

УДК 82-312.1+165.0

СТЕПАНОВА А. А.

**ПЕЩЕРА КАК ПОСЛЕДНИЙ ПРИЮТ ФАУСТА:  
ПЛАТОНОВСКИЙ МИФ В РОМАНЕ МАРКА АЛДАНОВА**

*Статтю присвячено дослідженню платонівського міфу про печеру в однойменному романі М. Алданова в контексті інтерпретації ідеї фаустівської культури. В аналізі поетики роману акцентуються грані зіткнення та взаємодії ключових філософських концептів платонівського міфу і смислових констант фаустівського архетипу – ідея вічного пізнання, пошуку істини, самопізнання, перетворення світу.*

*Ключові слова: печера, пізнання, істина, Фауст, особистість фаустівського типу, фаустівська культура.*

Тяготение литературы «академического модернизма» (термин, характеризующий, по мысли М. Германа, искусство 1920–1930-х гг.) [1] к переосмыслению мифологических сюжетов, образов и символов античности исследователи, как правило, связывают с потребностью искусства в возвращении к культурным традициям. «Послевоенное искусство, – отмечает Михаил Герман, – во имя «уравновешивания человека с миром» должно было обратиться к прошлому, быть может, в первую очередь» [1, 282]. После бурных поисков новых ценностей, сопровождавшихся забвением прежних и разрывом с культурной традицией минувших эпох, художественное сознание послевоенных десятилетий остро нуждалось в незыблемой духовной опоре, которая, будучи проверенной вечностью, только и могла бы вернуть утраченную под ногами почву и смысл бытия. В то же время взгляд, обращенный в прошлое, отражал логику развития последнего этапа фаустовской культуры, а точнее – его закатных тенденций. Формирование в первой трети XX века фаустовской идеологии и личности фаустовского типа, свидетельствующее об онтологизации фаустовской культуры, обеспечили

фаустовскому духу небывалые возможности для реализации своих устремлений. Свободный от сомнений и ограничений Фауст XX века, по сути, достигший высот власти, познания и преобразования мира, впервые со времен своего развития оказался обречен созерцать плоды своих деяний. И в этом созерцании, явившем предчувствие конца, отразился и ретроспективный взгляд на пройденный человечеством путь цивилизации, обращенный к истокам познания и дерзания. В этой связи переосмысление пройденного пути содержало в себе некий момент идентификации с мифологемой, заключающей смысл начала и завершения человеческой жизни, – мифологемой пещеры.

У Платона толкование образа пещеры, заключенное в форму мифа, предполагало осмысление идеи вечного познания и поиска истины. Согласно Платону, закованный, сидящий спиной к пробивающемуся из входа в темную пещеру свету человек способен видеть лишь тени вещей и в силу этой ограниченной способности принимает тень за единственную реальность. Темная пещера в этом смысле предстает символом *неведения*, пространством, в котором возможно лишь неполное, искаженное знание о мире. В этой ситуации человек не имеет подлинного знания и о самом себе, поскольку ему доступен только иррациональный способ постижения бытия и себя в бытии, ограниченный инстинктами, ощущениями, темными вожделениями. Здесь речь идет о *чувственном* познании, которому, согласно Платону, подлинное знание о мире недоступно. В этой связи каменные стены пещеры представляют собой демаркационную линию, разделяющую две сферы бытия – реальность подлинную и искаженную, внешнюю (за стенами) и внутреннюю (в темноте пещеры), мир истины и мир иллюзии.

Выход из пещеры как путь во внешний мир являет путь к познанию истины, которую в платоновском мифе символизирует Солнце. Сравнивая человеческое существование с пребыванием в темной пещере и представляя путь человеческого духа к вершинам знания о мире, Платон, по существу, обозначил одну из вечных проблем бытия, которая много

столетий спустя станет идеологической константой фаустовской культуры, ибо именно в образе Фауста литература воплотит явленную Платоном «всегда стремящуюся ввысь душу», «увидевшую Солнце» [2, 517]. В «Мифе о пещере» Платоном философски осмыслены предпосылки возвышения и падения стремящегося к познанию духа, которые, в свою очередь, объясняют и причины угасания фаустовского начала. Согласно Платону, познающая душа всегда трагична (как и душа Фауста), ибо жажда света истины имеет высокую цену: «Способность человека к познанию, – рассуждает Платон, – сможет выдержать созерцание бытия и того, что в нем всего ярче, только если он сможет всей душой отворотиться от всего становящегося» [2, 518], смотреть только вперед и видеть только свет истины.

