ритуале случившемся однократно, имеющим временные рамки, а ритуале исторически протяженном – перед нами происходит коронация каждого представителя династии Романовых. Сусанин приносит себя в жертву и таким образом весь русский народ, будто заключает договор с царем. Или, лучше сказать, крестьянин своей смертью показывает, что между народом и царем существует особая, тайная связь. Важно помнить, что за два года до премьеры главный идеолог николаевского самодержавия С.С. Уваров направил императору доклад «О некоторых общих началах, могущих служить руководством при управлении Министерством Народного Просвещения» (1834), в котором сформулировал теорию «официальной народности». Она утверждает мистическую связь народа и монарха в России. Опера Глинки была мощным художественно-символическим доказательством и иллюстрацией теории Уварова.

Итак, тематика и символика жертвы оказываются в центре русской исторической оперы с самого начала ее существования. Они окрашивают весь последующий ход развития традиции. Почему случилось именно так? Теория «заместительной жертвы» Рене Жирана позволяет

⁷ Жиран Р. Насилие и священное. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 68.

⁸ Mérimée H. Une annee en Russie. Paris Librairie D'Amyot, 1847. С. 92.

Мотив жертвы в русской исторической опере XIX века

ответить на этот вопрос и по-новому посмотреть на русскую историческую оперу. Французский философ и антрополог в своих книгах «Насилие и священное» и «Козел отпущения» показал, как «заместительная жертва» охраняет традиционное общество от насилия. Чтобы прекратить насилие, необходимо его «локализовать», сконцентрировать на выбранном «козле отпущения» и тогда община, племя или царство будет спасено. Конечно, никто не принимает решения жертвовать Иваном Сусаниным. Это его выбор. Но Жирар специально оговаривает такое явление, как добровольная жертва. Ее добрая воля – лишь внешнее выражение коллективных переживаний.



Сюжет оперы и ее название (первоначально Глинка назвал оперу «Иван Сусанин», потом – «Смерть за царя», наконец, Николай I исправил: «Жизнь за царя») говорит о «заместительной жертве». Если воспользоваться понятием Р. Жирара: должны были убить Михаила, а убили Ивана. Потенциально жертвой был царь, но помимо реальной жертвы был ее двойник – Сусанин. Его добровольность – внешне-событийная. На самом деле, она предопределена. Во-первых, Бог спасает царя. Как назвал свою трагедию друг Глинки Н.В. Кукольник «Рука Всевышнего отечество спасла» (1834). Во-вторых, Смута воспринимается как божественное наказание, и кто-то должен искупить общий грех. Поступок Сусанина – проявление воли неба. «Царь как

мифологическая величина составил ядро символического послания оперы – зрители почувствовали появление прямого наместника Бога на земле, за сохранность которого простой смертный без промедления обязан жертвовать собственной жизнью» – отмечает А.В. Парин⁹.

Но на счастливый конец, коронацию Михаила, можно посмотреть и под другим углом – символического наполнения самого ритуала. Коронация - инициация посвящения в новую жизнь; то есть в прежнем смысле человек перестает существовать и приобретает новый

⁹ Парин А.В. Хождение в невидимый град. М.: Аграф, 1999. С. 28.

Мотив жертвы в русской исторической опере XIX века символический и социальный статус. А значит: процесс коронации можно истолковать, как процесс воскрешения из мертвых.

В центре эпилога – коронация Михаила. Картина начинается знаменитым хором «Славься!» и им же кончается. Но между этими двумя сценами происходит то, что Р. Жирар называет «позитивной сакрализацией». Начальник отряда обращается к Антониде, Ване и Собинину (семья Сусанина) и спрашивает, почему они грустят вовремя праздника. Антонида рассказывает о смерти своего отца. Выясняется, что уже к этому моменту Иван Сусанин широко известен: «В народе ходит молва, что спас он царя». То есть Сусанин из жертвы превращается в национального героя. Получается, что сливаются два обряда: коронация и похороны, и непонятно кого коронуют, а кого хоронят. Сусанин превращается в национальный символ. После этой сцены возвращается хор «Славься!» с еще большей силой. Этот хор – самый знаменитый фрагмент «Жизни за царя», звучит почти «а капелла», только звук колоколов сопровождает пение.

Пограничное состояние между трауром по Сусанину и торжеству Романова проявляется во вступлении к эпилогу. Оно начинается мрачными аккордами, перерастающими в тревожную, напряженную тему. Но вдруг меняется тональность, добавляются духовые, и та же мелодия начинает казаться праздничной. Эти две одинаковые вариации чередуются все вступление. Оно заканчивается торжественным звуком рожка, призывающим горожан на коронацию. Так погребальная мелодия плавно перерастает в светлый народный хор. Важно отметить, что сам Михаил Романов в опере не появляется. Торжественные звуки хора выражают идею мистической связи народа и царя в полной мере.

Вершина виктимного мифа (Мусоргский): «Борис Годунов»

«Сегодня “Борис Годунов” – не только главная русская опера в глазах мирового оперного сообщества, но, может быть, главная опера о власти вообще...» – такую характеристику дает А.В. Парин опере М.П. Мусоргского¹⁰. Основой либретто послужила одноименная трагедия Пушкина о первом избранном русском царе Борисе Годунове (1598–1605). Начало его правления историки связывают с началом смутного времени – глубокого экономического, политического и духовного кризисов.

В начале «Бориса Годунова» происходит коронация нового русского царя. Стоит вспомнить, что опера Глинки «Жизнь за царя» ею заканчивается. Эти два ритуала – коронации Годунова и (Михаила) Романова – рамки, в которые заключены 15 лет смутного времени.

¹⁰ Парин А.В. Хождение в невидимый град. М.: Аграф, 1999. С. 18.

Сцена коронации Бориса открывается медленными ударами колоколов, свидетельствующих о начале ритуала. Поначалу этот колокольный звон звучит торжественно и напряженно драматично. Звуки колокола не умиротворяют, а нагнетают обстановку. Темп начинает ускоряться, и к ударам первого колокола добавляется множество маленьких колокольчиков, приносящих в общее звучание магический, потусторонний оттенок. Ускоряющаяся мелодия внезапно обрывается тяжелым ударом литавр. Мрачное вступление повторяется дважды, прежде чем царь выйдет из ворот Успенского монастыря.

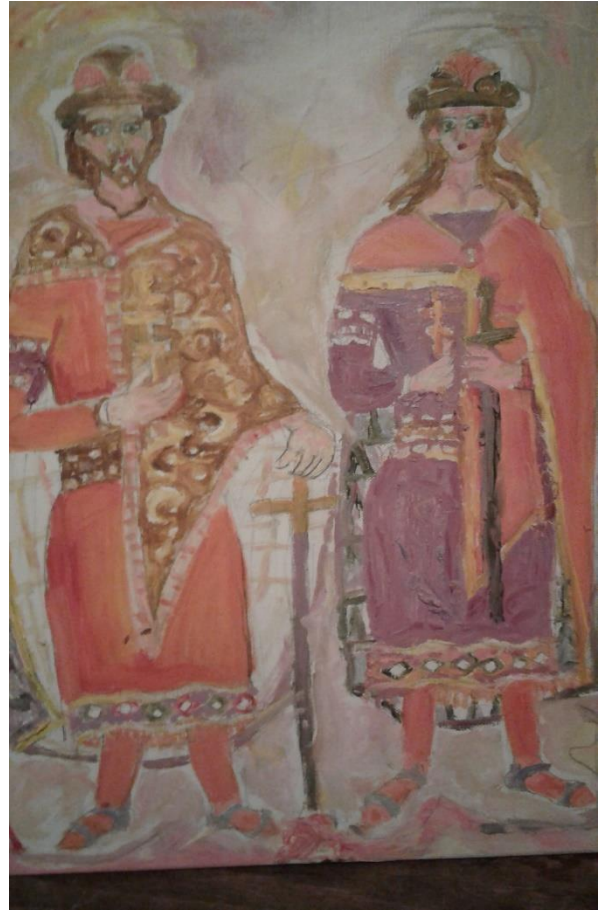
Благодаря Н.М. Карамзину, А.С. Пушкину и М.П. Мусоргскому образ Годунова в контексте русской оперы оказался ее трагическим центром (не Иван Грозный!), именно поэтому А.В. Парин говорит, что «Борис Годунов» – главная опера о власти. Годунов – представитель власти греховной и несправедливой, власти, в основе ее лежит преступление – убийство законного наследника престола. «Убиенный царевич составляет центр русской парадигмы государственной власти» – комментирует этот сюжет А.В. Парин¹¹ (имеется в виду, что сюжет убийства наследника престола повторяется в русской истории неоднократно: от Бориса и Глеба до Петра I и царевича Алексея).

В «Борисе Годунове» две жертвы: царевич Дмитрий и сам Борис. Борис убивает Дмитрия и, его начинает мучать совесть. Годунов по сути является самозванцем и ему предстоит встретиться с другим самозванцем. И Годунов, и Отрепьев настаивают на своей легитимности. По Жирару, мы имеем дело с проблемой двойников и кризисом различия. Исследователь отмечает: «Между трагическими антагонистами нет различий потому, что все эти различия стирает насилие»¹². Годунов и Отрепьев – оказываются «трагическими антагонистами». Если мы вспомним, что сестра Годунова Ирина была женой Федора Иоанновича, то получается, что Борис был шурином и Федора, и Дмитрия. То есть, они по сути были братьями. А «трагический антагонизм» между братьями – является устойчивым признаком жертвенного кризиса в трагедии.

¹¹ Парин А.В. Хождение в невидимый град. М.: Аграф, 1999. С. 63.

¹² Жирар Р. Насилие и священное. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 66.

Но и это – не все. После того, как убийца становится избранным царем, эта история приобретает новый трагический смысл. Борис совершил преступление, в народном сознании на нем лежит несмываемый грех, ведь преступность не может касаться царской власти. Но в момент, когда Годунов всходит на царский престол, ответственность за его преступления перекладываются на народ, который его и избрал. «Прогневали мы бога, согрешили: владыкою себе цареубийцу мы нарекли» – говорит Пимен у А.С. Пушкина¹³. То есть, в символическом толковании смуты проблема не только в конфликте разных политических сил; главная проблема – это проблема народной совести. Годунова выбирают бояре, но виновными оказываются



все, весь русский народ. Если раньше «болен» был один Борис, то теперь «болен» весь народ.

Все оказываются виновны в гибели Дмитрия; все – убийцы. Поэтому так мрачно и заунывно звучат колокола в сцене коронации: это не пророчество будущих бед, сама коронация – главная беда и трагедия в опере. Жертвенный кризис невозможно удержать. Преступление как эпидемия захватывает всех.

Отметим также, что и Борис оказывается жертвой. Он жертва – убийство мешает ему быть царем. И в этом тоже виновны все. А царевич Дмитрий, которого Годунов убивает, для того, чтобы получить божественную власть, получить сакральный титул царя, возвращается в лице самозванства, становясь обличителем-«жертвоприносителем», миссия, которого заключена в захвате власти, то есть развенчании священной власти царя. Жертва и убийца меняются местами.

Отдельную символическую роль в опере играет Юродивый, обличающий царя, одновременно составляя с ним нераздельную сакральную пару. Лейтмотив Юродивого, наверное, самая известная мелодия оперы, надрывная и дисгармоничная. Она звучит, как голос

¹³ Пушкин А.С. Собр. соч. М., 1981. Т. 4. С. 198.

Мотив жертвы в русской исторической опере XIX века народа, оплакивающего судьбу Бориса, и в тоже время самого себя. Она звучит, как голос народа и голос Бога. Юродивый отказывается молиться за «царя-Ирода». Он становится голосом совести, голосом морально-религиозного суда.

Заключение

С начала возникновения традиции русской исторической оперы («Жизнь за царя» 1836) композиторы с помощью музыкального языка стремились осмыслить сущность русской истории. По сути, это был философский путь. Ведь самостоятельная русская философия, начавшаяся в 1836 (!) году с «Философического письма» П.Я. Чаадаева, была погружена в те же проблемы (спор славянофилов и западников, статьи и трактаты В.С. Соловьева, К.Н. Леонтьева, философия Серебряного века). Русская литература от Пушкина до Блока также постоянно размышляла о судьбе и своеобразии русской истории. Важно отметить, что во всех сферах духовного творчества преобладали темы и мотивы кризиса. Но именно опере, как наиболее синтетическом виде искусства, удалось глубоко понять трагизм и будущее русской истории. Важно помнить, что опера второй половины XIX и начала XX века предшествует русской революции и гибели империи/царства. В этом смысле все новые и новые повороты в развитии темы жертвы можно воспринимать как пророчества. Русская религиозная культура от своих истоков (святые Борис и Глеб) особенно выделяет значимость символа жертвы. Внимание к этому символу было ослаблено в XVIII веке – веке строительства империи. Петровская и послепетровская эпохи обращались к другим символам. Но XIX век вернул священную жертву в центр внимания русского общества. Опера второй половины XIX века – участница активного изучения русских древностей: былин, сказок, житий, икон. Именно они акцентировали мотив священной жертвы. Исследуя эту тему, можно сделать ряд выводов:

1) Мотив жертвы не просто повторяющийся элемент русской исторической оперы, он является системообразующим. Переломные эпохи русской истории осмысляются в опере, как эпохи, требовавшие жертв. Это касается и тех, в которых кризис разрешается («Жизнь за царя», «Князь Игорь», «Снегурочка») и тех, в которых он длится («Опричник», «Псковитянка», «Царская невеста», «Борис Годунов», «Хованщина»).

2) Мотив жертвы связан с темой смуты. В русской исторической опере можно выделить изображение нескольких смут: период княжеских усобиц накануне монгольского нашествия (1185), опричина Ивана Грозного (1565-1572), Смута, как таковая (1598-1613), кризис московского царства (1682). Кризисы предполагают жертвы. Перефразируя название

Мотив жертвы в русской исторической опере XIX века известной книги Е.Т. Гайдара¹⁴, можно сказать, что у русской Смуты есть важнейший институт: священная жертва. В зависимости от того, срабатывает он или нет, кризис прекращается или продолжается.

3) Мотив жертвы в русской исторической опере помогает понять теория «виктимного замещения» Р. Жирара. Он анализирует механизм функционирования жертвы и благодаря этому анализу мы понимаем: история осмысливается русскими композиторами, как расстройство механизма жертвы или «жертвенный кризис». Оно чаще всего связано с властью, не способной понять как и когда следует остановить и завершить неизбежное в ситуации кризиса насилия.

В русской опере девятнадцатого века отражаются и русский фольклор, и русская литература, и русская история. Опера преображает их. С помощью музыки опера может показать, как связаны сферы истории, слова и мифа.

Изучение русской оперы девятнадцатого века может помочь в понимании русской культуры как целого. Это задача культурологии и философии: обнаружить глубокую связь различных явлений. Философское и культурологическое исследование русской оперы – актуальная задача.

Библиография

Жирар Р. Козел отпущения. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2010.

Жирар Р. Насилие и священное. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

Парин А.В. Хождение в невидимый град. М.: Аграф, 1999.

Пушкин А.С. Собр. соч. Т. 4. М., 1981.

Федотов Г.П. Святые древней Руси // Собр. соч. В 12 т. Т. 8. М.: Sam&Sam, 2000.

Федотов Г.П. Трагедия интеллигенции // Собр. соч. В 12 т. Т. 4. М.: Мартис, 2012.

Mérimée H. Une annee en Russie. Paris Librairie D'Amyot, 1847.

¹⁴ Имеется в виду книга Е.Т. Гайдара «Смуты и институты» (2009).

Рецепция классического позитивизма в творчестве Н.К. Михайловского

Азрет Понежев (школа философии)

Н.К.Михайловский (1842-1904) – русский социолог, философ, литературный критик, чей вклад в развитие русской мысли второй половины девятнадцатого века сложно переоценить.

Вопрос влияния позитивизма на творчество и мировоззрение Николая Константиновича необходимо изучать в более общем контексте, а именно через призму влияния позитивизма на русскую мысль того времени¹. Позитивизм имел довольно широкое хождение в европейской науке, что отразилось и на русской мысли, старавшейся ориентироваться на прогрессивные образцы. Известный социолог П. Ткачев писал в то время о существовании особого позитивистского десанта – так о философской «передовой» писали видные русские журналы второй половины девятнадцатого века².

