

Художественная философия. О методологии исследования

С.А. Никольский

Институт философии РАН, Москва, Россия

Аннотация

Философствующая отечественная литература не претендует на рациональное знание, получаемое таким образом и в той форме, в какой это знание производит наука, преследующая цель познания действительности, т.е. выработки знаний, их систематизации и последующего применения на практике. Как правило, литература имеет дело с уникальными проявлениями реальности, работает с ними всякий раз особым образом и в результате получает субъективный, ненаучный, но тем не менее значимый для познания продукт. Такая литература, являющаяся особым способом философствования, который может быть назван «художественной философией», не подчиняется никаким объективным законам научного познания. По слову Пушкина, «драматического писателя надо судить по законам, им самим над собою признанным», т.е. созданным. Что же представляет собой методология философствующей литературы? Отвечать на этот вопрос – значит обратиться к исследованию способов творения, которые изобрели и применили выдающиеся писатели-мыслители XIX–XX столетий. Среди них: догадка; типы авторской интуиции; авторское высказывание как образ, как идея и как целостное, высказывание итожащее; авторская позиция; авторская фантазия; авторское формулирование философских проблем или авторский выход на аутентичную философскую проблематику; авторский национальный окрас философствования; методы «сквозной идеи и сквозного героя», «интерпретации и оценки». Среди обилия текстов многих философствующих писателей в отечественной философии литературы в статье в качестве примеров взяты отдельные произведения М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, А.М. Горького, А.П. Платонова и Б.Л. Пастернака.

Ключевые слова: философия, литература, культура, методология, человек, общество, жизнь, смерть, свобода.

Никольский Сергей Анатольевич – доктор философских наук, главный научный сотрудник, руководитель сектора философии культуры Института философии РАН.

s-nickolsky@yandex.ru

<https://orcid.org/0000-0003-2202-2043>

Для цитирования: Никольский С.А. Философия в литературе. О методологии исследования // Философские науки. 2020. Т. 63. № 3. С. 24–55. DOI: 10.30727/0235-1188-2020-63-3-24-55

The Artistic Philosophy. On the Methodology of Research of Artistic Philosophy

S.A. Nickolsky

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Abstract

The article examines the literary methods of reality comprehension in fiction. Philosophizing Russian literature does not produce a rational knowledge in the way and form in which this knowledge is obtained by science, which systematizes knowledge and applies it in practice. Usually, literature reveals unique manifestations of reality, works with them each time in a special way and as a result presents a subjective product, which is unscientific, but nevertheless significant for knowledge. Such literature, which is a specific way of philosophizing and therefore can be called “artistic philosophy,” is not regulated by any objective laws of scientific knowledge. In the words of Alexander Pushkin, “a dramatic writer must be judged by laws that he imposed upon himself.” What is the methodology of philosophizing literature? To answer this question is to turn to the study of ways of creation that were invented and applied by prominent writers-thinkers of the 19th–20th centuries. Among these methods, there are literary conjecture, types of author’s intuition, author’s statement as an image, as an idea and as a summing up statement, author’s position, author’s fantasy, author’s formulation of philosophical problems, author’s national color of philosophizing, methods of “pervasive” idea and “pervasive” hero, methods of interpretation and evaluation. Among the abundance of texts of many philosophizing writers in the Russian philosophy of literature, the article takes as examples some works of Mikhail Lermontov, Ivan Turgenev, Maxim Gorky, Andrei Platonov, and Boris Pasternak.

Keywords: philosophy, literature, culture, methodology, person, society, life, death, freedom.

Sergey A. Nickolsky – D.Sc. in Philosophy, Chief Research Fellow, Department of Philosophy of Culture, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences.

s-nickolsky@yandex.ru

<https://orcid.org/0000-0003-2202-2043>

For citation: Nickolsky S.A. (2020) The Artistic Philosophy. On the Methodology of Research of Artistic Philosophy. *Russian Journal of Philosophical Sciences = Filosofskie nauki*. Vol. 63, no. 3, pp. 24–55. DOI: 10.30727/0235-1188-2020-63-3-24-55

... Слишком скудно знание,
приобретаемое нами за нашу личную краткую жизнь –
есть другое, бесконечно более богатое,
то, с которым мы рождаемся.

И. Бунин

Введение

Если согласиться с мыслью Бунина о наличии «дожизненного» знания, то естественно возникает вопрос о его прижизненных проявлениях, равно как и о способах, посредством которых художник-философ может с этим знанием работать. И в этом случае мы естественным образом выходим на тему методологии в философии литературы.

Начну с очевидного. В отличие от науки, литература не претендует на рациональное знание, получаемое таким образом и в той форме, в какой это знание производят ученые. Наука преследует цель познания действительности, т.е. выработки знаний, их систематизации и последующего применения на практике. Научное знание должно быть верифицируемо, согласовано со знанием имеющимся, быть системным и обладать предсказательной силой. Все это либо не применимо, либо применимо лишь отчасти для «знания», добываемого литературой. Но самое главное: литературное знание всегда субъективно. Вечно пушкинское: «Драматического писателя надо судить по законам, им самим над собою признанным» [Пушкин 1962, 133].

Но означает ли, что производимое литературой ненаучное, субъективное знание вообще не имеет отношения к человеческому познанию? Не согласуется, например, с историческим знанием и философствованием – иногда знанием, иногда ис-

С.А. НИКОЛЬСКИЙ. Художественная философия. О методологии исследования
кусством; не становится частью философии как мудрости? И согласуется, и становится. Литература играет большую, все еще недооцененную роль в паре с историей. Именно в паре, а не сама по себе.

От историков часто можно услышать критическое: работая с прошлым, они чаще всего имеют дело с документами. Но сами документы не всегда отражают реальность, часто – намерения и желаемое, должное, а не сущее. И это без учета того, что историк всегда «служит», будучи встроен в конкретные условия своего времени, в цели и намерения власти, должен принимать во внимание господствующую идеологию. Кроме того, историк далеко не всегда имеет дело с конкретным человеком, его личным опытом, переживаниями и представлениями. Таким образом, сконцентрированная на отдельном человеке литература, в особенности та, которая создается непосредственными участниками событий, при влиянии все тех же, что и для историка, обстоятельств места и времени, в чем-то оказывается глубже и прозорливее документальных свидетельств. Во всяком случае, даже тогда, когда она не способна добавить ничего нового к собственно историческому анализу, она дает исследователю «прививку» против неправды, вырабатывает иммунитет против ошибки, настраивает на адекватное понимание процессов и явлений. Литература дополняет историю пониманием человека в конкретных обстоятельствах.

В то же время литература родственна философии своим «субъективным знанием». Ведь философию далеко не всегда можно логически обосновать и подкрепить фактами, проверить эмпирией и практикой. Она невозможна как единственно верная – высшая и объективная, тем более – на все времена. И, наконец, у нее далеко не всегда есть строго очерченная область жизни и познания, в которой и только в которой, она живет. То же – и для литературы.

Но если философия может жить, кроме своей особой области, также и в литературном творчестве, то эту специфическую жизнь, в том числе и «по законам, ею над собою признаваемым», то это существование нужно уметь понять. К сожалению, за редким исключением, сегодня есть мало исследователей-философов, озабоченных познанием философствующей литературы, художественной философии. И это несмотря на то, что у всякого большого писателя есть своя «литературная философия», т.е. его неповторимое высказывание о себе и мире, в том числе, и посред-

ством принятых в философии способов. То, как это происходит в литературном творчестве вообще и в творчестве отдельных писателей в частности, я и постараюсь рассмотреть.

Инструменты художественного исследования

Эпиграфом к тексту я выбрал встречающуюся у многих авторов мысль о несоизмеримости имеющегося у человека с рождения «знания» с тем, которое он способен получить и получает в жизни. Однако привел ее в словах именно Ивана Бунина, потому что ему, на мой взгляд, удалось высказать эту мысль наиболее емко. Кроме указания на некий непознаваемый, внежизненный, внебытийный источник, не менее значим вопрос о том, как, какими средствами писатель о его существовании догадывается.

Сказав «догадывается», я тем самым уже обозначил *догадку* в качестве одного из терминов методологии литературного философствования. Да, именно догадка, некое не обеспеченное явными фактами и чувственными переживаниями, но от этого не теряющее своего предмета и «объективного» значения явление, существенно в философии литературы.

Более широким, методологически значимым, но также не фундируемым традиционным научным знанием, является *авторская интуиция*. В отличие от догадки, отдельного ограниченного прозрения, интуицией обозначается устойчивое внимание, нацеленность, устремленность автора на определенные, отличные от других, явления и процессы, его «охваченность» ими, «погруженность» в них, содержательные «прозрения» относительно их природы и проявлений.