Трагична по своей сути и ситуация, которую порождает обладание знанием, – человек, увидевший свет истины, вспоминает о пещере как о своем прежнем жилище и о прежних представлениях о мире и испытывает желание нести этот свет людям, оставшимся в пещере, освободить их от тьмы неведения. Платон акцентирует внимание на возвращении в пещеру – со света во тьму – как события, знаменующего для человека приобретение трагического опыта. Объясняя обитателям пещеры, что их знание о мире неподлинно, искажено и, желая, тем самым, освободить узников, человек сталкивается с неприятием истины и враждебным к себе отношением. В этой ситуации увидевшему свет истины о мире открывается истина о человеке, человеческой природе и, таким образом, о себе самом и о своем темном начале, ибо человеческая природа всеобща, но постижение истины о себе всегда индивидуально и потому – трагично. Этот трагизм обозначил С. Шевцов в образе «сияющей и зияющей истины»: «"Все люди смертны. Сократ – человек. Следовательно, Сократ смертен". Истина здесь предстает в своей высшей точке», являющей «безмерное зияние ужаса... Трагедия истины в том и заключается, что наряду с сиянием, она может показать и свой зияющий лик, и вот это сияние и зияние истины есть ее аполлонийская и дионисийская

составляющие, образующие органическое единство, и чей разрыв равносильна их обоюдному уничтожению» [3]. Подобный разрыв происходит в фаустовском сознании: в стремлении к беспредельному познанию аполлонического, переступая границы установленных представлений, Фауст, тем самым, переступает границы дионисийского. Дионисийское пробуждает к творчеству, следовательно, и к знанию, т. е. – к аполлоническому. Но, как при взгляде со света во тьму, в свете познания дионисийское представляется внушающей страх темной пропастью, вызывающей побуждение как можно дальше отойти от ее края, иными словами, всецело отождествить себя со светом и порядком аполлонического. Однако это побуждение губительно, ибо последовать ему – означает разрушить гармонию света и тьмы. «В аполлонийском миропорядке, – отмечает С. Шевцов, – человек раскрывается как человек познающий, а в дионисийском – как человек, внушающий ужас, который и выступает средоточием дионисийской гармонии, соединяющей меру и безмерное. Оба видения человека взаимно дополняют друг друга: познание бытия оборачивается пониманием скорби существования, и, наоборот, через страдание, скорбь человек учится постигать нечто важное, глубинное в себе» [3].

Таким образом, обращение к мифологеме пещеры в литературном и культурном сознании первой трети XX в. знаменовало переосмысление процессов, связанных с развитием фаустовской культуры, ценности фаустианской идеологии и намечало новые пути движения эстетической мысли, которые обретут более четкое оформление в литературе второй половины XX века.

В романе М. Алданова «Пещера» (1936 г.) интерпретация платоновского мифа выстраивается на основе тесной связи с фаустовской темой, рождая полифонический интертекст – философский и литературный. На развитие фаустовской темы в творчестве М. Алданова неоднократно указывали исследователи, подчеркивая, прежде всего, аллюзии и реминисценции трагедии Гете [4]. Так, И. Макрушина отмечает

в произведениях Алданова «явные и скрытые «отсылки» к творчеству И.В. Гете». «Заимствованные писателем из “Фауста” элементы, – отмечает исследовательница, – принадлежащие сюжетно-композиционному, идейно-тематическому уровням трагедии, получив в его романах новое смысловое измерение, “работают” суммарно на пересоздание образа Фауста... Фаустовский архетип находит у Алданова новое воплощение, претерпев известную трансформацию» [5, 32]. Отметим, что, помимо аллюзий к трагедии Гете, в романе Алданова осмысление фаустовской темы включает в себя систему мотивов, отражающих выделенные О. Шпенглером черты фаустовского духа, из которых ключевыми являются мотивы воли к власти и преобразению мира, явленные как основная тема рассуждений и оценки героями событий действительности: «Мир нуждается в починке и может быть починен...» [6, 22] (в этой связи революционные события в России многим представляются «интересным социальным опытом» (138); мотив вечного познания, его цены и ценности, с которыми связаны размышления над проблемами деятельного бытия и созерцания, сознания и воли и т. д.

