

Acta eruditorum 2013 Выпуск 12

Главный редактор

Д. В. Шмонин

Зам. главного редактора

М. Ю. Хромцова

Отв. секретарь редколлегии

В. А. Егоров

Редакционная коллегия:

М. В. Архипова

Н. В. Белкина

В. А. Егоров

С. М. Капилупи

И. С. Пучкова

Т. Н. Рейзвих

Н. М. Сапронова

О. А. Штайн

Отв. секретарь редколлегии

В. А. Егоров

Издается с 2005 г.



СОДЕРЖАНИЕ

Христианская мысль: богословские, антропологические, культурологические и социально-психологические аспекты	
■ А. М. Прилуцкий Символизм имени в пространстве религиозного семиозиса	3
■ Иеромонах Методий (Зинковский) О родственности понятий человеческой личности и культур	6
■ В. Г. Галушко Духовно-душевное измерение человека и его веры	9
■ В. С. Норкин Переписка свт. Геннадия Схолария и митр. Виссариона Никейского в историческом и хронологическом аспекте	12
■ А. В. Буданова Уникальный пример служения Богу, миру и человеку епископа Макария (Опоцкого) в России 20–30-х годов	16
■ А. В. Буданцов «Второе крещение» как один из аспектов понимания монашеского пострига	19
Проблемы культурологии	
■ Е. С. Роговер Тема Фауста в одноименной повести И. С. Тургенева	23
■ Г. В. Стадников Роман Гёте «Страдания юного Вертера» в первых русских переводах и творческих интерпретациях	29
■ К. Г. Исупов Метафизика Лермонтова	32
■ В. А. Доманский Портретная живопись лермонтова-прозаика	41
■ Борис Братина Теория одного дня: тотальный контроль?	45
■ Ф. В. Фуртай М. Ю. Лермонтов: 100 лет в кинематографе	48
■ Н. Ю. Данилова Лермонтов и музыка	53
■ А. В. Заньковский Созерцательные опыты Э. Юнгера, М. Метерлинка, Р. Кайя	61
Проблемы религиоведения	
■ С. Б. Веселова Строй символов гражданской религии Америки (читая Роберта Белла (Х) через «Мифологии» Ролана Барта)	63
■ С. А. Матвеев Гносеология санкхьи: источники достоверного знания	66
■ З. Г. Муравьева Культ Геракла в Херсонесе Таврическом	73
■ В. А. Курилов Свобода совести в СССР: история становления правового института	76
Научная жизнь РХГА	
■ Д. В. Дмитриев Укол зонтиком	81

Издание публикует
тексты научных
докладов и сообщений,
представленных
в ходе международных,
российских, региональных
и межвузовских
научных мероприятий,
проводившихся
Русской христианской
гуманитарной академией
в 2012–2013 гг.
Для философов,
богословов,
культурологов,
психологов, филологов.

Издается
Русской
христианской
гуманитарной
академией

Адрес редакции:
наб. р. Фонтанки, 15,
комн. 505.
Санкт-Петербург,
191023

Тел. (812) 570 02 36,
факс (812) 571 30 75
www.rhga.ru

ISSN 2307-6437

От редакции

В выпуске №12 «Acta eruditorum» публикуются статьи по материалам докладов, прозвучавших на ежегодной Сретенской научно-практической конференции «Психея и Пневма» (24–25 февраля 2012 г., 21–22 февраля 2013 г.), на 15-й ежегодной конференции молодых ученых «Бог. Человек. Мир» (20–21 декабря 2012 г.), а также материалы исследований культурологической, богословской и философско-религиоведческой тематики в рамках научно-исследовательских программ, выполняемых в Русской христианской гуманитарной академии. В разделе «Научная жизнь РХГА» приведен отчет о прошедшей в Русской христианской гуманитарной академии открытой лекции профессора Оксфордского университета, директора «Центра изучения роли религии в общественной жизни» Роджера Тригга.

ACTA ERUDITORUM. Научные доклады и сообщения. 2013. Вып. 12.
СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2013.

Подписано в печать 5.10.2013.Формат 60x84 1/8.
Печать офсетная Усл.печ.л. 10,55. Тираж 550 экз. Заказ № 311

Отпечатано в типографии «Контраст»
192029 Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, д. 38

ХРИСТИАНСКАЯ МЫСЛЬ: БОГОСЛОВСКИЕ, АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ, КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ И СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

А. М. Прилуцкий

доктор философских наук,
профессор, ректор
Теологического института
Церкви Ингрии

СИМВОЛИЗМ ИМЕНИ

В ПРОСТРАНСТВЕ РЕЛИГИОЗНОГО СЕМИОЗИСА

Copyright © 2013, А. М. Прилуцкий

Хотя с точки зрения классической семиотики символ представляет собой особый знак, но в мистическом дискурсе отношения между означаемым и означающим не всегда сводятся к знаковой парадигме. Символ (например — Имя) в таком понимании приобретает особое сакральное бытие — так, согласно концепции афонских монахов-имяславцев, имя Бога не только указывает на Бога, но и является им, поскольку для такого мировосприятия мир реалий и «мир имен представляют собой единую действительность, потому что едино и неразделимо связывающее их взаимодействие»¹. Единство мифологической картины мира, снятие границы между отдельными предметами и включение их в единое пространство действия мифологически-магических сил² осуществляется благодаря использованию элементов семиотической системы — посредством слова-символа и его разновидности — слова-имени. Магическая связь плана выражения и плана содержания символа в дискурсе мифа позволяет реализовать единство мифологической картины мира.

С этой точки зрения имя — символ, который больше знака, если знак стремится к самодостаточности, по крайней мере структурной, то имя неотделимо от его носителя, оно связано с ним неструктурируемыми мистическими связями. Отсюда — «всесимянность» Бога, поскольку Бог — «единственный виновник, творец всего сущего, к нему (в патристической теологии, — А. П.) применимы все имена, которые возможны при рассмотрении конкретных предметов и существ»³. В этом отношении знак рационален и формален, он отображает логику профанного механистического мировосприятия. Данный взгляд на сущность имени (и имени Божия) принципиально отличается от западноевропейского рационального понимания, сформулированного Фомой Аквинским. Согласно св. Фоме, имя может обозначать атрибуты Бога, каждое имя является несовершенным (*imperfectio invenitur*) и в силу этого не достигает Бога (*quaer deo non competit*). Поэтому «Ни одно имя не приложимо к Богу (*nullum potest deo convenienter aptatur*)», они приложимы только для указания на Бога через обозначение божественных свойств и качеств⁴. Однако для афонских монахов

такой подход был изначально неприемлем — в имени Бога они видели как раз преодоление знаковой ограниченности слова. К данному конфликту приложимо философско-публицистическое наблюдение Д. Мережковского — «для одних слова — условные знаки, как бы сигналы на железнодорожных семафорах; для других — знамения, чудеса, магия, “духовные тела” предметов; для одних слово стало механикой; для других — “слово стало плотью”»⁵. Сказано это было по другому поводу, но, как нам представляется, в замечательной афористической форме передает внутреннее напряжение имяславческого конфликта.

Как известно, афонское движение имяславцев фактически было признано Синодом еретическим, такие маститые богословы российской церкви, как архиепископ Антоний (Храповицкий), проф. С. В. Троицкий, макариевский лауреат, и по собственным словам, «не просто епископ, но архиепископ, постоянный член Св. Синода» Никон (Рождественский), высказались крайне негативно о сущности этого учения и способствовали его осуждению, которое фактически было подтверждено патриархом Тихоном. Казалось бы, вопрос должен быть закрыт. Но ряд выдающихся русских религиозных философов: С. Н. Булгаков, П. А. Флоренский, А. Ф. Лосев — соглашались скорее с имяславцами, нежели их синодальными оппонентами. Что же их привлекало в учении афонских монахов, далеких от систематического богословия? Этот вопрос давно не давал мне покоя.

Ответ пришел во время чтения книги проф. В. А. Фриауфа «Язык. Сознание. Человеческая реальность... Абсолютно другое». Проводя семинар по теме «Символ и язык», проф. В. А. Фриауп предложил для размышления участникам семинара два концептуальных понимания природы символа. Данные два тезиса будут нашей первой отправной точкой. Один — выражающий традиционный семиотический подход, предполагающий знаковую природу символа, то, что можно было бы определить как евклидову семиотику, если бы Евклид занимался этой проблемой. Другой подход — более сложный и противоречивый, предполагающий объективное бытие символа, бытие, по сути, не ограниченное генезисом лингвистических процессов⁶. Приверженцу классической евклидовой

семиотики с ним сложно согласиться. Но если попробовать?

В этой же книге В. А. Фриауф приводит стихотворение Владимира Микушевича «Маска Канта», в котором содержатся строки о том, как умирающий Кант «себя узнает в Боге». Но ведь для того, чтобы себя узнать в ином, необходимо обладать с этим иным некоторым подобием. Человек сотворен по образу и подобию Божию, но достаточно ли этого для того, чтобы «себя узнавать в Боге», и почему Кант стихотворения именно «себя узнает в Боге», а не Бога узнает в себе? Очевидно, что эти отношения носят более сложный, нежели формальный, характер.

Теперь вернемся к имяславческой полемике. Отметим то, что имяславцы, во-первых, утверждали, что имя Бога не просто знак (на чем настаивали их оппоненты, и прежде всего проф. Троицкий), и, во-вторых, исходили из представления об «энергиях Бога», которое разрабатывали исихасты. Бог, учили имяславцы, присутствует в Своем Имени Своими божественными энергиями, которые неотделимы от Самого Бога, поэтому имя Божие — «Сам Бог». Знак просто указывает на нечто, отличное от себя, он не может описать теологию имени Божия, поскольку «энергийное» бого присутствие в имени не укладывается в линейные отношения означающего-означаемого. Имя Божие более чем знак. Так что же оно? Вероятно, символ, символ о. Флоренского — «бытие, большее самого себя», иными словами — символ — это знак, значение которого раскрывается на нескольких уровнях, в том числе на уровне, предполагающем выход за рамки того, что в истории экзегетики определяется как «литеральный смысл». Это весьма близко тому, как понимали уровни смысла текста сторонники Александрийской теологической школы — если знак ограничен литерально-профанным значением, то символ раскрывается на уровне мистической аллегории, — «Символическое — это не понятие, не инстанция, не категория и не “структура”, но акт обмена и социальное отношение, кладущее конец реальному, разрешающее в себе реальное, а за одно и оппозицию реального и воображаемого»⁷. Получается, что знак означает, тогда как символ — свидетельствует⁸. Ф. Г. Юнгер отмечает, что знак априорно является «чем-то безжизненным», так как в нем происходит фиксация смысла, которая не предполагает развития, роста значения⁹. Свидетельство же непосредственно связано с откровением. Получается, что символ — это самооткровение Бога о Себе, которое не исключает и не ограничивает действие энергий означаемого. Но тогда, получается, что сам спор имяславцев с Синодом — это спор не о семиотике, но о возможности *теозиса*, если имя — знак, то себя невозможно «узнать в Боге», но если имя — символ, то он является проводником божественных энергий, инструментом *теозиса*, и тогда действительно «узнавание себя в Боге» возможно.

Особенности символа, проявляющиеся в специфических представлениях о свойствах имени, спо-

собствуют развитию мистических учений и практик в религиозных дискурсах. По нашему мнению, особенности интерпретации роли языка как инструмента теологического исследования в восточной и западной традиции сложились как последовательное развитие теории Оригена на востоке и логики Оккама на западе. Это противоречие можно свести к противопоставлению мистического и логического начал в теологии.

Вероятно, за отличиями западного и восточного богословия скрывается подмеченное Гегелем отличие между символическим и понятийным способами выражения — «внешняя природа любого символа не подходит для этого [для выражения понятия], и отношение скорее оказывается обратным: то, что в символе намекает на некоторое высшее определение, можно познать только через понятие и сделать его доступным можно только удалением той чувственной примеси, которая считается средством его выражения»¹⁰. Не будет сильным преувеличением сказать, что данное отличие символического и понятийного языка во многом объясняет специфику западных и восточных богословских школ, отличающихся не только на методологическом уровне, но и на уровне организации дискурса — мистико-символический на Востоке и рассудочно-понятийный на Западе. Этим, вероятно, объясняется критический пафос С. Булгакова¹¹, обвинявшего Гегеля в превращении религии, по сути, в систему интеллектуальных представлений. Представляется, что такое прочтение Гегеля страдает тенденциозностью. На самом деле Гегель не сводит религию к системе представлений — т. е. к доктринации. Достаточно обратиться к его трактату «Философия религии», чтобы увидеть, что для Гегеля религия — это в т. ч. и знание божественного духа¹², она включает в себя соотнесенность цели и «всех предметов жизни» с Богом¹³ и (на примере христианства) «вхождение в царство любви к Богу»¹⁴. Т. о. подход Гегеля к трактовке религии намного шире, нежели это изображает С. Булгаков. Однако для восточной духовной традиции камнем преткновения здесь является не содержание религиозно-философских постулатов, но сама организация дискурса — через понятие, а не набор символов. Здесь коренится дискурсное различие между западной и восточной духовными культурами, оформленное уже в период раннего Средневековья. Именно этот концептуальный конфликт значительно затруднил рецепцию западного схоластического богословия восточной церковью.

Примечания

¹ Кассирер Э. Философия символических форм: язык. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. Т. 1. С. 51.

² См.: там же. С. 52.

³ Соколов В. В. К публикации трактата «О божественных именах» // Общественная мысль: исследования и публикации. М.: Наука, 1990. Вып. II. С. 154.

- ⁴ Thomas Aquinas. *Summae contra gentiles*, I, XXX.
- ⁵ Мережковский Д. С. В обезьяниных лапах (о Леониде Андрееве) / Д. Мережковский. Акрополь. Избранные литературно-критические статьи. М.: Изд-во Книжная палата, 1991. С. 187.
- ⁶ См.: Фриауф В. А. Язык. Сознание. Человеческая реальность... Абсолютно другое. Саратов: Научная книга, 2005. С. 79.
- ⁷ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2006. С. 243.
- ⁸ Примерно об этом же говорит Эдмунд Линч, когда утверждает, что «знаковые отношения отражают близость двух объектов и поэтому являются главным образом метонимическими, тогда как знаковые отношения... по преимуществу метафорически- ми». — Линч Э. Культура и коммуникация. Логика взаимосвязи символов. М.: Восточная литература, 2001. С. 23.
- ⁹ См.: Юнгер Ф. Г. Язык и мышление. СПб.: Наука, 2005. С. 99–100.
- ¹⁰ Гегель Г. В. Ф. Наука логики. М.: Мысль, 1999. С. 694.
- ¹¹ «Сводить религию к известной системе представлений, превращая ее в своего рода метафизику — это ошибка, в которую впадали мыслители самых разных направлений: Гегель, Спенсер, М. Мюллер и Кант».
- ¹² Гегель Г. В. Ф. Философия религии. Т. 1. С. 367.
- ¹³ Там же. Т. 1. С. 210.
- ¹⁴ Там же. Т. 2. С. 282.

**Иеромонах Мефодий
(Зинковский)**

кандидат технических наук,
кандидат богословских наук,
докторант Общецерковной
аспирантуры и докторантуры
им. свв. Кирилла и Мефодия

**О РОДСТВЕННОСТИ ПОНЯТИЙ
ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ И КУЛЬТУРЫ**

Copyright © 2013, Иеромонах Мефодий (Зинковский)

Целью статьи является сопоставление богословского понятия человеческой «личности», занимавшего богословскую и философскую мысль XX и начала XXI века, с понятием «культуры». Каково соотношение этих понятий, возможно ли описать их взаимодействие? Может ли личность быть настолько свободна и автономна, что ее мир определяется по преимуществу некоторыми ее собственными, внутренними факторами, тогда как культура есть вовсе не необходимый элемент, но лишь довесок к личностному бытию? Велико ли «генетическое» влияние той или иной человеческой личности или группы личностей на культуру? И если да, то каковы пути личностного воздействия на культуру, носит оно более внешне эстетический характер или можно указать некоторые онтологические первоосновы подобного личностного отпечатка?

Этимология самого слова «культура» и определения лучших культурологов и социологов подводят нас к идее сродности понятий человеческих «культуры» и «личности». Вслед за древними мыслителями современные философы говорят о человеческой культуре как об одной из высших сфер деятельности человека. Культура может быть в самом общем смысле определена как отношение или как система отношений, а в отношения вступают именно личности. Если это так, то носителем культуры может быть личность или общность личностей. Понятие «общность» подразумевает в своем онтологическом значении не просто совокупность или объединение чего-либо или кого-либо, но общение личностей. Следовательно, всякая культура, прежде всего, должна предполагать и определять культуру общения личностей как являющихся ее носителями, так и воспринимающих эту культуру «извне».

Истинная культура должна опираться на правильное представление и ощущение человеческой личности и законов ее бытия, ее динамики, ее отношений как с другими личностями, так и с природой мира и человека. Т. о., правильные богословские представления о человеческой личности могут позволить нам определить основные характерные черты истинной культуры, а динамичность личности человека является залогом динамической природы любой человеческой культуры.

Первый вывод, который мы можем сделать из факта сродности понятий «личность» и «культура», состоит в том, что «всякая культура религиозна

в своем основном смысле, хотя бы ее эмпирическое содержание и стояло вне религии» [1, с. 67]. Ведь «религия» (союз, воссоединение, отношение с особым почтением) согласно этимологии есть понятие, связанное опять же с отношением, а именно, с отношением человека и Бога. Поэтому истинная культура не может не быть религиозна, любая же культура, отвергающая личностное отношение между человеком и его Творцом, отвергающая сущность личности человеческой и Абсолютной Личности Бога, приходит в своей отрицательной динамике к отрицанию самой человеческой личности или к вырождению этого понятия и, т. о., утрачивает свою собственную онтологическую базу и вырождается сама.

Гуманизм оказался «неспособным утвердить личностность» [8, р. 143], ибо «своим основанием имеет человека, человеком исчерпывается его цель, средства и содержание», и «освобождение от Бога — явное или тайное желание многих творцов» [3, с. 199] гуманистической культуры. А без Личности Божественной, образом и собеседником которой призван был быть Адам, человеческая личность обесценена и разорена, а культура такого человека «овеществлена и механизирована» [3, с. 203]. Поэтому исторический гуманизм есть в своей глубинной сущности «анти-гуманизм», ибо он анти-личностен и античеловечен.

Культура гуманизма есть в своей сути антикультура, поскольку не отвечает на жизненно важные запросы, предъявляемые человеческим духом к истинной культуре, и в первую очередь на вопрос о смысле жизни и смерти. Только правильная персоналистическая антропология, основанная на понятии о Личности Творца и Богочеловека, позволяет «преподолеть смерть и смертность, обеспечить бессмертие» [2, с. 62], следовательно, стать личностно образующей силой истинной культуры.

Человеческая личность согласно православной антропологии обладает данной ей душевно-телесной природой и неотделима от этой природы, поэтому и культуру мы не можем мыслить абстрактно, отвлеченно от человеческой сложной природы. Культура выражает те или иные личностные отношения в конкретных природно-материальных проявлениях, и, в обратном порядке, она призвана к определенному целевому воздействию на воспринимающие эти проявления субъекты. Т. о., культура может мыслиться

как некий посредник в общении личностей, даже разделенных огромными временными и пространственными расстояниями.

Исследования современных социологов свидетельствуют о более внутренней, чем внешней, обусловленности динамики развития социокультурных систем, что, в свою очередь, подтверждает свойство несводимости культуры как к ее внешним атрибутам, так и к внешним природным факторам.

Человеческая личность несводима к ее природе. Исходя из этого, мы можем говорить и о некоторой неполной выразимости, несводимости того или иного типа культуры к ее проявлениям, артефактам, памятникам и т. д. Подобное свойство культуры побуждает человека к постоянному движению вперед, к освоению новых перспектив и пространств, к непрерывному развитию и обогащению личности в процессе познания. Таким же образом, чем более полна и истинна культура в своем содержании, тем менее она может быть исчерпывающе проанализирована рациональными научными методами и тем более она будет содержать в себе нетривиальную составляющую, способную послужить к созиданию воспринимающей ее содержание личности.

Богословское понятие человеческой личности в связи с несводимостью ее к природе дает онтологическое обоснование свободы личности. Богословское понятие свободы далеко не есть синоним свободы выбора, но скорее «свободы быть собой». Исходя из этого положения и сродности понятий «культуры» и «личности» мы можем сделать вывод о том, что истинная культура может быть создана и развита лишь только свободно сформировавшимися и раскрывшимися личностями. В свою очередь, лишь подлинная культура способна формировать и развивать без какого-либо элемента насилия или подавления личности, ее воспринимающие.