В интуиции часто формируется и из нее возникает *авторское высказывание*, еще одно методологическое понятие. При этом не вообще у всяких, но именно у философствующих литераторов, авторское высказывание – это не только отдельное произведение (хотя и такое тоже бывает), но чаще весь корпус произведений. В этом текстовом корпусе, иногда связанном одной большой идеей, как, например, у И.С. Тургенева, иногда состоящем из идей, на первый взгляд разнородных, явление или процесс рассматриваются с разных сторон и потому в итоге оказываются связанными в определенную целостность, взаимозависимыми и даже взаимодополняющими. Примером такой хорошо проанализированной целостности являются так-

же произведения Ф.М. Достоевского. Таким образом, авторские высказывания – это не просто отдельные слова и мысли, но тезис философского уровня, в той или иной мере обладающий значимым содержанием.

Не менее важна в методологии понимания процесса художественного философствования **авторская фантазия**. В отличие от догадки и интуиции она иногда лишена не только конкретного предмета, как, например, в романе Андрея Платонова «Чевенгур», но даже и предметной области. Она независима от реальности, в создании предмета свободна от всего, кроме воли творца, равно как и в своем путешествии во времени, в диапазоне от прошлого до небытия.

Все эти методологические термины и обозначаемые ими исследовательские приемы – паруса несущейся по волнам шхуны. Но каково же море? Слово это близко стоит (что не случайно) и легко сопрягается со словом «жизнь»: море жизни. Именно собственная жизнь автора-творца, его погружение в наблюдаемое бытие – как в реальность, так и в глубины сознания, дает опору летящему кораблю: он скользит по волнам жизненного моря.

И в зависимости от того, какое море выбирает автор, в какой мере отдается на волю волн, мы получаем возможность для определения исследовательских рамок, в пределах которых можем изучать писательский текст. Будет ли этот текст соединением личной жизни героя и выпавших ему на долю реальных исторических событий (как, например, у шолоховского Григория Мелехова или пастернаковского Юрия Живаго), или это будет фантастическое переплетение идеологических мифов и выдуманных образов (романы и повести Андрея Платонова «Чевенгур», «Котлован» и «Ювенильное море»), или это будет повествование о персонажах, погруженных в психологическое подполье (герои произведений Достоевского), – в итоге мы получим уникальную художественную философию. И от нас, читателей, и тем более, от исследователей-интерпретаторов, для ее анализа потребуется понимание и анализ всего набора методологических инструментов – догадки, интуиции, целостного понимания высказывания и фантазии, равно как и авторское знание человеческой природы и реальной истории. В конечном счете, это будет особым образом наполненный процесс общения читателя с авторским текстом-высказыванием. В этом диалогическом процессе, согласно бахтинской традиции,

«любое высказывание (единица речи) по сути направлено на провокацию ответа или вопроса со стороны лица, внимающего этому высказыванию. Оно является границей другого высказывания». Для возникновения такого рода речи «необходимо погрузиться одновременно в текст и в глубину самого себя, в самосознание, то есть мыслить не о культуре, а мыслить и жить культурой» [Неретина, Огурцов 2000, 253].

Кроме наличия в философствующей литературе методологии исследования реальных и сконструированных проблем, ей могут быть присущи и отличия иного рода. К типу художественной философии также может быть отнесена та, в которой присутствует предельно широкая философская тематика или на основе которой возможно **авторское формулирование философских проблем**. Это вопросы устройства мира, назначения и места в нем человека, жизни и смерти, любви и ненависти, добра и зла, делания и недеяния, свободы и не-свободы; это вопросы о природе человека и смысле его бытия, о его ничтожестве и достоинстве; о сущности прекрасного и безобразного, страха и бесстрашия, трусости и героизма и т.д. Поставленные литературой, эти вопросы имеют свою, отличную от собственно философской, онтологию, гносеологию и методологию, которая в каждом конкретном случае должна быть прояснена, поскольку рождается каждым неповторимым автором-мыслителем. Вспомним пушкинскую «Пиковую даму» с ее идеей «человек для человека всегда должен быть целью и никогда средством». Значительно ли отличие от категорического императива Канта?

Вторая особенность литературы как художественной философии – **авторская позиция**. Она должна быть позицией наблюдения, невмешательства, углубленного понимания, т.е. в этом случае философствующая литература в точности копирует философию. Философская позиция отстранения и невмешательства, воспринятая отечественной классикой, в той или иной степени демонстрировалась авторами художественно-философских литературных исследований с момента их появлений, с начала XIX в.

Третий отличительный признак философствующей литературы – когда автор непосредственным образом выходит на **аутентичную философскую проблематику**. Например, на темы жизни и смерти, свободы и рабства, волеизъявления

и судьбы и т.д. Конечно, в этом случае автор-художник не прибегает к философской лексике, но воспроизводит существо того или иного философского концепта, философской позиции.

И, наконец, говоря о методологии философствующей литературы, следует обратиться к идеям Семена Франка о мировоззрении, для которого раскрытие в творчестве «национального духа» видится вполне достижимым. Речь об **авторском национальном окрасе философствования**. Рассуждения Франка о национальном мировоззрении в полной мере соотносимы с представлениями об особенностях философствующей литературы. «Национальное мировоззрение, понимаемое как некое единство, ни в коем случае, конечно, не является национальным учением или национальной системой, таковых вообще не существует; речь, собственно, идет о *национальной самобытности мышления* самого по себе, о своеобразных духовных тенденциях и ведущих направлениях, в конечном счете о сути самого национального духа... Объект нашего исследования – не таинственная и гипотетическая русская душа, как таковая, а ее, если можно так выразиться, объективные проявления и результаты, точнее, *идеи и философы объективно и ощутимо для всех содержащиеся в воззрениях и учениях русских мыслителей*... Поскольку облечь в понятия внутреннее содержание национального духа и выразить его в едином мировоззрении крайне трудно, а исчерпать его каким-нибудь понятийным описанием и вовсе невозможно, мы должны все-таки исходить из предпосылки, что *национальный дух как конкретная реальная духовная сущность вообще существует и что мы путем исследования его проявлений в творчестве сможем все-таки прийти к пониманию и сочувственному постижению его внутренних тенденций и своеобразия*» (курсив мой. – С. Н.) [Франк 1996, 163]. В этом высказывании главное, на мой взгляд, соотносимое с темой методологии исследования философии в литературе – это указание на *метод понимания и сочувственного постижения*. Очевидно, что без сочувствия нет понимания и постижения. По этой причине людям иных культур трудно понять русскую художественную философию с ее особой мерой «между умом и сердцем», как и наоборот – русским – художественную философию другой страны.

Теперь, когда в первом приближении намечены понятия, важные для понимания специфики художественной философии и методологии, ею применяемой, имеет смысл обратиться к их анализу в отдельных философско-художественных текстах.

Догадка и авторская интуиция (Лермонтов, Шолохов, Горький)

Догадка – довольно распространенный методологический прием, с которого обычно начинается философско-художественное освоение действительности. И если у менее сильных авторов им все и заканчивается, то у настоящих философски мыслящих писателей он только первый шаг на большом пути. Другое дело, что иногда за этим первым шагом в принципе не может последовать второй, как было, например, у М.Ю. Лермонтова. Одна из главных философских линий его поэзии – несомненный интерес к восставшему на Бога и за это низвергнутому на землю Ангела, превращенного в демона. Кантовские вопросы «На что я могу надеяться?» и «Что я должен делать?», если они были известны Лермонтову, находили свое подобие в важном для русской философии и литературы вопросе о покорности и предопределенности жизни человека, о судьбе. И каждый, кто задумывался о судьбе, должен был задавать этот вопрос именно Творцу. Но мог ли на это решиться человек? Может ли творение говорить с Творцом? Уже сам вопрос был кощунством. Но кто может спросить? И Лермонтов находит: это демон. И если человек не может помыслить о противлении христианскому Богу, «стечению обстоятельств» или расположению звезд, то иное – противодействие Ангела. Пусть даже оно завершилось низвержением и наречением Духом зла. Оно все же было. Лермонтов догадался, что *зло – от божественного замысла* и по этой причине оно не устранимо, равно как также невозможно и превращение демона в Духа добра, о чем демон мечтает, полюбив Тамару: «Хочу я с небом примириться, Хочу любить, хочу молиться, Хочу я веровать добру» [Лермонтов 1981, 425]. Догадка, оставшаяся без продолжения в силу того, что ее продолжения нет в мироздании. Тем не менее, состоявшись, она заслуживает имени «прозрения».