В осмыслении автором заявленных мотивов отчетливо просматриваются закатные тенденции, в свете которых обозначенные Шпенглером качества фаустовской культуры подвергаются деформации, знаменуя исчерпанность фаустовских устремлений. В этой ситуации шпенглеровский канон, наследующий романтический пафос фаустовской идеи, предстает в тексте романа как *припоминание* об уже ушедшей в прошлое традиции. Однако именно эффект припоминания служит формой эстетического выражения закатного образа фаустовской культуры, создавая контрастный фон, подчеркивающий момент деградации фаустовской идеи на последнем этапе развития фаустовской культуры. Принцип контраста в данном случае реализуется с помощью иронической трансформации традиционного фаустовского канона либо в границах одной фразы: «Эти *мечтатели* (здесь курсив – М. Алданова), они не то, что в трамвай, они в историю врываются благодаря природному

нахальству» (79); «Во главе «крайних элементов», как осторожно сообщала газета, стояли русские, Левиен и Левине, вносящие в движение славянскую мечтательность и фанатизм» (78); «Отблеск этой научной уверенности, шедший от бородатого бюста, играл на лицах людей» (172); «Этот великий революционер, преобразователь современного мира, кажется, очень дорожит своим спокойствием и удобством жизни» (84); либо на «стыке» эпизодов: например, фразы выдержанной в близком к романтическому духе лекции, которую читает почтенный профессор философии немецкого университета, прерываются описанием начинающихся революционных событий в Германии, снижающих царящую в аудитории атмосферу возвышенной одухотворенности. Так, фраза профессора «В деянии заключен весь смысл жизни...» (100) прерывается авторским комментарием уличных событий, как бы раскрывающим суть этого самого деяния: «Где-то, как будто совсем близко, вдруг загремели выстрелы. Вслед за ними послышался глухой мрачный гул» (100); смысл фразы «жажда свободы и вечности» оказывается приземленным и довольно ограниченным в последующем предложении, определяющем историческую сущность этой свободы: «никакой революции нет и не будет, просто разграбили несколько ювелирных магазинов» (101) и т. п.

Наиболее глубокого осмысления фаустовская тема достигает в образе Александра Брауна – ученого, писателя, анархиста в прошлом. Явленный Алдановым образ Фауста XX века полифоничен и выписан в духе модернистской эстетики, подвергающей смысловую трансформацию не столько гетевский интертекст, сколько сам фаустовский тип личности. Исследователи обращают внимание на то, что в романе «Пещера» присутствует единственная опосредованная отсылка к трагедии Гете, связанная с реализацией любовной темы в отношениях Брауна и Муси Кременецкой. Речь идет об упоминании сцены «Заклинания цветов» из оперы Ш. Гуно «Фауст», где Мефистофель, заклиная цветы, помогает Фаусту очаровать Маргариту. В романе Алданова отсылка к известному

оперному либретто подчеркивает колдовское влияние Брауна на Мусю Кременецкую: «Он зачаровал меня, зачаровал раз и навсегда в тот день, когда Шаляпин пел «Заклинание цветов» (209) [5]. И. Макрушина отмечает, что Алданов подвергает образ Брауна «редуцирующей дегероизации» и пародийно-ироническому осмыслению, контаминируя в облике героя «мрачное неудовлетворенное стремление Фауста и скептицизм Мефистофеля» и снижая, тем самым, масштабность вечного образа [5, 33-34]. Безусловно, полифоничность образа Брауна основывается, прежде всего, на взаимодействии в характере героя фаустовского и мефистофелевского начал. Однако вывод исследовательницы об иронической направленности авторской оценки Брауна представляется спорным. Думается, что свойственные Брауну в равной степени величие фаустовского духа, устремленного к постижению высшей истины, и мефистофелевский скептицизм, связанный с осознанием несовершенства мира и человека, служат источником непреодолимых противоречий в душе героя, острой внутренней конфликтности образа, наличие которой позволяет рассматривать Брауна как личность трагическую. Поэтому именно с образом Брауна-Фауста связано осмысление в романе платоновского мифа о пещере как мифа о вечном познании.