Священное Писание призывает нас познать Истину, которая «сделает нас свободными» (Ин 8: 32). Очевидно, что познание Истины — Абсолютного Личного Бога, есть цело-жизненный процесс, к которому призвана всякая человеческая личность. «Рождающийся в мир человек» (Ин 16: 21) свободен лишь потенциально. «И в христианском подвиге всей жизни осуществляется эту свободу в той или иной мере» [5, с. 198]. Поэтому подлинная культура призвана создавать благоприятную среду для динамического развития свободы индивидов, включенных в нее. Ее носители должны обладать трезвой оценкой нетривиальности путей достижения подобных высоких целей, ибо истинная свобода может достигаться лишь в свободном постепенном познании, чуждом мутаций или скачков. Любые типы псевдо-культуры неизбежно склонны к примитивизму в оценке путей и средств достижения человеком духовных высот, подсознательно занижая значение свободы в становлении личности. Они предлагают совершение некоего чудесного «скакка» в «благо-бытие» при условии выполнения определенных механических или магических операций. Вместо

планомерного, задуманного благим Богом развития личностей возникает обреченный на провал вариант утопического «рывка» вперед.

Подлинной личности всегда характерна творческая деятельность. Будучи образом Создателя, Который является Творцом в абсолютном смысле этого слова, человек призван к творческому отношению как к своему Творцу, так и всему тварному миру. И поскольку в нашем личностном образе бытия мы сообразны Богу, следовательно, главная возможность реализации творческого потенциала Адама находится именно в сфере построения личностных отношений, а значит, непосредственно связана и с культурой. Истинное творчество всегда неразрывно связано с личностью — как личностью творца, так и того к кому его творчество направлено.

Полнота творческих замыслов задана человеку в словах Спасителя: «Будьте совершенны, как совершен ваш Отец Небесный». Для христианского сознания творческая активность должна базироваться на моральном творчестве, основным началом которого является любовь. Творческая энергия культуры созидает человека как целостное существо, включая как его неповторимую личность, так и его природный состав. Причем составляющие человеческой природы, тело и душа, и природа, окружающая человека, являются своего рода «рычагами», посредством которых творческое культурное воздействие передается человеческой личности. Та или иная природа служит своего рода материалом, позволяющим донести до воспринимающего лица как осознанные авторские идеи, так и интуитивные ощущения, свойственные его личности.

Однако свобода, столь свойственная творчеству, может быть употреблена и ошибочным образом. Главным критерием правильности направления творческого вектора можно назвать его созидательность по отношению к человеческой личности. Очевидно, что личность наша созидается тогда, когда в ней крепнут и расширяются свойства и способности, характерные для Бого-образной личности и подлинной культуры. Любые культурные течения, которые тормозят и блокируют подлинные творческие начала в человеке, примитивизируют и сужают их, наряду с ущербностью представлений о личностной свободе, личностной несводимости, религиозности, являются если не прямо разрушительными, то, по крайней мере, вредными и стагнирующими.

В числе многих свойств личности присущее и свойство целостности, которое предполагает ее гармоническое единство и целеустремленность одновременно. Целое не может быть простой суммой составляющих, при этом оно не может в некотором смысле не «содержаться в каждой отдельной части» [4, с. 163]. Целостность сродни церковно-органическому понятию соборности. Целью же целостной личности является построение правильных отношений с другими личностями, в том числе и с самой собой. Любая культура, претендующая на подлинность, должна обладать

и стремиться к целостности, а значит, соборности, гармоничности, целеустремленности к созиданию как своих творцов, так и своих адептов. Ибо, очевидно, что целостная человеческая индивидуальность — «как телесно-биологическая, так и психологическая — не пребывает в статическом состоянии, но осуществляется динамическим путем» [7, с. 108]. Только в этом движении человек может стать тем, к чему он предназначен Богом в Его творческом замысле. Культурный процесс, совершающийся в истории, соотносится с этим движением, с последним свершением человека. И «судьбы человеческой культуры не оторваны от конечной судьбы человека» [6, с. 661], тайна которой заключается в со-образности человека своему Абсолютному Личностному Творцу.

Литература

1. Бердяев Н. А. Смысъл истории. М., 1990.
2. Зеньковский В., прот. Проблема творчества. Собрание соч. М.: Изд. «Русский путь», 2008. Т. 1.
3. Зеньковский В., прот. Черты утопизма в русской мысли. Собр. соч. Т. 1.
4. Зеньковский. В., прот. Идея православной культуры. Собр. соч. М.: Изд. «Русский путь», 2008. Т. 2.
5. Иоанн Зизиулас, еп. Общество и инаковость. Континент. 1995. № 83.
6. Иустин (Попович), преп. Агония гуманизма // Его же. Философские пропасти. М.: Изд. сов. РПЦ, 2004.
7. Иустин (Попович), преп. На водоразделе культур // Его же. Философские пропасти. М.: Изд. сов. РПЦ, 2004.
8. Иустин (Попович), преп. Проблема Личности и познания. Собрание Творений. М.: Паломник, 2004. Т. 1.
9. Лосев А. Ф. Диалектика Мифа. Философское Наследие. Москва: Изд. «Мысль». 2001. Т. 130.
10. Лосев А. Ф. Философия культуры и античность. Греческая культура в мидах, символах и терминах // Тахо-Годи А. А. Лосев. А. Ф. СПб.: Алетейя, 1999.

11. Сорокин П. Социокультурная динамика и эволюционизм. Американская социологическая мысль: Тексты. М.: Изд. МГУ, 1994.
12. Софроний Сахаров, архим. Таинство христианской жизни. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, Свято-Иоанно-Предтеченский монастырь, 2009.
13. Флоровский. Г., прот. Вера и Культура. Избранные труды по богословию и философии. СПб.: Изд. РХГИ, 2002.
14. Чурсанов С. А. Лицом к Лицу. Понятие личности в православном богословии XX века. М.: Изд. ПСТГУ, 2008.
15. Яннарас Х. Вера Церкви. М.: Центр по изучению религий, 1992.
16. Яннарас Х. Избранное: Личность и эрос. М.: РОССПЭН, 2005.
17. Eliot T. S. Christianity and Culture. Harvest Book. N. Y., 1949.
18. John (Ziziulas), metr. Of Pergamon, Communion and Otherness. Sobornost in corporating Eastern Church Review, 1994.
19. John (Ziziulas), metr. Of Pergamon, Being as Communion: Studies in Personhood and the Church, N.Y.: St. Vladimir's Seminary Press, 1993.

Примечания

- ¹ Зеньковский В., прот. Идея православной культуры. Собрание соч. М.: Изд. «Русский путь», 2008. Т. 2.
- ² Иустин (Попович), преп. Агония гуманизма // Его же. Философские пропасти. М.: Изд. сов. РПЦ, 2004.
- ³ Иустин (Попович), преп. На водоразделе культур // Его же. Философские пропасти. М.: Изд. сов. РПЦ, 2004.
- ⁴ Лосев А. Ф. Диалектика Мифа. Философское Наследие. Москва: Изд. «Мысль». 2001. Т. 130.
- ⁵ Софроний Сахаров, архим. Таинство христианской жизни. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, Свято-Иоанно-Предтеченский монастырь, 2009.
- ⁶ Флоровский. Г., прот. Вера и Культура. Избранные труды по богословию и философии. СПб.: Изд. РХГИ, 2002.
- ⁷ Яннарас Х. Вера Церкви. М.: Центр по изучению религий, 1992.
- ⁸ John (Ziziulas), metr. Of Pergamon, Being as Communion: Studies in Personhood and the Church. N. Y.: St. Vladimir's Seminary Press, 1993.

В. Г. Галушко

кандидат философских наук,
доцент Санкт-Петербургского
Государственного института
психологии и социальной
работы

ДУХОВНО-ДУШЕВНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА И ЕГО ВЕРЫ

Copyright © 2013, В. Г. Галушко

К учению ап. Павла обращаются как те, кто отстаивают способность человека самостоятельно решать стоящие перед ним проблемы (например Кант), так и утверждающие, что человек всецело зависит от Божьей благодати (например Тертуллиан, бл. Августин). Выдвинутый апостолом языков принцип о непримиримой борьбе в человеческой душе добра и зла как осознаваемый процесс («Доброго, которого хочу, не делаю, а злого, которого не хочу, делаю» — Рим 7: 19) через Августина, Лютера и Бёме превратился в учение Канта о человеке, в диалектический принцип «вечной борьбы» [3, с. 20].

Ап. Павел строго различает закон, требующий дел и учащий делам, и закон, требующий веры или учащий вере. Закон веры (*νόμος πίστεως*) у всех комментаторов определяется как христианский путь к спасению или новая форма откровения Божия, которые со стороны человека в качестве субъективного условия требуют не дел закона, а веры. Между законом дел и законом веры устанавливается противоположность принципиальная (в посланиях «Римлянам», «Галатам», «Коринфянам») и одновременно противоположность хронологическая (послание «К Евреям»).

Принципиальная противоположность закона дел и закона веры ведет к признанию за одним из этих законов вспомогательного значения. А так как закон веры явился ранее закона дел (Гал 3: 17), то последний и имеет свою целью через пробуждение в человеке сознания невозможности самооправдания привести его к признанию нужды в оправдании благодатью Божьей и подчинить, таким образом, закону веры. Ретроспективность и традиционализм не изобретены ап. Павлом, но, закрепленные им в христианском сознании, станут характерными свойствами средневекового мышления вообще и философского в частности. «Чем древнее, тем подлиннее, чем подлиннее, тем истиннее, — такова максима средневекового сознания» [3, с. 9].

Закон предполагал принцип безусловной самодеятельности, поэтому мысль о каком-либо ином источнике праведности, кроме собственных сил человека, подрывала бы его основания. По идеи закона, вера возникает в человеке из напряжения воли, исполняющей заповедь. Поэтому основанием и условием веры служит состояние не бессилия, а силы и энергии. Объект веры здесь как бы отступает в тень, на первом плане оказывается субъект

со своей нравственной силой. Вера закона есть или вообще «праведность закона», собственная праведность, все дело самооправдания, или только частный момент праведности, как «дело закона». Иной веры, в смысле веры в другой источник праведности, закон не требует. «Закон не по вере; но кто исполняет его, тот жив будет им» (Гал 3: 12).

Совокупность дел закона — сложное психическое состояние, в котором участвуют все силы души, в котором есть элементы мысли, чувства и желания (воления); здесь есть и вера, как исполнение первой заповеди десятисловия, — и все это сложное внутреннее состояние проявляется во внешних действиях. Но и вера есть сложное душевное состояние, в ней есть элемент мысли и созерцания, или видения (Евр 11: 13), элемент упования и надежды (Евр 10: 35, 38, 39) и, наконец, стремление к правде Божьей (Евр 12: 16). Основой веры, ее субъективным источником служит стремление к справедливости. Это и является тем общим, что сближает и объединяет дела и веру.

Ап. Павел полагает основание веры в сердце человека (Рим 10: 10), а сердце у апостола, как и во всей библейской традиции, не есть только эмоциональное отношение, но и основа нравственных стремлений, вместе с тем внутреннего нравственного закона (Рим 2: 15; Евр 10: 16). Подход к сердцу как символу эмоциональной, волевой и интеллектуальной сущности личности (или как принципу) идет от ветхозаветной традиции и свойственен всей христианской философии.

Дела закона и вера одинаково проникают все внутреннее настроение человека и обнаруживаются во внешних действиях. Но при одинаковости составных элементов с формальной стороны, эти два настроения резко различаются между собою по отношению к ним самого человека.

Слово «вера» (*πίστις*) в классической литературе греков имеет два главных значения: верность и убеждение. В первом значении выражается свойство сообразовывать свои поступки или со своими обещаниями, или с внешними предписаниями. Отсюда и обычное выражение греков — «хранить верность и клятву». Такой характер имела и ветхозаветная вера, понимаемая как дела закона. Другое значение — убеждение, основанное не на опыте, а на доверии к кому-либо.

У евреев времен апостола Павла вера является не только интеллектуальным, но и нравственным

актом и представляет собою соединение обоих греческих понятий веры, как признания и как верности. Филон ставит веру в центр всей религиозно-нравственной жизни, понимая под верой состояние, полное благоговейного страха и послушания к Богу. Совсем другое понятие веры дается у ап. Павла. Если приступить к чтению его посланий с греческим или талмудическим пониманием термина веры, то они останутся непонятными. В Новом Завете значительно возрастает интерес к внутреннему состоянию, и тем самым, к внутреннему миру человека. Вера вытесняет формальные отношения, но при этом вытесняет и страх.

С нравственно-психологической точки зрения ап. Павел мыслит любовь источником и основой веры, а самую веру типом или проявлением любви. В этом смысле любовь является более первоначальным и основным, чем вера. Если из сложного состояния веры выделить ее частные моменты: веру, любовь и надежду, то любовь окажется большею из них (1 Кор 13: 13).

Такой характер веры у ап. Павла ставит ее в прямую противоположность к делам закона. Последние имеют свое основание и причину исключительно в самом человеке, в его нравственных силах и свободной воле. Не таков генезис христианской веры. Ее корни не в человеке, не в его нравственном усилии, а в благодатном воздействии Духа Святого. И не то чтобы нравственность теряет свое значение, наоборот, она достигает в человеке предельного напряжения. Нравственность достигает своего предела, но она, если можно так сказать, необходима и недостаточна. Человек, творящий злое, — «не в себе», не ведает, что творит. Достаточным условием оказывается милость Божия, извлекающая человека из этой определенности помимо заслуг человека, вызывая в последнем живую веру. И человек уже может «выходить» за пределы собственной ограниченности и видеть ее с двух сторон: со стороны достижения ее и со стороны милости. И уже в нашем веке слышны слова: «Все существующее должно превосходить себя, чтобы быть собой в следующий момент времени» [3, с. 326].

По учению ап. Павла, *νοῦς* есть сознание или самосознание, сознательно рефлектирующая мыслительная способность, орган мысли и знания. Как формальная способность духа, *νοῦς* может воспринимать противоположные содержания и служить различным нравственным началам.

Но *νοῦς*, по апостолу, не есть только формальная способность духа, безразличная ко всякому содержанию. Он скорее соответствует понятию «разум», как высшей способности истины и добра. Он есть не только орган мысли и сознания, но и орган специально-нравственного сознания. В нем живет закон Божий (Рим 7: 22), и не только как предмет сознания, но и как врожденный закон (Рим 19: 23). Этот лежащий в природе ума богоподобный элемент проявляется теоретически в богоизвестии, свойственном и язычникам (Рим 2: 14), который, как написанный в сердце, есть не просто теоретическое знание до-

бра и зла, но нравственная волевая сила, влекущая человека к добру.

В параллель с умом апостол ставит дух (*πνεῦμα*). *Пневма*, как и *νοῦς*, может включать как нравственно-доброе, так и греховное (Рим 8: 10; 2 Кор 7: 1), и подобно уму, нуждается в освящении (1 Фес 5: 23), через которое становится духом Христовым (Рим 8: 9) благодаря общению с Духом Святым.

Как умом человек служит закону Божию (Рим 7: 2), так и духом (Рим 7: 19). Как ум соислаждается закону и хочет добра (Рим 7: 21, 22), так дух живет для праведности (Рим 8: 10). Как ум есть источник богосознания (Рим 1: 20), так дух есть орган свидетельства Духа Божия (Рим 8: 16).

У ап. Павла дух и ум одинаково обозначают богоподобную сторону человеческого существа. Но есть различие: дух есть первоначальный источник и последнее основание высшей, религиозно-нравственной жизни; ум есть область теоретического и нравственно-практического познания. В духе богоподобный элемент имеет свою причину и основу, в уме он приходит лишь к осознанию в форме религии (Рим 1: 20), совести (Рим 7: 52) и сознательного хотения добра (Рим 7: 18).

Третьим термином, обозначающим у ап. Павла богоподобную сторону человека, служит — «внутренний человек» (*εσω ἀνθρώπος*). Характеристические черты внутреннего человека в общем те же, что и ума и духа, — живая нравственная связь с Богом. Поэтому они часто заменяют друг друга (Рим 12: 2; 2 Кор 4: 16).

Несмотря на заменяемость этих понятий различие все же есть: дух обозначает принцип жизни, ум — орган религиозно-нравственной жизни, внутренний человек означает самую личность, поскольку она живет, сознает и чувствует по духу умом.

Сходная терминология есть у Платона и Филона. Платон говорит об истинном и внутреннем человеке и о мыслящем в душе. Филон учит об уме (*νοῦς*) как лучшей стороне человека, о лучшем человеке в худшем, о бессмертном — в смертном. Но между учением ап. Павла и учениями Платона и Филона есть различие. Внутренний человек и ум, по ап. Павлу, — нравственная сторона человека прежде всего, у Платона и Филона — это интеллект, в котором полагается основа нравственной жизни.

Трехчастная модель души получила широкое распространение среди христианских мыслителей, вносявших в нее различные изменения. Иоанн Дамаскин в «Точном изложении православной веры», выделяя в структуре души разумную часть и повинующуюся и не повинующуюся разуму неразумные части, далее говорит: «Послушная же и повинующаяся разуму часть разделяется на гнев и похоть» [2, с. 156]. У Платона гневливая (яростная) и похотливая (вожделеющая) способности соответствуют послушной и непослушной разуму частям неразумной души. Дамаскин к непослушной разуму части души относит жизненные и растительные силы, «ибо эти управляемы не разумом, а природой» [2, с. 156],

а у Платона жизненное (животное) начало соответствует послушной разуму части души, а растительное — непослушной.

В античности возникли две конкурирующие психофизические теории — «мозговентрическая» и «сердцецентрическая». Одним из первых кто утверждал, что мозг является органом души, был Алкмеон из Кротоны, а вслед за ним этого придерживались Гиппократ и Платон. Платон в голове помещал разумную часть души, а в груди и брюшной полости — соответственно «яростную» и «вожделющую». Аристотель же считал, что органом души является сердце, а мозг служит в качестве аппарата, регулирующего жар крови.

Страстную силу души Григорий Палама подразделяет на волю и желание [1, с. 178], которые вместе с рассудочной способностью,койной их себе подчинять, образуют триаду. Это совпадает с представлением Платона о «яростном духе» и «вожделении», управляемых разумной частью души подобно тому, как упряжка коней, из которых один хоро-

шь другой — плох, управляемая возничим. Григорий Палама был убежденным «сердцецентристом» и указывал, что при исихастской практике надо «вселять ум» не просто в тело, а во «внутреннейшее тело тела», то есть в сердце, являющееся «сокровищницей разумной способности души и главным телесным орудием рассуждения» [1, с. 43, 44].

Литература

1. Григорий Палама. Триады в защиту священно-безмолствующих / Пер. В. Вениамина. М., 1995.
2. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. М., 1992.
3. Кант И. Сочинения. М., 1965. Т. 4. Ч. 2.
4. Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии. М., 1979.
5. Мамардашвили М. К. Сознание и цивилизация // Человек в системе наук. М., 1989.

В. С. Норкин

аспирант Общецерковной аспирантуры и докторантуры им. свв. Кирилла и Мефодия

Научный руководитель:
методист Екатеринбургской православной духовной семинарии, и. о. секретаря Ученого совета Екатеринбургской православной духовной семинарии С. Ю. Акишин

Палеологовский период в истории Византийской цивилизации сегодня привлекает все большее внимание ученых. Не меньший историко-богословский интерес вызывает полемика между двумя Церквами — Восточной и Западной, Православной и Католической. Активная и, более того, ожесточенная полемика началась после Великого Раскола 1054 г., после которого Церкви предпринимали ряд попыток восстановить утерянное единство посредством унии между Церквями. Первая попытка была предпринята в 1274 г. на II Лионском соборе¹. Другая попытка заключения Унии случилась в 1438–39 г. на Ферраро-Флорентийском соборе². Жизнь свт. Геннадия Схолария и митр. Виссариона Никейского проходила в сложный период, когда Церкви пытались прийти к взаимопониманию на Ферраро-Флорентийском соборе. Это был сложный и насыщенный событиями период. Оба иерарха были значительными богословами и гуманистами, учеными своего времени.

