

К. СТЕПАНЯН

(Москва)

Гоголь и Достоевский: диалоги на границе художественности

Сочетание религиозности и художественности всегда было главной проблемой русской литературы. Но, пожалуй, нет других писателей, которые для разрешения этой проблемы — и в теории и в творческой практике — приложили бы большие усилия, буквально посвятили бы этому жизнь, для которых она началась бы столь многое, как Гоголь и Достоевский. Третьим здесь можно было бы назвать Льва Толстого, но в его судьбе все обстояло несколько иначе, и об этом я говорить сегодня не буду.

И для Гоголя и для Достоевского воздействие создаваемых ими произведений на духовное состояние читателей было главным. Литература, по их мнению, должна руководить обществом и направлять его на верную дорогу, важнейшая задача подлинной интеллигенции — духовное просвещение народа. Но требования художественности — всегда ли они согласуются с этими задачами, не препятствуют ли они друг другу, или, может быть, даже противоположны? Над этими вопросами и по сию пору бьются многие умы, правда, сейчас более склонны находить простые ответы.

Не случайно к концу жизни и Гоголь и Достоевский пришли к сходным, на первый взгляд, жанрам, подразумевающим прямой разговор с читателем, создав две книги, аналога которым нет в русской литературе — «Выбранные места из переписки с друзьями» и «Дневник писателя». Но судьба этих книг была различной. Большинство современников не приняло гоголевскую книгу. Казалось, в одночасье рухнула связь автора «Мертвых душ» со всей русской читающей публикой. Даже искренне любившие Гоголя люди, мягко говоря, критически отнеслись к его «Выбранным местам...». Выразалось мнение, что он погиб как художник. В дальнейшем, пережив творческую трагедию со II и III томами «Мертвых душ», Гоголь уми-

рает. Но и, что очень важно, отзыв духовных лиц (которых, казалось бы, должно было радовать обращение корифея русской литературы к проповеди христианства) на «Выбранные места...» был довольно сдержанным. Такие виднейшие православные мыслители, как митрополит Филарет и о. Игнатий Брянчанинов, считали, что Гоголь во многом «заблуждается», книга его «издает из себя и свет, и тьму»¹. Что же касается «Дневника писателя», то он имел в России огромный успех и упрочил славу Достоевского как художника; примерно в этот же период были созданы два его художественных шедевра — «Подросток» и «Братья Карамазовы». В чем же причина столь разных результатов?

Не имея сейчас возможности говорить об этом во всем необходимом объеме — что составляет содержание книги, над которой я теперь работаю, — сосредоточусь на двух взаимосвязанных аспектах: подход того и другого писателя к изображению личности и принципы построения диалога с читателем.

В апреле 1856 г., вскоре после своего выхода из каторги, Достоевский пишет барону А. Е. Врангелю из Семипалатинска о замысле статьи, с которой он хочет возобновить свою литературную деятельность, вновь начать печататься, напомнить о себе обществу — «Письма об искусстве». Статья эта — «плод десятилетних обдумываний», тема ее — «о назначении христианства в искусстве» (28₁; 229). В комментариях говорится, что это — «отдаленное предвестие „Ряда статей о русской литературе“» (18; 237). Но мне кажется, что в 1856 г. замысел Достоевского был несколько иным. Мы можем отчасти реконструировать его, исходя из свидетельства Достоевского (в том же письме): «„Русский вестник“ напечатал вступление к разбору Пушкина Каткова, где идеи совершенно противоположные моим» (28₁; 229). Подробно анализировать с этой точки зрения обширную статью М. Н. Каткова здесь нецелесообразно, скажу лишь об одном ее тезисе, который мог вызвать резкое неприятие Достоевского. Критикуя прозу Пушкина как недостойную великого поэта, Катков пишет: «Пушкину была особенно нужна искусственная форма стиха. Как оркестр и ряд ламп отделяет в театре сцену от зрителей, так ряд рифм и музыкальность стиха ставят поэта в некоторое разобщение с действительностью; мысль его отделяется от неволи жизни и возносится на ту идеальную высоту, с которой свободно может она обращаться к явлениям жизни и извлекать из них язык страсти, боли и радости. Так сценический художник с удивительной силой страсти, с поразительной истиною всех ее оттенков дей-

ствующий под мантией героя, является, сошедши со сцены, самым простым и нередко самым прозаическим смертным»². Именно такая позиция художника — на некоей «идеальной высоте» по отношению к аудитории — всю жизнь категорически отвергалась Достоевским (в отличие от Гоголя) и именно здесь один из главных пунктов их заочных религиозных, философских и эстетических разногласий.