Следующим методологическим инструментом, который обнаруживает у автора исследователь, обращающийся к рассмотрению художественной философии, является *интуиция*

как внимание, нацеленность, устремленность художника на определенные области действительности. Так, главным выводом, который не формулируется, но присутствует во всех художественных картинах М.А. Шолохова, является мысль о *насильственной большевизации традиционной жизни донского казачества*. В «Тихом Доне» казачество явлено как один из элементов имперской России, как ее передовой отряд и охранительный инструмент. И в том, как жестко и насильственно новый строй ломает и уничтожает строй старый, обнаруживается его природа. Понимание «охваченности» всех сторон жизни этим процессом позволяет Шолохову выйти на уровень больших философских обобщений относительно сущности нового общества и природы создаваемых этим обществом людей.

То, что Шолохов в «Тихом Доне» понимает и не приветствует «охваченность» старой жизни новыми большевистскими порядками, находит подтверждение в его авторской нацеленности, в том, что можно именовать шолоховской философской антропологией и социальной философией. Прежде всего это, конечно, трагическая судьба главного героя, на стороне которого нескрываемые симпатии автора. Трагедия Григория Мелехова – олицетворения казачества – в той братоубийственной войне, которую затевают большевики, дабы «создать нового человека» – усредненного «трудящегося». В этой модели изначальная природная особость Мелихова, его индивидуальность и свобода подлежат уничтожению. «Новый мир» надвигается неостановимо и постепенно уничтожает всю природную (семейную) основу героя. «Новые люди» – это идущие из огромной России нищие крестьяне, полудикие калмыки, боевики-матросы, горстка «идейных». На смену трехсотлетней российской империи и наследственному самодержавию, давившему народ, грядет новая беда – самозванная колониальная совдепия с коллективным, а скоро и единоличным, диктатором во главе. О ее приближении в романе дает знать сам автор. Так, о природе будущего большевистского государства говорят самые непривлекательные, а иногда и намеренно художественно слабо представленные герои. Это «идейный» слесарь – революционер Штокман, изъясняющийся, в отличие от казаков, газетными фразами («мы воюем за советскую власть, за коммунизм, за то, чтобы никогда больше на земле не было войн») [Шолохов 1975]. Это примкнувшие к слесарю ленивый работник Давыдка и

«слюнявый тип» Валет. Это также не брезгующий убийством безвредного деда Гришаки обсевок казачества Мишка Кошевой, мечтающий не о работе, а о «наведении порядка». Автор ясно дает читателю знать, что труды «угнетаемых» Валета и Давыдки никак не больше, чем труды Григория или любого из его семьи. И случайно ли, что в кровавой коллективной мести сторон друг другу, первыми рубку и расстрел пленных белых устраивают казаки отряда большевика Подтелкова, а уж потом, в ответ, следует сцена расправы над ними казаков.

В отличие от Шолохова, у Максима Горького *интуиция* – это не только внимание, нацеленность, устремленность на определенный предмет. Ее важной особенностью является также и то, что она проявляется посредством *погруженности* в народ самого автора – работника-бродяги, странствующего по стране в поисках «честного человека». Этот наблюдатель-философ решает важнейшую личную жизненную задачу – ищет ответ на вопрос о справедливой жизни и способах ее устройства. При этом доминирующая авторская позиция – включенность в жизненные события, когда автор (нередко – он же герой произведения) сознательно и активно в происходящее вмешивается, встает на сторону добра, рассуждает и действует с позиций «должного». Однако, в очередной раз убедившись в невозможности одоления зла, автор-герой вновь возвращается к наблюдению, к странствию и искательству.

Бесстрашный реалист и критик, свое внимательное отношение к народу Горький постоянно сопровождал презрением-удивлением перед его бесчеловечностью, звериной жестокостью. В этой связи о Горьком давно сложилось мнение, что «крестьянства он очень не любил, не верил в него... Ромась первый сказал ему золотые слова: “Народ любить нельзя”. Любить – значит снисходить, прощать, безоглядно восхищаться, а восхищаться нечем – это трезвый народник Ромась видит лучше прочих. Свобода мужикам не нужна – они сами говорят: “При господах лучше жили, к земле мужик не прикреплен”. Горький... ручается: мужики тоскуют по крепостному праву» [Быков 2009, 42]. Но откуда у Горького нелюбовь и даже презрение к народу?

В его описаниях собственной жизни нет ни одного примера, когда бы он в ответ на причиненное ему или его близким зло, смолчал, не ответил тем же. Порет его дед Каширин – Алеша

кромсает ножницами любимые дедовские фигурки святых из бумаги. Бьет отчим мать – Алеша бросается на него с ножницами: убить и потом зарезаться самому. А сколько раз он ввязывался в драки для защиты избиваемых и сколько отчаянных дерзостей выкрикивает, не задумываясь о последствиях.

Чем объясняется такое поведение? Внутренней свободой, чуткостью к несправедливости, наблюдательностью, природной сметливостью, силой, памятьливостью. Не принимает привычные у славянофильствующих литераторов оправданий народа, как якобы «не ведающего, что творит». И не напрасно Горький не приемлет всепрощения Достоевского. И к тому же Горький талантлив: видит сразу в целом, в деталях, в глубине.

Позднее, уже в зрелости, Горький, верный своей *интуиции и погруженности* в народное (жизненное) море, напишет свою знаменитую беспощадную брошюру «О русском крестьянстве» (1922), в которой трагедию страны выводит не из вины власть имущих или озверения войной, а из *природной* жестокости народа. Отсюда, как отмечает исследователь-литературовед Павел Басинский, «первый шаг Горького к будущему Сталину с его политикой сплошной коллективизации» [Басинский 2011, 376]. Не исключено, что так. Но чтобы было так, нужно народ сильно презирать, глубоко понимать его страшную судьбу. Или еще – финал пьесы «На дне», самоубийство Актера. Сатин, воспев Человека как идеал будущего, отказал Актеру в дне настоящем. И обругал: в будущем *такие Люди не нужны*. Не мысль ли самого Горького?

Всю жизнь Горького преследовали разочарования. Вот, например: «хотел организовать коммуны только для того, чтобы “отойти в тихий угол и там продумать пережитое”». Пережитое – это Казань и Красновидово, где он возбуждал крестьян речами о лучшей жизни. ...И какой дымный, угарный конец! Сожгли избу Рымась с книгами. Рымась уехал из Красновидово. Алексей остался на распутье. Смерть не удалась ему. Жизнь тоже не удастся» [Басинский 2011, 156]. Но чуткость, сила и зарождающееся равнодушие – только начало того, что в будущем приведет писателя к презрению людей. Да и эти качества – понимание и защита – из арсенала обороны, их мало для человека гордого и тщеславного, каким был Горький. Ему не столько хотелось защищать, сколько самоутверждаться и повелевать.

Вероятно, для самореализации презрение как особый инструмент должно быть ориентировано не только на настоящее, но и на будущее. А будущего Горький желал страстно. К тому же работа по созданию образа России завтрашнего дня ко времени начала его исканий уже кипела вовсю. Литература второй половины XIX столетия, исчерпав сюжеты человека «маленького» и «лишнего», осваивала тему человека «нового». И «новый» человек, возмужав, стал одной из любимых интеллектуальных забав тогдашней интеллигенции – от рахметовской позы и фантастических снов Веры Павловны («Что делать?» Чернышевского) до тургеневских мужеподобных девиц и карликов – хожденцев в народ («Новь»). В работе по созиданию «нового» человека не отставали и революционные кружки Плеханова, а потом и Ленина. И как было Горькому обойтись без собственного «нового» человека? Он и попробовал «сокола» и «буревестника». Но не подошли: были излишне метафоричны и сказочны. А реалисту нужен типаж. Тогда и явился на свет «свободный» босяк Челкаш. Однако этот асоциальный тип не мог до конца органично вписаться в стройную, ориентированную на пролетариат, систему представлений новых социал-демократических друзей певца «дна». (Это позднее, в реальной революции, челкаши стали главной силой большевиков.) А пока, как реакция на эту неудачу, новый выплеск писательского презрения к действительности, да и к себе, не угадавшему новизну. Но все же, учитывая восторги публики, главные волны презрения достались не себе, а народу, не способному предложить действительности «позитивный» общественный тип.

Откликаясь на общественную потребность – искать «нового» человека, а также, вероятно, ощущая витавший в воздухе политический заказ, Горький пишет повесть «Мать» с героями – большевиками из народа. Вопреки своему знанию жизни (вряд ли не знал, кто такой «экспроприатор» Камо), но и разделяя презрение к народу с новыми революционными друзьями, тем не менее высказал: «Для меня Камо – один из тех революционеров, для которых будущее – реальнее настоящего. ... Вне революционной борьбы вся действительность, в которой живет их класс, кажется им чем-то подобным дурному сновидению, кошмару, а реальная действительность, в которой они живут, – это социалистическое будущее» [Горький 1951, 344].