Для того, чтобы понимать различие между подходом Михайловского и общим позитивистским нарративом того времени, необходимо кратко оговорить взгляды Огюста Конта, являющегося основоположником данного направления. В «Курсе позитивной философии»³ и в «Духе позитивной философии»⁴ им выдвигается один из главных критериев научности деятельности – постулирование законов. В «Духе позитивной философии» он пишет: «Именно в законах явлений действительно заключается **наука**, для которой факты в собственном смысле слова, как бы точны и многочисленны они ни были, являются всегда только необходимым сырым материалом»⁵. На данном этапе развития философией науки возникает вопрос: каково различие между наукой и религией, между наукой и метафизикой, если все они также формулируют законы? Ответ, по Конту, заключается в том, что понимание знания в науке основанное и законы, формулируемые исходя из него, разительно отличаются от таковых в теологии или метафизике. Научное знание непосредственно наблюдаемо и воспроизводимо – оно достижимо посредством эксперимента. Конт видит необходимость очищения науки от теологического и метафизического содержания, проявляющегося в том,

¹ См.: Шкуринов П.С. Позитивизм в России XIX века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980.

² Юдин А.И. Н. К. Михайловский о предмете социологии // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки, 2014. С. 101.

³ Comte A., Martineau H. (tr.) The Positive Philosophy of Auguste Comte. Chapman, 1853 (reissued by Cambridge University Press, 2009).

⁴ Конт О. Дух позитивной философии (Слово о положительном мышлении). Ростов н/Д.: Феникс, 2003.

⁵ Там же. С. 54.

Рецепция классического позитивизма в творчестве Н.К. Михайловского
что вместо объяснения природы исходя из опыта, мы постулируем существование принципиально ненаблюдаемых сущностей. Другим важным свойством науки является то, что она систематична, она способна не просто коллекционировать факты наблюдения, а, собирая их, выстраивать в открытую и целостную структуру. Знание, опирающееся на эти факты, может пройти верификацию опытом. Метафизика же и теология, по Контю, не способны к такого рода деятельности. Они хоть и способны к составлению систем, возводят их в конечном счете на основе неэмпирических данных, формируя догматичный фундамент.

Методология социологии Михайловского нормативна. В его работах эпистемологическая компонента позитивизма апробируется в непосредственном научном исследовании. Параллельно с этим объективизм мысли инкорпорируется в более широкую рамку собственно социологического исследования – при этом в нем выделяется также и субъективный фактор. Описывая задачу социологии, он пишет: «Мы желали бы, чтобы наука занималась не только тем, что способствует росту и усложнению общественных агрегатов и что препятствует их прогрессу, сколько тем, какие формы этих агрегатов более и какие менее удовлетворяют требованиям человеческой природы...»⁶. Подход отличается от классического позитивизма, от Спенсера в частности, тем, что для позитивизма научное исследование носит сугубо дескриптивный характер. Михайловский предлагает иную перспективу, где наука, социология не только объективно описывает социальную действительность, но и трансформирует ее.

Социология в изводе Михайловского занимается исследованием двух видов истинности: правды-истины и правды-справедливости. Социология в первом ее аспекте занимается исследованием объективной реальности опытным путем, во втором смысле социология занимается исследованием лучших форм человеческого общежития. Социология как целостная наука должна включать в себя оба аспекта. Их трактовка в значительной мере отличается от таковой в классическом позитивизме.

Постараемся резюмировать эти различия: если социология «имеет дело не только с категориями истинного и ложного, а с совершенно самостоятельными категориями нравственного, справедливого, должного»⁷, то должен иметь место субъективный подход, который учитывал бы состояние отдельно взятых людей и их сумму. В дальнейшем из двойственной перспективы описывается потенциальный процесс трансформации так понятого общежития в общественный идеал, который конструирует социолог. Понимание идеала

⁶ Михайловский Н.К. Сочинения в 6 т. Т. 6. Спб., 1897. С. 234.

⁷ Михайловский Н.К. Сочинения в 6 т. Т. 5. Спб., 1897. С. 395.

Рецепция классического позитивизма в творчестве Н.К. Михайловского субъективно, поэтому с неизбежностью возникает вопрос: каким образом соединить объективность научного социологического исследования и субъектное видение общественного идеала?

Для решения данной проблемы Михайловский строит особую эпистемологическую систему, в которой научные понятия являются конструктами: «наука вводит в свое построение понятия чисто условно, охотно сознавая, что слова материя, тяготение выражают нечто в сущности неизвестное»⁸. Из подобных рассуждений вытекает крайне любопытное определение истины: истина есть «известный социальный случай равновесия между объектом и субъектом, между человеком и природой и другими людьми»⁹. Возникает следующий вопрос: если меняется вышеназванное «равновесие», то изменяется и объективная истина? Для Михайловского ответ утвердительный – истина относительна, науке нет дела до поиска основополагающих принципов бытия и критериев истинности «вообще». Цель – «удовлетворение требованиям человеческой природы, и критерии истинности следует искать уже в том удовлетворении»¹⁰.

Данное понимание крайне отличается от контовской парадигмы. Из «позитивного» понимания знания и науки вытекают более однозначные следствия, благодаря которым проводится четкая грань между наукой и не-наукой. Речь здесь идет о предикативной силе науки, которой Конт придает большое значение. Так, он пишет: «истинное положительное мышление заключается преимущественно в способности *видеть, чтобы предвидеть*»¹¹. Соответственно, научное позитивное знание, основываясь на систематическом характере парадигмы, из которой мы выводим законы, должно иметь предсказательную силу. Имеет ли предсказательную силу положения теологии или метафизики? Согласно Конту – нет, поскольку позитивное знание имеет свойство полезности, приложимости к реальности. Из самого определения «позитивного» знания как полезного следует то, что наука должна приносить пользу в деле преобразования мира, а не просто описывать его. Это создание новых инструментов, новой техники для решения конкретных проблем и задач. Таким образом, сила науки заключается не только в ее утилитарности, это лишь следствие науки, а покоится она на одной из наиболее важных положений философии Конта – «общем положении о неизменности естественных законов»¹². Конт и Михайловский схожи в своей позиции, согласно которой

⁸ Там же. С. 342.

⁹ Михайловский Н.К. Сочинения в 6 т. Т. 4. Спб., 1897. С. 347.

¹⁰ Михайловский Н.К. Сочинения в 6 т. Т. 5. С. 347.

¹¹ Конт О. Дух позитивной философии (Слово о положительном мышлении). С. 61.

¹² Там же, с. 76.

Рецепция классического позитивизма в творчестве Н.К. Михайловского
наука должна приносить пользу, но их мысли разнятся в области значимости данного критерия. Для Конта это лишь следствие системы, а для Михайловского – ключевой критерий.

Итак, социология Михайловского исследует правду-истину с точки зрения объектного знания, а правду-справедливость – с точки зрения субъективного, достигается это путем использования описанной эпистемологии, где во главу угла ставится утилитарность наших конструкций. И в субъективном, и в объективном исследовании есть критерий, объединяющий оба подхода – ориентация на потребности человеческой природы. Для того чтобы легитимировать подобный синтез, Михайловский был вынужден встать на позиции релятивизма, строить концепт объективной истину как относительной (*sic!*), которая ориентирована на субъекта. Как писал Иванов-Разумник: «(правду-истину) мерил масштабом относительности, правду же справедливость считал абсолютной величиной»¹³. Такая ориентация в область должного, а не сущего характерна для мысли Михайловского в целом. К примеру, он пишет, что «социология должна начать с утопии»¹⁴. Такой подход прямо противоречит подходу Конта, для него знание должно быть наблюдаемым, мы не должны начинать с «утопии» как непрактичного проекта.

Таким образом, Михайловский в своих работах предпринял попытку соединить научную строгость и стремление к преобразованию мира, так свойственную русским философам. Вопрос о том, как возможно соединить объективную и субъективную стороны в контексте науки остался открытым. Как возможен консенсус в условиях постоянного релятивизма?

Библиография

- Иванов-Разумник Р.В.* История русской общественной мысли. В 2-х т. СПб., 1908. Т. 2
Конт О. Дух позитивной философии (Слово о положительном мышлении). Ростов н/Д: Феникс, 2003.
Михайловский Н.К. Сочинения в 6 т. Т. 4. СПб., 1897.
Михайловский Н.К. Сочинения в 6 т. Т. 5. СПб., 1897.
Михайловский Н.К. Сочинения в 6 т. Т. 6. СПб., 1897.
Шкуринов П.С. Позитивизм в России XIX века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980.
Юдин А.И. Н. К. Михайловский о предмете социологии // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки, 2014.
Comte A., Martineau H. (tr.) The Positive Philosophy of Auguste Comte. Chapman, 1853 (reissued by Cambridge University Press, 2009).

¹³ *Иванов-Разумник Р.В.* История русской общественной мысли. В 2-х т. Т. 2. СПб., 1908. С. 65.

¹⁴ *Михайловский Н.К.* Сочинения в 6 т. Т. 5. С. 404.

Теория ноосферы В.И. Вернадского

Дмитрий Буев (школа философии)

Исторический контекст обращения к понятию «ноосфера»

Понятие “ноосфера” (от греч. νόος – ум, разум и σφαῖρα – шар) было предложено в 1927 г. французским математиком Эдуардом Леруа, работавшим тогда совместно с Пьером Тейяром де Шарденом (ставшим впоследствии основным теоретиком ноосферы). Основанием для работы в этом направлении послужил материал лекций Владимира Ивановича Вернадского по геохимии, которые тот читал в 1922/23 гг. в Университете Сорбонны. Ноосфера по Леруа – современный этап существования биосферы, стадия ее геологического развития. В лекциях Леруа само понятие использовалось лишь как обозначение, отделяющее один этап от другого, и законченной системы под ним не подразумевалось.

В дальнейшем же появляется концепция ноосферы, причем в двух видах: одну предлагает вышеупомянутый де Шарден (французский антрополог и философ-иезуит), вторую – собственно В.И. Вернадский, российский и советский ученый, философ. Надо сказать, что эти концепции весьма отличаются в смысловом плане, хотя и содержат схожие принципы. Так, де Шарден представляет ноосферу как некоторую “мыслящую оболочку Земли”¹, недвусмысленно намекая на ее физическое воплощение (как атмосферы и биосферы). В этом контексте фигурирует концепт Точки Омега как вершины эволюции человеческого рода, когда сверхперсонализированные индивиды объединятся в единое целое, создающее планетарное сознание, являющееся как раз этой самой ноосферой.

Взгляд Вернадского на ноосферу

Взгляд Вернадского на ноосферу более материалистичен. Ноосфера по самой своей сути – это прежде всего финальный этап развития биосферы, в котором главной действующей силой выступает человек. Чтобы объяснить, в чем особенность этого этапа в сравнении с предыдущими, он обращает внимание на наблюдаемые явления современности, обозначая их как предпосылки образования ноосферы. Эта теория – результат долгих научных изысканий ученого по биогеохимии, логичное завершение разработанной теории биосферы. Основание возникновения ноосферы – эволюционный процесс в его развертке (в том числе геохимические процессы, то есть изменения оболочки планеты). Здесь мы укажем только

¹ Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М.: АСТ, 2012. С. 206-207.

ключевые признаки образования ноосферы, на которые сам Вернадский обращал особое внимание.

Ключевые признаки образования ноосферы

1. Человечество стало единым целым. Человек расселился по всей поверхности земного шара и исследовал все его территории, включая оба полюса, и нет ни одного места, где мы не могли бы прожить². Глобализация, которую лишь немного замедлила Первая мировая война, снова наращивает темпы. Независимые, обособленные культуры уже во времена Вернадского уходят в прошлое, а глобальные связи между странами укрепляются. "Человечество объединилось в единое экономическое целое"³. Даже в условиях Второй Мировой войны (именно в это время написана последняя работа) справедливость такого высказывания трудно оспорить. Весь XX век можно назвать веком глобализации, укрепления интернациональных связей (даже несмотря на две мировые войны и Холодную войну); внутренняя изоляция отдельных стран и обществ становится немыслима и бессмысленна. Нарастание единства в XX веке было ощутимо, а единство человечества – краеугольный камень ноосферной теории.

2. Совершенствование средств коммуникации: создание и распространение радио, телефона, телевидения; развитие авиации, в том числе гражданской. Для ноосферы видится необходимым существование средств и каналов мгновенной связи между людьми, поскольку без этого невозможно представить себе единство человечества. Наличные технические средства и новейшие технологии связи и взаимодействия помогают естественному объединению человечества на основе общих интересов и целей (решающего влияния на геологическое развитие планеты). Масштабы "порыва", побуждающего к действию (стихийному движению – имеется в виду, конечно, движение масс) в XX веке сильно увеличились, и будут увеличиваться в дальнейшем с ростом количества и скоростей передачи информации. Такому движению сложно противостоять даже сильным мира сего, потому в будущем Вернадский прогнозирует серьезное увеличение его влияния на жизнь общества⁴.

3. Открытие новых источников энергии. В первую очередь имеется в виду атомная энергия, развитие которой (и первые эксперименты по применению) началось еще при жизни Вернадского. В контексте высказанного ранее утверждения о том, что человек становится

² Вернадский В.И. Химическое строение биосферы Земли и ее окружения. М.: Наука, 2001. С. 283.

³ Вернадский В.И. Записка об организации научной работы // Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. М.: Наука, 1988. С. 205.

⁴ Вернадский В.И. Научная мысль как планетное явление // Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. М.: Наука, 1988. С. 34-35.

главной действующей силой на планете, эта предпосылка выглядит особенно справедливой. Первая Мировая война показала разрушительную мощь человечества как для природы, так и для самого себя. Энергия той войны была колоссальна. Но еще более колоссальной виделась энергия, которую можно было получить с помощью новейших научных открытий и впоследствии использовать. Война (особенно мировая) – главное препятствие на пути к ноосфере, ибо неизменно ведет к самоистреблению человечества. Нарастание напряженности вкупе с увеличивающимся разрушительным потенциалом войск может однажды вылиться в самый печальный сценарий для цивилизации. Для того, чтобы избежать этого сценария и войти в ноосферу, нужно впредь не допускать войн и конфликтов. В этом случае вырабатываемая человеком техногенная энергия будет тратиться на "полезную" для человечества работу – это есть еще один фактор осуществления ноосферы.

4. Равенство всех людей. Все люди, вне зависимости от расы, места жительства, социального статуса, равны, и человечество постепенно приходит к осознанию этого⁵. В социалистических странах эта истина воплощается еще и в идее полного имущественного и социального равенства. Конечно, первый вид равенства приоритетнее. Тем не менее, вполне можно представить, что в ноосфере общество будет бесклассовым и будет достигнуто имущественное равенство всех его членов: в условиях единства человечества и потери стремления к имущественному достатку, на замену которому придет стремление к знаниям, предпосылки существования социального и имущественного неравенства найти затруднительно.

Важно также отметить, что ноосфера, будучи планетарным явлением, не может быть достоянием лишь какой-то определенной части людей и использоваться только в интересах этой группы. Влияние ноосферы на каждого человека на Земле и равный доступ к ней – такое равенство является основополагающим. В ноосфере это равенство безусловно выполняется, оно – следствие входа в ноосферу.

5. Увеличение роли народных масс в исторических процессах. Власть сегодня сосредоточена не только у правителей и политиков, принятие решений происходит с ориентировкой на мнение народных масс или под их воздействием, акты государств направлены на увеличение благополучия людей. В итоге налицо улучшение качества жизни большинства людей; но также здесь налицо тенденция к следованию тому курсу, который выбирает большинство людей, что для ноосферы очень важно. Действие народных масс

⁵ Там же. С. 40, 47.

поднимается до уровня сознательного исторического творчества. Все это – проявления массового объединения людей, и объединение только нарастает. В перспективе все мировое сообщество будет жить в мире событий планетарного масштаба, и это потребует соответствующего уровня объединения людей. Воля народных масс и их движение здесь видятся основой синтеза: следствие смены образа мышления с личностного, или государственного, или религиозного на планетарный всех членов общества вкупе с задействованным потенциалом масс.

6. Развитие научной мысли. Это, пожалуй, самая главная предпосылка, и самый главный момент вообще всей теории ноосферы. Наука со времен ее появления постепенно приближала человечество к ноосфере, и сейчас настал решающий момент вхождения в нее. Планета переживает взрыв научного творчества, не сравнимый по масштабам с научным подъемом какой-либо другой эпохи. Всесторонний прогресс общества дополнительно усиливает позиции науки: консолидация человечества открывает отличные перспективы для взаимодействия ученых; экономическая глобализация ломает барьеры для финансирования научной деятельности и сводит к нулю шанс возникновения финансовых трудностей у международных групп ученых. Именно наука позволила человечеству стать главной действующей силой на планете, как уже было сказано ранее. Ни религия, ни философия, ни государственная мысль не смогли удовлетворить необходимость человечества в объединении. Особенно выделяется пессимизм Вернадского в отношении религии. "Духовное единство религии оказалось утопией"⁶, да и невозможно было создать его с помощью физического насилия. На смену вышеупомянутых кандидатов в объединители приходит наука, способная охватить и сделать своим предметом все человечество⁷. Именно поэтому научное мировоззрение и наукоцентризм являются единственным возможным выходом для сохранения мира и последующего единства человечества. В планетарном единстве же заключается ключ ко всеобщему счастью. Оно – логически правильное продолжение всей истории Земли и человека на ней.