В соответствии с философской концепцией Платона, образ Брауна есть олицетворение вышедшего из пещеры человека, чей путь к постижению истины проходит через три ступени познания, выделенные С. Шевцовым, которые отражают три ипостаси героя на разных этапах его жизни – *знание тайное* [3], воплощением которого становится Браун-писатель, автор философской книги «Ключ», представляющей итог жизненных исканий героя; *знание-власть* [3], в поле которого Браун предстает как анархист, причастный в прошлом к революционным событиям в России, и как ученый, посвятивший свою жизнь науке. Отметим, что сфера научных интересов героя – химия – содержит намек на алхимию как основной род занятий Фауста и выступает одним из

маркеров фаустовской идентификации Брауна, на что указывает описание его жилища, в котором акцентируется внимание на заставленной шкафами с книгами библиотеке, в описание которой, параллельно фаустовскому, уже вводится платоновский и декартовский подтекст: «На левом конце полки были философские книги. Платон... Плотин... Как странно, что такие похожие имена», «С края стояли большие толстые томы Декарта, плотно прижатые один к другому; их ровный раззолоченный строй ласкал глаз» (241); и лаборатории: «В лаборатории стоял легкий эфирный запах. Вите бросился в глаза огромный мрачный вытяжной шкаф. Перед ним стоял высокий табурет, тоже какой-то неудобный. Что-то кипятилось на бунзеновской горелке. Огонь под укрепленной в штативе колбой на песочной бане... В этом огне было что-то сумрачное, безнадежное и вместе успокоительное» (241). Жилище свидетельствовало об «одинокости, печальной жизни Брауна, всецело отданной умственному труду» (241). Наконец, *самопознание* [3] – этап, на котором Браун раскрывается сам себе как представитель человеческой природы. По сравнению с платоновской концепцией, последовательность этих этапов в романе Алданова несколько нарушена – конечным этапом духовного развития Брауна предстает знание тайное, иррациональное, к которому он приходит в результате постижения знания-власти и самопознания, определяя в конце романа этапы своего пути к истине как «*власть – познание – творчество*»: «Самое волнующее из всего была политика, самое ценное, самое разумное – наука, а самое лучшее, конечно, – иррациональное: музыка, любовь» (353).

Алдановский Фауст предстает как воплощение устремленного к познанию духа уже в тот момент, когда он «достиг в жизни почти всего, чего мог достигнуть» [7, 519]: «Хватит и науки, хватит и открытий. Обеспечено место в двух ближайших изданиях Бейльштейна, а то и в трех» (408). Согласно платоновской трактовке образ Брауна представляет собой художественную проекцию философской идеи человека, вышедшего из пещеры и увидевшего свет истины, прикоснувшегося к

солнцу. Однако прикосновение к истине, делающее Брауна избранным – не востребоважно. Его избранность и приверженность науке воспринимаются людьми как сумасшествие (подобно тому, как в платоновском мифе человек, вернувшийся в пещеру из внешнего мира, представляется ее обитателям смешным, с «испорченным зрением»): «Он, кажется, понемногу сходит с ума» (117); «Говорят, он медленно сходит с ума» (151); «Почему-то она от Брауна всегда ждала самых странных вещей» (343); «Что, если он морфинист или сумасшедший?..» (345); «Почти все знавшие его люди говорили, что он, верно, был человек сумасшедший» (350) и т. п. Мотив сумасшествия Брауна как инаковости по отношению к окружающим перерастает в мотив демонизма, вскрывающего в характере героя мефистофелевское начало как начало, отчуждающее от мира, реализуя в тексте романа синтез платоновского и фаустовского контекстов: так, Клервиллю Браун видится «провинциальным демоном», в «стратосфере» которого «скучно и холодно» (141–142); по мнению Муси Кременецкой, наиболее подходящим псевдонимом для Брауна является «Роберт-дьявол» (347), она же выделяет в облике Брауна колдовское начало, которое и привлекает, и отталкивает, вызывает и восторг, и ужас: «Я люблю в нем то, что он шальный человек. Другим он, верно, кажется образцом спокойствия, уравновешенности. Но я-то знаю, одна я чувствую, что душа у него бешеная... Браун – это колдовство» (209). Исключительность Брауна воздвигает стену непонимания и неприятия между ним и миром, представляющимся огромной населенной людьми пещерой. В этой связи, как справедливо отмечает И. Макрушина, «не востребоважность высоких интенций духа Брауна, сознающего свою избранность, приводит к мучительному разладу с миром, выражающемуся в комплексе «лишнего человека» [8, 307].