Как справедливо писал Г. М. Фридендер, Гоголь всегда оставался для Достоевского одним из величайших художественных авторитетов³. Значение Гоголя — как личности и как гениального писателя — для Достоевского было велико на всем протяжении его жизни, имя Гоголя наиболее часто упоминается в его публицистике, черновиках, письмах. В одном из ранних писем Достоевского брату, вскоре после успеха «Бедных людей», он сопоставляет себя с Гоголем на двух страницах шесть раз (28; 117—118)! В конце жизни, составляя для одного из своих корреспондентов список книг, которые следовало бы прочесть его сыну-подростку, Достоевский, называя отдельные произведения мировой литературной классики, пишет: «Гоголя, без сомнения, надо дать всего» (30; 237). Но не будет преувеличением сказать, что из всех известных ему гениев русской литературы наиболее критическое отношение было у Достоевского тоже именно к Гоголю. Одним из наиболее значимых суждений Достоевского представляется мне здесь следующее: «Наши сатирики не имеют положительного идеала в подкладке. Идеал Гоголя странен: в подкладке его христианство, но христианство его не есть христианство» (24; 304). Чтобы сказать такое о Гоголе, для которого главным в жизни было истовое устремление к Богу и глубокие религиозные переживания, надо было иметь веские основания.

Для того, чтобы понять эту запись Достоевского, мне кажется, надо сделать небольшое отступление и рассмотреть проблему творческого метода. Очень важны здесь следующие две записи в черновиках (важно и то, что расположены они рядом): «При полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я конечно народен (ибо направление мое истекает из глубины христианского духа народного); — хотя и неизвестен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему»; далее с абзаца следует: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (27; 65). А непосредственно этим двум записям предшествует рассуждение, начинающееся словами: «*Формула.*

Русский народ весь в православии и в идее его» (27; 64). Известно глубокое суждение Юрия Тынянова из его работы «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)»: на «вопрос о „прекрасном человеке“ — идеальной маске у Гоголя (...) дан (...)» ответ Достоевского: прекрасен несовершенный человек»⁴. Но ведь тут не просто усложнение взгляда на «маленького человека» или творческого метода⁵, тут принципиально иной взгляд на человека вообще.

Часто цитируется заповедь «Возлюби ближнего как самого себя». Но это ветхозаветная заповедь, из Закона, который Христос не отменить пришел, но утвердить, однако при этом добавляя: «Заповедь новую даю вам, да любите друг друга; как Я возлюбил вас, так и вы да любите друг друга» (Ин. 13:34). То есть собственно христианская заповедь заключается в том, чтобы любить ближнего своего, даже самого забитого, самого падшего, по возможности так, как любит его Господь: прозревая, сквозь все его несовершенства, ту глубину, где каждый человек есть образ и подобие Божие. Думаю, именно такую любовь имел в виду Достоевский, когда неоднократно писал о том, что без любви, без любовного взгляда не поймешь истинной сути ни человека, ни народа — сути, в текущей действительности закрытой всякого рода наносными искажениями. «Христианство, — писал Достоевский, — есть доказательство того, что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть» (25; 228). И в другом месте: «В русском христианстве, по-настоящему, даже и мистицизма нет вовсе, в нем одно человеколюбие: один Христов образ, — по крайней мере, это главное» (23; 130). А любовь — это живое чувство, но вместе с тем это и сознание: «Сознание и любовь, что, может быть, одно и то же, потому что ничего вы не сознаете без любви, а с любовью сознаете многое» (25; 228). Можно сравнить с гогаевским: «без гнева — вы знаете — немного можно сказать: только рассердившись, говорится правда»⁶. Возвращаясь же к Достоевскому, проследим его мысль дальше: прозревая истинную суть человека или народа любовным взглядом, видишь его красоту, а следовательно, любовь напрямую связана с категорией прекрасного. Поэтому: «эстетика есть открытие прекрасных моментов в душе человеческой самим человеком же для самосовершенствования» (21; 256). И отсюда становится ясным неоднократно высказывавшееся Достоевским суждение: «Основная мысль всего искусства девятнадцатого столетия (...) это мысль христианская и высоконравственная; формула ее —

восстановление погибшего человека, задавленного несправедливым гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков» (20; 28).