В целом, можно сказать, что теория ноосферы – это реакция Вернадского – ученого, естествоиспытателя и философа – на происходящие в мире (в первую очередь в интеллектуальном) и в его стране события. Если рассматривать философские влияния, здесь можно отметить большую роль концепций жизненного порыва и творческой эволюции Анри

⁶ Там же. С. 69.

⁷ Вернадский В.И. Химическое строение биосферы Земли и ее окружения. С. 284.

Бергсона. Важную роль здесь также сыграл Пьер Тейяр де Шарден, чья концепция ноосферы гораздо больше ориентируется на идеи Бергсона. Де Шарден, будучи антропологом и физиологом, уделяет гораздо больше внимания эволюции мира вообще (живого и неживого) и человека в частности. Он снабжает свои построения большим массивом конкретных данных о эволюции видов и ориентируется на новейшие исследования в археологии и антропологии. Так что он оказывается ближе Вернадскому, чем Бергсон. Тем не менее, здесь нет естественного пафоса – скорее телеологический; де Шарден вкладывает в творческую эволюцию способность творить не слепо, но осознанно. Конечно, Вернадский старается держаться подальше от любых спекулятивных построений (как раз одно из таких построений – жизненный порыв), но вполне ясна тенденция к той же самой телеологии (даже в такой материалистичной теории) – ведь ноосфера отличается от всех остальных этапов гео- и биогенеза как раз тем, что природа здесь развивается не по стандартным законам, но под влиянием внешнего *сознательного* (а значит, в той или иной мере целесообразного) воздействия человека. Эту систему я с позволения читателя могу назвать натуральной телеологией.

Теория ноосферы наполнена позитивистским пафосом. Собственно научная деятельность, которой занимался Вернадский всю свою жизнь, не могла не повлиять на его философские воззрения. Он ясно видел, что именно эффективная конструктивная научная деятельность помогла человеку стать главной действующей силой на Земле. И он верил, что с ее перспективами (атомная энергия, электронно-вычислительные машины и т.д.) она станет основой для дальнейшего развития, теперь уже общего.

Библиография

Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М.: АСТ, 2012.

Вернадский В.И. Химическое строение биосферы Земли и ее окружения. М.: Наука, 2001.

Вернадский В.И. Записка об организации научной работы // Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. М.: Наука, 1988.

Вернадский В.И. Научная мысль как планетное явление // Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. М.: Наука, 1988.

Анализ 3 главки (часть III) романа Б.Л. Пастернака "Доктор Живаго": понимание идеи воскресения Юрием Живаго

Света Лацук (школа филологии)

«Смерти не будет» было первым названием романа в карандашной рукописи 1946 года. Там же роману предшествовал эпиграф из Откровения Иоанна Богослова: «И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопль, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло». В окончательной версии Пастернак вынес в название не главную идею, а главного героя, слова же первоначального названия вложил в его уста. Они звучат почти в самом начале романа, в начале основной его истории, и в бесконечных мотивных сплетениях и фразах разных персонажей проносятся через весь роман.

Третья часть романа — это первая часть о взрослом Юрии Живаго, в ней впервые проявляются те его черты и особенности как человека, как доктора и как писателя, которые будут присущи ему в дальнейшем. В первой главке третьей части описывается причина заболевания Анны Ивановны, во второй — жизнь, мысли и душевное состояние Юрия незадолго до окончания университета. Третья главка — это синтез, раскрывающий, поясняющий и объединяющий сказанное в двух предыдущих.

Во второй главке о Юрии рассказывает автор, оценка и характеристика даются со стороны; третья же главка иллюстрирует сказанное, о Юрии начинают говорить его собственные действия и слова. Во второй главке сообщается о начале его врачебной деятельности (пока только учебной), в третьей — впервые он проявляет себя как талантливый диагност: "Не ошибка ли в диагнозе? — подумал он, — Все признаки крупозного. Кажется, это кризис!"¹ (с. 85) — впоследствии это оказывается правдой. Во второй главке говорится о взглядах Юрия на жизнь и искусство, отмечается, что они следуют за философией Николая Николаевича; в третьей — он впервые произносит монолог, в котором эти взгляды излагает: это первое личное философское высказывание Юрия.

Начало третьей главки — описание кризиса болезни Анны Ивановны — это зеркальная сцена к 21 главе 2 части, где описывается отравление Амалии Карловны. Описание болезни похоже: тот же хаос в комнате, физиологичность и натуралистичность описания больной: «свесив над тазом голову с прядями слипшихся волос, лежала на кровати мокрая от воды, слез и пота

¹ Здесь и далее цит. по: Б. Пастернак. Доктор Живаго. М.: Эксмо, 2006.

полуголая женщина» (с. 78) – об Амалии Карловне; «вода в полоскальнице была слегка розовата от сплюнутой крови», «больная плавала в поту» (с. 85) – об Анне Ивановне.

В обоих случаях возникает ситуация приближения к смерти и избегания ее: сначала матерью Лары, потом – матерью Тони, и в обоих случаях рядом оказывается Живаго, однако в совершенно разных ролях. В первый раз, подростком, у Амалии Карловны, он – бессмысленный зритель, присутствие которого неприлично; во второй раз, уже взрослый, к Анне Ивановне он приходит вместо священника – правда, не исповедует, а проповедует, но проповедь его приносит утешение.

Анна Ивановна хочет слышать Юру, потому что он «талантливый», потому что он «знает что-то» (с. 85). Наивное чувство Анны Ивановны находит подтверждение в философии Николая Николаевича Веденяпина, который утверждает, что искусство – это работа человечества по преодолению смерти, и Юра как поэт должен что-то понимать в этой работе. Именно поэтому при приближении смерти Анна Ивановна ищет поддержки у Юры не как у врача, а как у носителя таланта.

«Лекция» Юры кажется сумбурной и непоследовательной, сложно уследить за ее внутренней логикой. Начав говорить о воскресении и обращаясь к моменту рождения как первому воскресению человека, получению им дара жизни, Юра вдруг задается вопросом: «Будет ли вам больно, ощущает ли ткань свой распад?» (с. 86), то есть возвращается неожиданно, без проговоренного логического перехода к рассуждению о ситуации смерти. Следующий заданный Юрой вопрос – «что такое сознание?» - по сути, остается без ответа: при формально определительной структуре («сознание — это...») в реальности ответ на него подменяется рассуждением о направлении сознания, а не о его сути. Из-за этой сумбурности представляется необходимым, разбирая эпизод, выявить и воспроизвести внутреннюю логику этой спонтанной «лекции», удачности которой удивился сам Живаго.

Свое рассуждение Юра начинает с отказа от традиционно понимаемого христианства, от его центральной идеи – воскресения – «в той грубейшей форме, как это утверждается для утешения слабых» (с. 86): то есть представления о восстании из мертвых в день Страшного Суда всех умерших за всю христианскую историю. Интересно, что во всех рассуждениях о преодолении смерти в романе герои отсылают только к историческому и символическому моменту воскресения Христова и никак не интерпретируют следующую из него концепцию Страшного Суда, просто игнорируя этот пласт христианской догматики – они разрабатывают «по-новому понятое христианство» (с. 84). Юра лишь заявляет, что ему это «чуждо» (с. 86).

Этим отрицательным логическим ходом он освобождает место для собственной интерпретации концепции воскресения.

Юра предлагает искать новое понимание возможности воскресения в идее о «необъятной тождественности» жизни во вселенной, в личности и в природе, ее смешении и обновлении как залого и принципе жизни вечной. Эта материалистическая концепция бессмертия – разложение материи и ее соединение в новых формах (из праха человека вырастает дерево) – одухотворяется чувством, что беспрестанное превращение и перевоплощение, соединение и распад, рождение и умирание – это постоянно совершающееся чудо. В шестой главе пятой части, в эпизоде возвращения Живаго в Мелюзеево, это непрерывное движение природы называется «волшебными дрожжами существования» (с. 168), и их действие вызывает «восхищение жизнью» – не как личную эмоцию Живаго, но как природное явление. Важно, что в этом единстве жизни личность – не только как организм, а вообще как явление жизни, с ее телом, духом, историей – оказывается слита с природой и с материальным миром, личность, природа и предметный мир оказываются явлениями одного порядка. Наиболее ярко это выражено в эпизоде в Варыкино, когда Живаго оглядывается кругом в состоянии вдохновения: «Он видел головы спящих Лары и Катеньки на белоснежных подушках. Чистота белья, чистота комнат, чистота их очертаний, сливаясь с чистотой ночи, снега, звезд и месяца в одну равнозначительную, сквозь сердце доктора пропущенную волну, заставляла его ликовать и плакать от чувства торжествующей чистоты существования» (с. 503).

Подобный одухотворенный материализм – это то самое «мнение естественника», которое, по мнению Юры, хотела услышать от него Анна Ивановна. Это первый его аргумент к новому пониманию воскресения: воскресение как преодоление смерти в природе, растворение тела в общем потоке жизни, из которого оно когда-то появилось («вы уже воскресли, когда родились, и этого не заметили» (с. 86)).

Вслед за этим рассуждением Юра задает вопрос: «Будет ли вам больно, ощущает ли ткань свой распад? То есть, другими словами, что будет с вашим сознанием?» (с. 86) Логический переход здесь не проговорен, но, по-видимому, его можно сформулировать так: если все есть материя, то что такое дух, что такое я не как материя? Это и является сутью вопроса о сознании – как нематериальной составляющей человеческой личности. В ответе на него Живаго вновь оказывается важно движение: куда сознание направлено, то есть во что оно перетекает. Он приходит к выводу о незамкнутости сознания на его носителе, его направленности вовне, в окружение.

Из этого вывода уже следует идея о продолжении жизни личности в делах и людях, о деятельной любви как залоге бессмертия. Жизнь в других, жизнь в потомстве, а значит, жизнь в истории – это и есть жизнь вечная, доступная нам. В стихотворении «Свадьба» выражается та же мысль:

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье.

Это «растворенье» в людях схоже с растворением тела в пространстве – первым принципом бессмертия, о котором говорил Юра. Если представление о «необъятной тождественности» жизни – это личное философское воззрение Живаго, его «мнение естественника», то идею о преодолении смерти через историю в ее христианском осуществлении Юра заимствует из дядиной философии. Эта мысль высказывается еще в самом начале романа, в разговоре Веденяпина с Воскобойниковым. Любовь к ближнему Николай Николаевич называет в числе «духовного оборудования», подготовленного христианством и необходимого для «последовательной разгадки смерти и ее будущего преодоления» (с. 23-24).

Именно через положение о деятельной любви Юра в своей «лекции» выходит к заключительному пункту: «смерти не будет». Смерть – элемент старого мира, того «прежнего», которое «прошло»; элемент нового мира – это «жизнь вечная». Из слов Юры не совсем понятно, что это за старое и новое, в его рассуждении не звучит имя Христа. Более последовательно эта мысль развивается в том же разговоре Юриного дяди с Воскобойниковым и много позже – в рассуждении его последовательницы Симы Тунцовой. Идея Веденяпина заключается в том, что только после Христа человек начал жить и умирать внутри истории «в разгаре работ, посвященных преодолению смерти» (с. 23). Веденяпин рассуждает более в категориях исторических, противопоставляя мир после пришествия Христа и древнюю цивилизацию (в описании которой, однако, читаются черты современных Пастернаку реалий: «оспою изрытое» лицо поработителя, «мертвая вечность бронзовых памятников и мраморных колонн» (с. 23) – сталинская действительность устроена ровно как тот дохристианский мир, где человек был вынужден умирать «на улице под забором» (там же)). Сима Тунцова переносит это рассуждение в категории символические: ветхозаветных и новозаветных событий. По ее мысли, с Христом на землю приходит ценность обыкновенной личности, ощущение личности как чуда. Сима говорит о рождении Христа так: «Девушка рождает не в силу необходимости, а чудом, по вдохновению» (с. 475). Ее слова проливают свет на не совсем

Анализ 3 главки (часть III) романа "Доктор Живаго"

ясное высказывание Юры о том, что «талант — это дар жизни» (с. 87). Талант – это дар, талант – это жизнь и талант – это чудо дарения жизни.

Именно поэтому Анна Ивановна обращается к «талантливому» Юре: он носитель жизни, носитель того «вдохновения», по которому непорочная дева рождает Бога. Глава заканчивается словами: «На следующий день Анне Ивановне стало лучше» (с. 88). Это тип окончания главы, который Пастернак неоднократно использует в романе: короткая фраза, которая меняет ракурс (от непосредственно происшествий главы, слов и мыслей персонажей - к позиции всезнающего автора), обобщает произошедшее и по-новому его освещает. Так, например, заканчивается глава 3.6: «Эти деньги она достала у Кологривова» (с. 94), глава 4.6: «Павел Павлович улыбнулся, встал с лодки и пошел спать. Желаемый выход нашелся» (с. 132) и другие. Это окончание главы верифицирует всю речь Юрия: как он и предсказывал, Анне Ивановне стало лучше, а значит, его «талант — это дар жизни», а значит, «смерти не будет».

Библиография

Пастернак Б. Доктор Живаго. М.: Эксмо, 2006.

Еще раз о сказочном сюжете «Доктора Живаго»: побег из «заколдованного царства» в фольклорном зеркале романа

Марсель Хамитов (школа филологии)

Двенадцатая часть («Рябина в сахаре») романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» замыкает занимающий две части – хотя «пленен» доктор был еще в конце девятой – «партизанский» сюжет, охватывающий пребывание Живаго у возглавляемых Ливерием Микулицыным «лесных братьев». Вместе с буквальным освобождением героя получают «локальное» разрешение и основные проблемные линии, актуализированные партизанским пленом: проблемы выбора (как «политического», так и любовного) и личной свободы художника, против своей воли включенного в Большую историю. Все эти смысловые ряды – любовный треугольник Тоня-Живаго-Лара и сложная связь Живаго-доктора и Живаго-поэта с большой историей – здесь связываются воедино, высвечивая магистральный закон романа. Мы попробуем, кратко обозначив линии развития каждого из сюжетов, наметить их сложное сопряжение в финале «Рябины в сахаре».

Любовная подсветка партизанских частей романа – несмотря на физическое отсутствие здесь и Тони, и Лары – намечена с самого начала; можно сказать, что партизанский плен вводится под знаком любовного (не-)выбора Живаго. Пленение происходит ровно в тот момент, когда доктор по дороге из Юрятина в Варыкино решает отложить объяснение с Тоней и вернуться в этот вечер к Антиповой. Символика Юрятино-Варыкинской дороги, по которой Живаго в этом эпизоде (IX, 16¹) едет дважды, очевидна. Любовный треугольник здесь как бы «распрямляется» в отрезок из трех точек, с Живаго посередине, тем более что такая графическая иллюстрация более соответствовала бы характеру этих отношений. Таким образом, Живаго попадает к партизанам в момент решающего выбора – хотя мысли о Ларе уже доминируют в его сознании, он все еще лелеет надежду после окончательного объяснения «расстаться на всю жизнь» (303).

Уже в этом дорожном мотиве заметна та фольклорная огласовка, которую обретает пленение Живаго на пути к возлюбленной. Более того, встреча с партизанами происходит не

¹ Здесь и далее при указании на целый эпизод так обозначаются: римской цифрой – часть романа, арабской – номер главки. В конкретных цитатах в скобках вместо этого будут указаны страницы романа по след. изд.: Пастернак Б.Л. Доктор Живаго // Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. с прил.: В 11 т. Т. 4. М.: Слово, 2004. С. 6–548.

Еще раз о сказочном сюжете "Доктора Живаго"...

просто на дороге, но на развилке. Вместо былинного камня-указателя (как в хрестоматийной картине Васнецова «Витязь на распутье») героя, символическая связь которого с Георгием Победоносцем будет обыгрываться на протяжении всего романа, встречает «столб с сельскохозяйственной рекламой» (301). «Надоесть» доктору эта вывеска должна была хотя бы потому, что он встречается ее не единожды (при разговоре с Самдевятовым в поезде и из окна Лариной квартиры). Здесь, в магический третий раз, эта вывеска выступает символической вехой – и если «расшифровывать» ее как указание на юрятинский быт (неизбежно связанный с Ларой) и на потерянный дореволюционный крестьянский мир, то теперь поджидающие Живаго у этого «указателя» партизаны останавливают ход его юрятинской жизни так же, как стоящая за ними большевистская сила остановила «крестьянское» время.