До сегодняшнего дня вопрос личных взаимоотношений внутри греческой делегации на Соборе рассматривался сравнительно мало в научной литературе. Тем более вопрос о взаимоотношениях свт. Геннадия Схолария и митр. Виссариона Никейского не рассматривался, хотя представляется, что решение этого вопроса не лишено интереса, поскольку оба представителя греческой делегации имеют непосредственное отношение к полемике и дискуссиям, проходившим на Соборе, а также к полемике, развернувшейся после Собора и заключения Унии. Изучение их взаимоотношений позволит увидеть то, как относились друг к другу представители греческой стороны, каковы были их отношения до, во время и после Собора. Взгляды на западную культуру и Церковь у митр. Виссариона и свт. Геннадия Схолария были во многом схожи до окончания Собора, но после окончания Собора их взгляды значительно разошлись. Именно в этом ключе рассмотрение динамики развития их взаимоотношений и представляет особый интерес.

В статье рассматривается как личная, так и церковная сторона их взаимоотношений. На основании небольшого количества имеющихся источников будет произведена попытка реконструировать основные вехи их отношений в хронологическом порядке. Поскольку этот вопрос, кажется, не был специально рассмотрен в научной литературе, то эта попытка будет первой в «своем роде»³.

ПЕРЕПИСКА СВТ. ГЕННАДИЯ СХОЛАРИЯ И МИТР. ВИССАРИОНА НИКЕЙСКОГО В ИСТОРИЧЕСКОМ И ХРОНОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Copyright © 2013, В. С. Норкин

Взаимоотношения между свт. Геннадием II Схоларием и митр. Виссарионом Никейским реконструируются на основании четырех источников:

1. Двух писем, озаглавленных «К Отцу Киру Виссариону»⁴;
2. Слове свт. Геннадия Схолария «Против Догматической речи Виссариона»⁵;
3. «Записки о греках, подписавших декрет об Унии», написанной свт. Геннадием Схоларием спустя несколько лет после Собора⁶;
4. «Воспоминаний о Ферраро-Флорентийском Соборе» Сильвестра Сиропула⁷.

Помимо главных источников существует ряд косвенных свидетельств, упоминаний, которые также учитывались в рассмотрении данного вопроса.

«Для истории византийского образования и образованности в высшей степени характерна преемственность», — пишет крупнейший исследователь поздней Византии М. А. Поляковская⁸. Свт. Геннадий Схоларий и митр. Виссарион Никейский в 20-е г. XV в. вместе посещали двух знаменитых учителей — Иоанна Хортасмена⁹ (посещение его школы относится к началу 20-х гг.) и Георгия Гемиста Плифона (посещение его школы относится к началу 30-х гг.)¹⁰. Возможно, что в этот период происходит их первое знакомство и общение. Можно сказать, что учителя давали им одинаковую философскую и богословскую базу, но каждый воспринял ее по-своему. В период с 1420 по 1427 гг. Геннадий Схоларий имел тесное отношение с другом Виссариона Никейского Франческо Филельфо¹¹. Без сомнения, в частной беседе Филельфо мог упоминать о таком талантливом человеке, каким был Виссарион Никейский в то время.

К 1430/32 гг. (по датировке М.-Э. Бланше) относится письмо Геннадия Схолария к Виссариону Никейскому «Отцу Киру Виссариону»¹². К этому времени Виссарион Никейский уже был иеромонахом¹³. В письме Геннадий Схоларий выражает свои теплые чувства по отношению к своему другу Виссариону Никейскому.

Другое письмо Геннадия Схолария к «Отцу Киру Виссариону» не имеет точной датировки. В этом письме Геннадий Схоларий выражает свои братские чувства, беспокоится о здоровье Виссариона, таким образом выражая свои чувства и эмоции: «Богу же вознося благодарение за твое здоровье, а тебе за дружбу, скорей же, зная, что она совершается ради Него»¹⁴. А также говорит о «письмах», которые он посыпал

(и получал) от Виссариона¹⁵: «В дополнение к этим твоим письмам ко мне, прибыл и этот друг, прибыл же, надеясь встретиться с теми из гонителей, которые были более краткие потому, что он сознавал себя подлежащему еще большим карам, чем те в которых его обвиняли ложно»¹⁶.

Вероятнее всего, это письмо было написано до Собора, поскольку в слове «Против Догматической речи Виссариона» Геннадий Схоларий выражает свое сожаление о том, что их общение прекратилось по причине перехода Виссариона в Католическую церковь, их совместные идеи не могут быть реализованы¹⁷. Интересно то, что к этому времени можно с уверенностью сказать, что их общение, прежде всего эпистолярное, продолжалось достаточно долгий период, было плодотворным и интересным. Они часто обменивались письмами, в которых выражали свои глубокие чувства дружбы, христианской любви и заботы друг о друге. В письмах использован достаточно высокий риторический стиль (предложения достаточно длинные, изобилующие различными риторическими фигурами, свойственными эпистолярному жанру того времени), который отражает не только эпоху, но и культурный, и образовательный уровень их авторов.

По мысли М. А. Поляковской, письмо является одним из самых распространенных жанров византийской литературы. Письмо связывало писателя более прямой, быстрой и очевидной связью. Человек в письме представлял перед читателями в нескольких измерениях: 1) автор письма; 2) адресат; 3) третье конкретное лицо; 4) человек вообще¹⁸. Эта типология, можно сказать, касается и писем свт. Геннадия Схолария.

Осенью 1436 г. или весной 1437 г. во время предсоборных дискуссий во дворце императора Геннадий Схоларий выступил с речью относительно объединения с латинянами, после которой участники заседания решили подробно изучить творения Нила Кавасилы. Виссарион Никейский после выступления Геннадия Схолария стал изучать эти же творения¹⁹. Этим же вскоре стали заниматься Схоларий и Марк Евгеник. Можно сказать, что перед Собором Виссарион Никейский и Геннадий Схоларий стремились иметь общую богословскую базу. По мнению А. И. Садова, Виссарион был также знаком с переводами Геннадия Схолария с латинского на греческий язык²⁰.

В 1438 г. на Соборе в Ферраре, когда зашел вопрос об учении Filioque и о допустимости — не допустимости вставки в Символ Веры, Геннадий Схоларий и Виссарион Никейский высказались в поддержку рассмотрения догмата Filioque, а не допустимости или не допустимости вставки в Символ Веры. На 7-м заседании Собора Виссарион Никейский выступил с речью, которую составил для него Геннадий Схоларий²¹. Когда полемика о Filioque затянулась, то Геннадий Схоларий составил эктесис — подборка цитат из святых Отцов, подтверждающих учение о Filioque. После того как он прочитал эктесис Виссарион и Исидор Киевский «похвалили и одобрили» его сочинение²². Убеждения Геннадия Схолария и митр. Виссариона Никейского в этот период были во многом

сходны. По-видимому, они продолжали тесно общаться и обсуждать свои взгляды.

24 марта 1439 г. во Флоренции на Соборе закончились публичные сессии. Виссарион Никейский и Геннадий Схоларий обратились к греческому Синоду с тезисом о единстве Отцов Восточной и Западной Церкви, о том, что Отцы были движимы одним Духом²³. Это выступление было подготовлено ими заранее. Экуменические вопросы волновали двух иерархов, так или иначе они пытались их реализовать в своих тезисах. Выступление Геннадия Схолария и Виссариона Никейского перед греческим Синодом было плодом длительной подготовки, тщательной разработки общей для них идеи.

Геннадий Схоларий вместе с небольшой группой греков уезжает с Собора, не заключив Унию. По-видимому, на это решение повлияли как внутренние проблемы, так и влияние его учителя — Марка Эфесского²⁴. Для остальной делегации отъезд Геннадия Схолария и небольшой группы греков воспринимался как «дезертирство». С другой стороны, по-видимому, как Геннадий Схоларий, так и те, кто решил уехать вместе с ним, поняли, что полноценный и равноправный диалог на Соборе не может состояться. Виссарион Никейский, с другой стороны, заключает Унию, а затем переходит в Католическую церковь, в которой ему вскоре было дано кардинальское достоинство. В первой половине 40-х гг. Геннадий Схоларий кардинально изменяется и становится защитником Православной группы, сторонником Марка Эфесского, антагонистом Унии.

К этому периоду относится его Слово «Против Догматической речи Виссариона», которую он написал по просьбе своего друга (возможно, это был Алексей Ласкарис Филантропин), который хотел узнать отношение Геннадия Схолария к этой речи²⁵. М. Жюжи и М.-Э. Бланшэ относят эту речь к 1441/43 (М.-Э. Бланшэ) и 1442/43 (М. Жюжи)²⁶. В этом слове Геннадий Схоларий критикует тот нечестный способ, с помощью которого митр. Виссарион пытался заключить Унию. Он высказывает неодобрение, что митр. Виссарион перестал слушать своих друзей и учителей, а общается только с «необразованными глупцами»²⁷. С другой стороны, Геннадий Схоларий сожалеет о том, что его дорогой друг перешел в Католичество. Ведь у них было много планов и идей. Он считает, что митр. Виссарион страдает на Западе из-за нехватки друзей, хотя на публике и осуждает византийцев. Геннадий Схоларий восклицает: «Кто мог бы служить Константинополю лучше, чем он, как судья, советник, учитель и интеллигент, будучи культурным и достойным человеком?»²⁸ Таким образом, мы видим, что, несмотря на то что митр. Виссарион изменил свои убеждения и перешел в Католичество, Геннадий Схоларий продолжал относиться к нему как к близкому другу, хотя и потерявшему ориентир²⁹.

Наконец, в «Записке о греках, подписавших декрет об Унии» Схоларий перечисляет греков, участников в Соборе и подписавших (не подписавших) Унию³⁰. Это записка никем не датирована.

С уверенностью можно сказать, что она написана после окончания Ферраро-Флорентийского собора. Скорее всего, *terminus post quem* для этой записки будет январь 1440 г., поскольку в записке упоминается о том, что митр. Виссарион Никейский и митр. Исидор Киевский были почтены кардинальским саном, Геннадий Схоларий знает об этом как о уже свершившемся факте. Митр. Виссарион Никейский и митр. Исидор Киевский стали кардиналами 18 декабря 1439 г.³¹

Геннадий Схоларий, описывая двух митрополитов, перешедших в Католическую церковь, — Виссариона Никейского и Исаида Киевского, дает им различные характеристики. Об Исаиде Киевском Геннадий Схоларий пишет: «Русский Исаид. Сей был впоследствии почен кардинальским достоинством от латинян». С Исаидом Киевским Геннадий Схоларий был меньше знаком, а про своего друга Виссариона Никейского Геннадий Схоларий пишет следующее: «Никейский Виссарион… этот был почен от латинян кардинальским саном, и к обычаям тех весь обратился, принося в евхаристическую жертву опресноки и вкушая мясо»³². Таким образом, в отношении двух митрополитов можно выделить: 1. Исторический факт перехода в Католическую церковь «был впоследствии почен кардинальским саном», «был почен от латинян кардинальским саном», но по отношению к своему другу митр. Виссариону Геннадий Схоларий добавляет еще ряд аспектов обращения. 2. Внутренний аспект: «и к обычаям тех весь обратился». 3. Литургический аспект: «принося в евхаристическую жертву опресноки». 4. Обрядовый аспект: «вкушая мясо».

Поскольку митр. Виссарион был близким другом Геннадия Схолария, то он в своей «Записке» дал ему более широкую характеристику, нежели он дал митр. Исаиду Киевскому. Это соотносится с критикой латинской позиции Виссариона Никейского в Слове Геннадия Схолария «Против Догматической речи Виссариона».

В заключение нашего доклада мы хотим сделать ряд выводов:

1. Дружеские отношения между свт. Геннадием II Схоларием и митр. Виссарионом Никейским продолжались достаточно долгий период с начала 20-х гг. до конца 30-х гг. XV в. В 40-е гг. их отношения омрачились тем, что они оказались по разную сторону баррикад: Геннадий Схоларий стал антагонистом Унии, а Виссарион Никейский ее защитником. Отношения между ними были достаточно динамичны, насыщены, проникнуты духом дружбы, братской любви и взаимоуважения.

2. Достаточно долгое время, вплоть до Ферраро-Флорентийского собора (и в продолжение Собора), их волновали общие богословские вопросы — о единстве Восточных и Западных Отцов в едином Духе; вопрос об истинности догмата *Filioque* и т. д. Круг богословских интересов во многом у них был общий. Во многом тому способствовала общая философская и богословская база. Также у них был общий философский и богословский багаж, который они получили от тех учителей (Иоанна Хортасмена, Георгия

Гемиста Плифона), у которых они обучались в 20-е гг., а также они имели общий круг чтения при подготовке к Ферраро-Флорентийскому собору.

3. Можно сказать, что письма свт. Геннадия Схолария к митр. Виссариону были плодом культуры и эпохи своего времени, они отражали эпистолографический жанр того времени.

4. После того как они оказались в разных Церквях, отношение Геннадия Схолария к митр. Виссариону Никейскому как к другу не изменилось. Он лишь сожалел о том, что их дружба была нарушена тем, что митр. Виссарион Никейский стал членом Католической церкви; что их общие идеи и мысли теперь не смогут воплотиться. Однако эта дружба не заслоняла ему богословскую позицию митр. Виссариона Никейского, которую он не боялся критиковать.

Приложение

Хронология взаимоотношений свт. Геннадия Схолария и митрополита Виссариона Никейского.

20-е гг. XV в. Посещение свт. Геннадием Схоларием и митр. Виссарионом Никейским школы гуманиста Иоанна Хортасмена. Первое знакомство.

1420–1427 гг. Общение свт. Геннадия Схолария с Франческо Филемо, близким другом митр. Виссариона Никейского. Повидимому, имели место быть частные беседы о личности и взглядах митр. Виссариона.

30-е гг. XV в. Посещение школы гуманиста и философа-неоплатоника Георгия Гемиста Плифона.

1430/32 гг. Первое письмо свт. Геннадия Схолария к митр. Виссариону Никейскому.

Между 1432 г. и осенью 1436 г.³³ Второе письмо свт. Геннадия Схолария к митр. Виссариону Никейскому. К этому времени можно сказать, что переписка продолжалась достаточно долго.

Осень 1436 г./весна 1437 г. Выступление свт. Геннадия Схолария во время предсоборных дискуссий во дворце императора с предложением об изучении ряда текстов Нила Кавасилы. Митр. Виссарион также решает изучать эти тексты.

1438 г. Выступление свт. Геннадия Схолария и митр. Виссариона Никейского на Ферраро-Флорентийском соборе в поддержку *Filioque*.

1438 г. Выступление Виссариона Никейского с речью, которую ему написал Геннадий Схоларий, на 7-м заседании Собора. Продолжение полемики о *Filioque*. Геннадий Схоларий пишет *Эктесис* в поддержку *Filioque*. Виссарион Никейский высказывает одобрение *Эктесису*.

24 марта 1439 г. Виссарион Никейский и Геннадий Схоларий обратились к греческому Синоду с тезисом о единстве Отцов Восточной и Западной Церкви.

Январь 1440 г./? гг. «Записка о греках, подписавших декрет об Унии», написанная свт. Геннадием Схоларием. Критикуются взгляды митр. Виссариона Никейского.

1441/1443 гг. Речь свт. Геннадия Схолария «Против доктрины речи Виссариона». Основательная критика взглядов митр. Виссариона Никейского, но сохранение дружеского отношения к нему.

Литература

1. BESSARION // Сайт «The Cardinals of the Holy Roman Church. Biographical Dictionary». URL: <http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1439.htm> (дата обращения: 10.04.2012).

2. Bessarion Nicaenus. *Oratio Dogmatica de Unione* / ed. Emmanuel Candal. Roma: Pontificum Institutum Orientalum Studiorum, 1958. — P. 1–76.
3. Blanchet M.-H. Georges-Gennadios Scholarios (vers 1400 — vers 1472): Un intellectuel face à la disparition de l'empire byzantin / M.-H. Blanchet. P.: institut français d'études byzantines, 2008. (Archives de l'Orient chrétien; 20). P. 493–496.
4. Gennade Scholarios. Au prêtre Bessarion / ed. L. Petit, X. A. Siderides, M. Jugie // Oeuvres Complètes. Paris: Maison de la bonne Presse, 1935. T. IV. P. 419–422.
5. Gennade Scholarios. Au prêtre Bessarion / ed. L. Petit, X. A. Siderides, M. Jugie // Oeuvres Complètes. Paris: Maison de la bonne Presse, 1935. T. IV. P. 431–432.
6. Gennade Scholarios. Contre le discours de Bessarion. Extrait / ed. L. Petit, X. A. Siderides, M. Jugie // Oeuvres Complètes. Paris: Maison de la bonne Presse, 1930. T. III. P. 100–116.
7. Gennade Scholarios. Note sur les signataires grecs du décret de l'union de Florence / ed. L. Petit, X. A. Siderides, M. Jugie // Oeuvres Complètes. Paris: Maison de la bonne Presse, 1930. T. III. P. 194–195.
8. Gill J. Personalities of the Council of Florence and other essays / J. Gill. Oxford: Basil Blackwell, 1964. P. 44–94.
9. Gill J. The council of Florence / J. Gill. Cambridge: at the university press, 1961.
10. KIEV, Isidore of. // Сайт «The Cardinals of the Holy Roman Church. Biographical Dictionary». URL: <http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1439.htm> (дата обращения: 10.04.2012).
11. Talbot A.-M. Chortasmenos John / A.-M. Talbot // The Oxford Dictionary of Byzantium. 1991. P. 431–432.
12. Talbot A.-M. Filelfo Francesco / A.-M. Talbot // The Oxford Dictionary of Byzantium. 1991. P. 785.
13. Turner G. George-Gennadius Scholarius and the Union of Florence / G. J. Turner. Oxford: university press, 1986. P. 83–103.
14. Жаворонков П. И. Геннадий II Схоларий / П. И. Жаворонков // ПЭ. 2005. Т. Х. С. 612–616.
15. Жаворонков П. И., Кущ Т. В. Виссарион митрополит Никейский / П. И. Жаворонков, Т. В. Кущ // ПЭ. 2004. Т. VIII. С. 542–544.
16. Норкин В. С. Взаимоотношения свт. Геннадия II Схолария с митр. Виссарионом Никейским / В. С. Норкин // Материалы IV студенческой научно-богословской конференции. Сборник докладов. СПб.: изд-во СПбДА, 2012. С. 182–189.
17. Поляковская М. А. Византия, византийцы, византинисты / М. А. Поляковская. Екатеринбург: изд-во Уральского университета, 2003.
18. Садов А. И. Виссарион Никейский. Его деятельность на Ферраро-Флорентийском Соборе, богословские сочинения и значение в истории гуманизма / А. И. Садов. СПб.: типография Ф. Елеонского и К., 1883.
19. Сильвестр Сиропул. Воспоминания о Ферраро — Флорентийском соборе (1438–1439) в 12-ти частях / Под ред. диак. А. Занемонца. СПб.: изд-во Олега Абышко, 2010.
20. Успенский Ф. И. История Византийский империи XI–XV вв. Отдел VIII Ласкари и Палеологи / Ф. И. Успенский. М.: Астрель, 2002.
4. Gennade Scholarios. Au prêtre Bessarion // Oeuvres Complètes. Paris, 1935. T. IV. P. 419–422; Gennade Scholarios. Au prêtre Bessarion // Oeuvres Complètes. Paris, 1935. T. IV. P. 431–432.
5. См.: Gennade Scholarios. Contre le discours de Bessarion. Extrait // Oeuvres Complètes. Paris, 1930. T. III. P. 100–116; См. анализ слова «Против Догматической речи Виссариона»: Blanchet M.-H. Georges-Gennadios Scholarios (vers 1400 — vers 1472): Un intellectuel face à la disparition de l'empire byzantin. P., 2008. (Archives de l'Orient chrétien; 20). P. 493–496; О «Догматической речи Виссариона» и сам текст речи см.: Bessarion Nicaenus. *Oratio Dogmatica de Unione* / ed. Emmanuel Candal. Roma, 1958. P. 1–76; Садов А. И. Виссарион Никейский. Его деятельность на Ферраро-Флорентийском Соборе, богословские сочинения и значение в истории гуманизма. СПб., 1883. С. 88–93;
6. Gennade Scholarios. Note sur les signataires grecs du décret de l'union de Florence // Oeuvres Complètes. Paris, 1930. T. III. P. 194–195.
7. Сильвестр Сиропул. Воспоминания о Ферраро-флорентийском соборе (1438–1439): В 12-ти частях / Под ред. диак. А. Занемонца. СПб., 2010.
8. Поляковская М. А. Византия, византийцы, византинисты. Екатеринбург, 2003. С. 48.
9. Talbot A.-M. Chortasmenos John. The Oxford Dictionary of Byzantium, 1991. P. 431.
10. Там же. С. 48.
11. Жаворонков П. И. Геннадий II Схоларий // Православная энциклопедия, 2004. Т. VIII. С. 612; Talbot A.-M. Filelfo Francesco. The Oxford Dictionary of Byzantium, 1991. P. 785.
12. Gennade Scholarios. Au prêtre Bessarion. P. 431–432.
13. Жаворонков П. И., Кущ Т. В. Виссарион митрополит Никейский // Православная Энциклопедия, 2004. Т. VIII. С. 542.
14. Gennade Scholarios. Au prêtre Bessarion. P. 432.
15. Ibid. P. 431.
16. Ibid. P. 432.
17. Blanchet M.-H. Georges-Gennadios Scholarios... P. 493–494.
18. Поляковская М. А. Византия, византийцы... С. 43.
19. Садов А. И. Виссарион Никейский. Его деятельность... С. 11.
20. Там же. С. 12.
21. Сильвестр Сиропул. Воспоминания... С. 161.
22. Там же. С. 232.
23. Gill J. George Gennadius Scholarius // Personalities of the Council of the Florence. Oxford, 1964. P. 82.
24. О причинах обращения Геннадия Схолария в лагерь противников Унии см.: Turner G. George-Gennadius Scholarius and the Union of Florence. Oxford, 1986. P. 92–95.
25. Blanchet M.-H. Georges-Gennadios... P. 493–494.
26. Ibid. P. 493.
27. Ibid. P. 495.
28. Ibid. P. 496.
29. Ibid. P. 496.
30. Gennade Scholarios. Note sur les signataires grecs du décret de l'union de Florence // Oeuvres Complètes. Paris, 1930. T. III. P. 194–195.
31. KIEV, Isidore of. // Сайт «The Cardinals of the Holy Roman Church. Biographical Dictionary». URL: <http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1439.htm> (дата обращения: 10.04.2012); BESSARION // Сайт «The Cardinals of the Holy Roman Church. Biographical Dictionary». URL: <http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1439.htm> (дата обращения: 10.04.2012).
32. Gennade Scholarios. Note sur les signataires grecs du décret de l'union de Florence // Oeuvres Complètes. Paris, 1930. T. III. P. 194.
33. Выше было предположено, что второе письмо было написано до Собора.