Но что является источником той любви, о которой шла речь? Откуда она рождается и что питает ее? Только вера — вера в Бога, в бессмертие человеческой души, в грядущее Царство Божие — а следовательно, убежденность в том, что каждый человек равноценен каждому, поскольку все они созданы Творцом и наделены равной Богу (!) свободой и ответственностью. «Любовь к человечеству, — писал Достоевский, — даже совсем немыслима, непонятна и совсем невозможна без совместной веры в бессмертие души человеческой» (24; 49).

Здесь я хотел бы предложить свою трактовку «реализма в высшем смысле» или «реализма, доходящего до фантастического», о котором писал Достоевский. Мне представилось интересным сравнить его с тем направлением в средневековой философии, которое тоже называлось реализмом, или «крайним реализмом», и противостояло номинализму. Сущность этого направления состояла в утверждении объективной реальности высших духовных сущностей, «универсалий», а также того, что «всякое общее понятие всецело и сущностно содержится в каждом из индивидов, которые им обнимаются и вследствие этого между индивидами того же рода нет никакого различия по бытию и сущности, но их отличие обусловлено лишь известным количеством акциденций»⁷. Конечно, я отдаю себе отчет в том, что в подобном сопоставлении есть известная некорректность, более того — может быть, это просто метафора, но мне, во всяком случае, эта метафора помогла лучше понять суждения Достоевского о реализме, о том, что же такое все-таки «реализм, доходящий до фантастического».

Здесь очень важны суждения Достоевского о Пушкине. «Может быть, Пушкин дал бы великие положительные типы красоты русской», — писал Достоевский в черновых набросках к «Дневнику писателя» на 1880 г. и чуть ниже: «Пушкин реалист как [их] еще не бывало у нас» (26; 214, 215). А несколькими годами ранее, размышляя о том, «что такое фантастическое в искусстве», Достоевский сам же и отвечает: «Побежденные и осмысленные тайны духа навек. Родоначальник Пушкин. „Пик[овая] дама“, „Мед[ный] всадник“, „Дон Жуан“» (23; 190). И еще: «Реализм есть фигура Германна (хотя на вид что может быть фантастичнее), а не Бальзак» (24; 248). И последнее. Известно рассуждение Достоевского: «Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы

и начала — это все еще пока для человека фантастическое» (23; 145). А где концы и начала человеческого существования, как это понимал Достоевский? — конечно же, на Небесах. Существенны здесь еще частые упоминания Достоевским важности «глаза» для того, чтобы увидеть в текущей действительности «глубину, какой нет у Шекспира» (23; 144; см. также: 23; 141, 192, 193, 206). Существует точка зрения, что когда после пребывания в раю, где первый человек мог видеть и осязать Бога всем существом своим, Господь, в наказание за первородный грех, изгнал Адама и Еву и дал им при этом «одежды кожаные» (Быт. 3:21) — то есть кожный покров; единственным местом на теле человека, не закрытым этим покровом, а следовательно, сохранившим способность видеть Бога, остались именно глаза.

И, чтоб вернуться к Гоголю, вспомним январский «Дневник писателя» за 1876 год, где Достоевский, описывая елку и бал в клубе художников, вспоминает Сквозника-Дмухановского, Чичикова, Держиморду. — и сначала видит на балу как бы их, а потом ему в голову приходит «„фантастическая“ мысль»: что если каждый из них вдруг узнал, как много в них «чистоты, великодушных чувств, добрых желаний», как они прекрасны? «А беда ваша вся в том, что вам это невероятно» (22; 11—13).