Но и в натужных попытках соединиться с «товарищами», как вскоре окажется, он не нашел избавления от болезненного презрения к себе и к народу. Оказались несоединимыми с культурой «партионцы-марксисты». Не получалось, будучи обуреваемыми жаждой власти и революционными фантазиями, похоронить Россию прежнюю и одновременно по своему плану насильственно сколотить Россию новую. Что же Горький? Откликается «Несвоевременными мыслями» (1918): «Мы выросли в атмосфере “подполья”; то, что мы называли легальной деятельностью, было, в сущности своей, или лучеиспусканием в пустоту, или же мелким политиканством групп и личностей, междоусобной борьбою людей, чувство собственного достоинства которых выродилось в болезненное самолюбие» [Горький 2000, 435].

И возможно, наиболее важное, наставительное: нужна спокойная работа, она – самая продуктивная. «Этот народ должен много потрудиться для того, чтобы приобрести сознание своей личности, своего человеческого достоинства, этот народ должен быть прокален и очищен от рабства, вскормленного в нем, медленным огнем культуры» [Горький 2000, 450]. Но это – о будущем, а в настоящем народ был и есть то, что заслуживает презрения.

То, что Горькому не удастся найти заслуживающего уважения и подражания, также хорошо видно на материале его драматургии. В ней, кроме мало разработанного образа Павла Нилина («Мещане»), почти нет фигур позитивных. Все, даже хоть сколько-нибудь достойные уважения персонажи, по своему неудачники.

Фантазия и интерпретация в творчестве А. Платонова

Фигура странствующего искателя правды и смысла, погруженного в события вместе с автором, также явственно присутствует в главных героях произведений Андрея Платонова. Однако его метод создания художественно-философских текстов более богат, чем метод Горького. У Платонова есть не только *интуиция и погруженность* в народное (жизненное) море, но и серьезное методологическое дополнение – *фантазия на основе реальных исторических обстоятельств*.

Центральная фигура «Котлована» – народный мыслитель Воцев – ищет смысл иницируемого властями трудового

энтузиазма, а главный персонаж «Чевенгура» Саша Дванов, посланный губернским комитетом партии большевиков разыскивать в народной массе «самосевный коммунизм», и вовсе второе «Я» автора. Но если у Горького авторство «сквозного» героя-правдоискателя в культурно-историческом контексте задается его авторской трилогией («Детство», «В людях», «Мои университеты») и именно по этой причине делается «сквозным», то у Платонова «сквозной» герой – это материализация собственных философских вопросов писателя к бытию, что при отсутствии автобиографических, как у Горького, произведений, подкрепляется платоновскими письмами родным и Сталину.

В этой связи нужно отметить, что вообще обращения не только А. Платонова, но М. Горького, М. Шолохова, Б. Пильняка и других к Сталину как олицетворению и фактическому верховному субъекту власти, является важной особенностью, которую нужно принимать во внимание, говоря о художественной философии первой трети XX в. Ведь ее интерес к предельным вопросам сознания и бытия органически требовал объяснения, согласования, равно как и заявленного несогласия видения мира писателями с тем видением, которое диктаторски насаждалось большевиками и сервильной литературой. Как писал К. Федин, в 1929 г. в знак протеста против травли Пильняка и Замятина демонстративно вышедший из Всероссийского союза писателей: «Все считают, что в утрате достоинства состоит “стиль ЭПОХИ”, что “надо слушаться”, надо понять бесплодность попыток вести какую-то особую линию, линию писательской добропорядочности. ... За все писательство будут решать лысые мальчики. Решать, говорить. Писательство же должно будет выдавать чужие слова за свои. Мы должны окончательно перестать думать. За нас подумают. Стиль эпохи!» [Федин 1992, 169].

В плане разговора о методологии художественной философии требует пояснения методологический прием и термин *сквозной герой*. Редко – это конкретный персонаж или персонажи, которые живут отдельно друг от друга в каждом произведении. Гораздо чаще это обобщающий умозрительный образ, которому присущи наиболее значимые для *авторского высказывания* характерные черты персонажей разных произведений. Часто в то же время это скрытое за конкретными героями авторское «Я», посредством которого писатель ищет ответ на философские

вопросы бытия, наиболее для него значимые. Так, у Горького жизненную правду неустанно ищут Матвей Кожемякин, Илья Лунев, Фома Гордеев («Жизнь Матвея Кожемякина», «Трое», «Фома Гордеев»), которые своим внутренним миром похожи друг на друга и на самого автора, и которых по этой причине можно считать героями «сквозными», значимыми для философских исканий Горького. У Андрея Платонова таковы, например, Вошев и Саша Дванов, которым свойственен поиск смысла жизни, чуткое отношение и *интуитивное прозрение* феномена жизни в смерти, ничем не остановимое любопытство к происходящему, отсутствие потребности комфортно к обстоятельствам приспособиться.

Фантазия как методологический прием и метод создания художественно-философских текстов пронизывает все творчество Андрея Платонова. Зародившись в ранних рассказах и в «Епифанских шлюзах» в качестве мысли о добыче большой воды для большого канала из земных недр, она находит свое инобытие в иных платоновских произведениях. В «Котловане» это общепролетарский дом. В «Чевенгуре» – она во всем: от могилы «гражданки Розы» до самосевного продукта. Но возможно, полнее всего – в финальной части философской эпопеи – повести «Ювенильное море». В ней фантазирование – форма жизнепроживания героев. Это идея извлечения на земную поверхность «древней воды» из подземных «кристаллических гробов», выведение пород «социалистических гигантов, вроде бронтозавров, чтобы получать от них по цистерне молока в один удой», предложения обогревать пастушьи курени «весовой силой обвалов или варить пищу вековым опусканием осадочных пород» [Платонов 1998].

Фантазия как платоновский методологический прием создания художественно-философских текстов требует пояснения. Она – не утопические придумки, например, о счастье при коммунизме, как у А. Богданова в «Красной звезде». Фантазия у Платонова не возникает вне реальности. Напротив, она происходит из нее, живет в ней, берет начало в авторском восприятии действительности. В одном из писем Андрея Платонова читаем: «Тоска совсем нестерпимая, действительно предсмертная. Все как-то потухло и затмилось... Всюду растление и разврат. Пол, литература (душевное разложение), общество, вся история, мрак будущего, внутренняя тревога – всё, всё, везде, вся

земля томится, трепещет и мучается» [Платонов 2013, 233]. В этом восприятии главное слово – «предсмертное». Именно смерть – как реальная, так и уже наступающая, приближающаяся, – главный лейтмотив и даже персонаж платоновской прозы.

Так, «Вощева уволили из-за слабосильности (здесь и далее курсив мой. – С. Н.); на *глинистом бугре* (могиле? – С. Н.) стоит дерево с *завернутыми* (умирающими? – С. Н.) листьями; Вощев лежал и не знал, “полезен ли он в мире или все без него благополучно обойдется”; новый день Вощев встречает с сожалением, потому что ему “*предстояло жить*”; увиденные Вощевым родители живут, “*не чувствуя смысла жизни*”, все время забывая “*тайну жизни*”; их ребенок *растет “себе на мученье”*; пионерки родились в то время, когда в полях “лежали мертвые лошади социальной войны” и *не все девочки при рождении имели кожу* из-за того, что матери недоедали; в бараке все спящие “были худы, как *умершие*”; у них сердца бьются в “*опустошенных телах*”; спящие лежат “*замертво*”, у них “*охладевшие ноги*” и каждый существует “без всякого *излишка жизни*”; к землекопам приходит крестьянин, чтобы забрать *заготовленные деревней гробы*» [Никольский 2014, 112] и т.д.

Анализировать методологию творчества Андрея Платонова в сравнении с другими философствующими писателями XX в. трудно, в том числе и потому, что он занят крайне сложным делом – *исследованием духа и духовности*. Он создает произведения, художественным образом работая в специальной философской области – философии истории, которая, как известно, включает в себя видение не только прошлого и настоящего, но и желаемого или не желаемого будущего. Он опирается сразу на три области гуманитарной мысли – литературу, историю и философию. И именно с этим сплавом читателю и исследователю приходится иметь дело. Андрей Платонов стал первым понимающим одним из «наиболее значимых и вместе с тем трагических откровений, которые суждено было возвестить в мировой истории русскому народу... Именно Россия стала страной, в которой в XX веке была предпринята первая и наиболее последовательная попытка воплощения в исторической действительности коммунистической утопии» [Митрофанов 2004].