Примечания

- ¹ См.: Успенский Ф. И. История Византийский империи XI–XV вв. Отдел VIII Ласкари и Палеологи. М.: Астрель, 2002.
- ² См.: Gill Joseph. The council of Florence. Cambridge, 1961.
- ³ Норкин В. С. Взаимоотношения свт. Геннадия II Схолария с митр. Виссарионом Никейским // Материалы IV студенческой научно-богословской конференции: Сборник докладов. 2012. С. 182–189.

А. В. Буданова

магистр математики, бакалавр
теологии, магистрант Свято-
Филаретовского православно-
христианского института

Научный руководитель:
кандидат исторических наук,
заведующий кафедрой церковно-
исторических дисциплин
Свято-Филаретовского
православно-христианского
института К. П. Обозный

О. Николай Опоцкий — Николай Михайлович Опоцкий, впоследствии — епископ Череповецкий Макарий, родился 16 ноября 1872 года семье чиновника министерства внутренних дел. Для того времени это была редкость — священниками становились в основном дети из духовного сословия, для которых этот путь был практически предрешен с рождения. Более того, многие из них старались при любой возможности вырваться из духовного сословия. Николай Михайлович закончил Белозерское духовное училище и Новгородскую духовную семинарию по второму разряду. Отец Николай Опоцкий был женат и имел трех дочерей. Овдовев в 1902 году, он твердо решил принять монашеский постриг, а также продолжить обучение в духовной академии. После прошения, отправленного архиепископу Арсению (Стадницкому), он был принят в число студентов.

В 1906 году состоялся очередной выпуск студентов, среди которых был отец Николай Опоцкий. Отец Николай защитил кандидатское сочинение на тему «Образ Господа Иисуса Христа, как Учителя» и получил диплом со степенью кандидата богословия и правом преподавания в семинарии. Текст его кандидатского сочинения не сохранился, но в академическом журнале «Богословский Вестник» была опубликована рецензия на его работу, которая была высоко оценена. Во время учебы в академии отец Николай Опоцкий познакомился с Н. Н. Неплюевым (1851–1908) — потомственным аристократом, основателем и блюстителем Крестовоздвиженского православного трудового братства (1889–1929). Это стало важнейшим событием в его жизни. Побывав в братстве, отец Николай навсегда разделил и полюбил идею братской жизни, которую видел как путь обновления церковной жизни.

Стоит немного сказать о самом Крестовоздвиженском братстве. В то время когда мир вокруг был пропитан идеями демократии, равенства, скорее не по высшей планке, а по низшей, прогресса, неверия, Н. Н. Неплюев считал, что человеку нужно возвращать его достоинство и это можно делать, живя вместе и строя свою жизнь по Евангелию — на принципах ответственной любви. Николай Николаевич брал детей из крестьянских семей, обучал их в созданных им школах, давал им хорошее образование и воспитывал в духе евангельской любви. Многие, закончив школу, не хотели уезжать. Так со-

УНИКАЛЬНЫЙ ПРИМЕР СЛУЖЕНИЯ БОГУ, МИРУ И ЧЕЛОВЕКУ ЕПИСКОПА МАКАРИЯ (ОПОЦКОГО) В РОССИИ 20–30-Х ГОДОВ

Copyright © 2013, А. В. Буданова

бралось братство, которое просуществовало вплоть до 1929 года, не разрушившись после смерти своего основателя. Дочери еп. Макария впоследствии также остались на воспитании в братстве.

После окончания академии отец Николай вернулся в Новгородскую губернию и был назначен настоятелем храма во имя св. Иоанна Богослова в с. Велебицы. В том же году отец Николай основал Велебицкое трудовое братство. Однако оно просуществовало недолго, не справившись с конфликтом духовных и материальных интересов, который сразу же возник, как только появился хоть какой-то достаток. Многие тогда считали, что после этой неудачи о. Николай навсегда откажется от идеи братств.

О. Николай много времени посвятил размышлением над проблемами церкви и путях ее обновления. В 1914 году он выступил с двумя докладами на съезде епархиальных миссионеров, которые были практически сразу опубликованы под общим названием «Идеальная община и путь к ее восстановлению: Два доклада о приходе и его реформе». Они не потеряли своей актуальности и сегодня. В 2011 году вышло их новое издание.

В 1922 году о. Николай принял монашеский постриг с именем Макарий и вскоре был рукоположен в епископа. Жажда христианского просвещения оставалась главным для владыки. Он понимал, что «где тьма беспроглядная, там нужен яркий свет веры и любви». В этом же году еп. Макарий направил **письмо патриарху Тихону**, аналогов которому пока не найдено. Он просил благословение на то, чтобы быть свободным (без епархии) епископом-катехизатором в Новгородской епархии. Тем самым владыка Макарий стремился возродить еще один утерянный смысл епископского служения: в первые века христианской истории катехизация была первостепенной обязанностью епископов, однако с течением времени церковь все реже вспоминала об этом. Одновременно владыка Макарий сообщил в прошении, что хотел бы создать в Новгороде кружок ревнителей христианского просвещения. Этот центральный кружок из сочувствующего духовенства должен пополняться «христолюбивыми и братолюбивыми» мирянами Новгорода и затем распространять свою деятельность по другим уездным городам и сельским приходам Новгородской епархии.

Братское дело владыки Макария

В том же году владыка Макарий получил назначение в Череповец, викарным епископом. В скором времени вокруг него собрался круг единомышленников, из которого родилось небольшое братство и кружок-сестричество. В задачи братства входили христианская взаимопомощь, общий труд, общий стол, братство заботилось также о христианском проповедании. Средства братства состояли из добровольных пожертвований верующих и личного заработка отдельных членов братства. Братство не замыкалось внутри себя. Владыка Макарий продолжал проповедь братской жизни на территории окормляемого им прихода. Нам удалось пообщаться в Череповце с последней братчицей (упокоилась 28.12.2012, была еще жива на момент доклада) Екатериной Ивановной Пикиной, отец которой был в братстве владыки Макария именно с этого времени. Она вспоминала, что папа поехал в один из окрестных монастырей, где ему сказали: «Вам-то зачем к нам ездить, у вас там свой светоч есть». Еще она добавляла: «Папа всегда приходил с братских встреч такой радостный и вдохновленный».

Конечно, его деятельность не оставалась незамеченной советской властью. В 1926 году владыка был осужден и этапирован на Соловки. В 1928 году, вернувшись из заключения, еп. Макарий поселился в Новгороде как заштатный епископ. Вокруг него сразу стали собираться люди. Некоторые духовные чада, узнав, что он освободился из лагеря, приехали к нему из Череповца. Переехал в Новгород и отец Екатерины Ивановны — Иван Кириллович Пикин. Он был зажиточный крестьянин, имел хороший дом и крепкое хозяйство. Он уехал к владыке, оставил все свое имущество колхозу. Когда позже его допрашивали сотрудники ГПУ, они никак не могли объяснить себе этот поступок и в протоколе написали: «оставил все имущество колхозу, чтобы избежать раскулачивания». В Новгороде он устроился на железную дорогу простым рабочим. И, как вспоминает Екатерина Ивановна, ни разу в жизни об этом не пожалел. «Только водичку вспоминал. В Череповце она была ключевая, а в Новгороде — водопроводная». Так сложился круг людей, из которого в этом же 1928 году родилось «Трудовое братство». В братстве входило более двадцати человек. Братчики жили двумя домами и вели совместное хозяйство. Основной целью братства являлось «религиозно-нравственное совершенствование личности до уподобления Христу». В братстве были приняты определенные правила жизни (например, всем трудиться и весь заработок вносить в общую кассу, вести трезвый образ жизни, посещать богослужения, воздерживаться по-возможности от мяса, оказывать материальную помощь пострадавшим от советской власти и др.). Среди членов братства было разграничение обязанностей: одни занимались домашним хозяйством, другие работали в различных советских учреждениях и артелях. Заработанные деньги братчики вносили в общую кассу. Кроме бы-

товых нужд, деньги направлялись на материальную помощь «беднейшим людям, пострадавшим от Советской власти» и репрессированному духовенству, например, ежемесячно братство высыпало денежное пособие митрополиту Арсению (Стадницкому).

Для владыки главным было качество духовной жизни и ответственное участие в ней. Пока была возможность ходить в храм на богослужения, члены братства участвовали в нем, это было неотъемлемой частью братской жизни. Когда такой возможности не стало, оставалась только совместная домашняя молитва. В Новгороде утро начиналось с общей молитвы, в течение дня братчики вместе трапезничали, вечером вели духовные беседы и чтения, пели, молились, вместе обсуждали сочинения владыки Макария. Ходили в храм свв. Флора и Лавра, где настоятелем был член братства — отец Алексий Успенский, были также общие утренние домашние богослужения — «агапы, прямо за столом». Духовная напряженность братской жизни была столь высока, что притягивала людей как магнит несмотря на окружающую атеистическую обстановку. И наполняла их жизнь так, что не оставалось места для прошлых греховных пристрастий. Екатерина Ивановна вспоминала, как к владыке пришли двое мужчин проситься в братство. «Только, — говорят, — есть у нас грех, выпиваем немного. Может быть, нам сначала что-то сделать надо». А владыка им в ответ: «Начинайте жить в братстве — и оставите, не нужно будет». И действительно, ничего специально не делали и оставили. Не нужно стало. Братству удалось просуществовать четыре года, после чего все его члены в апреле 1933 года были арестованы, а затем осуждены. Четверо были расстреляны: двое — те самые мужчины, которые, просясь в братство, говорили, что немного выпивают (Козлов и Беляев), а также Иван Кириллович Пикин, у которого осталось 3 дочери; Екатерина, Анна и Мария. Епископ Макарий был выслан на Север.

Вернувшись из ссылки, летом 1934 года поселился в Галиче Костромской области, где снова собралось братство. В Галиче нам удалось найти женщину, которая помнила братство, помнила как в 1937 году их всех арестовали в одну ночь. Владыки в это время в Галиче не было, и он избежал ареста. Удалось также найти фотографию одного из братчиков — Павлина Павловича Карабанова. Где бы мы ни встречали фотографии даже самых простых людей, которые имели отношение к братству, всегда поражало, насколько светлые у них лица. При этом все братства, которые окормлял еп. Макарий, находились в общении. Владыка отправлял к ним сестер из Галичской общины, а иногда посещал братчиков лично. В свою очередь, братчики из других городов сами приезжали в Галич. Когда из других мест приходили весточки от братьев и сестер, владыка Макарий за общей трапезой зачитывал эти письма. В общей сложности братский круг составлял около 70 человек и охватывал Галич, Новгород, Череповец, Ленинград, Киров и Буй Костромской области.

После разгрома братства в Галиче владыка вернулся в Новгород, перейдя на нелегальное положение. Вплоть до начала войны еп. Макарий продолжал окормлять братство, тайно проживая в братском доме на Среднеконюшенной улице. Этот период как раз очень хорошо помнит Екатерина Ивановна. Удивительно было слушать ее воспоминания, полные радости и благодарности, соотнося с тем, какое это было время. Духовная сила владыки и его вера была велика. Он считал Христа примером, которому должен следовать каждый человек. И примером, достижимым для каждого. И этому учил своих духовных детей. Он говорил им: «Ваш ум должен быть пропитан Священным Писанием. Учите его наизусть. Может быть, скоро книг не будет, а вы все знаете». И действительно, когда Екатерина Ивановна цитирует Писание, то это воспринимается как неотделимая часть ее жизни. Почти все братчики писали духовные стихи. Пусть незатейливые в литературном отношении, но полные подлинного духовного напряжения. Часто на библейские сюжеты: пророка Исаию, Апокалипсис (Е. И. сказала, что в стихах лучше запоминается). Господь собрал разных людей: и совершенно неграмотных из дальних деревень, и людей с высшим образованием. Это им не мешало. Кто-то смирялся, кто-то подтягивался, никто никого специально не тянул. Отношения в братстве были очень теплые. Братчики называли владыку «папочка», а дети братчиков «дедушка». Е. И. вспоминала, что владыку любили все: «Его было невозможно не любить». И что он действительно был «папочка», который заботится о своих детях. Она вспоминает, что по молитвам владыки во время войны они не голодали, хотя вокруг люди умирали с голода. «А во время бомбежки, — вспоминала она, — мы собираемся вокруг “дедушки”, а он только скажет ласково: “Нет, детушки, это не для нас” — и сразу так становится тепло и светло, как будто и войны нет». Любовью были пронизаны подписи на книгах и иконах, которые епископ Макарий дарил своим духовным детям. Владыка имел великую веру и никогда не сомневался. Поэтому и свет Христов через него сиял. И отблески того света видны и на самой Екатерине Ивановне, и даже на ее племянниках, которые с почтением и уважением относятся к истории семьи. Младший из племянников никак не мог поверить, что «тетя Маня (М. Ф. Покровская) и тетя Настя» им не родственники, настолько тесными были отношения даже после смерти владыки. «Они нам родня только по братству», — неизменно отвечала Екатерина Ивановна.

В августе 1941 года Новгород был оккупирован и братчикам пришлось покинуть город. Вместе с личными вещами Екатерина Ивановна взяла чемоданчик с архивом владыки. Затем она провезла его в Германию, куда была угнана, затем обратно в СССР,

через фильтрационные лагеря; он хранился у нее дома все советское время. На недоумение, как же его удалось сохранить во время досмотров, Е. И. ответила: «Да, проверяли, много раз, но чемоданчик они почему-то как-будто и не видели». Владыка прививал своим духовным чадам отсутствие чувства страха перед миром сим. Фотография владыки в облаченииостояла у Екатерины Ивановны дома все советское время. На вопрос, не боялась ли она неприятностей, она спокойно ответила: «Так если Бог за нас, то кто против нас». Владыка Макарий скончался 9 ноября 1941 года в окружении своих духовных чад в здании школы села Витка под Новгородом. Он был похоронен у стен храма Архангела Михаила на Прусской улице в Новгороде, и долгие годы место его захоронения держалось в тайне. Позже, в связи с начавшимся строительством, братчики также тайно перезахоронили его на городском Петровском кладбище рядом с могилой верного сподвижника владыки протодьякона Иоанна Покровского. И только после 2006 года эти могилы были открыто явлены миру, когда потомки духовных чад еп. Макария установили на них именные таблички.

К 140-летию со дня рождения владыки (29.11.2012) в Софийском соборе Великого Новгорода состоялось архиерейское богослужение, которое возглавил митрополит Новгородский и Старорусский Лев. После литургии на могиле владыки Макария, также заново обустроенной по распоряжению митрополита Льва, была отслужена лития. В проповеди владыка говорил о необходимости возрождения миссионерской проповеди, проповеди практической, воплощенной в созиании и просвещении людей, как это делал епископ — всю свою жизнь епископ-катехизатор Макарий (Опоцкий).

Опыт владыки Макария, который показывает, как даже в безбожном мире, в невероятно трудных обстоятельствах можно служить Богу, миру и человеку, для нас является бесценным.

Литература

1. Опоцкий Николай, свящ. Идеальная община и путь к ее восстановлению: Два доклада о возможной организации приходской жизни. М.: МОО «Культурно-просветительский центр “Преображение”», 2011.
2. Дмитренко А. Г. Жизнь и служение епископа Макария (Опоцкого): на исторических путях церковного обновления. М.: СФИ, 2011.
3. Буданова А. В. «Служите Богу, живите в братстве, слушайтесь вашего пастыря, и все у вас будет как по маслу». Встреча паломнической группы Преображенского братства с Екатериной Ивановной Пикиной — единственной оставшейся сегодня в живых духовной дочерью еп. Макария (Опоцкого) // Кифа. № 10 (148). Маршрут доступа: http://gazetakifa.ru/component?option=com_magazine/func,show_edition/id,163 / Itemid,35/ (дата обращения: 21.01.2013).

А. В. Буданцов

студент богословского
факультета Свято-Филаретовского
православно-христианского
института

Научный руководитель:
магистр культурологии,
декан богословского факультета
Свято-Филаретовского
православно-христианского
института З. М. Дашевская

Чинопоследование пострижения в монашество претерпело значительное развитие на протяжении, по крайней мере, восьми веков (V–XIII вв.). В писаниях отцов-первоначальников монашеского жития мы не найдем описания пострига, первое дошедшее до нас развернутое представление чина пострижения относится к V–VI вв. и принадлежит Псевдо-Дионисию. К XIII в. сформировалось современное расслоение единого некогда чина фактически на три: рясофор, мантия, великая схима.

Воспринимаясь в средневековой византийской традиции как таинство Церкви, чему имеется ряд свидетельств (Псевдо-Дионисий, преп. Феодор Студит, свт. Григорий Палама, свт. Симеон Солунский), постриг многое вобрал в себя из последований таинства крещения, покаяния и рукоположения.

Вырастая, как из зерна, из простой молитвы над постригающимся, этот чин в студийскую эпоху (VIII–IX вв.) обретает черты современного, несколько усложненного вида, богатого богословскими интерпретациями, одной из которых является признание пострига «вторым крещением», что достаточноочноочно прочно зафиксировалось в церковном предании.

Трудно сказать, что это «учение» было каким-то особым образом оформлено в Византии, однако свидетельства отцов-подвижников, сам строй пострига заставляет задуматься о том, что принятие схимы все же ставилось в некоторую параллель с принятием крещения. Вопрос лишь в том, какой же смысл вкладывали отцы в подобную «второкрещальную» трактовку чина пострижения? Обостряя проблему, можно попытаться задать следующий вопрос: наименование монашеского пострига «вторым крещением» — это только лишь риторический прием, некий образ или византийские авторы здесь мыслили нечто большее, предлагая определенные основания для такого сравнения?

Само чинопоследование пострига прямо о «втором крещении» говорит лишь в нескольких местах. Именно это дало возможность иером. Мигелю Арранцу в рецензии на книгу Н. Пальмова о постриге, изданной в 1914 г., усомниться в наличии такого направления мыслей в византийском церковном сознании [1, с. 25]. На наш взгляд, это связано с тем, что о. Мигель в своей фундаментальной работе о чине пострига ограничился его рассмотрением лишь в историко-литургическом контексте. Если же выйти за пределы исследования самого последования

«ВТОРОЕ КРЕЩЕНИЕ» КАК ОДИН ИЗ АСПЕКТОВ ПОНИМАНИЯ МОНАШЕСКОГО ПОСТРИГА

Copyright © 2013, А. В. Буданцов

пострига, обратив внимание на ряд византийских трудов о «богословии монашества» IX–XV вв., то мы увидим в них явную разработку данной темы. Подчеркнем, что сам чин действительно довольно скромен в плане «второкрещальных» мест, однако они все же имеются и их никак нельзя проигнорировать.