Устремленность к свету познания и в связи с этим – к поиску «основной задачи существования» (398) предопределили бытийный статус героя, заключавший осознание необходимости «жить как надо: на

высотах» (398), обеспечив, тем самым, возможность обозреть с этих высот духа человеческую пещеру. В своем предсмертном письме Федосьеву, которое ставит точку в многолетнем философском диалоге, Браун высказывает свое представление о пещере как о человеческом существовании как таковом и о глубине и непостижимости человеческой природы, метафорически обозначенное в образе человеческого пространства – «своя пещера». Образ пещеры, на котором сконцентрирована мысль героя, становится, тем самым, отправной точкой в его размышлениях о смысле человеческого бытия, поисках своего пути и места в мире. Понимание смысла жизни героем основывалось на платоновской идее всеобщего блага, которая в интерпретации Брауна предполагала активное деяние, направленное на улучшение, преобразование мира: суть многолетней полемики Брауна и Федосьева сводилась к убеждению в преимуществах «реакционной» или «либеральной политической веры» (399). В этой ситуации образ Брауна обнаруживал смысловую идентичность с образом платоновского человека, желающего освободить обитателей пещеры. Однако с течением времени герой Алданова приходит к пониманию невозможности реализации платоновских представлений о всеобщем благе именно потому, что у каждого – «своя пещера» и, соответственно, своя истина: «Общего, годного для всех решения задачи – основной задачи существования – нет и, по-моему, быть не может» (398). Озаренный светом истины Фауст утыкается в пустоту, ощущая неизбежность возвращения к началу пути: «Из пещеры человек вышел, в пещеру и возвращается, только в другую» (398). Исследователи часто акцентируют внимание на отсутствии деятельного начала в образе Брауна. «Герой Алданова, – отмечает Т. Болотова, – не способен выйти из пещеры и помочь другим найти выход» [9, 72]. Думается, что отсутствие деятельного начала обусловлено не «неспособностью» героя к каким-либо действиям, а тотальным разочарованием, приведшим Брауна к осознанию бессмысленности каких-либо деяний: «Полная пустота деятельных жизней» (141). Отсюда мотив

возвращения в «другую пещеру» есть форма отказа от мира, ухода из него: «Оба мы рассчитались с миром» (402) – Федосьев закрывается в католическом монастыре, Браун – уходит «в мир иной».

Последний этап жизни Брауна, осмысленный в заключительном романе алдановской трилогии, представляет собой время расставания с иллюзиями, что с горечью констатируется и самим героем: «Не с одной иллюзией я расстался за последние пять лет» (139). Связанный с образом Брауна мотив абсолютного разочарования предстает в романе наиболее ярким художественным способом выражения закатности фаустовской идеи, ибо в основе его смыслового единства лежит обозначенный Хайдеггером момент *подмены качества истины* [10] – трансформации жизнетворческих устремлений фаустовской личности в иллюзию, знаменующий призрачность фаустовской идеи как таковой, ее превращение в тень, представляющее, по сути, возвращение к «пещерному» восприятию мира.

Мотив расставания с иллюзиями реализуется в романе на трех уровнях. Первый связан с разочарованием героя в человеческой природе – Браун приходит к убеждению в непреодолимости первобытного, пещерного начала в человеке: «на смену им идут дикари под руководством прохвостов... Уже появились новые идеалисты. Идеализм их наглый и глупый, зато у них твердая вера в себя, у них душевная целостность, в своей мерзости еще не виданная в истории, – будущее принадлежит идеалистам хамства» (402). Первобытная, дикарская доминанта человеческого естества подчеркивается Брауном частым сравнением со звериным, а именно – с обезьяньим обликом: «Он подпрыгивал, как длинный хищный зверь» (229); «Здоровенный верзила с длинными волосами, в фартуке, сделав идиотски-зверское лицо, выпучив глаза, бьет по цепям, сковывающим земной шар» (217); «лицо его стало зверским» (333); «У обезьян нет политической истории, – если б она у них была, то очень походила бы на человеческую. Социалисты... в свое время пытались преодолеть в истории обезьянье начало – и, очевидно, теперь в