Гоголь был верующим христианином, это бесспорно. Но к Богу приходят по-разному — в том числе из страха, из высокомерия, из гордости, из любви к «общечеловеку» или «общечеловечеству», даже «из ненависти» (22; 164), — и Достоевский, кстати, лучше многих других это знал. Соответственно, доминантой религиозного сознания может стать либо страх, либо любовь и доверие — к Богу и к миру, Им созданному. Страх же порождает сосредоточение на собственной греховности и преувеличенное представление о своей ответственности за все происходящее вокруг, постоянную заботу о неукоснительном соблюдении всех догм, обрядов и личного, зачастую надуманного долга — и, как следствие, забвение интересов и насущного бытия ближних (при неустанном стремлении к благу всех людей вообще). Нередко — в сочетании с другими личными качествами — это приводит к убеждению в сугубой греховности окружающих, необходимости всеми возможными способами учить, наставлять и спасать их, несовершенных (каковыми они представляются, поскольку видишь лишь облик их). «Кто слишком любит человечество вообще, тот, большею частью, мало способен любить человека в частности», — замечал Достоевский (21;

264). Порой такой тип религиозного сознания замыкается на мысли о зависимости судеб всей страны, всего мира от действий собственного «я» (так, парадоксальным образом, приходя от, казалось бы, крайнего смирения к крайней гордыне). Мне думается, в общем именно такой тип религиозного сознания был у Гоголя.

Возьму на себя смелость использовать некоторые наблюдения Достоевского из очерка «Влас» для уяснения того, что могло происходить с Гоголем, особенно в последние годы его жизни. Достоевский говорит здесь о мистическом ужасе — «самой огромной силе над душой человеческой». «Ощущение ужаса есть чувство жесткое, сушит и каменит сердце для всякого умиления и высокого чувства» (21; 38). Еще раз оговорюсь: я совершенно далек от намерения сопоставить Гоголя с тем, к кому отнесены в очерке эти слова, речь идет только о психологическом состоянии, способном овладеть человеком и довести его, как пишет там же Достоевский, до изнеможения. Своего рода неподвижность этого состояния, кстати, может объяснить и еще одну загадочную запись Достоевского: «Гоголь — гений исполинский, но ведь он и туп, как гений» (20; 153). Думается, речь здесь идет именно о неспособности гения оторваться от созерцания того, что овладело его сознанием (ср. схожие записи о Петре I и Льве Толстом — соответственно, 18; 106 и 25; 175). Состояние мистического страха и ужаса свойственно одинокой, уединившейся, обособившейся душе (я не случайно использую слова из лексикона Достоевского) — и не даром в вышеприведенных строках этому ужасу противопоставлено умиление. По словарю Даля, «умилиться» — «быть растрогану, тронуту чем, склониться чувством к нежному и радужному участию», «умиление» — «чувство (...) смирения, сокрушения, душевного, радужного участия, доброжелательства»⁸. Подчеркиваю здесь слова об «участии», потому что, на мой взгляд, именно душевного участия в судьбах ближних не хватало уединенному сознанию Гоголя всю жизнь. Знаменательно, что, говоря о Пушкине, своем идеале писателя, Достоевский довольно часто и в разных контекстах упоминает о присущем Пушкину глубоком чувстве умиления: «Он любил природу русскую до страсти, до умиления (...) что-то милое и умиленное в его созерцании народа» (26; 116, см. также 26; 144, 212, 217, об умилении — 14; 25 и 26; 111, 113, 172).

Любое произведение представляет собой диалог между автором и читателем. В художественном произведении у автора возникает посредник: образ автора — повествователь. Те осо-

бенности религиозного сознания Гоголя и его психологии, о которых шла речь выше, привели его к убеждению, что писатель есть некое возвышенное над остальными людьми существо; чтобы эффективно воздействовать на читателя, он должен представлять перед ним без изъянов и слабостей, уже постигшим истину и поучающим читателя; повествователь у него — некий сублимированный, очищенный облик реального писателя. По ходу творческой эволюции Гоголя эта тенденция нарастала, расхождение между реальной писательской личностью и образом автора увеличивалось, дойдя до кульминации в «Выбранных местах...». Часто упоминают суждения Достоевского о неискренности и «выделанном смирении» Гоголя в этой книге (24; 305 и 301; 227), но скрытность писательского облика автора «Мертвых душ» Достоевский относил ко всему его творчеству, вспомним слова о «смеющейся маске Гоголя» (19; 12). Отмечу еще такие слова Достоевского, многое объясняющие в творческой и жизненной драме Гоголя, хотя впрямую к нему и не относящиеся: «искусство требует прежде всего полной свободы, а свобода не существует без спокойствия (всякая тревога уже не свобода)» (18; 78). Обособление же и отъединение от реальной жизни ведет к пуританству, утрате любви к жизни, а тогда искусство начинает казаться соблазном. Эту черту Достоевский отмечал у многих своих современников: «мы пуритане по крови, мы мало любим жизнь, и потому искусство кажется нам соблазном» (19; 138). Утрата же любви ведет и к ослаблению зоркости взгляда у художника; в черновиках Достоевского есть запись: «О том, что русский народ вовсе не так сквернословен (скверномыслен), как изображали его Гоголь (заплатанный...) и генералы-командиры солдат в 40-х годах» (24; 226).