Необходимо отметить, что «второкрещальные» места сосредоточены, прежде всего, в «Последовании великого и ангельского образа», что вполне закономерно, поскольку в византийской монашеской традиции именно «великая схима» признавалась настоящей, подлинной, а «малая» рассматривалась лишь как «предобручение» великой. В этом смысле понятной становится и традиция пострижения в большинстве афонских монастырей, когда мужчину после прохождения послушнического искуса и принятия рясофора, готовят к пострижению непосредственно в великую схиму [6, с. 193].

Обратимся собственно к чину пострига, принимая во внимание возможные «поэтические» условности литургических текстов. В 8-й песни канона, входящего в «Последование великой схимы», мы читаем: «Дал еси нам еже моши обновити благодать крещения: исповеданием, жития чистотою, слез пролиянием...» [7, лист п, на обороте]. Постригающемуся предлагается путь покаянной жизни, чистой, избавленной от всякого греха. Постриг, по убеждению составителей чина, «обновляет» благодать крещения, что наводит на мысли о восприятии ими возможности некоего «ветшания» полноты, благодати «первого» крещения.

Схожие мысли мы находим в «Огласительном слове», обращенном к принимающему «великий ангельский образ», которое содержит следующий текст: «О нового звания! О дара тайны! Второе крещение приемлеши днесъ, брате, богатством Человеколюбца Бога даров, и от грехов твоих очищающа, и сын света бывающа, и Сам Христос Бог наш срадуется со святыми Своими Ангелы о покаянии твоем, закалая тебе тельца упитанного» [7, лист пг, на обороте]. В приведенных словах прямо говорится о постриге как о «втором крещении» и новом звании. Здесь, пожалуй, находится ключ, раскрывающий понимание устоявшейся традиции признания прощения грехов в постриге (отметим, что в церковной традиции это в полной мере относится и к крещению). Здесь так же имеется явная аллюзия на евангельскую притчу о блудном сыне с ее мотивом прощения грехов.

Обратим внимание на наименование этого слова «огласительным», разъясняющим смысл совершающего, что отсылает нас к последованию крещения.

Монашество названо новым званием, которое в византийской церковной письменности достаточно часто сравнивается со служением пророческим и апостольским, например, в творениях свт. Григория Паламы и свт. Симеона Солунского, как это убедительно показал О. А. Родионов в своей работе о богословии монашества [5, с. 398]. В монашеской традиции многие пророки, прежде всего Илия, Елисей, Иоанн Предтеча, признаются теми, кто «прообразовал» служение монахов. Понимание монашества как апостольского служения следует и из канона, имеющегося в последовании «великой схимы», в одном из седальнов которого мы читаем: «Хотящии, глаголет Господь, идти в след Мене, отвержитесь мирских пристрастий... и примите достоинство апостолов моих» [7, лист оф, на обороте]. Вообще, в чине пострига мы можем наблюдать «наслаждение» разных смысловых интерпретаций, монашествующий, с одной стороны, признается продолжателем дела пророков и апостолов, с другой стороны — он принимает «ангельский образ». Отметим лишь, что последняя интерпретация имеет в литургических текстах наибольший вес и достаточноочно прочно укореняется в церковном предании в противовес двум первым.

В «Огласительном слове», как уже отмечалось, недвусмысленно выражается традиционное признание прощения грехов в постриге. По мнению свящ. Константина Польского, полного сопоставления с таинством покаяния здесь провести нельзя. По его мнению, «В покаянии отпущение грехов есть то “средство”, через которое христианин воссоединяется с полнотой Церкви, от которой он, согрешив, отпал. Об этом молится священник: “Примири и соедини его (кающущегося) Святей Твоей Церкви о Христе Иисусе Господе нашем”. В монашеском постриге присутствие всей братии само по себе свидетельствует о том, что постриженник — член этой евхаристической семьи. То, что отрывало его от общения со всей Церковью, было прощено ему в таинстве покаяния, которое он прошел накануне» [4, с. 382].

Примечательно одно из прошений ектении, содержащейся в последованиях, и «малой», и «великой» схимы. Прошение звучит следующим образом: «О еже отложити ему ветхаго человека, и облещися в новаго по Богу созданного, Господу помолимся». Это прошение соотносится с молитвой, которую иерей читает после знаменования главы приемлющего схиму, обратившись к востоку (!). В этой молитве мы находим просьбу о том, чтобы принимающий схиму «совлекся ветхаго человека, тлеющаго по сластолюбии прелестника многообразного змия, облечется в Нового Адама, по Бозе созданного...» [7, лист пе].

В данном месте употребляются выражения, предполагающие, что христианская жизнь, которую вел постригаемый до принятия монашества, была жизнью «ветхого человека, истлевшего в обманчивых по-

хотях», а не верного члена Церкви, что определенным образом характеризует понимание содержания самой христианской жизни в константиновскую эпоху. Именно здесь, пожалуй, следует искать основание «второкрещальных» трактовок пострига.

Большинство исследователей относят вышецитированные слова к возникающим в рамках студийской монашеской традиции (VII–IX вв.). Действительно, если исследовать дошедшие до нас евхологии, то чины пострижения, в которых мы находим упоминания о «втором крещении», содержатся в Евхологионе Константинополя (ЕСР, XI в.) и в Синайском Славянском Евхологии (ESS, XI–XII вв.), в которых представлено т. н. студийское последование монашеской схимы (следуя иером. Мигелю Арранцу [1, с. 49]). Отметим, что в указанных евхологиях этот чин определяется как чин «великой схимы». Сложно сказать, когда именно появились подобные мотивы в чине пострига, возможно, студийская традиция лишь литургически оформила сформировавшийся к этому времени подход к пониманию монашеского пострижения. Возможно, прав Н. Пальмов, указывающий в качестве автора «второкрещальной теории пострига» преп. Феодора Студита: «Идеи преп. Феодора Студита о возрождающем значении монашеского пострига привились в среде византийского монашества и породили даже особые трактаты, посвященные доказательству идеи о великой схиме как о втором благодатном крещении» [3, с. XIII].

Обратившись к самому последованию пострига, мы можем увидеть не только упоминания о «второкрещальном» смысле пострига, но и параллели, которые можно определить как «тайновидческие». А таких параллелей, как мы убедимся, достаточно много. Соотносимы, в некотором смысле, и практики подготовки к принятию крещения и монашества — период оглашения и послушничества.

Обратим внимание на то, что уже во времена Псевдо-Дионисия (V–VI вв.) постриг четко ассоциируется с совершением литургии, проще говоря, его последование «интегрировано» в чин литургии. Впоследствии, к XV в., когда оскудевает литургическое понимание пострига, пострижение в монашество начинает носить черты богослужения частного характера, вопреки указаниям о совершении его за литургией.

Как и к таинству крещения, к постригу человек приступает «отложившим ветхие ризы», облачаясь в белые одежды, знаменуя этим готовность начать жизнь в новом «качестве». Еще одной смысловой параллелью крещению в постриге является отречение от мира, при этом в варианте крещения это отречение — от «сатаны и всех дел его», а в постриге — от «мира, лежащего во зле». Со времен Ветхого Завета известно, как глубока тайна имени человека, и в крещении, и в принятии схимы мы наблюдаем момент наречения имени, связанный напрямую с призванием человека. Имеет наречение имени и значение начала новой жизни, запечатлевая тем самым духовное обновление человека. Пострижение волос,

бывшее во многих религиозных традициях символом послушания и жертвы, и в крещении, и в постриге имеет значение готовности служить «единому Богу истинному» («Молитва, во еже соторити оглашенного», см. последование крещения).

Наконец, момент облачения как новокрещенного, так и новопостриженного человека в обоих последованиях скреплен пением тропаря «Ризу мне подаждь светлу...». Еще одной явственной параллелью с крещением в чине пострига является прокимен, который традиционно поется перед чтением Апостола — «Елицы во Христа крестистеся...». В последовании великой схимы мы находим молитвы на снятие куколя на 8-й день, что сопоставимо со снятием белых одежд с новокрещенных.

Как мы видим, параллелизм таинства крещения и монашеского пострига чрезвычайно выражен. На наш взгляд, это, однако, не означает, что отцы учили о повторении таинства крещения, тем более что Никео-Цареградский Символ веры ясно учит о единственности крещальных обетов. Как справедливо замечает свящ. Константин Польсков, «...если крещение есть образ нашей смерти во Христе и воскресения в Нем, то, конечно, ни о каком втором крещении речи быть не может применительно к монашескому постригу» [4, с. 383].

Опираясь только на чин принятия монашества, ответить на вопрос о смысле «второкрещальных» трактовок пострига сложно, поскольку, как уже говорилось, подобных мест там не так много и их вполне можно истолковать метафорически. В связи с этим необходимо погружение в общий контекст византийского «богословия монашества», поскольку церковные авторы IX–XV вв. (и даже XVIII в., например преп. Никодим Святогорец) гораздо больше развивали этот аспект понимания монашества, чем собственно богослужебные тексты.

Например, в широко известной греческой антологии монашеской письменности «Эвергетин» (XI в.) можно найти такое яркое свидетельство: «Великий старец, наделенный сверхъестественным даром прорицания говорил: «Силу, которую я видел сходящей на крещаемого, я видел также и под монашеским облачением в момент пострига» [здесь и далее — цит. по: Родионов О. А. Богословское осмысление монашества в трудах восточных отцов Церкви // Материалы V Международной богословской конференции Русской Православной Церкви «Православное учение о церковных таинствах». Том 3. М., 2009; 5, с. 414]. Преп. Феодор Студит, столп студийского монашества, считавший постриг благодатным таинством, в котором Господь подает прощение грехов человеку и обновляет его, писал: «Не преподавай того, что называют «малой схимой», а потом — как будто «великую»: ибо одна схима, как и крещение, как то было и в употреблении у святых Отцов» [5, с. 404]. Свт. Симеон Солунский в трактате «О святой и божественной ангельской схиме, о безмолвниках и сущих в общежительных монастырях и послушниках» употребляет такие выражения: «...всем освященным во Христе

священною купелью и вторым крещением ангеловидной и спасительной схимы...» [5, с. 404].

По справедливому замечанию О. А. Родионова, «В... высказываниях о “втором крещении великой схимы” звучат два одинаково важных мотива: во-первых, здесь указывается на единственность схимы, а во-вторых, подчеркивается ее значение именно как “второго крещения”, освящающего человека и омывающего его грехи» [5, с. 405]. Отметим, что подобный взгляд присущ не только византийскому, но и современному монашескому сознанию, например, в одной из бесед с насельниками Свято-Данилова монастыря (г. Москва) игумен Ватопедского Афонского монастыря архим. Ефрем (Кутсу) прямо сказал, что схима подает особую благодать человеку, «ведь это и второе крещение» [2].

Примечательно, что полемика относительно единственности принятия схимы в противовес ее «расщеплению» на великую и малую ведется византийским отцами (преп. Феодор Студит, свт. Григорий Палама, свт. Симеон Солунский) с постоянными ссылками на единственности и неповторимости таинства крещения.

«Но как не крестившийся — не христианин, так и не получивший совершения в схиме — не будет монахом. И как ты узнаешь об этом от учителей Церкви, и особенно от Василия [Великого] и Григория [Богослова], пусть их слова о крещении будут тебе [как бы] о схиме и покаянии. А тот, кто еще не стал монахом, пусть станет им при кончине своей: ибо это — величайший дар, царская печать, второе крещение, — от грехов очищает, подает дары и благодати, вооружает и знаменует, спасает от врагов, Царю представляет и делает Его другом» [цит. по: 5, с. 408–409]. Эти слова свт. Симеона Солунского представляют крайний полюс сближения крещения и пострига у византийских отцов, по сути, указывая на их предельную соотносимость, что, безусловно, было неповсеместным.

Итак, что же все-таки в природе пострига заставляло отцов сравнивать его с крещением?

Обычно крещение и принятие пострига соотносятся следующим образом: «крещение сообщает человеку новое бытие, делает его новой тварью во Христе, а монашеский постриг имеет своей целью ввести члена Церкви в новое состояние, абсолютно отличное от того, что он имел ранее — сопричислить его к ангельскому чину» [4, с. 383]. Однако здесь необходимо добавить, что палитра интерпретаций византийскими отцами этого вопроса все же шире — «от более осторожных, в которых схима сравнивается с крещением в первую очередь по причине уникального характера того и другого, к более прямым и развернутым, в которых уподобление... перерастает в постулирование едва ли не тождества и, во всяком случае, в определение схимы как действенного средства преображения человека (см. приведенные выше тропари из канона последования Великой схимы)» [5, с. 409].

На наш взгляд, сближение пострига с крещением (иногда такое близкое) показывает, что византийские

отцы видели в постриге ту необходимую меру воцерковления человека, которая восполняет утраченные в мирской жизни дары крещения. Возможно, через подобную параллель отцы раскрывают понимание ими полноты самих плодов крещения. В противном случае невозможно бы было возникновение при словья: «свет миряnam — иноки», которое отражает полную утрату иноческого (всегообщего) призыва верными, принявшими крещальные обеты. Свт. Григорий Палама в таких выразительных словах определил квинтэссенцию монашеской жизни в противовес жизни мирской: «В ней согласно нашим обетам мы поднимаемся над *средним священным образом жизни*, отрекаемся от всякой исполненной разделения и жизни, и воображения, и путем дарующих единение заповедей истинно по-монашески восходим к единому богомудрию...» [цит. по: 5, с. 399–400].

Следует признать, что подобного рода трактовки монашества спорадически появляются на протяжении всей его истории, стоит лишь взглянуть на причины, породившие институт монашества в древней Церкви. Такие эпитеты, как «ангельский образ», «второе крещение», появляются значительно позже, очень ярко характеризуя традицию, в которой силен мотив отмежевания от «обмирщенного», обескровленного христианства. Более того, в константиновскую эпоху мы наблюдаем повсеместно распространяющуюся номинальность принятия крещения, подкрепленную практически полным забвением огласительной практики древней Церкви. Утрата всякой духовной напряженности, потеря номинальными «верными» апостольской призванности, раздвоенность жизни, в которой абсолютно неисполнимыми становятся слова Христа о жизни «в мире — не от мира сего», заставляет тех, кто ищет жизни по Евангелию, становиться в радикальную оппозицию по отношению к тем, кто не избирает иноческого пути.

В подобных условиях, не отметая благодатности таинства крещения, в котором действительно человек сочетается со Христом, монашеская традиция голосами ряда отцов пытается найти основания для преодоления указанной номинальности крещения, предлагая, некий вариант «восполнения» этого таинства, иногда становясь на очень опасную грань почти тождественности «первого» и «второго» крещения.

Все сказанное выше заставляет нас, современных христиан, задуматься о необходимости возвращения «первому» крещению его подлинной полноты, что, безусловно, влечет за собой необходимость восстановления в полной мере традиционной подготовки к нему. Более того, необходимо возрождение в восприятии верных иноческого пути как выражения христианского взгляда на жизнь, ибо каждый верный, принявший обеты крещения, призван быть в этом мире не от мира сего.

Литература

1. Арранц М. Избранные сочинения по литургии. Византийский монашеский постриг. М., 2003. Т. IV.
2. Беседы архимандрита Ефрема: духовный опыт Афона. Портал «Православие и мир» (режим доступа: <http://www.pravmir.ru/besedy-arximandrita-efrema-duxovnyj-optyt-afona>).
3. Пальмов Н. Пострижение в монашество. Чины пострижения в монашество в Греческой церкви (историко-археологическое исследование). Киев, 1914.
4. Польсков К., свящ. Монашеский постриг как таинство Церкви // Материалы V Международной богословской конференции Русской Православной Церкви «Православное учение о церковных таинствах». М., 2009. Т. 3.
5. Родионов О. А. Богословское осмысление монашества в трудах восточных отцов Церкви // Материалы V Международной богословской конференции Русской Православной Церкви «Православное учение о церковных таинствах». М., 2009. Т. 3.
6. Святогорский устав церковного последования. М., 2002.
7. Требник. СПб., 1995.

ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ

Е. С. Роговер

доктор педагогических наук, профессор, действительный член Академии русской словесности и изящных искусств им. Г. Р. Державина, литературовед, педагог, поэт, автор школьных учебников по русской литературе XIX и XX веков

ТЕМА ФАУСТА В ОДНОИМЕННОЙ ПОВЕСТИ И. С. ТУРГЕНЕВА

Copyright © 2013, Е. С. Роговер

На протяжении всей жизни И. С. Тургенев проявлял глубокий и устойчивый интерес к «Фаусту» Гёте. Еще будучи студентом Берлинского университета, Тургенев испытал страстное увлечение творчеством немецкого поэта. Толчком к этому увлечению стала лекция профессора Вердера, последователя Гегеля, и атмосфера кружка Беттины фон Арним, где существовал своеобразный куль Гёте.

В 1844 году писатель поместил в «Отечественных записках» свой перевод «Последней сцены» первой части «Фауста». В ней передавалась трагическая участь Гретхен, финал ее недолгой жизни, который позже окажет сильнейшее психологическое воздействие на Веру Ельцову, героиню тургеневской повести «Фауст».

В развитии интереса к Гёте оказались исключительная образованность русского писателя, его великолепное знание германской литературы XVIII и XIX веков, философская настроенность и стремление соотносить животрепещущие проблемы европейской жизни с соответствующими проблемами, стоящими перед Россией.

В 38-м томе «Отечественных записок» за 1845 год была помещена анонимная рецензия на книгу М. Вронченко «Фауст, трагедия, соч. Гёте, перевод и изложение второй части», вышедшую в 1844 году. Длительное время эта рецензия воспринималась, как все рецензии в VI отделе этого журнала, как редакционная и не связывалась с именем какого-либо конкретного автора. Но в 1923 году Н. Л. Бродский доказал принадлежность ее Ивану Сергеевичу Тургеневу.

В этой рецензии автор называет огромный труд переводчика подвигом Вронченко, «нашего почтенного литератора», «самым отрадным и утешительным фактом русской литературы»¹.

Как пишет Тургенев, «даровитый переводчик» посвятил много времени переложению «Фауста», создав «важный и добросовестный труд». Рецензент рассматривает перевод с двух сторон: по отношению к свойству таланта переводчика и по отношению к его взирению на переведенное им творение. «Фауста» Тургенев определяет как произведение преимущественно романтическое и считает, что для

людей с практическим складом ума оно почти недоступно и странно. В этом же номере «Отечественных записок» вслед за годичным обзором русской литературы, выполненным Белинским, была напечатана опять-таки анонимная статья о переводе «Фауста» М. Вронченко. Она подробно развивает мысли рецензии. Поскольку И. С. Тургенев включил эту статью в 1880 году в первый том своего собрания сочинений, принадлежность ее именно данному автору не вызывает сомнений².

Как показывает анализ статьи, русский писатель неоднозначно относится к «Фаусту» Гёте. Тургенев высоко ставит творение великого поэта прежде всего потому, что оно поднимает проблему прав человеческой личности и ставит вопрос о сущности ее личного счастья. Автору «Дворянского гнезда» эта проблематика в сороковые и пятидесятые годы была особенно близка.

Тургенев тесно связывает «Фауста» с эпохой, когда создавалась великая трагедия, и развертывает картину общественного движения и художественных поисков в Германии 70–90-х годов XVIII столетия. Он обнаруживает существенные противоречия в самом течении «бури и натиска» и стремится показать их отражение в мировоззрении и творчестве Гёте. Подобно тому как «вся Германия занялась преимущественно, если не исключительно литературными вопросами», а «всякого занимали одни только собственные радости и страдания», в творчестве Гёте проявилась индивидуалистическая замкнутость в сфере личных переживаний и погруженность в сферу чисто художественных интересов. «Он был — поэт по преимуществу, поэт и больше ничего. В этом, по нашему мнению, — пишет автор статьи, — состоит и все его величие и вся его слабость». «Фауст» наиболее полно отразил свою эпоху, и в этом — его историческая роль.

Однако рост индивидуализма, по Тургеневу, объясняется развитием самосознания личности и потому должен быть оценен как явление достаточно положительное. Но «Фауст» является, с точки зрения автора статьи, произведением чисто эгоистическим. Человеческое «Я» становится для Гёте, как и для Канта и Фихте, алльфой и омегой пробудившегося разума,

всей жизни, последним словом всего земного. «Фауст с самого начала до конца трагедии заботится об одном себе». Поэт обессмертил в «Фаусте» «эгоизм», имеющий антифеодальное содержание, являющийся выражением пробудившихся духовных сил немецкого общества. В трагедии Гёте нашло отражение важнейшее «начало новейшего времени, авторитет человеческого разума и критики», отрицания и скептицизма. Это начало у Гёте, современника Вольтера, приняло образ Мефистофеля. «Мефистофель — это новое время, это XVIII век». Тургенев как интерпретатор трагедии выдвигает этот образ на первый план.