Один из вариантов того, как Андрей Платонов анализирует разворачивающуюся в стране коммунистическую утопию,

вполне может быть отнесен к тезису об обращении автора и к *аутентичной философской проблематике*. Ленинско-сталинская трактовка героического смысла коммунизма, т.е. большевистская интерпретация марксова учения – центральная тема его творчества. Начну с указания на образцы непосредственного платоновского обращения к ней. Вот, например, в «Ювенильном море» коммунист, инженер высоких токов и фантазер Николай Вермо берет в руки книгу Сталина «Вопросы ленинизма». В ней «дно истины ему показалось близким, тогда как оно на самом деле было глубоким, потому что стиль был составлен из одного мощного чувства целесообразности, без всяких примесей смешанных украшений, и был ясен до самого горизонта, как освещенное простое пространство, уходящее в бесконечность времени и мира» [Платонов 2011а, 429]. Два смысла авторского высказывания обращают на себя внимание. Во-первых, «одно мощное чувство целесообразности», которое далее будет встроено в трактовку коммунистической идеи как идеи фанатической. И во-вторых, намеренное употребление неподходящего эпитета «простое» к термину «пространство». Что это значит? И не угадывается ли более подходящее слово «пустое»? Очевидно, что неупотребимость слова «пустое» в контексте оценки сталинского труда легко понимаемо. Но даже если оно все же «пустое», то оно соотносится с платоновским пониманием коммунизма. Так, например, в возражении кузнеца Сотых – Саше Дванову: «...Мужику от земли один горизонт остается. Кого вы обманываете-то?» [Платонов 2011а, 158]. И далее: «...Дурень ты, народ ведь умирает – кому ж твоя революция останется?» [Платонов 2011а, 158]. И если, продолжим мысль, народ умирает, то на его месте возникает («остается») пустота – синоним отсутствия жизни или даже смерти. К тому же и «ясность до самого горизонта» – это синоним «ясности до полной пустоты». Думаю, такая интерпретация вполне допустима, но вряд ли она могла считаться похвалой сталинской мудрости. В таком же духе Андрей Платонов анализирует и интерпретирует концепт и далее.

Вопрос о том, как автор «Чевенгура» *интуитивно* – внимательно, нацеленно, устремленно – интерпретировал создаваемую коммунистическую действительность, работая в условиях цензуры, остается центральным в верном понимании его творчества. Интерпретация происходила несколькими способами.

Во-первых, когда она сопрягалась с авторским высказыванием в анализе содержания обсуждаемой идеи. Например, эпизод встречи Саши Дванова с «богом» в сельсовете, посредством чего высказываются большевистские идеи. Обратимся к тексту:

Пока Дванов писал, около его стола чего-то дожидался крестьянин со своенравным лицом и психической, самодельно подстриженной бородкой.

– Все стараетесь! – сказал этот человек, уверенный во всеобщем заблуждении.

– Стараемся! – понял его Дванов. – Надо же вас на чистую воду в степь выводить!

Крестьянин сладострастно почесал бородку.

– Ишь ты какой! Стало быть, *теперь самые умные люди явились! А то без вас не догадались бы, как сытно харчиться!* (Здесь и далее курсив мой. – С. Н.).

– Нет, не догадались бы! – равнодушно вздохнул Дванов.

– Эй, мешаный, уходи отсюда! – крикнул председатель Совета с другого стола. – Ты же бог, чего ты с нами знаешься!

Оказывается, этот человек считал себя богом и все знал. По своему убеждению он бросил пахоту и питался непосредственно почвой. Он говорил, что раз хлеб из почвы, то в почве есть самостоятельная сытость – надо лишь приучить к ней желудок. Думали, что он умрет, но он жил и перед всеми ковырял глину, застрявшую в зубах. За это его немного почитали.

Когда секретарь Совета повел Дванова на постой, то бог стоял на пороге и зяб.

– Бог, – сказал секретарь, – доведи товарища до Кузи Поганкина, скажи, что из Совета – ихняя очередь!

Дванов пошел с богом.

Встретился нестарый мужик и сказал богу:

– Здравствуй, Никанорыч, – тебе б пора Лениным стать, будя богом-то!

Но бог стерпел и не ответил на приветствие. Только когда отошли подальше, бог вздохнул:

– Ну и держава!

– Что, – спросил Дванов, – бога не держит?

– Нет, – просто сознался бог. – Очами видят, руками щупают, а не верят. А солнце признают, хоть и не доставали его лично. Пушай тоскуют до корней, покуда кора не заголится [Платонов 2011б, 87–88].

Что интуитивно выводится в этом сюжете? Во-первых, в замечании бога о чистой воде в степи как ответе на уверен-

ность Дванова, что без большевиков крестьяне сами не догадаются как жить лучше, сквозит ирония, если не насмешка. К тому же замечание Дванова (большевиков) похоже на идею бога «питаться непосредственно почвой». Ведь в том, что крестьяне не выходили на чистую воду в степь, у них были резоны, не известные самонадеянным большевикам. И кроме того, «непосредственное питание из земли» – прямой аналог большевистской идеи ликвидации рынка и денег как «промежуточного» элемента между производством и потреблением, тот самый ленинский «непосредственный обмен» товара на товар. Во-вторых, предложением о переименовании бога в Ленина автор явно намекает на сближение боговых и большевистских идей. И в-третьих, неверие крестьян «богу – Ленину» (держава «бога не держит») описывается как фундаментальное и неизменное. Большевистские идеи идут мимо.

Иногда Андрей Платонов прибегает к методу *интерпретации и оценки*, когда, например, обращается к ленинско-сталинскому концепту коммунизма в форме непосредственно выраженных идей. Так, например, в тексте есть не существенная для сюжета реплика прохожего, встретившего в степи Дванова и Копенкина: «“Товарищи грабить поехали, пропасти на них нет!” – про себя решил человек с мешком, отошедши достаточно далеко» [Платонов 2011б, 153]. Или замечание: «В то время Россия тратилась на освещение пути всем народам, а для себя в хатах света не держала» [Платонов 2011б, 161]. Или сцена в финале романа, когда чевенгурцы и примкнувшие к ним «прочие» увидели в степи идущего человека и бросились к нему.

Там шел человек, – рассказывали прочие. – Мы думали, он к нам идет, а он скрылся.

Чепурный же стоял и не видел надобности в одном далеком человеке, когда есть близко множество людей и товарищей. И он сказал о таком недоуменном положении подъехавшему Копенкину.

– А ты думаешь, я знаю! – произнес Копенкин с высоты коня. – Я им все время вслед кричал: граждане, товарищи, дураки, куда вы скачете – остановись! А они бегут: наверно, как и я, интернационала захотели, – что им один город на всей земле! [Платонов 2011б, 336].

Очевидно, что эти смысловые отступления не важны для основного сюжета и без них можно было бы обойтись. Но тогда

что это, если не авторское отношение к идеям непосредственного учреждения коммунизма? И разве это не связано с идеями подготовки мировой революции и ее экспорта за рубеж посредством учреждения III Интернационала, в рамках которого готовятся заграничные революционеры из других стран?

Еще один способ *интуитивной интерпретации* концепта коммунизма – *высказывания героев – выразителей авторского отношения*. Вот оценка Дванова: «Он в душе любил неведение больше культуры: невежество – чистое поле, где еще может вырасти растение всякого знания, но культура – уже заросшее поле, где соли почвы взяты растениями и где ничего больше не вырастет. Поэтому Дванов был доволен, что в России революция вылолала начисто те редкие места зарослей, где была культура, а народ как был, так и остался чистым полем – не нивой, а порожним плодородным местом» [Платонов 2016, 138]. Большевик доволен уничтожением российской культуры? Выходит, так.

И наконец, *интуитивная – внимательная, нацеленная, устремленная* интерпретация создаваемой коммунистической действительности и оценка ленинско-сталинской трактовки концепта коммунизма – *итоговое разрешение сюжета*. Саша Дванов, не отыскав коммунизма в жизни, разуверившись в возможности его самосеяного появления в уездном городе и наблюдая гибель не только его взрослых жителей, но – главное – детей, символов будущего, возвращается к исходной утопической идее. Он пробует, подобно отцу, наконец найти новую жизнь на дне озера. Отмечу, что в «Котловане» такая же смерть ребенка рушит идею коммунизма, а в «Ювенильном море» герои и вовсе покидают Россию – отплывают на пароходе с целью найти за ее пределами чудодейственный способ материализации коммунистического замысла. Однако тот порядок общей жизни, который они оставляют, надежд на счастливый коммунистический итог не вселяет. Ведь что, кроме иронической усмешки, может вызвать обнаруживающийся в финале супружеский союз ультра-революционерки Федератовны и ультра-реакционера Умрищева?

Авторское высказывание как методологический прием

Обратимся теперь к предметному рассмотрению методологического приема – *авторского высказывания*. Иногда это *идея*, иногда – *образ*, который может быть присущ одному

персонажу или слагаться из персонажей похожих, нескольких. Этот методологический прием используется, например, в ряде произведений раннего М. Горького – образ Максима Кожемякина сходен с образом Фомы Гордеева и с образом Ильи Лунева. К этому же приему обращается и Андрей Платонов, создавая образы Вощева и Саши Дванова.