Итак, роковая встреча на распутье сбивает доктора с его дороги – в магистральном «сказочном» над-сюжете романа, борьбе Георгия Победоносца с Драконом, герой на пути к возлюбленной встречается с злыми силами, которые захватывают его в плен. Встреча эта также носит вполне отчетливо фольклоризированный характер: ровно на распутье Живаго ждут (неведомо как зная о его возвращении) три вооруженных всадника. Но если ассоциация с былинными богатырями и другой хрестоматийной картиной Васнецова и возникает, то в травестированном виде: эти «богатыри» выполняют ровно обратную, враждебную, функцию – травестию героических образов особенно подчеркивает последний, «странный, как маскарадный ряженный, толстяк» (304). Движение сказочного сюжета и борьба с Драконом в этой точке как бы «замораживаются» – как читатель затем узнает, на полтора года, – и магическое распутье выводит героя в заколдованный мир дремучей «нечисти», которой предстает «Лесное воинство».

Мы наметили точку «входа» в партизанский мир. Заключительная глава «Рябины в сахаре» – точка «выхода», освобождения. Между ними полтора года, в течение которых Живаго вынужденно действует (даже участвует в перестрелке) – но на символической линии его жизни, равно как и внутри сказочного сюжета борьбы с Драконом, он остается на том же месте, будучи выключенным из обычного хода времени. В центральной для нас финальной главе эта «замороженность» выражена наиболее отчетливо – заколдовывается и природный мир, и включенный в него партизанский лагерь:

"Разорванные звуки и формы без видимой связи появлялись в морозном тумане, стояли, двигались, исчезали. Не то солнце, к которому привыкли на земле, а какое-

Еще раз о сказочном сюжете "Доктора Живаго"...

то другое, подмененное <...> От него туго и медленно, как во сне, или в сказке², растекались лучи густого, как мед, янтарно-желтого света, и по дороге застывали в воздухе" (368).

Обледенелость, максимальное замедление (вплоть до полного застывания), дискретность (даже звуков и форм) – вот главные элементы этого зачарованного мира «сна или сказки». Сон и сказка не могут не вызвать ассоциацию с центральным стихотворением из книги Живаго, «Сказкой», где и конный «в обмороке», и дева «в столбняке» «силятся очнуться, но впадают в сон» (530–531), из которого уже не могут вернуться. Однако в «Сказке» сон околдовывает героев уже после победы над Драконом – и навечно; в романе «сонное» состояние Живаго будет разрушено, он вернется к борьбе с Драконом-Комаровским – и проиграет. Но чтобы снять колдовские «чары» партизанского плена, должно произойти некоторое значимое (в магическом плане) событие. Логика фольклорного сюжета пленения подсказывает, что для выхода на свободу герой должен пройти некоторое испытание. А. В. Лавров возводит партизанский эпизод к античному роману³, однако, как кажется, гораздо уместнее вспомнить схемы авантюрного романа⁴ и более близкую «Капитанскую дочку» Пушкина.

Непосредственным стимулом побега становится известие о том, что семья Живаго в Варыкино, по слухам переходящем из рук в руки, в опасности. Тем самым в мучащем доктора любовном «раздвоении» как будто бы одерживает победу Тоня и связанная с ней домашняя жизнь. Более того, в занимающем большую часть двенадцатой главки диалоге с предводителем партизан, где эта «домашняя» тема напрямую сопрягается с Большой историей, Живаго всячески подчеркивает первостепенность именно «семейной» линии. Фразы Ливерия представляют собой объемный словарный массив, который должен подавить собеседника самыми разными риторическими инструментами, вплоть до искусственных в такой беседе фразеологизмов и сочетания балаганно-площадного с языком «ленинских статей и речей»⁵. Ответы доктора, напротив, предельно лаконичны и концентрируются на одном гнетущем его вопросе о судьбе семьи.

На основе этого диалога, на первый взгляд, можно выстроить бинарную оппозицию семья vs история, уже заданную в проблемах партизанского лагеря с «семейными» обозами и прежде

² Курсив здесь и далее мой – М.Х.

³ Лавров А.В. «Судьбы скрещенья». Теснота коммуникативного ряда в «Докторе Живаго» // Лавров А.В. Символисты и другие. Статьи. Разыскания. Публикации. М., 2015.

⁴ В этом аспекте анализирует роман Ю.К. Щеглов: Щеглов Ю.К. О некоторых спорных чертах поэтики Пастернака (Авантюрно-мелодраматическая техника в «Докторе Живаго») // Щеглов Ю.К. Проза. Поэзия. Поэтика. М., 2012. С. 471–497.

⁵ Поливанов К.М. «Доктор Живаго» как исторический роман. Дисс. д.ф.н. Тарту, 2015. С. 148.

Еще раз о сказочном сюжете "Доктора Живаго"...

всего в трагедии Памфила Палых. Точнее говоря, Большая история здесь представлена (или подменена) одним из ее малых «наместников», решившим, что он понял ее внутренние законы. Мысль Ливерия направлена на максимально широкие пространства («Колчак отступает на всех фронтах», «гонит по железнодорожной магистрали на восток», «Юг России» (369–370)) и с легкостью оперирует большими историческими периодами («Гражданская война окончена» (370)). Разница их позиций обусловлена далеко не только различными статусами – тем более, что неслучайно Живаго говорит не только о своих родных, но и о родителях, отце и мачехе, самого Ливерия («наших семьях», «наших близких» (Там же)), Микулицыных.

Как психологические, так и фактические ошибки Ливерия – так, на самом деле Колчак был казнен еще в феврале 1920 г. (разговор же происходит на исходе этого года)⁶ – неслучайны. В рамках пастернаковского романа ошибочен сам взгляд партизанского главаря на историю и на ход жизни; знаменательна его попытка доказать доктору, что с его семьей все в порядке и в Юрятине не может быть белых, на основе военной карты – «это безусловный абсурд, явная невозможность. Сейчас я вам это докажу с очевидностью <...> их не может быть в Юрятинском направлении» (370). Мир, по Ливерию, ограничивается революционными матрицами – тем самым отменяется ее богатство, обновление и стихийность, восхищающие Живаго-художника.

Ливерий выступает здесь гротескно-сниженным, почти пародийным двойником как Пугачева, чьи диалоги с Гриневым наверняка Пастернаком учитываются⁷, так и главного «соперника» Живаго – Антипова-Стрельникова, которому «не пришло в голову, что он не прав, упрощая миропорядок» (251). В случае Антипова-Стрельникова это упрощение жизни, ограничение ее искусственными теориями, неотделимо от стремления «к самому высокому и светлому» (Там же) – более того, этим же неверным «рыцарским» восприятием мира и вызвано. Рассуждения Ливерия – огрубленный вариант того же «упрощения миропорядка», враждебного самой стихии жизни, которая, по объяснению Живаго, «куда выше наших с вами тупоумных теорий» (336).

Здесь рефлексия Живаго-доктора над военной историей, «кровавой колошматиной и человекоубоиной» (369) остается внутри и не передается Ливерию. Собственно говоря, никакого диалога уже не происходит – в мысленном вопросе «Но как было объяснить это

⁶ Там же. С. 113.

⁷ См.: Там же. С. 47.

Еще раз о сказочном сюжете "Доктора Живаго"...

Ливерию?» (Там же) обозначается невозможность героя в этом «замороженном царстве» быть услышанным. Если его рассуждения и доходили до Ливерия, то в искривленных, изуродованных формах – как охраняющий заколдованный мир часовой искажает фамилию Живаго, сохраняющую высокую библейскую память и задающую главный символический вектор романа, на пародийно-физиологическое товарищ Желвак⁸ (372).

Если в фольклорно-сказочном зеркале романа Ливерий – это злая «лесная» сила, держащая в плену главного героя, то именно в схватке (пусть и словесной) с ней герой по жанровым законам должен был обрести спасение. «Победа» Живаго происходит не буквально (так, свое обещание убить соседа по землянке он и не пытается реализовать) – но в преодолении, резком разрыве того бесконечно повторяющегося словесного круга, в который его увлекает Ливерий: «Простите, я на минуту. Я вернусь сейчас <...> Я отдышусь на воздухе» (371). Сделано это, однако, непреднамеренно: доктор действительно думает вернуться и только затем, внезапно, меняет решение: «Внезапно мысли его приняли новое направление. Он передумал возвращаться вниз к Ливерии» (Там же). Символическая вертикаль здесь очевидна: герой решает идти не вниз (к «хозяину леса» Ливерии), а к заветной рябине, которая, как было читателю сообщено до этого, «росла на горке» и протягивала свои ягоды «ввысь, к самому небу» (351).

В этом разрыве, занимающем не более нескольких минут, происходит чрезвычайно важное «действие» – собственно, символически разрушается и отменяется весь партизанский лагерь и околдованное им пространство: «доктор <...> нагнулся и, подперев голову обеими руками, задумался. Зимней тайги, лесного лагеря, восемнадцати месяцев, проведенных у партизан, как не бывало. Он забыл о них» (371). Дурной морок – как и главный его источник, лесной хозяин – развеивается; пространственно-временные «координаты» лагеря оказываются призрачными, и после этого откровения реальный побег уже не составляет никаких трудностей. Указание на призрачность этого плена было дано уже во вступлении в «партизанские» части: «Казалось, этой зависимости, этого плена не существует», поскольку все такие принуждения «кажутся чем-то несуществующим, химерой и выдумкой» (327).

Живаго наконец сбрасывает заклинание в том же усилии воображения, которое как будто питало пленяющий его морок и «очаровывало» (в изначальном, негативном смысле) доктора: «Он забыл о них [восемнадцати месяцах]. В его воображении стояли одни близкие». Возвращаясь от страшного партизанского опыта в родную «фантазийную» стихию, Живаго

⁸ См.: Щеглов Ю.К. О некоторых спорных чертах... С. 479–480, 488–489.

Еще раз о сказочном сюжете "Доктора Живаго"...

творит в своем сознании завершенные образы – конечно, воплощающие его тревогу за родных, но уже хотя бы на риторическом уровне разрабатываемые во всей творческой полноте:

"Вот Тоня идет полем во вьюгу с Шурочкой на руках <...> Обе руки у нее заняты, как у беженки на Чилимке, от горя и превышавшего их силы напряжения лишившихся рассудка" (371).

Тем самым, итоговое решение доктора сбежать из лагеря подготовлено внутренним переживанием (вернее – проживанием) физического и едва ли не экзистенциального ужаса, испытываемого в его воображении близкими и в творческом акте разделяемом им самим. Именно эта сопричастность художника всему, пробужденная тревогой за родных, и оказывается на символическом уровне той силой, которая позволяет ему ментально преодолеть границы плена и этим разорвать заколдованный круг. Представляемая и описываемая доктором вьюга в структуре романа нагружена очень важной символикой (ср. со знаменитым бураном в «Капитанской дочке»). В «Докторе Живаго» она маркирует пограничный, переломный момент – как на событийном и «пространственном» (переезды), так и на психологически-экзистенциальном уровнях (вьюга после похороны матери). Вьюга как творческий образ еще отзовется в стихах доктора («Зимняя ночь», «Рассвет»), но для нас даже «Смятение», «поэма не о воскресении и не о положении в гроб, а о днях, протекших между тем и другим» (206), мыслями о которой захвачено его сознание в бреду болезни. В образе страшной могильной «бури черной червивой земли, штурмующей бессмертное воплощение любви» (Там же), здесь получило бы творческое воплощение не только его физическое состояние, но и магистральный для Живаго-поэта «предпасхальный» сюжет, где воскресение предсказывается и должно неизбежно произойти, хотя так и не описывается в книге Живаго. Однако само чередование этих смертей и «малых» воскресений в романе составляет один из главных его сюжетов, как и в эпизоде с болезнью: «И две рифмованные строчки преследовали его. Рады коснуться и Надо проснуться <...> Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть» (Там же).

Здесь, на исходе его партизанского плена, воображаемая доктором вьюга отражает и неизвестность о судьбе семьи, и ту темную силу, что поглотила его самого. Переживание беды другого человека, то самое «всеприятие», что и питает творческую энергию Живаго, позволяет разрушить чары плена пробудить из небытия пропавшего на полтора года человека. Наиболее известен, конечно, литературный вариант этого фольклорного сюжета в хрестоматийной новелле В. Ирвинга «Рип ван Винкль». Интересно, что партизанские части «Доктора Живаго» соприкасаются с новеллой и в политическом аспекте: как ван Винкль просыпает большую

Еще раз о сказочном сюжете "Доктора Живаго"...

часть Войны за независимость в США, проснувшись уже на ее исходе, так и Живаго пропускает ключевой перелом в Гражданской войне. Но ирвинговская история с самого начала подсвечена иронически, и герой новеллы легко продолжает свое существование при Конфедерации. Напротив, Живаго, по пути из плена наблюдавший произошедшее за полтора года «одичание» мира («Человеческие законы цивилизации кончились. В силе были звериные» (375)), в красном Юрятине будет в постоянной опасности, что во многом обусловит последующие трагические для доктора события, включая отъезд Лары.

Сопряжение фольклорно-«ванвинклевской» схемы с исторической и любовной линиями и магистральным для романа сюжетом воскресения (и в том числе воскресения в творческом акте) задает сложную структуру и всей «партизанской» части, и ее финальной главки. Мы постарались наметить замыкание исторического сюжета и то, как «гриневская» ситуация доктора в партизанском плену накладывается на сказочную схему похищения сбившегося с пути героя темной силой, которая держит его в заколдованном мире. Осталось завершить линию любовную, под знаком которой не только начинался весь партизанский сюжет, но и произошло итоговое «пробуждение» доктора ото сна.

Образы родных, которые доктор конструирует с такой тщательностью, оказываются только призрачными символами, уже отдаленными от столь ощущаемой им жизни (как вьюга, не соответствующая реальной погоде), – так, характерна его собственная поправка к создаваемой картине: «О, это ведь он все время забывает, забывает. У нее два ребенка, и меньшого она кормит» (371), а затем уже в Юрятине: «Но как земля меня носит, если я все забываю, что Тоня должна была родить и, вероятно, родила?» (387). Страшно звучащий в таком контексте мотив забвения, подхваченный другими знаками, предвосхищает то, что сам Живаго еще не может знать, – с семьей он больше не встретится, а «забытую» дочку не увидит ни разу в жизни.

Выбор – на котором застает Живаго роковой перекресток – совершается в том самом «заколдованном» пространстве: хотя доктор оказывается «выключен» из обычной жизни, «точка входа» не равна «точке выхода», и в отрезке между ними и совершается подспудный сдвиг. Решение было осознано еще на дороге, когда доктор решил развернуться – под воздействием чудесным образом посланного высшего знака:

"Вдруг вдали, где застрял закат, защелкал соловей.

«Очнись! Очнись!» – звал и убеждал он, и это звучало почти как перед Пасхой:

«Душе моя, душе моя! Восстани, что спиши!»

Вдруг простейшая мысль осенила Юрия Андреевича" (303).

Еще раз о сказочном сюжете "Доктора Живаго"...

Этот момент будет позднее заново героем пережит (недаром доктор будет показывать Ларе и Кате то место, где его взяли партизаны) и поэтически воссоздан, вплоть до времени суток (закат), в «Весенней распутице», где иносказательно будет рассказана история пленения под знаком этого соловья: «А на пожарище заката, / В далекой прочерни ветвей, / Как гулкий колокол набата / Неистовствовал соловей <...> Казалось, вот он выйдет лешим / С привала беглых каторжан / Навстречу конным или пешим / Заставам здешних партизан» (521). Неожиданное сравнение соловьиного пения с «набатом» в стихотворении, по всей видимости, приходит Живаго-поэту как воспоминание о тогдашнем его восприятии «зова» соловья как пасхального призыва. Тогда, накануне «воскресения», его одолевают темные силы, но в финале «Рябины в сахаре» призыв соловья осуществляется (вновь через систему чудесных связей – «вдруг»), и герой пробуждается. Невольным образом ироническая подсветка лишения жены Рипом ван Винклем отзывается и в нашем случае – Живаго в результате плена тоже «лишается жены», но обретает, на короткое время, «сказочную» героиню, противопоставленную Тоне и одновременно подспудно связанную с ней⁹.