Однако в диалектической связи с ним находится образ Фауста, в котором тоже живет дух всегдашнего отрицания. «Сам Фауст не тот ли Мефистофель в своем разговоре с Вагнером, этим типом “филиста”? Да и сам Мефистофель часто не смело ли выговаренный Фауст?»

Тургенев неоднозначно относится к критике и обличению в трагедии. Последовательное развитие идеи отрицания имеет опасное для феодального общества значение. Отвергая все наносное, лживое и нежизнеспособное, отрицание в то же время чревато разрушением, оно способно уничтожить положительные ценности: «...мы готовы согласиться с врагами критического начала: действительно, при вступлении своем на поприще общественного развития в Европе... оно было односторонне, безжалостно и разрушительно». Поэтому и Мефистофель «не представляет ничего отрадного». В то же время Гёте не идет по пути отрицания к радикальным взглядам, и Тургенев видит в этом историческую ограниченность Гёте.

Однако и сам автор статьи проявляет свою непоследовательность, недооценивая Гёте как решительного противника схоластики, идеализма и индивидуализма. Русский писатель убежден, что Мефистофель всего лишь «бес людей одиноких и отвлеченных, которые с философским равнодушием пройдут мимо целого семейства ремесленников, умирающих с головами». Тургенев обнаруживает здесь свой безусловный демократизм, но при этом он явно принижает философское, общественное и художественное значение «Фауста».

Ко второй части трагедии Тургенев относится отрицательно. Его не увлекла и не привлекла этическая ее проблематика, постижение Фаустом смысла жизни. «Какой добросовестный читатель поверит, что Фауст, оттого, что его утилитарные затеи удаются, действительно наслаждается “мгновением высшего блаженства”». Возможно, причиной такого подхода автора статьи к проблематике второй части является то, что Вронченко не перевел ее, а лишь изложил, тем самым не сумев донести до читателей всего интеллектуального и эстетического ее богатства. Как бы то ни было, но Тургенев полагает, что разрешение проблемы смысла жизни, долга и человеческого счастья было для немецкого поэта еще недоступно. Виной этому являются, по Тургеневу, ограниченные возможности романтизма: «...всякое разрешение “Фауста” ложно потому, — пишет автор статьи, —

что не романтизму, только что вышедшему из недр старого общества, дано узнать то, чего еще мы сами не знаем...» Произведение Гёте — самое решительное «выражение романтизма».

Но ведь заключительная часть «Фауста» уже далека от романтизма, роль которого Тургенев преувеличивает; к тому же идеал Гёте и его героя претерпевает существенное изменение. Фауст становится здесь поборником труда, «дела», науки, созидания. Как считает русский писатель, Гёте лишь «заступился за права отдельного, страстного, ограниченного человека; он показал, что в нем таится сокрушительная сила и что <...> человек имеет право и возможность быть счастливым». Но в реально обретенное Фаустом счастье Тургенев не поверил. Он слишком гипертрофировал индивидуализм и антиобщественный характер гетевского творчества, якобы погруженного лишь в отвлеченное искусство и теоретическую мысль. Эту позицию русского писателя подтверждают и его пометки на переводе «Фауста», выполненном М. Вронченко. Они были опубликованы М. Клеманом в 1932 году³.

Тургенев и позже будет не раз обращаться к «Фаусту», осмысливая его и применяя его стихи к конкретным ситуациям, рождавшимся в русской жизни. Так, в письме к А. И. Герцену от 28 апреля 1862 года Тургенев писал: «В мистицизм я не удаился и не ударюсь, — в отношении к Богу я придерживаюсь мнения Фауста:

Wer darf ihn nenen,
Und wer bekennen:
Ich glaub' ihn!
Wer empfinden
Und sich unterwinden
Zu sagen: "Ich glaub' ihn nicht!"»⁴

В переводе с немецкого это по-русски звучит так:

Кто решится его назвать
Или сказать: «Я верю в него»,
Кто воспримет его своим чувством
Или осмелится сказать:
«Я в него не верю»?⁵

Обращением Тургенева к теме Фауста стала и одноименная повесть писателя, опубликованная в «Современнике» в 1856 году рядом с переводом «Фауста», выполненным А. Н. Струговщиковым.

В европейской литературе мы находим частые реминисценции из трагедии Гёте. Достаточно назвать драму «Дон Жуан и Фауст» К. Д. Граббе (1828), «Фауста» Н. Ленau (1836), балетное либретто «Доктор Фауст» Г. Гейне (1847–1851). Нередки интерпретации «Фауста» в русской литературе: «Сцена из Фауста» А. С. Пушкина и его же «Наброски к замыслу о Фаусте» и «Пир Асмодея»; «Всё отнял у меня казнящий Бог» Ф. Тютчева, «Добро и зло» А. Фета. В этом ряду особое место занимает «Фауст» Тургенева.

Следует определить жанр этого произведения.

Под названием имеется авторское определение: «Рассказ в девяти письмах». Однако следует

признать это обозначение весьма условным. Произведение охватывает три года жизни героев в России (1850–1853); повествование неоднократно возвращает читателя к предшествовавшим годам, существенным в биографии персонажей.

Оно включает в себя широкий круг действующих или кратко охарактеризованных лиц, воспроизводит сложные перипетии в их взаимоотношениях. Да и сам Тургенев в письме к Валентине Делессер от 5 июня 1865 года называет свое произведение «небольшим романом в письмах»⁶. Имея в виду это колебание в обозначении жанра между рассказом и романом, предпочтем называть тургеневского «Фауста» повестью. Этим термином пользуется ряд исследователей творчества И. С. Тургенева, например, Т. П. Голованова, И. А. Битюгова, Л. М. Лотман и др.

Эпистолярная форма, избранная для этой повести, помогает автору в раскрытии свойственного центральному герою самоанализа его переживаний, исповедального характера его высказываний. Это письма только одного лица, обращенного к другому, и эта особенность способствует тому, что эпическое изложение событий не разрушается, но обогащается взволнованным лиризмом и элегическими интонациями.

Повесть Тургенева и хронологически, и тематически является промежуточным звеном между романами «Рудин» и «Дворянское гнездо». С одной стороны, Павел Александрович, герой повести «Фауст», близок Дмитрию Рудину. Их сближает присущая обоим рефлексия, любовь к копанию в собственной душе. Павел Александрович признается своему адресату восьмом письме: «Ты знаешь, как я всегда был склонен к преувеличиванию моих ощущений. Это у меня как-то невольно делается: бабья натура!»⁷ И Рудин, и Павел Александрович воскрешают время своего пребывания в Германии. Так, герой «Фауста» рассказывает: «Я вспомнил все: и Берлин, студенческое время, и фрейлин Клару Штих, и Зейдельманна в роли Мефистофеля, и музыку Радзивилла, и все и вся» (с. 11). Оба героя бесконечно преданы немецкой культуре и увлекают ею любимых женщин — (Наталью Ласунскую в романе «Рудин», Веру Николаевну в «Фаусте» Тургенева). Сходна реакция молодых женщин на появление героев. Последние — типичные эгоисты-романтики 40-х годов, лишние люди, которые пасуют в самый ответственный момент, обнаруживая свою несостоятельность на *rendez-vous*. Когда Вера спрашивает своего возлюбленного, что он теперь, после объяснения в любви, намерен сделать, тот смущается и торопливо отвечает, что намерен «исполнить долг честного человека — удалиться» (с. 43). А на условленном месте свидания — у калитки сада, возле озера, — герой стоит «шагах в пятидесяти от калитки», в высоком и глухом лозняке, «спрятавшись между ветвями», исполненный малодушного страха.

С другой стороны, тургеневский «Фауст» по своим мотивам тесно примыкает к роману «Дворянское гнездо». В обоих произведениях схожим является

место действия и художественное пространство. «Вот я опять в своем старом гнезде, в котором не был — страшно вымолвить — целых девять лет», — сообщает герой «Фауста» своему приятелю и предается поэзии дворянской усадьбы. Мотив возвращения в свои «пенаты», в дворянское гнездо, становится важным сюжетообразующим началом обоих текстов. В «Фаусте» история взаимоотношений Павла Александровича и Веры оканчивается смертью герини; уходом Лизы в монастырь завершается «Дворянское гнездо». По существу, это абсолютное отречение от живой жизни, то отречение, которое оказывается в центре «Фауста», начиная с его эпиграфа из Гёте: «Entbehere sollst du, sollst entbehren» («Отказывай себе, смиряй свои желанья»). В обоих произведениях Тургенев ставит и осмысливает проблему личного счастья в ее альтернативе с требованиями долга. Мать Веры в тургеневском «Фаусте» заявляет, что в жизни с самого начала необходим жестокий выбор: «...или полезное, или приятное». Соединить эти начала не дано. Г-жа Ельцова выбрала вериги долга, пользы. «Она до того приучила себя не давать воли своим чувствам, что даже стыдилась выражать страстную любовь свою к дочери» (с. 17). Это убеждение в необходимости отгородиться от живой жизни с ее радостями и наслаждениями усваиваются под влиянием Ельцовой Вера Николаевна, а потом и рассказчик. Жизнь — отнюдь не наслаждение, а тяжелый труд. Герой повести приходит к заключению: «Отречение, отречение постоянно — вот ее тайный смысл, ее разгадка; не исполнение любимых мыслей, мечтаний, как бы они возвышенны ни были, — исполнение долга, вот чем следует заботиться человеку; не наложив на себя цепей, железных цепей долга, не может он дойти, не падая, до конца своего поприща» (с. 50).

Этот суровый вывод совпадает со звучанием эпиграфа к повести, если принять его в прямом и буквальном смысле. Однако в гетеевском «Фаусте» приведенные в эпиграфе повести слова (из второй сцены «Studierzimmer») звучат саркастически. Фауст отвергает эту прописную мудрость, «извечный нескончаемый припев»:

Которым с детства прожужкали уши,
Нравоучительную этой сущью,
Нам всем до тошноты осточертев⁸.
(перевод Б. Пастернака).

Напротив, Фауст жаждет преодолеть тоску существованья, идти навстречу желаньям, радостям земным. Он «слишком юн, чтоб вовсе не желать», он не хочет отказываться от запросов своего «я» и исповедовать философию отречения.

Таким образом, Тургенев переиничивает смысл гетеевского стиха и вступает в полемику с автором трагедии. Он дает свое решение тех проблем, которые поставил Гёте. И прежде всего, связывает свою фаустовскую концепцию с русской действительностью 40–50-х годов.

Вот почему так важно было Тургеневу начать «Фауста» обстоятельным описанием русской усадьбы,

куда его герой вернулся после длительной разлуки с нею, и характеристикой тех вековых предрассудков, которые были характерны для общества тех лет. Герой повести тоже подвержен влиянию условностей; особую власть над ним имеет вековая старина, и он предается очарованию всех этих древних липовых аллей, старинных комодов, дедовских кресел, старозаветной посуды, прабабушкиных книжек, воспоминаний детства. Правда, сорокалетний герой повествования порой испытывает от созерцания этой старины тревожную скуку, в нем еще кипят желания, он преувеличивает перед собой «свои веселые ощущения». Ему даже кажется, что «есть еще что-то такое на свете», чего он еще не испытывал, а это что-то — «чуть ли не самое важное» (с. 12).

Разумеется, это смутное тяготение героя Тургенева к неизведанному не может сравниться с тем страстным устремлением к новому, с той жаждой познания мира и испытания радостей земных, которые живут у Фауста из трагедии Гёте, во имя чего он готов идти на сделку с чертом и заложить ему душу. Но устремление к новым впечатлениям бытия, ощущение кипящих желаний у Павла Александровича весьма симптоматичны. Тургенев незаметно наделяет своего героя теми чертами романтика и эгоиста, которые он усматривал в протагонисте трагедии «Фауст». Между этими двумя началами — отречением от желаний и тяготением к радостям земным — идет внутренняя борьба в душе героя, его рефлексия.

Знакомство с двумя необыкновенными женщиными — Ельцовой и ее дочерью Верой Николаевной поражает Павла Александровича, удивляет их боевязь жизни, скованность чувств и в то же время укрепляет его на позиции отречения. Не случайно он так подружился с Ельцовой, которую избегали соседи, и отменил свой отъезд в Берлин, предпочтя остаться в усадьбе рядом с женщинами, к которым привязался. Примечательно решение героя: «Чего еще искать... куда стремиться? Ведь истина все-таки в руки не дается» (с. 17). Такие слова никогда бы не произнес гетеевский Фауст, исполненный жажды исканий и стремлений к истине.

Берлин теряет для героя свою притягательную силу. А ведь с ним связано столько дорогих ему воспоминаний: студенческое время, драматическая актриса Клара Штих, занимавшая ведущее место на берлинской сцене, актер Зейдельманн в роли Мефистофеля, музыка польского композитора Антона Радзивилла, автора прославленной партитуры к трагедии Гёте «Фауст». Все эти впечатления прошлого так или иначе связаны с гетеевским «Фаустом», перечитывание которого рождает у героя представление о молодости и пробуждает уснувшие желания.

«Фауст», как и прежде, производит ошеломляющее впечатление прежде всего на Павла Александровича. Когда-то он знал трагедию наизусть, «от слова до слова», не мог начитаться ею. Теперь на него сильно действует «великолепная первая сцена». «Появление Духа Земли, его слова “На жизненных волнах, в вихре творения”, — пишет герой в письме

к другу, — возбудили во мне давно не изведанный трепет и холод восторга» (с. 11). Да и сама книжка, слишком хорошо знакомая, вызывает у него «неизъяснимое чувство».

«Фауст» Гёте и далее остается центром притяжения для всех героев повести. Важнейшим ее эпизодом становится чтение трагедии в китайском домике. На нее по-разному реагируют муж Веры Приимков, старый немец Шиммель, адресат рассказчика, сам Павел Александрович. Что же касается Веры Николаевны, то она — при всей внешней сдержанности в обнаружении своих переживаний — глубоко воспринимает сцены трагедии. Она слушает не шевелясь. Глаза ее внимательно и прямо устремлены на читающего, лицо ее бледно. «После первой встречи Фауста с Гретхен она отделилась от спинки кресла, сложила руки и в таком положении осталась неподвижной до конца» (с. 25). «Фауст» воздействует на нее со всей своей эмоциональной силой. При последних словах заключительной сцены первой части, при упоминании имени «Генрих», она поднимается, идет к двери и просит у чтеца оставить ей эту необыкновенную книгу. Лицо ее переменилось, глаза покраснели: она не спала и плакала всю ночь, что с ней давно не случалось. Молния таинственно отразилась на ее неподвижном лице. И все это, как заключил Приимков, «по милости “Фауста”» (с. 27).

Конечно, трагедию Гёте Вера Николаевна воспринимает односторонне, сосредоточившись на изображенной в ней любовной драме, тогда как Шиммель высоко оценивает эстетические достоинства трагедии, ее возвышенное начало, а Приимков остается глухим к удивительной глубине гетеевского творения. Но реакция героини на услышанное, а потом и прочитанное столь остра и значительна, что производит резкий перелом в ее представлениях и о жизни, и о литературе. «Я этого не ожидала», — произносит она. Она осознает противоестественную и незаконную ограниченность своего существования, крах стены, которая отделяла ее от живой жизни, исполненной чувств, наслаждений и страстей. Этот перелом ей представляется решительным и перемена необратимой: «Мне кажется, — говорит она, — кто раз ступит на эту дорогу, тот уже назад не вернется» (с. 29). И герой повести осознает, что разбудил эту дремотную и незрячую в своем неведении душу, и в этом его правота и победа над старухой Ельцовой, укоризненно глядящей на него сovalного портрета.

Восприятие трагедии «Фауст», с поразительной глубиной исследованное Тургеневым, бросает свой свет на последующие перипетии сюжета повести, проецируется на любовную драму, происходящую в ней. Расстановка действующих лиц, начиная с четвертого письма, такова, что начинает напоминать отношения Фауста и Гретхен. Герой повести так же пробуждает героиню от ее затянувшегося сна, так же искушает наивное и юное существо (автор все время подчеркивает ее похожесть на девочку и ее неведение), как поступит главный герой гетеевской трагедии по от-

ношению к Маргарите. Вера Николаевна, полюбив Павла Александровича, так же идет в своем проснувшемся чувстве до конца, как поступила юная Гретхен, готовая преодолеть во имя любимого всевозможные преграды. Не случайно в пятом письме рассказчик вновь поверяет происходящее строками из «Фауста»: «Сколько раз думал я, глядя на Веру: да, прав Гёте: “Добрый человек в неясном своем стремлении всегда чувствует, где настоящая дорога” (с. 31). Это слова из пролога первой части «Фауста», подтвержденные в повести Тургенева.

Во второй ее половине вновь актуализируется фаустовская тема.

Герой и героиня возвращаются к рассуждению о «Фаусте». Правда, темы Маргариты Вера избегает, в лучшем случае слушает, что о страдающей Гретхен говорит толкователь трагедии, словно чувствуя, что сама оказалась в положении искушенной героини.

Мефистофель воспринят Верой очень самобытно: он пугает ее не как черт, а как «что-то такое, что в каждом человеке может быть» (с. 32). Герой подтверждает эти ее слова, относя их к самому себе и своей рефлексии. Впрочем, в повести есть и иной, традиционный Мефистофель. В его положении оказывается адресат писем, Семен Николаевич В., который иронизирует, открыто смеется над тем, что описывает словоохотливый «Фауст». Не случайно герой замечает в четвертом письме: «Ты, насмешливый человек, пожалуйста, думай обо мне что хочешь, но не глумись надо мною письменно» (с. 30). И в другом месте: «Пожалуйста, не смейся глупым смехом, не оскверняй даже мыслию нашей чистой дружбы» (с. 31). Но саркастический адресат оказывается каждый раз более проницательным, нежели автор писем.

Однако Тургенев предлагает новое решение старой фаустовской темы, рисуя ситуации, рожденные русской действительностью. И адресат — Мефистофель — оказывается в повести в конце концов сродни герою: он сокрушается об участии Павла Александровича, «слишком к сердцу принял» его последнее письмо (с. 40), разделяет его печали и сочувствует его драме. И героиня оказывается в ложном положении, ибо является женой другого, любит своего мужа, не может себе простить какой-либо лжи. И новоявленный «Фауст» стыдится своего чувства, которое называет «несчастным» и которое терзает его и приводит к «окончательной растрате жизненных сил» (с. 39).

Вера, эта сильная женщина, оказывает на него свое влияние и во многом переделывает его к лучшему. Но герой, этот типично русский лишний человек, заранее знает, что из отношений с Верой ничего не выйдет, что он лишь «приятно проведет время», а в нужный момент сумеет «оторваться» (с. 32), сбежать, укрыться. Этот русский Фауст, как и его автор, уверен, что любовь трагична, что счастье невозможно, что стремление к нему эгоистично и противостоит исполнению высокого долга. В отличие от героини, он склонен мечтать о несбыточном и хорошо знает, что ничего не хочет. По убеждению героя, «любовь

все-таки эгоизм», а в его годы эгоистом быть непозволительно. Но именно этот эгоизм, даже эгоцентризм, он на практике проявляет, и тут Тургенев бескомпромиссно судит своего героя, тем более что в finale рассказчик, как мы видели, приходит к философии покорности и отречения.

История отношений Веры и Павла Александровича завершается трагически, как трагически оканчивалась история Маргариты и Фауста: незадолго до гибели Вера просит героя прочесть вслух ту сцену Фауста и Гретхен, где она спрашивает его, верит ли он в Бога. Сцена эта, предваряя раздумья и решение Лизы Калитиной из «Дворянского гнезда», очень важна: героиня укоряет избранника в безбожном деянии, ибо он открыл для нее силу, могущество и красоту любви, как некой стихии, перед которой человек бессилен, тем более, если он опутан цепями семейного рабства. И герой уже готов считать себя преступником, погубителем чистой и прекрасной души. И теперь минутное счастье оборачивается несчастьем и «безвыходной пагубой» (с. 47).