В середине XX столетия особый по своей значимости пример **авторского высказывания как образа** явил Б.Л. Пастернак. Его роман «Доктор Живаго» написан сразу вразрез с тремя историческими условиями жизни тогдашнего СССР. Во-первых, это было время 1945–1955 гг., когда с одной стороны, ранее отвлеченный на Отечественную войну тоталитарный строй вновь возвращался к своему мирному бытию и решал задачу обуздания не в меру потерявших страх фронтовиков, к тому же повидавших Европу, живущую без коммунистов так, как победители представить не могли, и питавших иллюзии о «новой жизни» в сталинском государстве. Во-вторых, в главное русло общественной жизни не вписывалась позиция главного героя романа Юрия Живаго, желавшего жить собственной, отдельной жизнью. И в-третьих, в романе не было обязательного для тоталитарного времени набора расхожих ценностей и идей. Напротив, святое – Октябрьская революция – подавалась как не осмысливаемая стихия без героев и вождей, как, например, об этом говорил автор словами доктора:

Рано или поздно граница между фронтом и тылом сотрется, море крови подступит к каждому и зальет отсиживающихся и окопавшихся. Революция и есть это наводнение.

В течение ее вам будет казаться, как нам на войне, что жизнь прекратилась, все личное кончилось, что ничего на свете больше не происходит, а только убивают и умирают...

Я не знаю, сам ли народ подымется и пойдет стеной, или все делается его именем. От события такой огромности не требуется драматической доказательности. Я без этого ему поверю. ...Истинно великое безначально, как Вселенная. Оно вдруг оказывается налицо без возникновения, словно было всегда или с неба свалилось [Пастернак 2016, 144–145].

И «когда оно настанет, дай нам бог не растерять друг друга и не потерять души» [Пастернак 2016, 144]. Образ как прямая

речь автора, преодолевшего страх художника – этот пример уникален в отечественной художественной философии.

Между тем значительно более часто для своего высказывания философствующие писатели используют выражающих их идеи героев. Примером **авторского высказывания как идеи**, самым знаменательным в XIX столетии, была разрабатываемая И.С. Тургеневым проблематика «позитивного дела». Ее появление в массиве художественной литературы России середины – второй трети XIX столетия вполне закономерно. Явным был вопрос: если страна, как уже сознавалось многими, сплошь состоит из «мертвых душ» и «лишних людей», то как возможен ее будущий капиталистический прогресс, начатки которого наблюдаются на Западе и ожидаются в России? И Тургенев откликается на этот вопрос героями своей шеститомной романной прозы. Остановлюсь на некоторых романах.

В серии образов, созданных Тургеневым за двадцать лет в контексте темы позитивного дела, первое важное место отводится Дмитрию Николаевичу Рудину – герою одноименного романа. Уже первый разговор с его участием ведется в русле проблемы отношения к делу. Разговор о важности «знания основных законов, начал жизни», без чего «нет почвы, на которой он (человек. – С. Н.) стоит твердо» и, значит, нет и дела. Оппонент Рудина – практический человек, ему факты подавай. Но их нет. И потому следует ответ: «Честь и место!», т.е. как бы спрашивая: найдется ли для Рудина дело в России? Но такового дела у Рудина нет и более того – он к нему не способен. В финале произведения он признается: «Строить я никогда ничего не умел; да и мудрено, брат, строить, когда и почвы-то под ногами нету, когда самому приходится собственный свой фундамент создавать!» [Тургенев 1976а, 117]. Ответственен ли за это сам герой? «Инициатива его, – отвечает ему “революционный демократ”, – подавлена именно обстоятельствами. Она гаснет в обессиливающей атмосфере тупости, инертности, казенного бессердечия и затхлой бездуховности, царящих в матеро-косной дворянско-помещичьей и чиновно-бюрократической среде» [Тургенев 1976а, 293–294]. Такая позиция – не «новодел» советского времени. Она начинается с Н.А. Добролюбова, который, объясняя причины невозможности появления русского Инсарова, винит порядок русской

С.А. НИКОЛЬСКИЙ. Художественная философия. О методологии исследования
жизни, который нельзя «прошибить» «постепенством» малых дел [Добролюбов 1985, 378].

Однако можно ли во всем винить «среду»? Вот «предприятие» Рудина – превращение реки К...ой губернии в судоходную. «...Мы наняли работников... ну, и приступили. Но тут встретились различные препятствия. Во-первых, владельцы мельниц никак не хотели понять нас, да сверх того мы с водой без машины справиться не могли, а на машину не хватило денег» [Тургенев 1976а, 120].

В оценке образа Рудина знаковая позиция нашего современника, славянофильствующего литературоведа Ю.В. Лебедева. По его мнению, на Западе «рациональный, умозрительный элемент развивается, подавляя непосредственные сердечные движения. Самодовольный и самодовлеющий ум уничтожает полноту восприятия мира в его многоцветности, в его божественной гармонии» [Тургенев 1976а, 303]. Впрочем, продолжает Лебедев, «мы чувствуем, что не все погублено в душе Рудина холодным аналитическим умом» [Тургенев 1976а, 304–305]. Рациональность – враг?

Конечно, в тургеневской галерее образов, связанных с темой позитивного дела, у Рудина есть место. Герой обладает ораторским талантом, умеет речами зажигать слушателей, честен и трезв в оценке своих способностей. Но есть и мнение другого героя романа, делового человека Михаила Михайловича Лежнева: «...Он не сделает сам ничего именно потому, что в нем натуры, крови нет; но кто вправе сказать, что он не принесет, не принес уже пользы? ...Несчастье Рудина состоит в том, что он России не знает» [Тургенев 1976а, 304–305]. Если бы только в этом одном было дело!

Следующим важным для проблемы позитивного дела стал роман «Накануне». По поводу трактовки образа его главного героя болгарина Инсарова в литературных кругах разгорелась нешуточная полемика. О разногласиях умеренного либерала Тургенева и революционного демократа критика Добролюбова заметил, к примеру, литературовед П.Г. Пустовойт: «Инсаров в понимании Тургенева – это борец не за социальное преобразование общества, а за национальное освобождение страны. ... Добролюбов же связывал появление русских Инсаровых с осуществлением революционных идеалов. Для либерала Тургенева русский Инсаров мог быть просто умеренно-прогрессивным

деятелем. Для Добролюбова русский Инсаров – это революционер» [Аношкина и др. 2001, 267].

Отстаивая единственную правильность революционного пути, Добролюбов критически настроен по отношению к тем героям романа, которые, хотя и не революционным образом, но тем не менее работают на тургеневскую идею позитивного дела. Речь о скульпторе Шубине и ученом Берсенева. Добролюбов категорически заявляет: «Они (русские Инсаровы. – С. Н.) хотят прогнать горе ближних, а оно зависит от устройства той среды, в которой живут и горюющие и предполагаемые утешители. Как же тут быть? Всю эту среду перевернуть – так *надо будет перевернуть и себя* (курсив мой. – С. Н.); а подите-ка сядьте в пустой ящик, да и попробуйте его повернуть вместе с собой. Каких усилий это потребует от вас! – между тем как, подойдя со стороны, вы одним толчком могли бы справиться с этим ящиком. Инсаров именно тем и берет, что не сидит в ящике; притеснители его отечества – турки, с которыми он не имеет ничего общего; ему стоит только подойти, да и толкнуть их, насколько силы хватит. Русский же герой, являющийся обыкновенно из образованного общества, сам кровно связан с тем, на что должен восставать» [Добролюбов 1985, 362]. Верно. И как же быть?

Дворянам Шубину и Берсенева с их способностью лишь к «малым делам» от Добролюбова достается полной мерой: «...Что же им делать тут, в этом обществе? Перестроить его на свой лад? Да ладу-то у них нет никакого, и сил-то нет. Починивать в нем кое-что, отрезывать и отбрасывать понемножку разные дразги общественного устройства? Да не противно ли у мертвого зубы вырывать, и к чему это приведет?» [Добролюбов 1985, 370–371].

Тургеневские герои Шубин и Берсеньев – не фигуры «второго ряда», а выражение авторских идей о возможности позитивных преобразований постепенным, эволюционным путем. После того как Инсаров умер, мы узнаем, что и Берсеньев, и Шубин – оба сделали карьеру, хотя и работают не в России, а за границей. Этими образами Тургенев, наряду с прочим, ставит перед современниками вопрос: не слишком ли в России надеются на революционное действие и не следует ли усилить акцент на идеях ненасильственных перемен, на упорном каждодневном труде?