Знаки этого обретения в «Рябине в сахаре» появляются задолго до финальной сцены – и, конечно, сосредотачиваются вокруг центрального «персонажа» этой части, рябины. Важность и многозначность образа очевидны – неслучайно его функциям в романе даже посвящены несколько специальных статей (на материал которых мы будем по необходимости опираться). Мы не будем касаться всех его символических значений и в качестве заключения нашего анализа – поскольку и рассматриваемая нами глава завершается на этом образе – попробуем наметить важные для нас смыслы этого «рябинного» финала.

Какие значения собираются вокруг рябины в «Докторе Живаго»? Прежде всего надо оговорить локальность этого образа, нехарактерную для пастернаковской системы сложных связей, переключек, отражений. Хотя исследователи говорят о лейтмотивном образе рябины, который будто бы, наряду с другими, «звучит на протяжении всего романа»¹⁰, на самом деле он, не считая одного эпизода (самоубийство Стрельникова), локализован исключительно в части «Рябина в сахаре» – зато, как видно уже по заглавию, занимает в ней центральное место, аккумулируя большое количество разноплановых смыслов, существенных для нашего

⁹ «Двойничество» героинь, столь важное в структуре романа, в черновой редакции было выделено еще сильнее – напр.: «В ту зиму, когда она [Лара], подобно Тоне Громеко, должна была окончить Высшие женские курсы по филологическому отделению...» (Другие редакции и черновые наброски // Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. с прил.: В 11 т. Т. 4. С. 571).

¹⁰ *Сяся Ди*. Образ рябины в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2012. № 4. С. 163.

Еще раз о сказочном сюжете "Доктора Живаго"...

сюжета. Сгруппируем их по разобранным нам ранее «планам» партизанских эпизодов. На внешнем уровне, который условно может быть назван историческим, рябина представляет собой пограничную вежу лагеря – собственно говоря, она и маркирует собой окончание «заколдованного пространства» и ливериевской власти: «У выхода из лагеря и из леса <...> росла одинокая, красивая <...> ржавая рыжелистая рябина» (351). «Ржавая рябина» – образ цветаевский («и рябины / Ржавой – август»¹¹), через который входит в последнюю партизанскую часть вся ее богатая поэтическая мифология рябины¹², в «исторической» проекции выступающей синонимом родины и России («И век ей: Россия, рябина....» в «Але», хрестоматийный финал «Госки по Родине...» и т.д.). Красное дерево парадоксальным образом маркирует «настоящую», не подогнанную под большевистскую теорию, Россию, в которую еще надеется вырваться доктор (примечательно, что часовой называет его желание полакомиться рябиной «барской дурью» (372)¹³). На следующем уровне – «любовном» – актуализируется другая цветаевская мифологема, поэтическое сопряжение и даже отождествление рябины и самой героини («Красною кистью / Рябина зажглась. / Падали листья, / Я родилась»¹⁴; «Я рук не ломаю! / Я только тяну их / – Без звука! – / Как деревомашет-рябина»¹⁵). У Пастернака это реализуется в финальной сцене «Рябины в сахаре», где Живаго притягивает к себе ветви дерева, за которыми проступают руки Лары, и бормочет: «Я увижу тебя, красота моя писаная, княгиня моя рябинушка, родная кровинушка» (372). Намеренно странный монолог доктора имеет свою внутреннюю мотивировку, в том числе и сюжетную – здесь отзывается не только цветаевская специфическая «фольклорность» или скорее даже есенинские стилизации (ср. «Не от холода рябинушка дрожит...»), но и песня Кубарихи, рассказывающая о «бедном заюшке», просящем защиты у «рябины дерева» от злых зверей. Анималистическая сказка, как и положено, говорит на самом деле о людях, а именно о «солдате-ратничке», который «томится во плену» и просит рябину шепнуть возлюбленной: «А и вырвусь я из плена горького, / Вырвусь к ягодке моей, красавице» (361) – последние слова

¹¹ Цветаева М. Август – астры... // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 1994. С. 334.

¹² Подробнее о «цветаевском» субстрате романа (в том числе и в части «Рябина в сахаре») см.: Поливанов К.М. Марина Цветаева в романе «Доктор Живаго» // Поливанов К.М. Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. М., 2006. С. 148–159; Немзер А.С. Смерти не будет. «Доктор Живаго» и уход Пастернака // Немзер А.С. При свете Жуковского. Очерки истории русской литературы. М., 2013. С. 779–795 (прежде всего С. 779–791).

¹³ Хотя говорить о «сложной социальной проблеме» и «непонимании между классами», как это делают некоторые исследователи (Ляпина А. Лейтмотив рябины в части XII «Рябина в сахаре» (роман Б. Пастернака «Доктор Живаго») // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы. СПб., 2012. С. 232; Сюся Ди. Образ рябины... С. 165–166), по нашему мнению, нельзя.

¹⁴ Цветаева М. Красною кистью... // Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 273.

¹⁵ Цветаева М. Разлука // Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. С. 26.

Еще раз о сказочном сюжете "Доктора Живаго"...

фактически и повторяет Живаго, обращаясь к рябине. То, что песня так «удобно» корреспондирует с его ситуацией, неудивительно – «фольклоризированный» текст целиком написал сам Пастернак¹⁶. Рябина, таким образом, не только маркирует освобождение пленного доктора, но и – встраиваясь в магистральный сказочный сюжет – обозначает веху на пути «рыцаря» к возлюбленной и хотя бы короткое их воссоединение после «горького плена» (обыгрывается главный вкусовой эпитет рябины). Наконец, на глубинном уровне рябина выступает – через ключевую ассоциацию ярко-красных ягод с каплями крови – жертвенным символом с недвусмысленно христианизированным ореолом (в поэтическом образе также неоднократно обыгранным – ср. с началом «Осенней любви» Блока и финалом «Осени» Есенина, где ветер «целует на рябиновом кусту / Язвы красные незримому Христу»¹⁷). Ореол этот возникает еще в первом появлении рябины, когда она, «усмехаясь», дает всем зимним птицам есть себя (XII, 1) – в яркой оппозиции описываемому далее «языческому капищу неизвестных идолопоклонников» (351), которое находится по соседству и станет местом расстрела заговорщиков. Рябина оказывается знаком не только встречи, но и воскресения.

Итак, центральный (и финальный) образ партизанской части замыкает триаду история-сказка-Пасха, обещая доктору освобождение из полугодового плена у красных партизан, «ванвинклевское» пробуждение от заколдованного сна и воссоединение с любимой. В магистральном сюжете Сказки «спавший» рыцарь сбрасывает с себя чары – и магический призыв возлюбленный, сначала неудавшийся («"Лара!" – закрыв глаза, полушептал или мысленно обращался он ко всей своей жизни, ко всей божьей земле <...> Но очередное, злободневное, продолжалось <...> он был в плену партизан (342)), наконец, реализуется в проступающих за ветвями рябины «больших белых руках» (тех самых, что в черновой редакции романа будут являться ему в бреду¹⁸ и станут лейтмотивом образа Лары, в том числе поэтическим). Встреча действительно вскоре произойдет и подтвердит то разрешение любовного выбора, на котором застигнул доктора партизанский плен, – но за этой встречей стоят страшные, кровавые смыслы рябины (невольно подсказанные еще «кровинушкой» в бормотании Живаго). Ни первый «рыцарь», Антипов-Стрельников (постоянно мерцающий в перспективе «партизанских» частей), не защитит Лару, которая в последний раз отзовется

¹⁶ Пастернак Е.Б. и Е.В. Пастернак. Комментарии к роману «Доктор Живаго». С. 705.

¹⁷ Есенин С.А. Осень // Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 1995. С. 43.

¹⁸ «И небо всю ширь поворачивалось к нему и опускалось, все ниже опускалось к его постели, и две большие, белые до плеч, женские руки протягивались к нему» (Пастернак Е.Б. и Е.В. Пастернак. Комментарии к роману «Доктор Живаго». С. 711).

Еще раз о сказочном сюжете "Доктора Живаго"...

после его самоубийства в «каплях крови <...> похожих на ягоды мерзлой рябины»¹⁹ (462), ни сам Живаго не справятся с настоящим Драконом, лишь малым «наместником» которого можно считать Ливерия. Но в этой кроваво-жертвенной символике рябины²⁰, вопреки сказочной логике, есть обещание финального воскресения – и пробуждение Живаго от полуторагодового «заколдованного сна» становится одной из многих расставленных в романе вех предстоящего в семнадцатой части главного Воскресения, преодоления смерти в творческом акте.

Библиография

- Пастернак Б.Л.* Доктор Живаго // Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. с прил.: В 11 т. Т. 4. М.: Слово, 2004. С. 6–548.
- Лавров А.В.* «Судьбы скрещенья». Теснота коммуникативного ряда в «Докторе Живаго» // Лавров А.В. Символисты и другие. Статьи. Разыскания. Публикации. М., 2015.
- Ляпина А.* Лейтмотив рябины в части XII «Рябина в сахаре» («Доктор Живаго» Б. Пастернака) // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы. СПб., 2012. С. 231–236.
- Немзер А.С.* Смерти не будет. «Доктор Живаго» и уход Пастернака // Немзер А.С. При свете Жуковского. Очерки истории русской литературы. М., 2013. С. 779–795.
- Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В.* Комментарии к роману «Доктор Живаго» // Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. с прил.: В 11 т. Т. 4. М.: Слово, 2004. С. 643–757.
- Поливанов К.М.* «Доктор Живаго» как исторический роман. Дисс. д.ф.н. Тарту: Tartu UP, 2015.
- Поливанов К.М.* Марина Цветаева в романе «Доктор Живаго» // Поливанов К.М. Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. М., 2006. С. 148–159.
- Сяоя Ди.* Образ рябины в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2012. № 4. С. 163–169.
- Щеглов Ю.К.* О некоторых спорных чертах поэтики Пастернака (Авантюрно-мелодраматическая техника в «Докторе Живаго») // Щеглов Ю.К. Проза. Поэзия. Поэтика. М., 2012. С. 471–497.

¹⁹ Это последнее появление рябины в романе многократно отмечено исследователями, напр.: *Немзер А.С.* Смерти не будет... С. 785; *Ляпина А.* Лейтмотив рябины... С. 233.

²⁰ А жертвой будет не только Стрельников, но и сама Лара, отданная Дракону и затем, возможно, попавшая в другой лагерь – «один из неисчислимых общих или женских концлагерей севера» (499).

Анализ главок 8-9 (часть XV) романа "Доктор Живаго": исчезновения в романе и их смысл

Екатерина Леванова (школа филологии)

В представленных главах реализуется множество мотивов, которые появляются на протяжении всего романа «Доктор Живаго». В данной работе я постараюсь рассмотреть ключевые из них, выявить внутритекстовые связи и истолковать их.

В 8 и 9 главке основным сюжетом является исчезновение Юрия Живаго и тщетные его поиски. Поэтому мы начнем наш анализ с разбора мотива пропажи/побега. Впервые эта тема (непосредственно связанная с Юрием Живаго) возникает в эпизоде смерти и похорон матери Тони, Анны Ивановны. Юрий, после глубоких размышлений о своем новом восприятии смерти и жизни, засыпает на диване на другом конце дома и не подозревает, что «Сейчас его ищут по всему дому, и никто не догадается, что он в библиотеке спит не проснется в дальнем углу...»¹. Далее, уже в конце похорон «Юра с вождением предвкушал, как он на день, на два исчезнет с семейного и университетского горизонта и в свои зауспокойные строки по Анне Ивановне вставит все, что ему к той минуте подвернется...» (91). Таким образом, идея уединения приходит к Юрию Живаго уже в юном возрасте, он понимает, что заниматься творчеством лучше наедине с самим собою, когда ничего не мешает свободному потоку мысли. Однако Живаго еще долго не удастся исполнить это намерение. Интересно отметить следующую связь: в самом конце 7 и в начале 8 главок XV части мы узнаем о том, что после пропажи Живаго с Мариной «сделалась истерика», из-за чего Гордон и Дудоров боялись оставить ее одну. Это состояние третьей женщины Живаго похоже на эмоциональное состояние его первой (тогда еще будущей) жены Тони после известия о смерти ее матери. Можно предположить, что здесь автор снова подводит нас к размышлению о роли Анны Ивановны в жизни Живаго. Так, Б. Гаспаров отмечает следующее: «...третья любовь Живаго, как две предыдущие, оказывается осененной присутствием Анны Ивановны и случившимся с ней несчастьем»² (1. Разговор Юрия и Тони с Анной Ивановной, при котором она завещает им пожениться, 2. после чего Живаго, по дороге к Свентицким, замечает горящую свечу в комнате Паши и Лары. 3. Анна Ивановна зовет собрать гардероб дворника Маркела, который приводит

¹ Пастернак Б. Л. Доктор Живаго // Б. Л. Пастернак. Полное собрание сочинений в 11 т.: Т. IV. М.: Слово, 2004. С. 89. (Далее цитирование по этому изданию с указанием страниц в скобках).

² Гаспаров Б. Борис Пастернак: По ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). М., 2013. С. 178.

с собой шестилетнюю дочь Марину). Живаго пропал не только из поля зрения Марины, но также Тони и Лары, когда его взяло в плен Лесное воинство. Станным представляется тот факт, что Пастернак не уделил внимание описанию состояния Тони и Лары после исчезновения любимого ими человека.

Теперь рассмотрим более подробно темы, возникающие в интересующих нас главах. Первый вопрос, на который необходимо ответить, это почему Живаго решил исчезнуть и побыть в одиночестве? Для того, чтобы разобраться в этом, необходимо обозначить внутритекстовые связи, относящиеся к данной теме. Таким образом, уже в VI части, когда Живаго вернулся в фронты домой, он заметил изменения не только в себе, но и в окружавших его людях. В четвертой главке этой части намечается склонность героя к одиночеству, его неприятие даже близких друзей: «Странно потускнели и обесцветились друзья. Ни у кого не осталось своего мира, своего мнения» (173), – замечает Живаго. Он видит перемену в Гордоне: «Но вот он себе разонравился и стал вносить неудачные поправки в свой нравственный облик. Он бодрился, корчил весельчака, <...> говорил "занятно" и "забавно", слова не из своего словаря, потому что Гордон никогда не понимал жизни, как развлечения». С Дудоровым «произошла обратная перемена. Прежний неустойчивый и взбалмошный ветрогон превратился в сосредоточенного ученого», который не слышит то, что говорит ему Живаго (174-5). Этот мотив «глухоты» между друзьями проявится и в восьмой главке пятнадцатой части, который мы рассмотрим чуть позже. Однако самая сильная перемена все же произошла не с друзьями Живаго, а с ним самим, начавшаяся после отъезда Лары и Катеньки с Комаровским, после чего «он медленно сходил с ума. Никогда еще не вел он такого странного существования. Он запустил дом, перестал заботиться о себе» (451), но еще не утратил своего поэтического воодушевления. Гораздо более сильные перемены произошли в нем после возвращения из Варыкино в Москву, когда доктор поссорился с Васей и переехал в выхлопотанную Маркелом комнату в бывшей квартире Свентицких. «Юрий Андреевич сюда перебрался, и после переезда забросил медицину, превратился в неряху, перестал встречаться с знакомыми и стал бедствовать» (473). Как отмечает рассказчик, его третья «жена» Марина «прощала доктору его странные, к этому времени образовавшиеся причуды, капризы опустившегося и сознающего свое падение человека, грязь и беспорядок, которые он заводил. Она терпела его брюзжание, резкости, раздражительность» (476). Так, это состояние Живаго вызывало беспокойства у его друзей, Гордона и Дудорова, которые упрекали его в том, что он «отвык от человеческих слов», превратился в слабого человека. Они диктовали ему, что он должен сделать: исправиться, разрешить ситуацию с Тоней и Мариной и поступить на службу.

Анализ главок 8–9 (часть XV) романа "Доктора Живаго"...