этой попытке раскаялись... Они теперь и похожи на героев – страшных сходством обезьяны с человеком» (138-139); «У большевиков тоже «большая идея». Правда, обезьянья, да обезьяньи-то для этого, пожалуй, самые лучшие» (244) и т. п. (Акцентирование ярко выраженного звериного начала в человеке у Алданова перекликается с идентичной метафорической образностью, характерной для произведений Хаксли. Так, в романе «Шутовской хоровод» (1928) подчеркивается «мелкотравчатость, обезьянья ограниченность и глупая претенциозность так называемого Homo Sapiens» [11]. В романе «Контрапункт» (1928), где образ обезьяны осмыслен как исходная точка эволюции и одновременно конечная ступень деградации человека, Хаксли воспроизводит определенную модель прогресса, в которой образ обезьяны выступает в качестве своеобразного эталона эволюции, обесценивающего все завоевания цивилизации: «Рисунок справа представлял менее оптимистическую кривую, состоящую из вершин и падений. Маленькая обезьяна очень быстро превращалась в цветущего высокого представителя бронзового века, который уступал место очень крупному эллину и немногим меньшему этруску. Римляне снова становились мельче. Монахов Фиваиды трудно было отличить от первобытных маленьких обезьян. Далее следовало несколько рослых флорентинцев, англичан и французов. Их сменяли отвратительные чудовища, снабженные этикетками «Кальвин», «Нокс», «Бакстер» и «Уэсли». Рост представителей человеческой расы все уменьшался. Викторианцы были изображены карликами и уродами, люди Двадцатого столетия – недоносками. В тумане будущего виднелись все мельчавшие уродцы и зародыши с головами, слишком крупными для их расслабленных тел, с обезьяньими хвостами и с лицами наших наиболее уважаемых современников; и все они кусались и царапались и грызли друг друга с той методической энергией, которая свойственна только высокоцивилизованным существам» [12, 269]. В «Дивном новом мире» (1932) образ обезьяны выступает как символ гипертрофированного дионисийского начала; наконец, своей кульминации тема «обезьяньей

идентичности» достигает в романе «Обезьяна и сущность» (1948), где Хаксли изображает страшные последствия обращения человека в обезьяну). В этом смысле образы Фауста и обезьяны у Алданова генетически связаны: они являют два полюса эволюции одного организма. Фаусту по силам увидеть свет истины, но не под силу преодолеть обезьянью природу человека – восхождение к высотам познания обращается одновременно и путем вспять, к пещере как исходной точке человеческого бытия.

Разочарование Брауна в человеческой природе влечет за собой разочарование в идее преобразования мира (второй уровень реализации мотива). Восприятие революции как грандиозного обмана, «мелкого, дешевенького политического спорта» (140), «глупой и грязной игры» (245) убеждает героя в недостижимости аполлонической гармонии, в невозможности усовершенствования миропорядка: «Разумный порядок не создан, да его никогда и не было, как нет его и в этом дворце, и в этом парке, хоть невеждам они кажутся символом порядка и разума. Везде хаос, все ни к чему, все нелепая шутка...» (96). Более того, по мысли Брауна, несовершенство человеческой природы превращает любую преобразовательную фаустовскую идею в социально опасную, знаменуя крах «миротворческих» иллюзий: «Мир лежал и лежит во зле, попытка же коренной его починки почти неизбежно влечет за собой зло, в тысячу раз худшее» (399).

В мотиве утраты иллюзий Брауном заключена обратная сторона сияния истины, в котором, как указывал С. Шевцов, начинает зиять трагическая истина о мире и о самом себе [3]. Обладание знанием не приводит Брауна к постижению смысла бытия («*Ведь и зная, ничего не поймешь*»). Истина, открывшаяся Брауну-Фаусту на высотах познания, осветила мир, до сих пор живущий в каменном веке, и, в конечном итоге, привела героя к утрате веры в абсолютную победу разума: «Рационалист я без подобающего рационалисту энтузиазма и, главное, без малейшей веры в торжество разума... Не торжествует он почти ни в чем и нигде» (141—