Вера же самого Достоевского была основана на любви — некоторые ставили ему это в заслугу, другие упрекали за это, даже чуть ли не отлучали от христианства. Но бесспорно, что цели своей — обратить читателей к Богу — Достоевский достигал куда чаще и успешнее тех своих оппонентов, которые в основу веры клали страх. А что значит достигать своей цели для художника? Это означает, как указывал сам же Достоевский, добиться того, чтобы читатель, прочтя его произведение, совершенно так же понимал мысль писателя, как понимал ее он сам в процессе творчества (18; 80). И не просто понимал, но и убедился в ее правоте. Однако добиться этого можно, только если вместе с читателем, наравне с ним участвуешь в поиске истины, поскольку «обида на то, что слишком уже *над*

нами возвышаются, может быть у самого страшного, самого сознающего свое преступление преступника и даже у самого расквашивающегося» (26; 106). Да и не любят люди, когда их чему-либо учат, особенно «свысока» (кстати, слова «свысока», «высокомерно» и синонимичные им, а также слова «отъединение» и «обособление», по моим эмпирическим подсчетам, наиболее употребимы из всех слов с отрицательной семантикой у Достоевского, у Гоголя же в «Выбранных местах...» наиболее употребимая форма — глаголы в повелительном наклонении). «Когда он (народ. — К. С.) увидит в вас поменее исключительного желания учить, — обращался Достоевский к авторам „Читальника“ для народа, — то скорее вам поверит» (19; 30). Нельзя слишком много требовать от человеческой совести, — писал Достоевский, — самые важные идеи должны быть выражены так, чтобы произведение увлекало читателя, было занимательным. Повествовательная манера Достоевского в его великих романах, виртуозная игра различными «масками» повествователей направлена на то, чтобы максимально вовлечь читателя в совместный поиск истины. Но реальному автору свойственна притом предельная исповедальность: писатель высказывает свои убеждения и верования, не опасается, что его сомнения, идейные и нравственные кризисы и даже падения окажутся видны и понятны читателю (рискуя даже тем, что ему и «припишут» что-то не совершенное им, как то неоднократно случалось и случается с Достоевским вплоть до наших дней). Автор (постоянно видимый через повествователя), персонажи и читатель совместно участвуют в разгадке тайн бытия. У Гоголя же ни один из персонажей не может даже сравниться с автором, они принципиально на разных уровнях; читатель обязан внимать, получая последовательно ответы на все свои вопросы (но на самый главный вопрос — «Куда несишься ты, Русь?» — Гоголь ответить не сумел и не это ли стало причиной его трагедии?). Пользуясь терминологией М. Бубера, можно сказать, что Гоголь находился с читателем в отношении Я — Оно, Достоевский же в отношении Я — Ты. «Любовь, — пишет М. Бубер, — есть ответственность Я за Ты: в ней присутствует (...) равенство всех любящих, от наименьшего до величайшего (...) к какому бы из них ты ни приблизился, ты приближаешься к существу»⁹. Естественно, когда Гоголь и Достоевский захотели вести с читателем диалог на самой границе художественности — в «Выбранных местах...» и «Дневнике писателя», — результат оказался различным. В художественных произведениях Гоголя упоминая особенность