Однако мы замечаем, что на деле Гордон и Дудоров ничем не помогают Живаго, их поддержка заканчивается словесными укорами. Рассказчик подчеркивает, что «упреки, которыми они осыпали Живаго, внушались им не чувством преданности другу и желанием повлиять на него, а только неумением свободно думать и управлять по своей воле разговором» (478). Весь этот разговор вызывает у доктора резкую неприязнь, он видит ординарность своих друзей, стереотипность их суждений и мыслей, подражательность прописных чувств. Под конец разговора доктор говорит, что ему не хватает воздуха и поэтому он вынужден уйти. Как выясняется, его друзья попросту забыли, что у Живаго болезнь сердца, из-за которой при нем нельзя курить. Гордон же больше винит не себя и Дудорова в этом, а устройство комнаты и просит Живаго найти ему другое место для жилья. Так, друзья главного героя не воспринимают всерьез его болезнь, пытаются задержать его в душной комнате, в то время как Живаго становится все труднее дышать. Здесь мы снова встречаем мотив «глухоты», отмеченный нами ранее в эпизоде разговора Живаго с Дудоровым, эта «глухота» теперь переносится и на Гордона. В конце концов, доктор признается Гордону и Дудорову, что он сам уже думает о перемене своей жизни, и что его не покидает чувство, что существование его наладится (481). Гаспаров отмечает: «Лишь внимательное вглядывание в течение романа позволяет обнаружить под этой неартикулированной оболочкой следы духовной работы, результаты которой лишь изредка прорываются на поверхность во внезапных, как будто беспричинных сменах настроения героя и хода его мыслей, в его поступках, часто по видимости иррационально импульсивных, и, конечно, в его поэтическом творчестве»³. Автор романа подводит нас к мысли о том, что друзья Живаго обнищали духовно, физически оставаясь здоровыми, а с доктором произошло все ровно наоборот: он здраво рассуждает и критически мыслит, но новое устройство мира, лишения делают его физически слабым человеком. Таким образом, можно сказать, что Живаго бежит из квартиры Гордона (и затем ото всех сразу) не только потому, что он задыхается в накуренном и жарком помещении, но и потому, что рядом с ним находятся люди, «душащие» его своими нападка, своей стереотипностью и неискренностью.

После пропажи доктора, Гордон и Дудоров отправляются на его поиски. Они ищут своего друга там, где он не мог оказаться. Можно сказать, что они пытаются найти Живаго в его прошлом: в его бывшем «родном» доме на Сивцевом, который был заселен другими жильцами; в Мучном городке, где он жил до переезда на Спиридоновку; они были в Дворцах

³ Там же. С. 181.

Анализ главок 8–9 (часть XV) романа "Доктора Живаго"...

Мыслей и Домах Идей, где доктор служил сразу по прибытии в Москву из Варыкина во время, когда «все стало специальностью»; а также друзья Живаго обошли всех его старых знакомых, что тоже было бессмысленно, так как все «от Юрия Андреевича шарахались в сторону, как от опасного знакомого». Ни в одном из этих мест они не находят Живаго. В продолжение мысли о том, что Гордон и Дудоров ищут своего друга в «его прошлом», можно сказать, что они являются олицетворением прошлого Живаго, он сам говорил о них следующее: «Единственно живое и яркое в вас, это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали» (478). Однако именно это прошлое и губило главного героя и, чтобы «переродиться» для новой жизни, необходимо смотреть не в прошлое, а будущее, что героям удастся только в самом конце романа.

Далее мы узнаем, что его друзья и Марина решили не заявлять в милицию о пропаже Живаго, человеке «в современном понимании далеко не образцовом» (482). О своем ненадежном положении Живаго писал в варыкинских заметках: «Наше пользование землею незаконно. <...> Наши лесные порубки – воровство, не извинимое тем, что мы ворует из государственного кармана» (277), так и Лара указывала на то, что Живаго – сын застрелившегося миллионера, бежал от партизан, а значит он дезертир; вся его семья была выслана за границу. Именно по этим причинам Гордон, Дудоров и Марина решили не подвергать опасности близкого им человека.

Как мы узнаем в 9 главке, необъяснимое предчувствие, что «каким-то неведомым образом все уладится» (481) сбывается. В трудных ситуациях, как и всегда, спасителем Живаго (еще более влиятельным, чем Самдевятков) становится его сводный брат. Еще в девятой главке части IX Живаго размышляет следующим образом: «Может быть, состав каждой биографии наряду со встречающимися в ней действующими лицами требует еще и участия тайной неведомой силы, лица почти символического, являющегося на помощь без зова...» Так, находясь в состоянии физического и душевного упадка, окруженный непонимающими его людьми, Живаго случайно встречается с Евграфом, который играет в его жизни «роль благотворительной и скрытой пружины». Рассказчик подчеркивает тот факт, что «он свалился как с неба», что перекликается с варыкинской записью доктора: «сваливается, как с облаков, брат Евграф», пропадает он так же внезапно, как и появляется: «вдруг исчез, как сквозь землю провалился». Это может обозначать как исключительно внезапность появления Евграфа, так и то, что Живаго видит в его фигуре и силе нечто сверхъестественное. Евграф представляется выходцем из «иного мира», что объясняет ряд особенностей персонажа (от таинственного всемогущества до «сибирско-монголоидных» черт внешнего облика). Образ Евграфа полон загадок и

Анализ главок 8–9 (часть XV) романа "Доктора Живаго"...

мистики: во вторую встречу братьев, уже в Варыкине, Живаго пытается узнать у него, откуда он и чем занимается, но в ответ Евграф лишь «увертывается, уклоняется, ни одного прямого ответа, улыбки, чуда, загадки», то же происходит и в третью встречу братьев в Москве. К. М. Поливанов отмечает, что в романе Пастернака «прорисована важная примета жизни послереволюционных лет — зависимость обычного человека от поддержки людей, обладающих влиянием при новой власти». Так, еще в первую встречу, Тоня предположила, что «у него какой-то роман с властями»⁴, потому что Евграф доставал любые дефицитные продукты, которые, в свою очередь, помогли Живаго выздороветь. Евграф играет роль волшебного спасителя, «из всех персонажей романа это наиболее условная фигура, выполняющая одну-единственную функцию — таинственный герой <...>, появляющийся всегда неожиданно, ненароком и всегда в тот момент, когда в его помощи бедствующий герой чрезвычайно нуждается»⁵. Итак, мы узнаем, что «пропажа Юрия Андреевича и пребывание в скрытности были мыслью Евграфа, его изобретением» (484). В письме своим друзьям и Марине Живаго пишет, что «в целях скорейшей и полной переделки своей судьбы хочет побыть некоторое время в одиночестве, чтобы в сосредоточенности заняться делами, когда же хоть сколько-нибудь укрепитесь на новом поприще и убедитесь, что после совершившегося перелома возврата к старому не будет, выйдет из своего тайного убежища и вернется к Марине и детям» (483). Из его слов можно понять, что переделку своей судьбы он может осуществить лишь в одиночестве, оно для него является свежим воздухом, а общество Гордона и Дудорова — это накуранный душный воздух, из которого необходимо выйти. Однако Евграф придумал для Живаго не только благополучный план «спасения», но и обеспечил его всем необходимым для существования как его, так и его женщин. Марина получила деньги, чтобы детям наняли няню, и она вновь смогла вернуться на телеграф, как и в Варыкине брат доктора обеспечил финансами Тоню, чтобы та смогла заниматься воспитанием сына. Рассказчик говорит, что поддержка Евграфа окрыляла Юрия Андреевича, именно ее ему не хватало. Евграф смог дать брату то, чего не могли его друзья и Марина.

Однако стоит обозначить еще одну черту в образе Евграфа Живаго. Главный герой романа, бредя от жара, вспоминает незнакомого мальчика с узкими киргизскими глазами: «...мальчик этот — дух его смерти или, скажем просто, его смерть. Но как же может он быть его смертью, когда он помогает ему писать поэму, разве может быть польза от смерти, разве может быть в

⁴ Там же. С. 108.

⁵ Лавров А. В. «Судьбы скрещения». Теснота коммуникативного ряда в «Докторе Живаго» // Лавров А. В. Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации. М., 2015.

Анализ главок 8–9 (часть XV) романа "Доктора Живаго"...

помощь смерти?» (205-6) Это можно интерпретировать следующим образом: этот мальчик, который во сне Живаго помогал ему творить, так же дает доктору возможность продолжения его поэтических занятий. Именно Евграф снимает комнату для уединения Живаго, так как только в одиночестве он может спокойно погрузиться в творчество. С другой стороны, эта комната на Камергерском является последним жилищем Живаго: гроб с его телом будет стоять именно там. Возможно, намек на загадочную связь между Евграфом и смертью Живаго проявляется также в и том, что варыкинские заметки Живаго, которые он никогда больше не продолжал, обрываются на размышлениях о Евграфе, «добром гении». Можно предположить, что это являлось предвещанием смерти Живаго, обстоятельства которой будут связаны с его братом, пусть и не напрямую.

«Он снял Юрию Андреевичу комнату в переулке, тогда еще носившем название Камергерского, рядом с Художественным театром» (484). Комната эта является ничем иным, как бывшей комнатой Паши Антипова, которую выбрала сама Лара и еще «приплачивала хозяевам за его стол и комнату». В то время Лара была для Паши примерно тем же, чем был Евграф для Живаго: Лара посылала деньги отцу Антипова и помогала его болевшей матери. На первый взгляд неочевидная связь Лары и Евграфа намечается здесь, в 9 главке XV части, при упоминании комнаты с видом на Художественный театр. Если еще в юношестве вид этой комнаты с улицы произвел впечатление на Живаго, вследствие которого родились строчки еще не оформившегося тогда стихотворения «Зимняя ночь»: «Свеча горела на столе. Свеча горела...», то под конец жизни Живаго с ней был связан «период пожирающей деятельности». Продолжение этих строк «приходит к Живаго не только в виде открывшегося поэтического дара, не только как будущая близость с Ларой, но и как завершение его земной судьбы: та самая комната в Камергерском – опять же в силу случайного совпадения – становится последним местом жительства Юрия Андреевича»⁶.

Продолжая тему связи Лары и Евграфа, стоит привести следующую цитату из «Доктора Живаго»: «Казалось, что эти люди причастны не только похоронам, но и этой смерти, не как ее виновники или косвенные причины, но как лица, после свершившегося давшие согласие на это событие, с ним примирившиеся, и не в нем видящие главную важность» (491). Их объединяет и то, что после смерти Живаго они работали именно в этой комнате над разбором записей доктора, правда, эта работа не была доведена до конца: «Однажды Лариса Федоровна ушла из дому и больше не возвращалась» (499). Так, выходит, что комната эта

⁶ Там же.

Анализ главок 8–9 (часть XV) романа "Доктора Живаго"...

непосредственно связана с мотивом «исчезновения»: Живаго пропал «в» этой комнате, Лара пропала «из» комнаты, Антипов (пропавший на фронте и ставший Стрельниковым), который изначально занимал эту комнату, так же связан с этим мотивом. Так, мы видим, что переплетение судеб героев может быть связано не только с сюжетом повествования, но и с отдельными предметами и локациями, одним из которых является комната на Камергерском.

Стоит отметить, что Пастернак избрал именно такое месторасположение этой комнаты не случайно. «Здесь вновь введен отчасти автобиографический эпизод: в феврале 1940 г. Пастернак для завершения работы над переводом "Гамлета"⁷ "удрал из дома в Камергерский с рукописями и весь день провел в директорском кабинете <Московского художественного театра>"⁸. Герой Пастернака так же, как и он сам, избирает одиночество в качестве лучшего состояния для занятия поэтическим творчеством. Первое стихотворение из цикла «Художник», написанное Пастернаком в 1935 г., частично отражает то состояние Живаго. В данном тексте автор подчеркивает уединенность поэта, его отрешенность от остального мира: «он отвык / От фраз, и прячется от взоров, / И собственных стыдится книг. <...> Назад не повернуть оглобли, / Хотя б и затаясь в подвал. <...> С кем протекли его боренья? С самим собой, с самим собой. <...> Он жаждал воли и покоя». Таким образом, тема одиночества поэта представлена в данных произведениях как нечто благополучно влияющее на «артиста». Уединенность с самим собой хоть и заставляет поэта «стыдиться собственных книг», но «При жизни переходит в память / Его признавшая молва». Так и книги Живаго, как при жизни, так и после его смерти, имеют успех среди читателей.

Стихотворение Юрия Живаго «Гамлет», хотя напрямую и не соотносится с анализируемыми нами главками, но нельзя не отметить следующее: в данном стихотворении одной из главных тем является неотвратимость рока. Живаго с помощью Евграфа под конец жизни ощутил лишь эмоциональный и душевный подъем, но на самом деле ему ничего не удалось поменять: он не устроился на работу, не разобрался в отношениях с женщинами, семья не приехала из Парижа.

В завершение данного анализа, хотелось бы разобрать последнюю тему. В восьмой и девятой главах части XV не раз встречается число три. Так, три близких человека остались рядом с Живаго на закате его жизни, он им пишет три письма (по одному каждому), которые приходят на третий день его исчезновения, в третий раз он видит Евграфа, которого не видел

⁷ Поливанов К. М. Указ. соч. С. 135.

⁸ Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений в 11 т.: Т. 9. Письма 1935–1953 гг. М.: Слово, 2005. С. 166.

Анализ глав 8–9 (часть XV) романа "Доктора Живаго"...

три года, примерно три месяца Живаго находится в комнате на Камергерском переулке (пропал с начала лета, умер в конце августа). Это число также встречается в других эпизодах романа: на третий день пребывания в поезде Гордона с отцом, кончает жизнь самоубийством отец Живаго; Тоня родила первенца на третий день после помещения в больницу («Спасена, спасена, – радовался Юрий Андреевич» <...> «Главное была Тоня, Тоня, подвергшаяся смертельной опасности и счастливо ее избегнувшая» (104-5); выходя из трамвая, Живаго успел сделать три шага, после чего «рухнул на камни и больше не вставал». Так, число три в романе связано с темой смерти или близкого к ней состояния. Можно предположить, что в 8 и 9 главах число три как будто предупреждает о надвигающейся опасности для героя. Последнее стихотворение из «Стихотворений Юрия Живаго» под названием «Гефсиманский сад», отражающее евангельский сюжет, заканчивается словами: «Я в гроб сойду и в третий день восстану». Таким образом, здесь соединены две противоположные темы: тема смерти и бессмертия. Живаго обрел бессмертие в своих произведениях. Еще юношей главный герой говорил Анне Ивановне (что удивительно, в третьей главке третьей главы): «Смерти не будет, потому что прежнее прошло. Это почти как: смерти не будет, потому что это уже видели, это старо и надоело, а теперь требуется новое, а новое есть жизнь вечная» (69).

Подводя итоги, стоит отметить, что в разбираемом нами эпизоде возникает множество мотивов и тем, которые находят свое отражение на протяжении всего романа «Доктор Живаго». Нам удалось выяснить, какую роль играет мотив исчезновения в тексте, какое место в жизни Живаго занимают Гордон, Дудоров, Евграф, как переплетены судьбы героев. А. Лавров точно отмечает: «Вся архитектура романа зиждется на сюжетных узлах, образуемых случайными встречами и совпадениями; случайное обретает в нем статус высшей и торжествующей закономерности, в то время как закономерное, определившееся естественным ходом вещей оказывается лишь своего рода соединительной тканью, необходимой для обнаружения «роковых» коллизий»⁹.

⁹ Лавров А. В. «Судьбы скрещенья». Теснота коммуникативного ряда в «Докторе Живаго».

Анализ главок 8–9 (часть XV) романа "Доктора Живаго"...

Библиография

Гаспаров Б. М. Борис Пастернак: По ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). М., 2013.

Лавров А. В. «Судьбы скрещенья». Теснота коммуникативного ряда в «Докторе Живаго» // Лавров А. В. Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации. М., 2015.

Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений в 11 т.: Т. 9. Письма 1935-1953 гг. М.: Слово, 2005.

Пастернак Б. Л. Доктор Живаго // Б. Л. Пастернак. Полное собрание сочинений в 11 т. Т. 4. М.: Слово, 2004.

Анализ главки 13 (часть XV) романа "Доктор Живаго": смыслы последнего прощания

Анна Матюшенко (школа филологии)

Главка, предложенная нам для разбора, описывает посткульминационную сцену романа – прощание с Юрием Андреевичем Живаго. Она сменяет момент высокого сюжетного напряжения, когда Живаго умирает после лихорадочной борьбы с припадком, внезапно настигнувшим его в трамвае. В 13 главке уже торжествует всеобщее смирение перед фактом его смерти, и только после, в 14 главке, ретроспективно восстановлены события, произошедшие в изъятый временной период, когда знакомым стало известно о кончине.

Эта резкая смена противоположно заряженных сцен (в 12 и 13 главках) усиливает ощущение освобождения и успокоения, которые после смерти наконец обретает Живаго. Прежде, покинутый Ларой и опустившийся, сбежавший от жены Марины, он отдается «пожирающей деятельности» в снятой Евграфом комнате: «Он (Евграф Живаго. – А. М.) снял Юрию Андреевичу комнату в переулке, тогда еще носившем название Камергерского, рядом с Художественным театром»¹. Здесь Живаго достигает творческого апофеоза, осмысливая пройденный путь. Творчество целительно для него, через него он приближается к ощущению гармонии с миром. В то же время, сочинения становятся лебединой песней Живаго. В те дни, как кажется, он пишет стихотворение «Август» из цикла «Стихотворений Юрия Живаго», где в поэтической форме излагает содержание 13 главки – своих похорон (не буквально, но ассоциативно).