142). В свете познания Брауну открывается страшная истина и о самом себе – его воля и сознание – «главная гордость человека» – на самом деле не являются неотъемлемыми качествами его личности, их бытие имеет свой, отличный от бытия человека, предел. В работах исследователей творчества М. Алданова причиной самоубийства Брауна традиционно считается глубокое разочарование в жизни, мрачный скептицизм и духовная опустошенность. Думается, однако, что все вышеперечисленные причины лежат на поверхности и заключены в «мир А» героя, представляющий его повседневное, видимое проявление «Я», – это те причины, которые Браун посчитал нужным открыть окружающим. В то же время его внутренний, потайной «мир В» был одержим сомнениями относительно принятого решения покинуть этот мир: «Можно еще подождать... Можно бы подождать выхода книги» (388); «Жаль уходить... Душа изнасилась, все так, но еще пожил бы... Ах, как жаль!..» (390) и, в конечном итоге, доверил свою судьбу «скверному случаю»: «Что там написано, на той стороне?... Если разберу, то сегодня, а не разберу, так отложить на три месяца?» (397). Сомнения героя и желание «пожить еще», несмотря на все разочарования, указывают на более вескую причину, о которой вскользь упоминается в произведении: у Брауна случился первый инсульт, и врач предупредил его о высокой вероятности второго. В этой связи в самоубийстве для Брауна главным было не просто уйти, но «уйти, как только будут признаки, что пора» (352), ибо для него как для ученого было нечто, гораздо более страшное, нежели смерть – угасание сознания и воли, ведущее к идиотизму: «Но, может быть, рано, как ни безусловно рассуждение? Может быть, и второй удар будет нескоро? Разве нельзя покончить с собой и после того?» – «Нет, тогда будет поздно, тогда паралич сознания и воли...» (405). Опасения и колебания Брауна отражают авторскую рефлекссию, направленную на осмысление известного декартовского утверждения «*Я мыслю, следовательно, существую*» как собственного опыта – телесного и духовного. Убеждение в бренности не только телесного, но и разумного начала побуждают героя к поиску

некоего «вечного» начала, заключенного в человеческом существовании. Таким началом, по мысли Брауна, является иррациональное знание, на основе которого прошедший через горнило вечного познания новый Фауст на пороге смерти выстраивает свою систему ценностей, утверждающую доминанту уже не деятельности, но созерцания и возвращающую человечество к исходной ступени познания: «... увидеть солнечный закат, лес, озера, прочесть Толстого и Декарта, услышать Шопена и Бетховена... Горжусь редкими завоеваниями разума, но самое лучшее из всего, что я в жизни знал, было все-таки иррациональное: музыка. Одно иррациональное, пожалуй, и вечно. Бетховен переживет Декарта» (352, 142).

Выбор в качестве способа постижения мира иррационально-творческого познания Браун утверждает в своей последней книге с символическим названием «Ключ», содержащей философские размышления о смысле человеческого бытия, облекая научную идею в художественную форму, где понятия переходят в образы. Пещера как символ иррационального, чувственно-интуитивного постижения мира, как пространство, хранящее тайну рождения и смерти, становится последним пристанищем уставшего Фауста. В этом смысле выбор Брауном небытия как «своей пещеры» символизирует одновременно и конец прежнего, земного, и начало нового, *иного* существования, в котором герой обретает возможность соприкосновения с вечностью, явленную как опыт телесного самобытия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман. — СПб. : Азбука-классика, 2005. — 480 с.
2. Платон. Государство. Книга VII. Миф о пещере // Платон. Соч. : в 3 т. / Платон. — М. : Мысль, 1971. — Т. 3. Кн. 1. — 1971. — 687 с.
3. Шевцов С. В. Эдип Софокла и Человек пещеры Платона: два пути постижения бытия [Электронный ресурс] / С.В. Шевцов // Научно-

культурологический журнал. — № 8 (206). — 2010. — Режим доступа : <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2627&level1=main&level2=articles> .