Вопрос этот не потерял значимости. У Ю.В. Лебедева находим: «Силы Инсарова питает и укрепляет живая связь с родной землей, чего так не хватает русским героям романа... И Берсенов, и Шубин – тоже деятельные люди, но их деятельность слишком далека от насущных потребностей народной жизни. Это люди без крепкого корня, отсутствие которого придает их характерам или внутреннюю вялость, как у Берсенева, или мотыльковое непостоянство, как у Шубина» [Лебедев 2006, 393]. Тургенев сомневается в спасительной роли революции. И усилия для поворота ящика изнутри никак не отменяют усилий внешних. Но по силам ли это Инсарову? С чем столкнется он после изгнания из страны турок, что станет делать с собственным болгарским обществом?

Тексты Добролюбова полны надежды на появление «русских Инсаровых» и в них нет намека на то, чтобы найти компромисс с самосознанием мыслящих дворян-помещиков, либералов в том числе. Труд искать ответ на такую возможность первым взял на себя Тургенев романом «Отцы и дети», в котором также сквозит мысль-предостережение против революционного нетерпения.

В романе «Отцы и дети» вновь встал вопрос: «Можно ли повернуть ящик-общество, находясь не снаружи, а сидя внутри него?» Базаров, списанный с Добролюбова и Чернышевского тип революционера, обнаружил мирный способ революционных перемен. Его идея – мировоззренческое отрицание «отживших» принципов, ценностей, идей. Базаров – идеологический террорист, не задумывающийся о терроризме физическом¹. Его нигилизм – фальшивые разговоры. Современник Тургенева М.Н. Катков, редактор журнала западнического направления «Русский вестник», писал: «Религия отрицания направлена против всех авторитетов, а сама основана на грубейшем поклонении авторитету. У нее есть свои беспощадные идола. Все, что имеет отрицательный характер, есть уже *eo ipso* (вследствие этого), непреложный догмат в глазах этих сектаторов. Чем решительнее отрицание, тем менее обнаруживает оно колебаний

¹ На вопрос, как соотносятся между собой нигилизм и терроризм, дает ответ революционер-анархист П.А. Кропоткин. Он полагал, что когда в XIX в. допускалось смешение этих понятий, это было ошибкой. Нигилизм «неизмеримо глубже и шире терроризма» и может включать в себя терроризм. (см.: [Кропоткин 2003, 101]).

и сомнений, тем лучше, тем могущественнее авторитет, тем возвышеннее идол, тем непоколебимее вера. Отрицательный догматик ничем не связан; слово его вольно как птица; в уме его нет никаких определенных формаций, никаких положительных интересов, которые могли бы останавливать и задерживать его; ему нечего отстаивать, нечего охранять; он избавлен от необходимости сводить концы с концами. Ему нужна только полная самоуверенность и умение пользоваться всеми средствами для целей отрицания. Чем менее он разбирает средства, тем лучше. Он в этом отношении совершенно согласен с отцами иезуитами и вполне принимает их знаменитое правило, что цель освящает всякие средства» [Критика... 2003, 150–151].

В проблеме позитивного дела Тургенев адресуется и к другим, важным с позиций методологии революционного действия вопросам. Например, каким образом отбрасывается «лишнее». Предлагаемое Базаровым – опошление и примитивизация. Понимая это, он снижает саму идею хамством, небрежением: зевая, обрывая собеседника.

Еще более уязвим вопрос о полезности, которая определяется на основе индивидуального произвола. Полезна ли ему Фенечка как «предмет забавы»? Полезен ли Ситников? Казалось бы, человек пустой и никчемный. Аргумент, что Ситниковы необходимы и нужны «подобные олухи. Не богам же, в самом деле, горшки обжигать!..» [Критика... 2003, 246], – даже для нигилиста слишком груб и определению его как демократа не соответствует. Демократия возникает не у дикарей, а у экономически состоятельных и свободных людей, для которых, помимо прочего, важна культура братьев Кирсановых. Базаров, если бы сложилось, мог бы построить дикарскую деспотию. И потому с его идей начинается отсчет революционеров-переустроителей² России.

Однако российская судьба – тотальное разгильдяйство – выполняет роль защитной реакции. «Демократический» вождь гибнет от трупного яда. И мы видим не игрушечный базаровский, а великий российский нигилизм – тотальное отрицание культуры. И знаменательный финал: свободный от нигилизма Аркадий хозяйство поправил – «сделался рьяным хозяи-

² Базаров – первый в длинном списке отечественных переустроителей. И он же – важная ступень в перечне образов, берущих начало от «говоруна» Рудина и «иноземного национального освободителя» Инсарова.

ном, и “ферма” уже приносит довольно значительный доход» [Критика... 2003, 331]. Не в подобном ли выводе состоит авторский ответ на проблему «отцов и детей»? Прав Н.Н. Страхов: «Базаров все-таки побежден ...самою идеею жизни. ...Гоголь об своем “Ревизоре” говорил, что в нем есть одно честное лицо – смех; так точно об “Отцах и детях” можно сказать, что в них есть лицо, стоящее выше всех лиц и даже выше Базарова – *жизнь*» [Критика... 2003, 104–105].

После отмены крепостного права и по мере разочарования в самостоятельном движении к социализму деревенской общины революционно настроенная часть разночинцев начала пробовать силы в низовой работе с крестьянством. В рамках народной организации «Земля и воля» появилось «хождение в народ». Но общим для обеих стадий движения была вера в близкую неизбежную революцию, в то, что с помощью общины России удастся избежать ужасов капитализма. Одновременно с этими идеями, М.А. Бакунин и П.А. Кропоткин придерживались идеи инициирования в деревне антиправительственных восстаний, последователи П.Н. Ткачева развивали идеи заговора, а П.Л. Лаврова – делали акцент на пропаганду.

Признавая личную смелость революционеров, Тургенев все же придерживался умеренных позиций. Это он и подтвердил своим романом «Новь». В письме А.П. Философовой он говорил: «народная жизнь переживает воспитательный период внутреннего здорового развития, разложения и сложения», теперь «Базаровы не нужны», а, напротив, «нужно трудолюбие, терпение; нужно уметь жертвовать собою без всякого блеску и треску... Что может быть, например, низменнее – учить мужика грамоте, помогать ему, заводить больницы и т.д.» [Критика... 2003, 290–291].

Выражающий авторскую позицию герой романа Соломин – символ трудового начала, который в противоположность Базарову не только не популярен, но и критикуем. А сам роман, в котором Тургенев сводил счеты с идеологией революционаризма и с патриархальностью славянофилов и адептов правительства, читающей публикой надолго был отвергнут как не соответствующий ее умонастроениям. Как выразился Тургенев, все принялись «бить его палками».

Соломин, подлинный герой романа «Новь», для тогдашней России был не героичен и не централен, хотя его прообразы

повсеместно обнаруживали себя в развивающейся по капиталистическому пути Европе. Ошибка Тургенева состояла в том, что, вырабатывая путь рационального прогрессивного развития родины, он поместил европейца Соломина на родную нам почву. Идеям народников герой не соответствовал, поскольку отрицал мысль о революционизации крестьянства. А для славянофильской идеологии он был неприемлем как западник, рационалист и индивидуалист. В то же время для правительства, настроенного на отечественные формы «либерализма» (как говорил один из персонажей романа «Дым», «вежливо, но в зубы»), управленец Соломин был опасен демократизмом и приверженностью идеям правового (конституционного) ограничения самодержавия.

Завершением тургеневского *итожащего, целостного высказывания*, нашедшего выражение в методологическом приеме последовательного анализа сквозной философской темы, можно считать авторский вывод о природе русского человека. «...Мы, русские, какой народ? Мы все ждем: вот, мол, придет что-нибудь или кто-нибудь – и разом нас излечит, все наши раны заживит, выдернет все наши недуги, как больной зуб. Кто будет этот чародей? Дарвинизм? Деревня? Архип Перепентьев? Заграничная война? Что угодно! Только, батюшка, рви зуб!! Это все – лень, вялость, недомыслие!» [Тургенев 1976б, 425–426].

Но есть ли иной путь? Тургенев романом «Новь» отвечает: есть и он указывается Соломиным. Это чувствует и верно говорит о Соломине народник Паклин: «Такие, как он, – они-то вот и суть настоящие. Их сразу не раскусишь, а они – настоящие, поверьте; и будущее им принадлежит. ...Теперь только таких и нужно! Вы смотрите на Соломина: умен – как день, и здоров – как рыба... Как же не чудно! Ведь у нас до сих пор на Руси как было: коли ты живой человек, с чувством, с сознанием – так непременно ты больной! А у Соломина сердце-то пожалуй, тем же болеет, чем и наше, – и ненавидит он то же, что мы ненавидим, да нервы у него молчат и все тело повинуется как следует... значит: молодец! Помилуйте: человек с идеалом – и без фразы: образованный – и из народа; простой – и себе на уме... Какого вам еще надо? ...Знайте, что настоящая, исконная наша дорога – там, где Соломины, серые, простые, хитрые Соломины!» [Тургенев 1976б, 428–429].