Болезнь и умирание Веры тоже сопровождаются реминисценциями из «Фауста». Во время своей болезни полулюдиная Вера («Я с ума схожу», — восклицает она накануне) бредит «Фаустом» и матерью своей, которую называла то Мартой, то матерью Гретхен, идентифицируя себя с Маргаритой. А взглянувшись широко раскрытыми глазами в посетившего ее Павла Александровича, она произносит слова из последней сцены трагедии:

Чего хочет он на освященном месте,
Этот... вот этот... (с. 49).

Этими словами Вера по-своему осуждает своего избранника подобно тому, как безумная Маргарита, по-прежнему любя Фауста, называет его палачом.

Финал повести обнаруживает еще раз принципиальное различие Гёте и Тургенева в трактовке фаустовской темы. Гёте утверждал идеал гармонически цельного человека, открытого всем радостям бытия, всем сферам жизни. Он поэтизировал образ мыслителя, познающего тайны природы, мужественного воина, созидающего, который повседневно трудится во имя блага человечества, поборника красоты во всех ее проявлениях. Он изображал человека, умеющего предаваться чувственным радостям жизни, вкушающего плоды от вечно зеленого дерева жизни, включая сюда забавы и наслаждения, исполнение любимых мыслей и мечтаний, личность свободную, сбросившую с себя средневековые цепи и вериги.

Тургенев же — в соответствии с исканиями мыслителей 40–50-х годов и потребностями русской жизни этого времени — приводит своего героя к убеждению в необходимости сознательного самоограничения современной личности, постоянного отречения от попыток найти личное счастье, от любви-страсти, от забав и наслаждений. Жизнь — только тяжелый труд и движение к концу поприща в наложенных на себя «железных цепях долга». В длинном ряду того, от чего следует отрешиться, — эгоизм любви, свободные

влечения сердец, роковая страсть, которая мним себя непреоборимой. Именно так рассуждал, например, известный критик С. С. Дудышкин. В статье 1857 года «Повести и рассказы И. С. Тургенева» он утверждал, что «современный герой должен подчиняться не страсти, а долгу, как единственному руководительному началу»⁹. Такую же философию отречения мы услышим в устах Лаврецкого из романа «Дворянское гнездо». Условия современной русской действительности таковы, как бы хочет сказать Тургенев, что расцвет богатейших возможностей человека, достижение им счастья вряд ли могут осуществиться.

Что же касается «Фауста» Гёте, то, по мысли Тургенева (а писатель обращался только к первой, переведенной части трагедии), он содержит в себе пафос эгоизма, утверждения самодовлеющего «Я» личности. Здесь писатель художественно реализует те мысли, которые содержались в статье о переводе Вронченко. Поэтому гетеевский «Фауст» содействовал трагической развязке в истории Веры Николаевны.

В то же время трагедия Гёте пробуждает в человеке веру в счастье, в раскрытие безграничных возможностей личности. «Фауст» обострил в героине сознание ее человеческих прав, ощущение ее яркой индивидуальности, разбудил дремавшие в ней силы и содействовал, как писал В. М. Жирмунский, ее «моральной эманципации»¹⁰. «Фауст» призывает порывать со всякой доктриной, уводящей от жизни, и в этом плане он помог Вере Николаевне отречься от диктата и аскетической системы, навязаннойластной матерью. Именно после чтения трагедии героиня обратилась к книгам, стихам, устремилась навстречу любви, познала миг, который можно назвать прекрасным.

В этом отношении гетеевский «Фауст» в повести решительно противостоит той идеи отречения, которую исповедовала Ельцова и к которой в конечном счете пришел герой повести. Тургеневский «Фауст», как и гетеевский «Фауст», — это признание победительной силы любви и гимн во славу ее, несмотря на роковой финал, в основном обусловленный трусостью и слабостью рефлектирующего героя, этого псевдо-Фауста, рожденного русской действительностью.

Примечания

- ¹ Бродский Н. Л. Анонимная рецензия И. С. Тургенева // И. С. Тургенев: Документы по истории литературы и общественности. М.; Пг.: ГИЗ, 1923. Выпуск второй. С. 100–103. В дальнейшем цитаты из рецензии даются по этому изданию.
- ² Тургенев И. С. Фауст, трагедия. Соч. Гёте. Перевод первой и изложение второй части М. Вронченко (Статья) // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. Т. 1. С. 214–256. В дальнейшем цитаты из статьи Тургенева даются по этому изданию.
- ³ Клеман М. Пометки И. С. Тургенева на переводе «Фауста» М. Вронченко // Литературное наследство. 1932. Т. 4–6. С. 943–957.
- ⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. Т. 4. С. 383.
- ⁵ Там же. С. 641.
- ⁶ Там же. Письма. Т. 6. С. 357–358.
- ⁷ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Сочинения. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1964. Т. 7. С. 40. В дальнейшем цитаты из повести «Фауст» даются по этому изданию с указанием в тексте страницы.
- ⁸ Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. Перевод с нем. Б. Пастернака. М.: Худ. лит-ра, 1976. С. 57.
- ⁹ Отечественные записки. 1857. № 1. Отд. П. С. 23.
- ¹⁰ Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. Л.: Наука, ЛО, 1981. С. 278.

Г. В. Стадников

доктор филологических наук,
профессор Российского
государственного
педагогического университета
им. А. И. Герцена

**РОМАН ГЁТЕ
«СТРАДАНИЯ ЮНОГО ВЕРТЕРА»
В ПЕРВЫХ РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ
И ТВОРЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ**

Copyright © 2013, Г. В. Стадников *

Самым популярным произведением Гёте в России в последних десятилетиях XVIII века — начале XIX столетия был роман «Страдания юного Вертера». Некоторое время даже было принято заменять имя Гёте краткой формулой «автор Вертера». К тому же и само имя Вертера в русской периодической печати появилось раньше, чем имя его создателя. В «Прибавлениях» к «Санкт-Петербургским ведомостям» от 18 сентября 1780 года переводчик романа, сохранив инкогнито, извещал, или скорее предупреждал, собравших по перу «Трудящихся в переводе книг с иностранных языков на российский сим объявляется, что книга “Die Leiden des jungen Werther”, т. е. “Страдания молодого Вертера” уже переводится и отдана в печать». Спустя пять месяцев книга увидела свет. Однако ни автор романа, ни переводчик указаны не были. Впоследствии стало известно, что первым, кто познакомил русского читателя с романом Гёте, был переводчик Академии наук Ф. Галченков. Перевод этот был очень несовершенным. Однако в последующие пятьдесят лет он оставался единственным русским переводом романа. С тем, правда, исключением, что в последующих изданиях в качестве лица, «исправившего перевод», называл себя И. Виноградов. Однако исправления были минимальными и ничего принципиально нового не внесли в первоначальный текст. Печатался «Вертер» и с присовокуплением «Писем Шарлотты к Каролине, написанных во время знакомства с Вертером». Эта книга, рожденная в Англии, на русский была переведена с французского.

В те же годы трудился над переводом романа член «Дружеского литературного общества» Андрей Тургенев. Принимал участие в этой работе известный в те годы литератор А. Ф. Мерзляков. Перевод этот не был опубликован, за исключением небольшого фрагмента — письма Вертера от 10 мая в переводе А. Тургенева под названием «Письмо к другу» в журнале «Приятное и полезное препровождение времени», 1798, ч. 19. В 1829 году появился перевод Н. М. Рожалина, достаточно близко передающий дух оригинала. Сам переводчик по чертам своего характера напоминал героя романа и даже получил прозвище «московский Вертер».

Роман Гёте не только привлек внимание русских переводчиков, но и вызвал к жизни целый ряд оригинальных произведений в стихах и прозе. В них воспроизводились основные мотивы романа, но в переложении на русские нравы.

Роман Гёте «Страдания юного Вертера» пришел к русскому читателю в пору расцвета сентиментализма², когда книга в жизни литературного героя играла совершенно особую роль³.

Причем в руках «чувствительного героя» этой книгой нередко была именно «Страдания юного Вертера». Сошлемся на два примера. По классической схеме сентиментального повествования строится сюжет повести А. Клушина «Несчастный М.» (1793), в последующем издании «Вертеровы чувствования» (1802). Герой повести «нежный стихотворец с чувствительным сердцем» приглашен в качестве учителя к девушке из знатной семьи. Молодые люди страстно влюблены. Но суровый и непреклонный отец героини решительно выступает против этого союза. И тогда «несчастный М.» погружается в «бездну уныния»: «...глубокая меланхolia иступила его чувствования, он переродился совершенно. Вертер и портрет Софии не выходили из рук его; чтение первого увеличивало движение души его и делало несносными его несчастия»⁴.

В книге К. Горчакова «Пламир и Раида: Российская повесть» влюбленные долго не могут объясняться друг с другом. Но вот однажды Пламир застает Раиду за чтением «Вертера», который «тогда только вышел». Раида просит Пламира продолжить чтение книги. Под влиянием романа Гёте, в котором «все оттенки чувствования были выражены со всей точностью», происходит решающее объяснение героев. «По окончании одного периода, где автор изображал весь огонь пылающей любви, Пламир остановил взгляд на Раиде. Взоры их встретились, и взаимное чувство, подобно электрической искре, мгновенно из одного в другого пересилились и сотрясло... сердца их»⁵.

На примере этих, как и ряда других книг, видно, что роман Гёте служил раскрытию сентиментальных переживаний литературных героев. Причем под влиянием «скептического вольнодумства» французского Просвещения некоторые толкователи и подражатели романа выступили с апологией самоубийства. Достаточно указать на книгу М. Сушкина «Российский Вертер». Герой этой повести — молодой человек «пылкого сложения, чувствительного сердца», — как Вертер, добровольно уходит из жизни. Причем сам автор книги, повторяя судьбу литературного героя, совершил самоубийство⁶.

Подобное восприятие книги у некоторых читателей и критиков вызвало резкую критику (Н. Карамзин,

* Статья выполнена при финансовой поддержке РГНФ в рамках проекта № 13-04-00234а «И. В. Гёте в русской словесности, литературной критике и культуре»

А. Никитенко). Но в подавляющем большинстве отношение к роману было сочувственным и даже восторженным. Причем для всех: и критиков романа, и его безоговорочных поклонников — Вертер и история его любви рисовались исключительно в сентиментально-меланхолических тонах.

Наступил XIX век, век романтизма, а затем реализма, но Вертер продолжал в основном восприниматься чувствительным героем уже ушедшей в прошлое эпохи сентиментализма. Показательна запись в дневнике В. Кюхельбекера, помеченная 10 сентября 1834 года Роман Гёте Кюхельбекеру нравился, в книге он находил «пропасть поэтической жизни», но главного героя воспринимал в традиционно сентиментальном свете, замечая: «Жаль только, что Вертер много хнычет»⁷.

В середине XIX века роман Гёте и его герой стали предметом пародий. Таковыми были повести «Страдания Санкт-Петербургского Вертера» (1847), «Самоубийство» (1848). Причем объектом пародирования был Вертер, понятый как тип плаксиво-чувствительного героя.

Вернемся, однако, к первым десятилетиям XIX века. В октябре 1824 года в Михайловском А. С. Пушкин завершил третью главу «Евгения Онегина». В девятой строфе этой главы названы литературные герои, которые для «мечтательницы нежной» Татьяны Лариной слились в единый образ Онегина. Вот эти строки:

Теперь с каким она вниманьем
Читает сладостный роман,
С каким живым очарованьем
Пьет обольстительный обман!
Счастливой силою мечтанья
Одушевленные создания,
Любовник Юлии Вольмар,
Малек-Адель и де Линар,
И Вертер, мученик мятежный,
И бесподобный Грандисон,
Который нам наводит сон⁸.

Рассмотрим детально данный фрагмент романа А. Пушкина. Первыми названы персонажи романа Руссо «Новая Элоиза» — Юлия и ее супруг Вольмар. Названы безоценочно, что, возможно, объясняется неоднозначным отношением Пушкина к французскому писателю. Из лицея Пушкин вынес взгляд на Руссо как образцового классика, но постепенно это мнение корректировалось критическим отношением к автору «Новой Элоизы». В начале XIX века роман Руссо уже во многом утратил свою бытую популярность. И об этом косвенно свидетельствует то, что в собственных примечаниях к этой главе Пушкин напомнил читателям, о героях какого романа идет речь: «Юлия Вельмар “Новая Элоиза”» (V, 167).

Далее также безоценочно названы: Малек-Адель — герой в то время популярного романа французской писательницы Марии Коттен (1770–1807) «Матильда, или крестовые походы» (1805) и Линар — персонаж романа Юлии Крюденер (1764–1824) «Валери, или Письма Гюстава де Динара к Эрнесту де Ге» (1803). Относительно этих книг у Пушкина было мнение не во всех отношениях сходное с пред-

ставлениями своей героини, и он это пояснил в своих комментариях: «Малек-Адель — герой посредственного романа М-е Gottin, Густав де Линар — герой прелестной повести баронессы Крюденер» (V, 167). Столь высокая оценка книги Крюденер не случайна. Пушкин прочел этот роман с большим вниманием: два томика на французском, хранящиеся в библиотеке поэта, содержат множество подчеркнутых строк. Собранные вместе — как это доказывает в одной из своих работ Л. Вольперт, — они складываются в любовное письмо, адресованное А. П. Керн⁹.

В самой же строфе характеристика дана лишь двум героям: Грандисону и Вертеру.

Едва ли следует сомневаться в том, что характеристика Грандисона отражает лишь авторское мнение. Ведь персонаж этот входил в круг тех литературных героев, которых влюбленная Татьяна взаимосвязывала с идеальным в ее воображении образом Онегина. А следовательно, ироническая оценка Грандисона с ее стороны исключалась. Что же касается автора «Евгения Онегина», то чтение романа Ричардсона, — а один из них, «Клариссу Гарлоу», он читал в Михайловском в конце 1824 года, именно когда завершал третью главу своего романа, — у него вызывало нестерпимую скуку. Это впечатление от романа Ричардсона, столь явно расходившееся с мнением чувствительных барышень, покоренных безупречным во всех отношениях героем, Пушкин и высказал: «И безупречный Грандисон, который нам наводит сон». Причем словом «нам» как бы отграничил свое ироническое суждение от мнения героини.

И наконец предельно лаконичная характеристика героя Гёте «мученик мятежный», явно отличная от традиционного восприятия Вертера. Доподлинно известно, что «Вертер» был знаком А. Пушкину по книге Жермены де Сталь «О Германии», однако не исключено и его прямое знакомство с романом Гёте. И, конечно же, Пушкин, посвященный во все проблемы современной литературной жизни, знал, в каком ключе традиционно интерпретируется тема «Вертера». Известна и конкретная реакция Пушкина на один из фактов сентиментальной трактовки мотивов «Вертера». Речь идет о книге А. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». В главе «Клин» Радищев рассказывает о слепом певце, который пел народную песнь об Алексее божьем с таким проникновением, что плакал сам и «возвращали» его слушательницы. Плакал и сам автор, замечая при этом, что «слезы мои были столь же для меня сладостны, как исторгнутые из сердца Вертером»¹⁰. Путешественник подарил старцу платок и впоследствии узнал, что безвестный певец, заболев перед смертью, надел на шею этот платок и с ним положили его во гроб¹¹.

Пушкин в своем «Путешествии из Москвы в Петербург», комментируя этот эпизод, замечает: «Имя Вертера, встречаемое в начале статьи, поясняет весь этот рассказ, неестественный и пошлый»¹².

Отрицательный отзыв Пушкина об эпизоде, сентиментально-меланхолический тон которого по устойчивой традиции был усилен ссылкой на

роман Гёте, возвращающий нас к характеристике Вертера — «мученик мятежный».

И теперь важно уточнить, в каком значении два вышеназванных слова обычно употреблялись Пушкиным.

В зависимости от контекста, слово «мятежный» выступает у Пушкина в двух значениях. В сочинениях, связанных с историческим материалом («История Пугачева», «Капитанская дочка»), слово «мятеж», «мятежный» обозначает действия, вносящие в общество раздор и смуту. В этом значении слово содержало негативную оценку.

Но это же слово употреблялось и при характеристике внутренней жизни человека, мира его чувств. По пословице «Страсти мятут душу»¹³.

В этом случае слово доминировало позитивное начало. Так, «мятежной» названа юность Онегина (V, 9) и воображение Татьяны Лариной: «...от небес одарена воображением мятежным» (V, 57). «Мятежной» характеризуется жизнь Овидия, поэта не просто любимого Пушкиным, но и лично близкого своей судьбой. Этую близость Пушкин особенно чувствовал в годы южной ссылки. В стихотворении, обращенном к римскому поэту («К Овидию»), есть строки: «Я сердцем следовал, Овидий, за тобой /... Я повторил твои, Овидий, песнопенья» (II, 62–63). А в «Евгении Онегине» как бы в проекции на собственный жизненный путь, пророчески сказано: «За что страдальцем кончил он свой век блестящий и мятежный» (V, 11). В стихотворении «Чаадаеву» (1821), где в первых строках упомянут Овидий, говорится о «мятежной молодостью утраченных годах» (I, 47), в стихотворении «Наперсник» о страстях «безумных и мятежных» (III, 67). Именно в таком значении слово было обращено к Вертеру, отменяя сентиментально-меланхолические ноты в его характеристике. Тем самым образ Вертера взаимосвязывался с типом романтического героя, бурные чувства которого были полны мятежной силы.

Более однозначно по смыслу своего употребления слово «мученик». Согласно Далю, оно традиционно употреблялось в позитивном смысле. Слово характеризует того, «кто в муке, кого мучат. Церковь именует так потерпевших до смерти за Христа»¹⁴.

Заметим, что слово «мученик» не часто употребляется Пушкиным. Лишь в ранней лирике есть ряд примеров, когда это слово имеет щутливый оттенок. Так, к примеру, в незавершенной поэме «Бова» (1814), где служанка Зоя, увидев призрак, восклицает: «Что я вижу! Боже! Господи! О Никола Саава мученик!» (I, 61). Или стихотворение «Тень Фонвизина» (1815), где «божим мучеником» назван поэт Д. И. Хвостов, объект неоднократных насмешек Пушкина (I, 141). Но это исключения. Обычно это слово Пушкин употребляет в безоговорочно позитивном смысле. Явное сочувствие слышится в строках Пушкина, когда он говорит о «мученике ошибок славных», французском короле Людовике XVI, сложившем голову на «Кровавой плахе вероломства» («Ода Вольность», 1817 (1, 284)¹⁵, или о станционном смотрителе — «сущий мученик четырнадцатого класса» (VI, 88–89).

Но особенно важно отметить, что слово «мученик» не раз характеризует Байрона: «...поэт мучительный и милый» (II, 107); Байрон — «мученик суровый» (III, 53). Можно предположить, что именно по ассоциации с Байроном и его типом героя и появляются слова «мученик мятежный» в характеристике Вертера.

Таким образом, пушкинская характеристика Вертера, которая отражала и представление героини романа — Татьяны Лариной, оспаривала уже прочно сложившуюся трактовку героя Гёте. Пушкин акцентировал внимание не на чувствительности и меланхоличности героя Гёте, а, напротив, увидел в Вертере личность, способную на бурное, активное утверждение своего чувства (мятежный), личность, вызывающую не слезную жалость, а горделивое уважение (мученик).

Так Вертер, который, казалось бы, безоговорочно вписался в контекст литературы русского сентиментализма, предстал в ином свете: он обрел черты,ственные романтическим героям байронического типа.

В свете этого пушкинской строки стала своеобразной вехой в осмысливании героя Гёте, обозначив особый этап «русской Вертерианы».