4. Наиболее глубоко эта проблема исследована в работах И.В. Макрушиной. См. : Макрушина И. В. Интертекстуальные связи романов М. Алданова с трагедией И. В. Гете «Фауст» (о гетевских реминисценциях в тетралогии «Мыслитель» и трилогии «Ключ» — «Бегство» — «Пещера») / И. В. Макрушина // Вестник Башкирского университета, 2000. — № 2—3. — С. 31—36 ; Макрушина И. В. Гетевские реминисценции в тетралогии «Мыслитель» и трилогии «Ключ» — «Бегство» — «Пещера» Марка Алданова / И. В. Макрушина // Ученые записки Стерлитамакского государственного педагогического института и Стерлитамакского филиала Академии наук Республики Башкортостан. — Стерлитамак : Стерлитамак. гос. пед. ун-т, 2002. — Вып. 1. — С. 145—151 ; Макрушина И. В. Особенности трансформации фаустовского архетипа в трилогии М. Алданова «Ключ» — «Бегство» — «Пещера» / И. В. Макрушина // Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии. — Тамбов : Тамбовполиграфиздат, 2006. — Вып. 1. — С. 306—308 ; Макрушина И. В. Своеобразие художественного воплощения фаустовской темы в историософской прозе Марка Алданова : О литературных истоках образа Александра Брауна в трилогии «Ключ» — «Бегство» — «Пещера» / И. В. Макрушина // Актуальные проблемы изучения литературы на перекрестке эпох. Форма и содержание : категориальный синтез : сб. науч. ст. — Белгород : изд-во БелГУ, 2007. — С. 141—148.
5. Макрушина И. В. Интертекстуальные связи романов М. Алданова с трагедией И. В. Гете «Фауст» (о гетевских реминисценциях в тетралогии «Мыслитель» и трилогии «Ключ» — «Бегство» — «Пещера») / И. В. Макрушина // Вестник Башкирского университета, 2000. — № 2—3. — С. 31—36.

6. Алданов М. А. Пещера / М. А. Алданов // Алданов М. А. Собр. соч. : в 6 т. — М. : Правда, 1991. — Т. 4. — С. 5—410. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.
7. Алданов М. Бегство / М.А. Алданов // Алданов М. А. Собр. соч. : в 6 т. — М. : Правда, 1993. — Т. 3. — С. 256—543.
8. Макрушина И. В. Особенности трансформации фаустовского архетипа в трилогии М. Алданова «Ключ» — «Бегство» — «Пещера» / И.В. Макрушина // Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии. — Тамбов : Тамбовполиграфиздат, 2006. — Вып. 1. — С. 306—308.
9. Болотова Т. И. Функции философского текста в романах М. Алданова (Платон, Декарт) / Т.И. Болотова // Дис. ... канд. филол. наук. — Саратов, 2007. — 210 с.
10. Хайдеггер М. Учение Платона об истине / М. Хайдеггер // Историко-философский ежегодник. 1986. — М. : Наука, 1986. — С. 255—275.
11. Хаксли О. Шутовской хоровод / О. Хаксли ; пер. с англ. И. Романовича. — М. : Гослитиздат, 1936. — 328 с.
12. Хаксли О. Контрапункт // Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы / О. Хаксли. — М. : НФ «Пушкинская библиотека», АСТ, 2002. — С. 29—523.

СТЕПАНОВА А. А.

### **ПЕЩЕРА КАК ПОСЛЕДНИЙ ПРИЮТ ФАУСТА:**

#### **ПЛАТОНОВСКИЙ МИФ В РОМАНЕ МАРКА АЛДАНОВА**

*Статья посвящена исследованию платоновского мифа о пещере в одноименном романе М. Алданова в контексте интерпретации идеи фаустовской культуры. В анализе поэтики романа акцентируются грани соприкосновения и взаимодействия ключевых философских концептов платоновского мифа и смысловых констант фаустовского архетипа —*

*идея вечного познания, поиска истины, самопознания, преобразования мира.*

*Ключевые слова: пещера, познание, истина, Фауст, личность фаустовского типа, фаустовская культура.*

STEPANOVA A. A.

**CAVE AS FAUST'S LAST SHELTER: PLATO'S MYTH IN THE  
NOVEL BY MARK ALDANOV**

*The article deals with the Plato's Myth of the Cave in the eponymous novel by M. Aldanov in the context of the interpretation of the Faustian theme. In the analysis of the poetics of the novel are accented face contact and interaction of key philosophical concepts of Plato's myth and meaning constants of the Faustian archetype – the idea of eternal knowledge, truth-seeking, self-knowledge, transformation of the world.*

*Key words: the cave, knowledge, truth, Faust, Faustian personality type, the Faustian culture.*

*Стаття надійшла до редколегії 18.12.2012 р.*