Но больше всего в то время Живаго вдохновляет город, преобразившаяся Москва. Он понимает, что духу современности отвечает язык урбанизма, он со страстью и торопливо его вырабатывает. Однако урбанизм, довлеющий в последние годы над ним, в конце концов вытесняет его из жизни – сцена смерти происходит в гуще всего городского: туго набитый трамвай, толпа, улица. Как вытесняет Живаго и современность, требуя смены поколений. Это время смены «старых» на «новых» отражено и в анализируемой главке: «В их ожидании в комнате было пусто, как в освобожденном помещении между выездом старых и водворением новых жильцов»². Образовавшаяся пустота в комнате, в микрокосме, проецируется на макрокосм – страну после революции. Пастернак фиксирует в своем романе этот период

¹Здесь и далее текст романа цит. по: Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений в 11 т. Т.4. Доктор Живаго. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004.

² Там же. С. 489.

Анализ главки 13 (часть XV) романа "Доктора Живаго"...

«безвременья». Живаго пишет: «Прощайте, годы безвременщины!»³. Он умирает «в разгаре работ, посвященных теме преодоления смерти»⁴, пусть даже только в том смысле, что творчество само по себе и становится его способом преодолеть смерть.

В 13 главке тело «окружают цветы во множестве», город уступает природе, с которой существо Живаго было неразрывно связано в лучшие моменты его жизни. Соседство царства растений со смертью в главке концептуально важно, как отражение идеи Пастернака о равенстве природы, истории и жизни; идеи, отрицающей насильственное преображение реальности: «Истории никто не делает, ее не видно, как нельзя увидеть, как трава растет»⁵ — как-то размышляет Живаго в Варыкине. В подтверждение этой идеи, цветы естественным образом замещают собой религиозную церемонию отпевания. Дверь, дважды упомянутая в экспозиции, и челн, с которым сравнивается гроб, традиционно символизируют переход в другой мир. Связь природы и христианства все-таки устанавливается в конце главки приведенной цитатой: «Вышедшего из гроба Иисуса Мария не узнала в первую минуту и приняла за идущего по погосту садовника. (Она же мнящи, яко вертоградарь есть...)»⁶ Растения на кладбище, «вышедшие из гряд», символизируют вечную жизнь. И если не воскрешение, надежду на которое роман оставляет, то уж точно чудесное превращение после умирания должно быть. Ростки и воплощают это превращение. Показательно, что один из вариантов названий романа — «Смерти не будет» — формула, смысл которой сложно и длинно расписан в главке.

Концовка главки, цитата из Священного Писания, мерцает уже во втором абзаце: «Его окружали цветы во множестве, целые кусты *редкой в то время* (курсив мой. — А. М.) белой сирени, цикламены, цинерарии в горшках и корзинах»⁷. Экзотические цветы, которые можно рассматривать как атрибут садовника, намечают аналогию Живаго и Христа. «При этом упоминание Магдалины в сцене прощания с покойным углубляет аллюзивный параллелизм

³Здесь и далее текст стихотворения цит. по: Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений в 11 т. Т.4. Доктор Живаго. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. С. 531-532.

⁴ См.: «Я сказал — надо быть верным Христу. Сейчас я объясню. Вы не понимаете, что можно быть атеистом, можно не знать, есть ли Бог и для чего он, и в то же время знать, что человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование. А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению». Там же. С. 12.

⁵ Там же. С. 452.

⁶ Там же. С. 490.

⁷ Там же. С. 489.

Анализ главки 13 (часть XV) романа "Доктора Живаго"...

образа Живаго с образом Иисуса, а образа Магдалины – с образом Лары»⁸. Личную историю Пастернак здесь проецирует на вечный сюжет.

Главка изображает сотворческую природу – «открытую творческим усилиям человека и одновременно вбирающую его в себя, приобщая к своей вечности»⁹. Творчество или, уже, писательство – одна из главных тем романа. В нашей главке мотив писательства также является важным. Он возникает уже в первом абзаце. Подчеркнуто изменение функции письменного стола: на столе, за которым сочинял Живаго перед смертью, стоит гроб. Это одна из тех неслучайных случайностей, которыми испещрен роман. Функциональная метаморфоза, как кажется, символизирует близость творчества и смерти. Вдохновение, которое охватило Живаго в уединении, черпалось из нахождения на грани жизни и смерти. Кроме того, несомненно, слышно цветаевское: «Вас положат на обеденный, / А меня на письменный». Это существенно в плане Лары (Магдалины).

Живаго обретает бессмертие через писательство, главка визуализирует читательское признание: «...Неосторожное шарканье прощающихся. Их было немного, но все же гораздо больше, чем можно было предположить. <...> У его научной мысли и музыки нашлось еще большее количество неизвестных друзей, никогда не выдавших человека, к которому их тянуло, и пришедших впервые посмотреть на него и бросить на него последний прощальный взгляд»¹⁰. Альянс природы и человека с наибольшей силой видится Живаго в языке, в котором для него сливается всеобщее и индивидуальное.

Как мы отмечали выше, эпизод, изображенный в 13 главке, отзывается в стихотворении «Август», включенном в часть семнадцатую «Стихотворения Юрия Живаго». Стихотворение перекладывает содержание главки в поэтическую форму. Здесь эпизод описывается с точки зрения лирического субъекта, видящего свою смерть во сне и проснувшегося. Если принять миф романа об авторстве Живаго, то это стихотворение является поразительно провидческим. Живаго пишет реквием, где «опровергает смерть как уничтожение»¹¹. В стихотворении, как и в главке, продолжена тема Христа-Живаго: лирический герой умирает в Преображение Господне:

⁸Пронина Т.Д. Две «Магдалины» // Тюпа В.И. (ред). Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. Коллективная монография. М.: Intrada, 2014. С. 473.

⁹Там же. С.241

¹⁰ Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. Т.4. С. 490.

¹¹Сокрута Е.Ю. Природа // Тюпа В.И. (ред). Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. Коллективная монография. М.: Intrada, 2014.С. 240.

Вдруг кто-то вспомнил, что сегодня

Шестое августа по-старому.

Преображение Господне.

После смерти будто проясняется значение Живаго как писателя и как возлюбленного, так же, как Христос преображается перед своими учениками, и Бог сообщает, что Христос его сын: *Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Моё благоволение; Его слушайте* (Мф. 17:5), что возлагает на Живаго роль пророка и спасителя:

То прежний голос мой провидческий

Звучал, нетронутый распадом;

Правда, Лару Живаго так и не удалось спасти.

Одиночество Живаго сменяется посмертным признанием. К. М. Поливанов¹² соотносит это одиночество «последнего года поэта», о котором Пастернак пишет в «Охранной грамоте», с одиночеством Маяковского, Пушкина и Блока перед смертью. В образе Живаго мерцают судьбы великих поэтов.

Действие 13 главки происходит в той же комнате, в которой в первых главах романа при свете свечи объяснялись Лара и Антипов. А. В. Лавров в статье ««Судьбы скрещенья». Теснота коммуникативного ряда в «Докторе Живаго»» указал на узловый характер их разговора для сюжета романа. Живаго, случайно проезжая мимо дома в Камергерском в тот рождественский вечер, заметил свечу в их окне, которая стала потом центральным образом для стихотворения «Зимняя ночь». «Свеча горела на столе. Свеча горела...», строки, которые потом не раз шепчет Живаго, запустили становление заглавного героя как поэта. Кроме того, они стали частью ключевого для романа стихотворения «Зимняя ночь», похожего на этюд «Доктора Живаго». Сцена прощания, разворачивающаяся именно в этой комнате, закольцовывает творческий путь Живаго: «Это был тот же стол, на котором прежде писал Юрий Андреевич. Другого в комнате не было. Рукописи убрали в ящик, а стол поставили под гроб»¹³.

Описанные выше совпадения, и кроме того, тот факт, что Евграф снял именно эту комнату для Живаго, и в эту комнату так же случайно возвращается Лара, таким образом, попав на похороны Живаго — примеры «потопленной телеологичности всего сущего»¹⁴, которую

¹² Поливанов К.М. «Доктор Живаго» как исторический роман. Tartu, 2015. С. 191.

¹³ Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. Т.4. С.489.

¹⁴ Лавров А.В. Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации. М., 2015. С. 346

Анализ главки 13 (часть XV) романа "Доктора Живаго"...

проповедует роман. Сплетение роковых случайностей, связанных с комнатой в Камергерском переулке, уже описал А. В. Лавров в упомянутой ранее статье¹⁵.

В 13 главке в одной точке соединяются несколько пластов романа. Это соединение большой истории (через Антипова-Стрельникова, который прежде снимал комнату) и личной истории (Антипова, Лары и Живаго), соединение временных пластов через встречу людей, знавших Живаго в разные периоды его жизни. Соединение природы, творчества, христианства, которые становятся ключом к вечной жизни и обещают воскресение или вечную жизнь.

Библиография

Лавров А.В. Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации. М.: НЛЮ, 2015.

Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений в 11 т. Т.4. Доктор Живаго, 1945—1955 / Борис Пастернак; сост., коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. — М.: СЛОВО/SLOVO, 2004.

Поливанов К.М. «Доктор Живаго» как исторический роман. Tartu, 2015.

Тюпа В.И. (ред). Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. Коллективная монография. М.: Intrada, 2014.

¹⁵Там же. С. 334.

От внутреннего конфликта к распаду личности:
"Разговор" Г.И. Иванова в контексте
поэтической традиции

Виктория Буяновская (школа филологии)

Грустно! Отчего Вам грустно,
Сердце бедное мое?
Оттого ли, что сегодня
Солнца нет и дождик льет?

Страшно? Отчего Вам страшно,
Бедная моя душа?
Оттого ли, что приходит
Осень, листьями шурша?

– Нет, погода как погода,
Но, наверно, веселей
Биться в смокинге банкира,
Чем скучать в груди твоей.

– Нет, но завтра, как сегодня,
И сегодня, как вчера,
Лучше б я была душою
Танцовщицы в Орега.

– Так нетрудно, так несложно
Нашу вылечить тоску –
Так нетрудно в черный кофе
Всыпать дозу мышьяку.

– Я Вам очень благодарен
За практический совет.
Я не меньше Вас скучаю
Целых двадцать восемь лет¹.

¹ Здесь и далее цит. по: *Иванов Г.В. Разговор* // Иванов Г.В. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М.: Согласие, 1994. С. 497.

От внутреннего конфликта к распаду личности: "Разговор" Г.И. Иванова...

Стихотворение Г. В. Иванова «Разговор» не вошло в авторские прижизненные сборники, но было опубликовано в четвертом выпуске сборника «Цех поэтов», изданном в Берлине в 1923 г. Оригинальность приема, используемого в этом стихотворении, определила его особое место в ивановской подборке – так, в рецензии Л. С. Гордона (газета «Накануне»), в целом весьма критически настроенного по отношению к Иванову, «Разговор» назван «центральной» стихотворением (по-видимому, не только подборки, но и всего сложившегося на тот момент корпуса ивановских текстов), «великолепным технически», заканчивающимся «заостренными, четкими строфами»². Ощущение художественной завершенности «Разговора» обусловлено, как кажется, не только его технической отточенностью, но и последовательной и в итоге «предельной» реализацией или буквализацией в нем инвариантного ивановского сюжета распада личности – сюжета, в перспективе устремленного к «Распаду атома» (1938), но уже здесь глубоко катастрофичного, хотя и более «сдержанного». К этому сюжету и стоящей за ним картине бытия подходит определение В. Ф. Ходасевича из стихотворения «Из окна» (1921) – «тихий ад»³ (релевантной для ситуации «Разговора» оказывается и его закрепленность за лирическим субъектом («мой тихий ад»), и его неуничтожимая «стройность», упорядоченность). Если же использовать смежную ивановскую формулу, переиначивая ее под полилогическую структуру «Разговора», то три голоса, звучащие в стихотворении, предстают «из ада голосками»⁴ – причем столкновение в этой формуле и в ивановской поэтике столь разных величин образует, по выражению Арьева, «гремучую смесь»⁵.

Сама по себе форма поэтического разговора, обозначенная в названии стихотворения, вполне традиционна – но в случае ивановского «Разговора» за ней стоит радикальное допущение: собеседниками становятся сердце, душа и некое «Я» лирического субъекта, отделившиеся друг от друга и, как выясняется по мере разворачивания их полилога, друг другу принципиально чуждые. Любопытно, что сердце и душа, в поэтическом «обиходе» обычно не дифференцируемые, даже «взаимозаменяемые» (так, они в равной степени могут быть противопоставлены, например, уму), здесь оказываются самостоятельными персонажами с конфликтующими желаниями. Оставшееся «Я» – если докручивать до конца ивановскую

² Рецензия Л.С. Гордона в газете «Накануне» от 18 ноября 1923 г. цит. по: *Арьев А.Ю.* Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование. СПб.: Журнал Звезда, 2009.

³ *Ходасевич В.Ф.* Из окна // Ходасевич В.Ф. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1989. С. 136.

⁴ *Иванов Г.В.* Снова море, снова пальмы // Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М.: Согласие, 1994. С. 360.

⁵ *Арьев А.Ю.* Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование.

От внутреннего конфликта к распаду личности: "Разговор" Г.И. Иванова... логику, уже без сердца и души, от него обособившихся, – вообще трудноопределимо и в отличие от двух других собеседников лишено собственных желаний, то есть представляется едва ли не самым ущербным из троих героев. Итак, внутренний мир человека раскладывается на несколько миров, делится неделимое – метафора распада атома, как кажется, могла быть нащупана Ивановым уже в этом тексте.

Теперь, когда мы в общих чертах обрисовали лирическую ситуацию «Разговора», мы можем проследить построфное смысловое развертывание, в ходе которого реализуется сюжет распада. Вопросы, задаваемые лирическим субъектом своему сердцу и душе в первых двух строфах, воспринимаются как риторические обращения и потому находятся в рамках привычного. «Сигналы» о грусти и страхе, подаваемые сердцем и душой, еще не оформлены в их самостоятельные реплики – они звучат как попытки лирического субъекта прислушаться к собственным ощущениям, максимально точно «локализовать» (именно этим здесь может объясняться «дифференциация» сердца и души) и «диагностировать» их. Момент такого вслушивания в себя (с обнаружением, заметим, ровно тех же двух ощущений) и остранения собственного тела зафиксирован, например, в ивановском стихотворении того же года «Это качается сосна...»: «Я жил и стало *грустно* мне // Вдруг, неизвестно отчего. // Мне стало *страшно* в тишине // Биенье *сердца* моего»⁶. И все же в «Разговоре» между восклицанием в первой строфе («Грустно!») и вопросом во второй строфе («Страшно?») происходит едва заметное движение к отделению двух субъектов, к диалогу. При этом существенно, что оба эти обращения складываются, по сути, из штампов поэтической речи, из лирических «банальностей» («сердце бедное мое») – таковы, в том числе, условные, на грани пародии, как будто детские, осенние картинки («солнца нет и дождик льет») и сама предполагаемая лирическим субъектом связь между состоянием природы и тоской его сердца и души.

Условно (пусть и почти пародийно) элегический тон и ситуация внутреннего монолога первых двух строф резко нарушается ответом сердца, сразу дискредитирующим предположения лирического субъекта («погода как погода»). Вежливое – и несколько возвышенное – обращение на «Вы» («Отчего Вам грустно?») перебивается более «приземленным» и в данном контексте почти презрительным обращением на «ты». Сердце, традиционное выступающее «вместилищем» чувств, самого заветного и поэтического в человеке (именно поэтому лирический субъект обращается к нему столь возвышенно), оказывается здесь весьма практичным, расчетливым и потому выбирает своим героем банкира

⁶ Иванов Г.В. Снова море, снова пальмы. С. 498.

От внутреннего конфликта к распаду личности: "Разговор" Г.И. Иванова... вместо «хозяина»-поэта. В груди последнего оно как бы и не бьется, только «скачет», а в заместившей тело вещи – в смокинге делового человека – парадоксальным образом могло бы весело биться. Живое и мертвое меняются местами, и лишенным жизни предстает поэт, традиционно самый живой из живых, – эта тема, как и тема большей жизнеспособности окружающих его «филистеров», главных обитателей европейского «мирка», в котором поэт вынужден существовать (внутренне умирая), является одной из основ эмигрантского «неоромантического» мифа.