его авторской позиции не приводила к нарушению контакта с читателем. Между автором и читателем были сатирически изображенные персонажи, и одинаково критическое отношение к ним позволяло читателям в определенной степени уравнивать себя с автором. К тому же писательский авторитет Гоголя — к тому времени, когда его авторская позиция окончательно определилась — уже признавался почти всей читающей Россией, да и общение между автором и читателем художественного произведения все-таки не носит столь сокровенного характера, как общение в духовно-религиозной сфере. Но при чтении «Выбранных мест...» современники ощутили себя на месте персонажей Гоголя, объектами однонаправленного критического слова автора (который, несмотря на истовые призывы к диалогу и даже коллективному сотворчеству, все время сбивается на монолог) — и взбунтовались, тем более что здесь, на границе художественности, реальному писателю часто не удавалось скрыться за тем образом автора, который Гоголю хотелось бы создать. Несоответствие стало явственным. Читатель же Достоевского не ощутил перемены своего положения (а новые читатели сразу включились в отношения Я — Ты), поскольку «Дневник» построен по тому же подлинно диалогическому принципу, что и романы Достоевского, — то есть предоставляет читателю такую свободу (возможно, даже большую, чем та, которой тот обладал — или какую осознавал — прежде), которая позволила бы осознать всю глубину и значительность собственной духовной самости, готовность к братскому диалогу с автором и внутреннюю красоту такого диалога. Мы «послужим вместе доброму делу» (26; 126), — обращался автор «Дневника» к своим читателям. Не раз и не два он признавался по ходу «Дневника» в своих ошибках, радовался тому, что «получил сотни писем из всех концов России и научился многому, чего прежде не знал» (29₂; 178). «Это братское общение душ, которое самому удалось вызвать: самая дорогая награда» (29₂; 146). Добрым словам читателей Достоевский радовался более, чем если б прочел «какие угодно себе похвалы в печати» (29₂; 75). Постоянно подчеркивая в ответах своим корреспондентам: «вразумлять я никого не в силах» (29₂; 134), он гордился тем, что хвалят его «за искренность и честность мысли» (29₂; 179). «Ради Бога, не считите меня за какого-то учителя и проповедника свысока» (30₁; 25), — писал он в апреле 1878 г. московским студентам. Вообще можно проследить и по художественному творчеству, и по публицистике, и по эпистолярной Достоевского, как с течением времени усилива-

лась у него исповедальность, достигая предельных высот в «Братьях Карамазовых» (с их страстной искренностью в изображении «горнила сомнений»), и в «Дневнике писателя» за 1881 год, и в письмах последних лет жизни. Вспомним письмо Федора Михайловича брату Андрею от 6 сентября 1876 г., где он с таким непосредственным детским ощущением вспоминает жизнь в отцовском доме и «ту минуту», когда они с Мишей узнали, что у них появился «брат Андрюшенька» (29₂; 124), — и лучше пойдем, в каком направлении двигалась духовная эволюция Достоевского.

Возвращаясь же к художественности и к «реализму в высшем смысле», добавлю, что, возможно, именно разница во взглядах на человека и, соответственно, на изображение его в литературе, приводила Достоевского к столь суровым подчас характеристикам Гоголя и к суждению о том, что «беспорных гениев с бесспорным „новым словом“ во всей литературе нашей было всего только три: Ломоносов, Пушкин и *частью* Гоголь» (25; 199).

¹ *Абрамович Д. И.* Гоголь в русской критике. СПб., 1902. С. 15; *Н. В. Гоголь*, *И. В. Киреевский*, *Ф. М. Достоевский* и *К. Леонтьев* перед «старцами» Оптинской Пустыни. [Казань], 1911. С. 3.

² *Катков М. Н.* Пушкин. М., 1900. С. 73.

³ *Фридлендер Г. М.* Достоевский и Гоголь // *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 7. Л., 1987. С. 10.

⁴ *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 224.

⁵ Как считает, к примеру, *Donald Fanger* в своей очень содержательной книге: *Dostoevsky and Romantic Realism. A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens and Gogol*. Cambridge; Massachusetts, 1965.

⁶ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937—1952. Т. 11. С. 182.

⁷ *Штекль А.* История средневековой философии. М., 1912. С. 110.

⁸ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка Т. 4. СПб.; М., 1882. С. 493.

⁹ *Бубер М.* Два образа веры. М., 1995. С. 16, 23—24.