В финальном, шестом романе размышлений дает развернутый ответ на вопрос о возможности в России позитивного дела: когда в России появятся настоящие люди. Но он также знает, что такой ответ сложно усвоить русским людям, поскольку им, как правило, хочется всего и сразу. И потому время соломиных наступит не скоро.

Заключение

Таким образом, художественная философия, работающая с уникальными проявлениями реальной или созданной воображением писателя действительности, производит субъективный, ненаучный, но тем не менее значимый для познания продукт. Этот процесс не подчиняется никаким объективным законам научного познания. Напротив, по слову Пушкина, «драматического писателя надо судить по законам, им самим над собою признанным», т.е. созданным.

Среди основных элементов методологии философствующей литературы – догадка; типы авторской интуиции; авторское высказывание как образ, как идея и как целостное, высказывание итожащее; авторская позиция; авторская фантазия; авторское формулирование философских проблем или авторский выход на аутентичную философскую проблематику; авторский национальный окрас философствования; методы «сквозной идеи и сквозного героя», «интерпретации и оценки». То, как они работают, показано на примерах ряда произведений М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, А.М. Горького, А.П. Платонова и Б.Л. Пастернака.

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Аношкина и др. 2001 – Аношкина В.Н., Антонова Г.Н., Демченко А.А. и др. История русской литературы XIX века. 40–60-е годы. – М.: Изд. Московского ун-та, 2001.

Басинский 2011 – Басинский П.В. Страсти по Максиму. Горький: 9 дней после смерти. – М.: АСТ: Астрель, 2011.

Бунин 2000 – Бунин И.А. Жизнь Арсеньева. – М.: Согласие, 2000.

Быков 2009 – Быков Д.Л. Был ли Горький? – М.: АСТ: Астрель, 2009.

Горький 1951 – Горький М. Собр. соч. в 30 т. Т. 17. – М.: Гос. изд. полит. лит., 1951.

Горький 2000 – Горький М. Книга о русских людях. – М.: Вагриус, 2000.

Добролюбов 1985 – Добролюбов Н.А. Избранное. – М.: Правда, 1985.

Критика... 2003 – Критика 60-х годов XIX века / авт.-сост. Л.И. Соболев. – М.: АСТ: Астрель, 2003.

Кропоткин 2003 – *Кропоткин П.А.* Русская литература. Идеал и действительность. – М.: Век книги, 2003.

Лебедев 2006 – *Лебедев Ю.В.* Жизнь Тургенева. Всеведущее одиночество гения. – М.: Центрполиграф, 2006.

Лермонтов 1981 – *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч. в 4 т. Т. 2. – Л.: Наука, 1981.

Митрофанов 2004 – *Митрофанов Г.Н.* Россия XX века – «Восток Ксеркса» или «Восток Христа». – Ростов-на-Дону: Троицкое слово, 2004.

Неретина, Огурцов 2000 – *Неретина С.С., Огурцов А.П.* Время культуры. – СПб: Изд. Рус. христианского гум. ун-та, 2000.

Никольский 2014 – *Никольский С.А.* Живое и мертвое: путешествие Андрея Платонова по царству смерти // Вопросы философии. 2014. № 9. С. 210–220.

Пастернак 2016 – *Пастернак Б.Л.* Доктор Живаго. – М.: Эксмо, 2016.

Платонов 1998 – *Платонов А.П.* Ювенильное море. – М.: Современник, 1998.

Платонов 2011а – *Платонов А.П.* Эфирный тракт: повести 1920 – начало 1930-х годов // *Платонов А.П.* Собр. соч. Т. 2. – М.: Время, 2011.

Платонов 2011б – *Платонов А.П.* Чевенгур. Котлован // *Платонов А.П.* Собр. соч. Т. 3. – М.: Время, 2011.

Платонов 2013 – *Платонов А.П.* «...Я прожил жизнь». Письма 1920–1950 гг. – М.: Астрель, 2013.

Пушкин 1962 – *Пушкин А.С.* Пушкин – Бестужеву А.А., конец января 1825 // *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. в 10 т. Т. 9. Письма 1815–1830. – М.: Худ. лит., 1962. С. 133–135.

Тургенев 1976а – *Тургенев И.С.* Собр. соч. в 12 т. Т. 2. – М.: Худ. лит., 1976.

Тургенев 1976б – *Тургенев И.С.* Собр. соч. в 12 т. Т. 4. – М.: Худ. лит., 1976.

Федин 1992 – *Федин К.А.* Художник и общество (Неопубликованные дневники К. Федина 20–30-х годов) // Русская литература. 1992. № 4. С. 164–181.

Франк 1996 – *Франк С.Л.* Русское мировоззрение. – СПб.: Наука, 1996.

Шолохов 1975 – *Шолохов М.А.* Собр. соч. в 8 т. Т. 1. – М.: Правда, 1975.

REFERENCES

Anoshkina V.N., Antonova G.N., Demchenko A.A. et al. (2001) *History of Russian literature of the 1940s–1960s*. Moscow: Moscow University Press (in Russian).

Basinsky P.V. (2011) *The Passion of Maxim. Gorky: 9 Days after Death*. Moscow: AST, Astrel (in Russian).

Bunin I.A. (2000) *Arseniev's Life*. Moscow: Soglasie (in Russian).

Bykov D.L. (2009) *Was Gorky Really Gorky?* Moscow: AST, Astrel (in Russian).

Dobrolyubov N.A. (1985) *Selected Works*. Moscow: Pravda (in Russian).

Fedin K.A. (1992) Artist and Society (K. Fedin's Unpublished diaries of the 1920s–1930s). *Russkaya literatura*. No. 4, pp. 164–181 (in Russian).

Frank S.L. (1996) *Russian Worldview*. Saint Petersburg: Nauka (in Russian).

Gorky M. (1951) *Complete Works in 30 Vols.* (Vol. 17). Moscow: Politizdat (in Russian).

Gorky M. (2000) *The Book about Russian People*. Moscow: Vagrius (in Russian).

Kropotkin P.A. (2003) *Russian Literature. Ideal and Reality*. Moscow: Vek knigi (in Russian).

Lebedev Yu. (2006) *Turgenev's Life. The Omniscient Solitude of Genius*. Moscow: Tsentrpoligraf (in Russian).

Lermontov M.Yu. (1981) *Works in 4 Vols* (Vol. 2). Leningrad: Nauka (in Russian).

Mitrofanov G.N. (2004) *Russia of the Twentieth Century – “East of Xerxes” or “East of Christ”*. Rostov-on-Don: Troitskoe slovo (in Russian).

Neretina S.S. & Ogurtsov A.P. (2000) *Time of Culture*. Saint Petersburg: Russian Christian Humanitarian University Press (in Russian).

Nickolsky S.A. (2014) The Living and the Dead. Travel of Andrei Platonov through the Kingdom of Death. *Voprosy filosofii*. No. 9, pp. 210–220 (in Russian).

Pasternak B.L. (2016) *Doctor Zhivago*. Moscow: Eksmo (in Russian).

Platonov A.P. (1998) *Juvenile Sea*. Moscow: Sovremennik (in Russian).

Platonov A.P. (2011a) Ethereal Tract: Novels of the 1920s – Early 1930s. In: Platonov A.P. *Works* (Vol. 2). Moscow: Vremya (in Russian).

Platonov A.P. (2011b) Chevengur. The Foundation Pit. In: Platonov A.P. *Works* (Vol. 3). Moscow: Vremya (in Russian).

Platonov A.P. (2013) “...I Have Lived My Life.” *Letters of the 1920s–1950s*. Moscow: Astrel (in Russian).

Pushkin A.S. (1962) Pushkin – Bestuzhev A. A., End of January 1825. In: Pushkin A.S. *Complete Works in 10 Vols.* (Vol. 9, pp. 133–135). Moscow: Khudozhestvennaya literatura (in Russian).

Sholokhov M.A. (1975) *Works in 8 Vols.* (Vol. 1). Moscow: Pravda (in Russian).

Sobolev L.I. (2003) *Criticism of the 1860s*. Moscow: AST, Astrel (in Russian).

Turgenev I.S. (1976a) *Works in 12 Vols.* (Vol. 2). Moscow: Khudozhestvennaya literatura (in Russian).

Turgenev I.S. (1976b) *Works in 12 Vols.* (Vol. 4). Moscow: Khudozhestvennaya literatura (in Russian).