О побеге в другое тело мечтает и душа, говоря об этом уже без всякого сомнения (ср. «но, *наверное*, веселей...» (реплика сердца) с «*лучше б я была душой...*» (реплика души)). Предложенная сердцем альтернатива внешне противопоставлена избранному сердцем идеалу: она мечтает не о деловом человеке, но о танцовщице, принадлежащей к миру искусства; душа танцовщицы, в соответствии с романтическим стереотипом, представляется легкой, летящей, свободной. К тому же, тоску и протест души, как она заявляет, вызвала именно неподвижность, неизменность ее жизни в теле лирического субъекта («Нет, но завтра, как сегодня, // И сегодня, как вчера...»). Но за такой оторванностью от тяжести бытия, противоположной самоуглубленности поэта, в этой системе координат стоит, конечно, не искусство, а насмешка над ним, его суррогат – развлечение массы, состоящей из тех же банкиров, и собственное развлечение, поверхностность и пустота (именно такими характеристиками зрелищные искусства нередко наделяются в эмигрантской лирике)⁷.

Такова перспектива внешнего мира, данного в стихотворении только через эти две мечты; перспектива внутреннего мира, раздираемого противоречивыми желаниями и близящегося к полному распаду, не менее страшна. Освобождение возможно только в смерти – этот мотив также является устойчивым в эмигрантской литературе. Но здесь он осложнен необычным сюжетом, в контексте которого желание смерти сердцем и душой лирического субъекта подсвечивается идеей реинкарнации, их возможного будущего переселения в тела избранных ими идеальных героев – какого-нибудь банкира или танцовщицы. Призывы сердца и души к самоубийству, построенные на навязчивых повторах («так нетрудно, так несложно <...> так нетрудно»), звучат как заклинание, которое должно постепенно подвести лирического субъекта к конкретному действию, хорошо продуманному его собеседниками («Так нетрудно

⁷ Заметим, что проявляющая столь явную активность душа оказывается «глубоко» мертвой, в то время как, например, в стихотворении «О, душа моя, могло ли быть иначе!» (сборник «Отплытие на остров Цитеру» (1937)) душа, о смерти которой будет сказано прямо («И жестокой, чистой, грозной, лучезарной // Смерть твоя была» (Иванов Г.В. О, душа моя, могло ли быть иначе! // Указ. соч. С. 308.)), продолжит плакать, страдать, то есть жить.

От внутреннего конфликта к распаду личности: "Разговор" Г.И. Иванова... в черный кофе / Всыпать дозу мышьяку⁸). В этих призывах сердце и душа впервые говорят вместе, «хором», объединяя свои усилия. Здесь, как кажется, в полной мере реализуется ритмический и «энергетический» потенциал четырехстопного хорея, которым написано стихотворение, – размера, возвращающего поэзию к «пляскам смерти», как писал П. Бицилли. Его одноименная заметка, вышедшая в парижском журнале «Встречи» в 1934 г. была чрезвычайно высоко оценена Ивановым («самое глубокое и верное, что я читал о современной поэзии за много лет») и сама содержала множество примеров из ивановских стихов; все это дает основание утверждать, что в понимании семантического ореола хорея Бицилли и Иванов были близки. Показательно, если учитывать все это, что Бицилли называет Иванова «по преимуществу поэтом хорея»⁹, что подтверждается и вычислениями; не менее показательно и то, что «свой» размер Иванов нашел только в эмиграции – по-видимому, он действительно был неотделим от особого тона и трагического содержания его эмигрантских стихов.

Вернемся, однако, к «Разговору»: за призывами к самоубийству следует ответ лирического субъекта, дающий всему стихотворению новый смысловой поворот. Жалоба «Я» встраивается в один ряд с жалобами сердца и души, чуть ли не соревнуясь с ними («Я не меньше вас скучаю...») Скука – пожалуй, еще более сильное и важное в контексте эмигрантского мифа слово, чем «грусть» и «страх»; именно скука станет одной из основных тем и ивановского «Распада атома», и, например, «Европейской ночи» Ходасевича. Здесь «скучание» заменяет жизнь, им отмеряются прожитые годы: «Я не меньше вас скучаю // Целых двадцать восемь лет». При этом столь малый жизненный срок предстает необыкновенно, невыносимо долгим – тема преждевременной внутренней старости также является одной из констант эмигрантской литературы. Но еще более важно то, что последняя строфа смещает смысл заданных лирическим субъектом в начале стихотворения вопросов. Благодарность субъекта «за практический совет» сердца и души отчетлива иронична – он страдает не меньше их, не меньше их хотел бы от себя самого сбежать и без их «заклинаний», по-видимому, задумывается о самоубийстве. Тогда и первые строфы стихотворения подсвечиваются злой, отчаянной иронией – в них рефлексам поэтической речи и мировидения лирический субъект

⁸ Впоследствии яды в поэзии Иванова будут еще сильнее «забытовляться» – вплоть до страшного приравнивания яда к пище и замены пищи ядом («Стал нашим хлебом – цианистый калий. // Нашей водой – сулема» (Иванов Г.В. О, душа моя, могло ли быть иначе! // Указ. соч. С. 363.)) в позднем «макабрическом» стихотворении «Как вы когда-то разборчивы были...» из цикла «Rayon de rayonne».

⁹ Эссе П.М. Бицилли «Пляска смерти», напечатанное в четвертом номере парижского журнала «Встречи» за 1934 г., цит. по: Арьев А.Ю. Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование.

От внутреннего конфликта к распаду личности: "Разговор" Г.И. Иванова... прикрывал ту же скуку, ту же пустоту. Это значит, что «Я» лирического субъекта и сердце с душой, казалось, его предавшие, не так уж антагонистичны друг другу. В конце концов, это его сердце и его душа, хоть они так гротескно от него отчуждены, и их желания – в какой-то степени и его желания. Парадоксальным образом при внутреннем распаде подлинный внутренний конфликт так и не разворачивается – то есть не разворачивается энергетическая борьба двух (или более) сил. Поэт, утративший веру в поэтическое, начинает растворяться в ненавистной ему среде – и, хотя он не может стать «банкиром», не может поменять свое бремя на легкость и беззаботность танцовщицы, он может стать безликим; таково внешнее проявление, главный симптом внутреннего распада. Многим позже, в 1950 году, Иванов даст одному своему сборнику название «Портрет без сходства», а в 1951 году опубликует стихотворение с таким началом: «В конце концов судьба любая // Могла бы быть моей судьбой»¹⁰. По словам Арьева, жанром Иванова «всегда был “портрет без сходства”», но «лишь в эмиграции он удался вполне»¹¹. Последнее, впрочем, не кажется удивительным – экзистенциальная тема безликости, потери и распада собственного «Я» была значительно обогащена в первой половине-середине XX в. массовым (в том числе, среди поэтов) переживанием, если использовать анахроническую формулу И. А. Бродского, «состояния, которое мы называем изгнанием»; в случае Георгия Иванова эта «двупланная» тема становится, пожалуй, магистральной.

При том что, как пишет В. Ф. Марков, в ивановском «видении мира есть что-то на редкость общее всем, как будто воспринимает не отдельное неповторимое сознание, а какой-то обобщенный человек нашего века»¹², это стихотворение, в котором столь последовательно диагностирована эмигрантская «болезнь», встраивается и в гораздо более широкий литературный контекст. Отдаленным фоном «Разговора» можно считать, например, знаменитую гоголевскую формулу «Скучно на этом свете, господа!», которую Иванов прямо проговорит и усилит в стихотворении 1951 года «По улице уносит стружки...» («– Как скучно жить на этом свете, // Как неуютно, господа!»¹³), сделав самого Гоголя героем и этого стихотворения, и – в 1938 г. – героем или болезненной тенью «Распада атома». В определенном смысле «Разговор» развивает тему и лермонтовского «И скучно и грустно»

¹⁰ Иванов Г.В. О, душа моя, могло ли быть иначе! // Указ. соч. С. 363.

¹¹ Арьев А.Ю. Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование.

¹² Статья В.Ф. Маркова «О поэзии Георгия Иванова» цит. по: Арьев А.Ю. Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование.

¹³ Иванов Г.В. По улице уносит стружки... // Указ. соч. С. 358.

От внутреннего конфликта к распаду личности: "Разговор" Г.И. Иванова... (1840), отталкиваясь от тех же двух «проклятых» ощущений или, скорее, состояний бытия. В этой перспективе мечты сердца и души предстают теми самыми «напрасными» и «вечными» желаниями, только подчеркнуто сниженными; «скучение» лирического субъекта на протяжении двадцати восьми лет перекликается с констатацией бессмысленности и неумолимости движения времени лермонтовским лирическим субъектом («А годы проходят...»), только у Иванова об уходе молодости уже нет и тени сожаления. Намечен у Лермонтова и конфликт двух сил внутри героя, впрочем, конфликт вполне традиционный – страстей и рассудка. Наконец, перспектива внутреннего мира героя «Разговора» отвечает мрачному выводу «и все там ничтожно», делаемому лермонтовским героем, когда он заглядывает в себя; с общим эмоциональным итогом лермонтовского текста («И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг // Такая пустая и глупая *шутка*»¹⁴) корреспондирует злая ирония, отчетливо проявившаяся в последней строфе, но пронизывающая и все ивановское стихотворение.

Более близким контекстом ивановского «Разговора» является целая традиция «Разговоров», в которых разворачивается конфликт полюсных сил внутри человека, обсуждаемый ими же. К этой традиции ивановское стихотворение подсоединяется и через название, и содержательно, при этом вступая с ней в жесткую полемику. Мы уже намечали основные отклонения ивановской модели от модели традиционной; и все же, чтобы усилить контраст, обрисуем эту модель в общих чертах. В полной мере она развернута, в частности, в «Разговоре» (1839) молодого Н. А. Некрасова, построенном в драматической форме, как диалог души и тела, четко и непримиримо противопоставленных друг другу. Душа *страдает*, мечтает освободиться из *плена тела* («О если б крылья, если б воля, // О, если б цепи сокрушить!»), жаждет *избавления в смерти* («Унять мучительное горе // Одно, быть может, и могло б... <...> – Что ж то, гроб?»). Душа чувствует себя чужой и ненужной своему «хозяину» («А мне дает ли пищу тот, // Кто мною дышит и живет?»), но конфликт этот – все тот же конфликт души и тела, возымевшего над человеком большую власть. Тело, между тем, *расспрашивая* душу *о ее страданиях* (с этих вопросов начинается стихотворение), пытается рассказами о земных наслаждениях (жалея и беспокоясь только о *скоротечности жизни*) унять тоску души и тем самым разрешить их конфликт. Душа, однако, не поддается *искушению* («Тело: И верь, счастлива будешь ты // Без этой выпренной мечты // О неземном

¹⁴ Лермонтов М.Ю. И скучно и грустно // Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений: в 2 т. Т.2. Л.: Советский писатель, 1989. С. 41.

От внутреннего конфликта к распаду личности: "Разговор" Г.И. Иванова... предназначенье. // И так, дай руку, мы – друзья <...> Душа: Прочь, искушитель!); в вечном противостоянии телу она видит источник жизни – своей и своего «хозяина», и, более того, залог новой жизни, жизни духа, после смерти человека («И хоть однажды – труп бессильный – ты мне уступишь торжество!...»¹⁵). Интересно, что почти все составные части Некрасовского «Разговора» так или иначе встроены в ивановский текст (в нашем синопсисе они помечены курсивом), но как бы с противоположным знаком; общий смысл перевернут и разоблачителен по отношению к прежней «версии».

Однако еще важнее для интересующего нас текста другой «Разговор», более близкий к ивановскому по времени (1913), написанный главным учителем Иванова, Н. С. Гумилевым, и, к тому же, Иванову посвященный. Последнее в особенности наталкивает на мысль о возможности прямой полемики, «разговора» двух «Разговоров». Гумилевское стихотворение строится на традиционной дихотомии: хотя говорит в нем собственно тело со своей «союзницей» землей, конфликт между душой и телом разворачивается как бы «поверх» этого диалога. Примечательно, что в роли жалующегося страдальца на этот раз выступает не душа, а тело – знак, однако, не меняется, и некрасовский вывод только усиливается. Душа у Гумилева предстает совершенно свободной, блаженно *самостоятельной* («Тогда встает душа и бродит, как лунатик», «Весь мир теперь ее, ни ангелам, ни птицам // Не позавидует она в тиши аллей»); тело же вынуждено подчиняться, «догонять» душу, чем и вызваны его *жалобы* («А тело тащится вослед и тайно злится, // Угрюмо жалуясь на боль свою земле»). Главная жалоба заключается в том, что тело вынуждено «уживаться» с *душой поэта* – она легко узнаваема в иронической характеристике, которая тотчас же оборачивается авторской иронией над самим телом, «слепым» и «глухим» ко всему прекрасному («Подумай, каково мне с этой бесноватой, // Воображаемым внимая голосам, // Смотреть на мелочь звезд; ведь очень небогато // И просто разубрал Всевышний небеса»). К мечтам тела будут близки «*филистерские*» мечты сердца и души из ивановского стихотворения: тело представляет себя сидящим в «кафе счастливом» и слушающим, «как *женщина поет “La p'tite Tonkinoise”*» (ср. с танцовщицей, идеалом сердца из ивановского «Разговора»); другим средством, которое, по мнению тела, могло бы «целить скучающих» (ср. с «нашу вылечить тоску»), выступают деньги: «Ты знаешь, я люблю горячими руками // Касаться золота, когда оно мое» (ср. с мечтой сердца поселиться в «смокинге банкира»). Земля, которой брненное тело «родственно»,

¹⁵ Некрасов Н.А. Разговор // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 томах. Т. 1. Л: Наука, 1981. С.267-270.

От внутреннего конфликта к распаду личности: "Разговор" Г.И. Иванова... соприродно («Вернись в меня, дитя, стань снова грязным илом...»), также не способна подчинить «мятежную душу». Единственным выходом снова *может стать только смерть*, которая, правда, никак не затронет душу, но избавит от мучений тело. Поэтому земля *искушает* тело смертью, как будто *заклинает* его («Пускай ушей и глаз навек сомкнутся двери, // И пусть истлеет мозг, предавшийся врагу...») и наконец обещает ему будущее *перевоплощение*, причем в низшее существо, что было бы для тела особенно желанно («А после станешь ты растением или зверем...») Это искушение так и остается с телом; в финале разрыв между ним и душой отмеряется не только по «горизонтальной» оси (впереди идет душа, «горда своим уделом», за ней «спешит, изнемогая, тело»), но и по оси «вертикальной» (душа устремлена ввышину, чуть ли не в Элизиум, к «несуществующим, но золотым полям»¹⁶, а тело манит земля и тление).

Человек, таким образом, предстает у Гумилева полностью «разорванным» конфликтом души и тела – их разрыв реализован физически, показан предельно буквально. Но торжество души перекрывает, даже нивелирует трагедию этого разрыва – говоря вскользь и в другой связи об этом стихотворении, Арьев тонко сравнивает Гумилева со средневековым мистиком. Итак, конфликт души и тела и даже «разорванность» человека в гумилевском «Разговоре» чрезвычайно «продуктивны», именно благодаря ним душа восходит «от реального к реальнейшему»¹⁷. Отвечая через много лет на этот оптимистический манифест, Иванов не только перекомбинирует отдельные элементы гумилевского «Разговора» (в нашем разборе они снова выделены курсивом), иронически обыгрывая их, но и доводит до абсурда образ «разорванного» этим извечным конфликтом человека, вместе с тем, повторим, снимая сам конфликт. В ивановском «Разговоре» поэтому наиболее страшно даже не то, что духовное не может победить, но то, что для него не находится места: душа (а с ней и сердце) оказывается органом тела, а «Я» – безликим продуктом внутреннего распада.

¹⁶ Гумилев Н.С. Разговор // Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. С. 167-168.

¹⁷ Этой выдвинутой Вячеславом Ивановым для характеристики символизма формулой Арьев (Арьев А.Ю. Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование) суммирует содержание последней строфы гумилевского стихотворения – на наш взгляд, весьма удачно.

От внутреннего конфликта к распаду личности: "Разговор" Г.И. Иванова...

Библиография

Арьев А.Ю. Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование. СПб.: Журнал Звезда, 2009.

Гумилев Н.С. Разговор // Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 2.

Иванов Г.В. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М.: Согласие, 1994.

Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений: в 2 т. Т.2. Л.: Советский писатель, 1989.

Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 томах. Т. 1. Л: Наука, 1981.

Ходасевич В.Ф. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1989.