Примечания

- ¹ Сиповский В. В. Влияние «Вертера» на русский роман XVIII в. // ЖМНП. 1906. № 1. С. 52–106; он же: Очерки из истории русского романа. СПб., 1910. Т. 1. Вып. X; Берков П. Н. К истории первоначального знакомства русского читателя с Гёте. 1832–1932. Доклады, прочитанные на торжественном заседании в память Гёте 26 и 30 марта 1932 г. Л.: Изд-во АН СССР, 1932. С. 98–107; В. М. Жирмунский. Гёте в русской литературе. Л., 1981.
- ² Первый русский перевод романа Гёте «Страдания юного Вертера» вышел в 1781 г., последующие издания — 1794, 1796 гг.
- ³ См.: Кочеткова Н. Д. Герой русского сентиментализма. Чтение в жизни «чувствительного героя» // XVIII в. Сб. 14. Русская литература XVIII — начала XIX в. в общественно-культурном контексте. Л., 1983.
- ⁴ Вертеры чувствования, или Несчастный М. Оригинальный анекдот. В Санкт-Петербурге, в типографии государственной медицинской коллегии, 1802. С. 54.
- ⁵ Пламир и Раида. Российская повесть. Сочинение К. Д. Горчакова. М., в университетской типографии у Ридигера и Клаудия, 1796. С. 27.
- ⁶ Российский Вертер. Полусправедливая повесть, оригинальное сочинение М. (Сушкива), молодого чувствительного человека, несчастным образом прекратившего свою жизнь. СПб., 1801.
- ⁷ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 332; Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. 4-е изд. Л., 1978. Т. 5. С. 51. В дальнейшем при ссылке на это издание том и страница указываются в тексте.
- ⁸ Евгений Онегин.
- ⁹ Вольперт Л. И. Загадки пушкинской библиотеки: объяснение в любви А. П. Керн // Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина. М., 1998. С. 60–85.
- ¹⁰ Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность. СПб., 1992. С. 110–111.
- ¹¹ Там же. С. 112.
- ¹² Пушкин А. С. ПСС. М.: Изд. АН СССР, 1937. Т. 11. С. 234.
- ¹³ Даль В. Толковый словарь великорусского языка: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 978.
- ¹⁴ Даль В. Толковый словарь... Т. 2. С. 950.
- ¹⁵ «Пушкин осуждал казнь короля, а “революционный суд” рассматривал как вероломное нарушение закона» (Скатов Н. Русский гений. М., 1887. С. 120).

К. Г. Исупов

доктор философских наук,
профессор Российского
государственного
педагогического университета
им. А. И. Герцена

МЕТАФИЗИКА ЛЕРМОНТОВА*

Молодой Лермонтов был вынужден переводить свои отроческие и юношеские переживания Судьбы на язык далеко не молодого сознания. Предположим, что он был вундеркиндом. Арсеньева, бабушка его, говорила, что у маленького Мишеля была взрослая походка и извительное выражение лица. Тему ранней старости¹, излюбленной романтизмом, наш поэт унаследовал не литературно, а биологически: он был не детским ребенком, но детским взрослым, как герои Андрея Платонова. Десятилетний человечек, способный влюбиться со страстью двадцатилетнего, а в 23 года написать о Демоне (1837): «И зло насутило ему», — это нечто из ряда вон выходящее — на самый край маргинальной жизни. По поводу начальной строчки «1831-го июня 11 дня» («Моя душа, я помню, с детских лет...») одним из самых проницательных исследователей сказано: «Ст. 1 — непрерывная память, семнадцатилетний мальчик говорит “помню” как старик (вообще у Лермонтова гипертрофия памяти). У него уже есть длинный ряд вспоминаемого»². В этом центральном тексте ранних философических опытов поэта мы находим не только основной тематический репертуар позднейшей работы, но и специальную акцентуацию ‘судьбы’: «Под ношей бытия не устает / И не хладеет гордая душа; / Судьба ее так скоро не убьет»; «...себе / Отчет мы можем дать в своей судьбе»; «...жажды бытия / Во мне сильней страданий роковых»; «Увидит он, что мог счастливей быть, / Когда бы не умела отравить / Судьба его надежды»; «Я предузнал мой жребий, мой конец» (1, 333, 335, 236); 23-я строфа в целом является предварительный «автопортрет» Печорина.

Так что удивляться усиленной, даже гипертрофированной, тематизации ‘Судьбы’ в наследии нашего классика не стоит особенно удивляться. Ниже мы попытаемся понять эту мифологему и универсалию культуры в контекстах разного объема: 1) общемировом³ и 2) в связи с собственно лермонтовским.

* * *

Лично биографическая акцентуация Судьбы возникает на асимметрии ожидания и результата. Рано уяснив для себя онтологический дискомфорт своей исторической реальности («николаевское семилетье») и свое крайне неудобное место в зазоре между воз-

можным и сужденным, Лермонтов предался своей основной теме в форме вечного вопроса: «Как же так получается, что одному ему на этом пире жизни не нашлось места?»

Как человек исключительного дарования, он не мог пройти мимо тем, что в коллективной статье «Мотивы» означены в «Лермонтовской энциклопедии» девятнадцатью концептами: ‘свобода’ и ‘воля’, ‘действие’ и ‘подвиг’, ‘одиночество’ и ‘страничество’, ‘изгнанничество’ и ‘Родина’, ‘память’ и ‘забвение’, ‘обман’ и ‘мщение’, ‘покой’, ‘земля’ и ‘небо’, ‘сон’ и ‘игра’, ‘путь’, ‘время’ и ‘вечность’, ‘след’ и ‘любовь’, ‘смерть’ и ‘судьба’.

И как поэт Лермонтов был не то чтобы вконец отправлен, но глубоко заражен байроновским скептицизмом и мизантропией, а как человек быта и медиум общения мало у кого вызвал благожелательное отношение, коль скоро встречной приязнью он мало кого радовал. Лермонтов был тяжел в общении: надменным с людьми, ему неинтересными, и беспощадно-язвительным с мелкими позерами вроде Мартынова («Мартышки»), в котором он с глубочайшим отвращением не мог не узнать частицу себя наихудшего⁴.

Просим читателя понять нас правильно; скажанное не делает Лермонтова ни хуже, не лучше, кем он был на деле, вопрос в другом: «А кем же он действительно был?» Понять личность поэта только из его текстов или мемуаров немногих о нем написавших почти невозможно: душа его столь глубоко упрятана то ли в нисходящей хтонике контекста (подтекста), то ли в восходящей метафизике сверхтекста (метатекста), что даже самые проницательные наши лермонтоведы⁵ решались порой лишь зафиксировать самый факт наличия этого не схватываемого такими дефинициями «остатка» без надежды на последний вывод. Лермонтов оставил своим наследникам не только загадку своей личности, но и секрет той новой «небесной механики», средствами которой был осуществлен воистину коперниканский перевод отечественной словесности на новую орбиту: с «солнечной» (Пушкин) на «ночную». Последнему обстоятельству, конечно, поспособствовал и Гоголь, со своей жутковато-гротескной поэтикой Загробья в незавершенной поэме; но даже ему — мистику и визионеру, не дано было откровения о будущем

* Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ № 12-34-10210 «Личность и идеально-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей»

«сверхчеловечестве», каковое усмотрел Мережковский в поэзии Лермонтова⁶.

У авторов, для которых эссе Мережковского было не только конъюнктурной попыткой завербовать классика в ряды инициаторов «нового религиозного сознания», мы найдем точную аргументацию позиции Лермонтова как первого поэта-метафизика, обладавшего даром общения с мировыми духовными сущностями в полной развертке аксиологической шкалы: от благодатных до демонических.

К таким авторам принадлежал «русский Сведенборг» — Даниил Андреев: «...лермонтовский Демон — не литературный прием, не средство эпатировать аристократию или буржуазию, а попытка художественно выразить некий глубочайший, с неизвестного времени несомый опыт души, приобретенный ею в предсуществовании от встреч со столь грозной и могущественной иерархией, что след этих встреч пропадал в глубинной памяти поэта на поверхность сознания всю его жизнь. В противоположность Байрону Лермонтов — мистик по существу. Не мистик-декадент поздней, истощающейся культуры, мистицизм которого предопределен эпохой, модой, социально-политическим бытием, а мистик, если можно так выражаться, милостью Божией; мистик потому, что внутренние его органы — духовное зрение, слух и глубинная память, а также дар созерцания космических панорам и дар постижения человеческих душ — приоткрыты с самого рождения и через них в сферу сознания просачивается вторая реальность: реальность, а не фантастика»⁷.

Видимо, существует, в рамках метаязыка описания романнической картины мира, ряд категорий, в семантическом поле которых метафизический опыт поддается адекватному осмысливанию. Одной из таких категорий является ‘Судьба’.

Игра с Судьбой

Игровое измерение Бытия романтизму было знакомо давно, задолго до рождения Лермонтова. Старинные метафоры ‘мир=сцена’, ‘жизнь=игра’ вновь становятся актуальными, как только девальвируется ценностный статус события.

Здесь полезно разделить ‘факт’ и ‘событие’. Факт — это простейшая наличность повседневной действительности, не вписанная в каузальный ряд, это «жизни пестрый сор» (Пушкин). Но факт, развившийся до способности детерминировать другие факты, начинает бытийствовать в сложных архитектониках Бытия, он теперь есть событие в ранге и в функции со-бытия. Событие — это факт, уличенный в смысле. Факт ничего не отличает и ни за что не отвечает, он всего лишь — случайный элемент быстрой и мелкой жизни, частица броуновского движения. Он лишен семиотической природы. Но как только в нем, в этом бестолковом и ни к чему не отнесенном факте, опровергивает, обнаруживая себя, смыслозарезанный эйдос, мы наблюдаем онтологический метаморфоз,

или, точнее, преформацию глупого факта в умное событие. Иначе говоря, как только факт обогащается значением и прообразуется в событие, само это значение события становится событием значения.

Подобным образом Андрей Болконский, который, по прибытии в ставку Кутузова, пытается разобраться в фактической мешанине военной ситуации, приходит к ее пониманию, когда факты получают в его глазах статус события, т. е. когда они «незаметно, мгновение за мгновением, вырезается в свое значение»⁸. Вот эти «свои значения» событий, эйдосы событий, предъявляющие себя как события значений (а не сами события, которых уже нет), и есть история.

Печорин сознает свою кавказскую повседневность как бессобытийную. Перед ним мельтешат ничтожные факты ничтожных происшествий, в которых ничего не цепляет его внимания; этим и объясняма его холодность к старому сотоварищу по военной службе Максиму Максимычу. Только волевым усилием самого героя события призываются к Бытию, начинают бытийствовать и со-бытийствовать. События эгоцентрически генерируются не изнутри эмпирической причастности к динамическому плану бытия, а в плане «игры в жизнь»; они маркируются театральными метафорами⁹. Так, в стихотворении «Не верь себе» (1839) встречаем: «Взгляни: перед тобой играючи идет / Толпа дорогою привычной <...> / Поверь: для них смешон твой плач и твой укор, / С своим напевом заученным, / Как разрумяненный трагический актер, / Махающий мечом картонным...» (1, 54).

Образы людей-игроков, людей-игрушек и людей-кукол¹⁰ (восходящие к Гераклиту, Платону и Плотину¹¹) связаны у Лермонтова с семантическими гнездами таких комплексов, как ‘игра судьбы’, ‘мир=сцена’ и прочими этого ряда¹².

Но, замыкая на себя факты и фактики несущественной и мелкой жизни, герой мнимо «событирует» ее, сгущая эмпирею повседневного, оплотняя и уплотняя ее столь энергично, что она, эта эмпирея, и впрямь прообразуется во «всамделишнюю» для тех, кто не играет в придуманную жизнь, а просто живет в ее прозаической обыкновенности. В дурном своем пределе выдуманная Печориным жизнь оборачивается катастрофой или гибелью для тех, кто трагически вовлечен в нее, коль скоро в игре с судьбой обычная и безусловная жизнь перестает быть самоочевидной и становится условной («честные контрабандисты», Бэла, Грушницкий, Вулич).

Печоринский вуайеризм (отмеченный В. Набоковым в предисловии к английскому изданию 1958 г.) вносит сумятицу в чужие жизни, деформирует их фабульное спокойствие и перемещает в некую странную область — между игрой и жизнью, благодаря чему отблески релятивно устроенной игры ложатся на жизни людей, втянутых в орбиту Печорина. Отметим: подглядывания и подслушивания мотивированы героем как уступки Судьбы, позволяющие ему эстетически конструировать судьбы других — вплоть до хладнокровно продуманного убийства на дуэли:

«Судьба вторично предоставила мне случай, который должен был решить его (Грушницкого. — К. И.) участь» (4, 113). Этимологически сродненное ‘случай’ и ‘участь’ снимает оппозицию случайного (дискретного и непредсказуемого) и детерминированного (неотвратимого и линейно опричиненного) в плане волевых инициатив героя.

Когда исчерпывается и для него очередной спектакль, игра кончается, все возвращается к своей однозной серьезности, но не в рамках жизни, а в рамках самосознания и на фоне подернутого склонностью легкого сожаления: увидев «между расселинами скал окровавленный труп Грушницкого», Печорин «невольно закрыл глаза» (4, 126). Произошло то, что Томас де Квинси определил в заголовке иронического эссе 1827 г.: «Убийство как одно из изящных искусств»¹³. Таков принцип печоринского (и общеромантического) эстетизма: перенос явлений искусства (т. е., в согласии с кантово-шиллеровой традицией, — игры) на жизнь и обратно.

Герой романа редко покидает рамки игры; чуть ли не единственный случай — когда в пяти верстах от Ессентуков он подле павшего от бешеною скачки коня «упал на мокрую траву и как ребенок заплакал» (4, 129).

Игра для Печорина стала то ли средством борьбы с Судьбой, то ли способом избежать ее. Но в первом случае надо быть убежденным в успехе подобного поединка, а во втором — догадываться о своем неотменяемом уделе. Печорин не уверен в первом и не знает второго. Вспомним две ключевые реплики, почти исчерпывающие рефлексию героя по поводу личной судьбы; мы процитируем их пока частично — с пропуском эротических акцентов. Вот первая: «С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние! Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?..» (4, 98). А вот вторая: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необычные... Но я не угадал этого назначения <...>» (4, 117)

В первой реплике подчеркнута подневольность поступков («невольно <...> разыгрывал <...> роль»), что, если мы будем мыслить Печорина в предложенном им театральной терминологии, наводит на мысль о трагической вине героя. Во второй реплике в специально античном контексте определяется содержание трагического: это не перипетии от счастья к несчастью (по Аристотелю) и даже не гибель, а главная в жизни ошибка, фундирующая всю совокупность личных катастроф и конечный вывод: «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманием вокруг, / Такая пустая и глупая шутка» («И скучно и грустно...», 1836). Эту главную ошибку, обращающую все лично-биографическое в сплошную неудачу, а Божий

замысел о мире — в насмешку, можно определить как неугаданность Судьбы.

Герою в ситуации неугаданной Судьбы ничего иного не остается, как воспринимать ее в образе цепочки немотивированной событийности; случайное же в этой цепочке выглядит как экспромт героя-«режиссера». Но в результате, оказавшись в плена сочиненных и разыгранных на сцене жизни сюжетов, герой-«актер», заменяя реальную эмпирическую причинность условно-игровой каузальностью, «невольно», с акцентом на «трагическую вину», обращает эту условную каузальность в безусловную, т. е. в судьбоносную.

Театрализованное поведение героев Лермонтова раздражало первых критиков Лермонтова; Бурачок прямо писал о неискренности «Героя...» и лукавстве автора: «Все герои, героини без исключения, как ни подделываются под тон и манеры высшего круга, так и выглядывают из-под своих маскарадных кафтанов казарменными героями и героинями — ни одного порядочного, сносного человека: решительно все несносны, потому что поддельны, утрированы»¹⁴. Однако, как вовремя напомнил В. Левин¹⁵, Белинскому удалось разгадать двоящиеся планы поведения героев и эстетическую двусмыслицу позиции автора: в природе известного типа людей, склонных к искренней лжи, играть и незаметно для себя — заигрываться: «Истинная или ложная причина их жалоб, — им все равно, и желчна горесть их равно искренняя и неприворона. Мало того: начиная лгать с сознанием <...> они продолжают и оканчивают искренне. Они сами не знают, когда лгут и когда говорят правду, когда слова их — вопль души или когда они — фразы»¹⁶.

«Игра с Судьбой» — единственная игра, в которой на деле нет ничего игрового, она осерьезняется, опричинивается в правилах эмпирической и неумолимо серьезной реальности. Это момент перехода игры из сферы прекрасной бесполезности, эстетической «незанимательности» и «целесообразности без цели» (Кант) в область необратимо-трагического.

На этом этапе романтический тип игры выявляет свой иронический и даже лукавый характер, откуда уже полшага осталось до реальных трагедий в личных судьбах писателей сентименталистского и романтического направлений их героев: помешательство (не обязательно «творческое безумие»¹⁷), суицид¹⁸ и гибель подстерегают авторов и их героев — инициаторов игры с Судьбой — у врат отчаяния. В игре со смертью Вулич выигрывая проигрывает; в жутковатой этой фабуле Печорин то оракул, то свидетель, и вся она маркирована концептами ‘(карточной) игры’, ‘предопределения’ и ‘Судьбы’:

«— Вы счастливы в игре, — сказал я Вуличу...

— В первый раз отроду, — отвечал он, самодовольно улыбаясь, — это лучше банка и штосса.

— Зато немножко опаснее.

— А что? вы начали верить в предопределение?

— Верю, только не понимаю теперь, отчего мне казалось, будто вы непременно должны нынче умереть...» (4, 136).

Предсмертная реплика Вулича («Он прав!») поставлена в симметрию печоринской: «Я предсказал невольно бедному его судьбу» (4, 139–140). Отметим: опять «невольно».

Как в шахматах моделируются военные и просто жизненные стратегии¹⁹, так карточная игра и гадание на картах²⁰ есть поле встречи вероятного и случайного в контексте все той же игры с Судьбой (или, в терминах математической теории игры, «игры на выживание»²¹).

Печорин полагает, что если этот мир — насмешка, маскарад и розыгрыш, то эти его атрибуты должны прямо или косвенно проецироваться из горнего в дальне, т. е. в обыденную повседневность и в бытовое сознание. Интенция мировой онтологии на игру дает человеку шанс на самореализацию векторе свободы, ибо игра есть форма свободы, а свобода есть суть игры как творческого поведения. В высшем онтологическом смысле концепт мировой игры как вселенской свободы явлен религиозному сознанию в образе Софии-Премудрости, играющей «пред лицем Господа» (Кн. пр. Сол 8: 27–31). В этом смысле лукавой креативности мира как игры противостоит мудрая зиждительность игры как демиургии, творчества и воздвиженья нового.

Беда героев Лермонтова в том, что они не в состоянии (или не успевают) выбрать между ценностными полюсами ‘игры’ — они не хотят оставаться ни в состоянии непродуктивного злотворчества, ни в топосе непрерывного креатива. Им, Демону и Печорину, нужно все сразу и немедленно, чтобы пережить процедуры игровых инициаций и убедиться в правоте обоих суждений: «мир есть игра» и «игра есть целый мир». Если бы это им удалось, последняя глубина отвращения к Бытию, т. е. онтоидиосинкразия, стала бы начальной точкой возвратного движения кечно играющему Творцу, к пляшущей Софии и к мировой радости непрерывно ликующего в своей вечной игре Универсума.

Но Печорину и этого не дано. Он остается в вечном онтологическом зазоре между игровой условностью и безусловной каузальностью Судьбы, т. е. в ситуации непригодной для жизни.

Поэтому он умирает, а с ним умирает (в превращенной форме, «играющи») и классический романтизм лермонтовского извода, — со всеми его онтологическими экспериментами.

Однако игра Печорина с Судьбой позволяет герою опробовать основные семантические парадигмы этой мифологемы — и в восточных, и в западных концепциях. В категориальной матрице мира Печорина ‘Судьба’ как бы «мерцает» собственными семантическими возможностями; смысловые оттенки ‘судьбы’ всплывают в светлом поле сознания героя (и повествователя) не благодаря их личным ментальным усилиям, а спонтанно и на уровне коллективного бессознательного. Если ‘Судьба’ не только мифологема, универсалия, концепт, но еще и архетип общечеловеческого опыта, то это последнее слово точно ответит собственной многозначности и объ-

яснит совмещение в одном термине ‘Судьба’ плохо совместимые, обусловленные конфессиональными и этноязыковыми нюансами, оттенки.

Игра с Судьбой не приносит Печорину радости. В ней нет, как следовало бы ожидать от романтического характера, креативного восторга и душевной удовлетворенности. Он, рассчитав свою партию, знает результат и ему заведомо скучно от того. ‘Скука’ (= ‘хандра’²²) здесь — эрзац ‘мировой скорби’; это того рода внутреннее состояние, что коррелятивно внешнему: немочи и дряхлению («собачьей старости», как прямодушно выразился С. П. Шевырев в упомянутой рецензии).

Чтобы встать над Судьбой (тотально-необоримой силы), надо самому стать судьбой (для кого-то). В античной картине мира выше всех и всего — Тихе, над Судьбой нет Судьбы. Печорин в рамках своей онтологической компетенции сознательно избирает демоническую роль режиссера фабул чужих жизней («роль топора в руках судьбы» <4, 117>), что ставит под сомнение снятие с себя трагической вины. Так, Грушницкий «напоролся на свой рок и убит <...> и рок этот — сам Печорин»²³.

Дефицит Эроса и фобия связанны

«Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил: я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежности, их радости и страданья — и никогда не мог насытиться» (4, 117).

Следует с осторожностью вслушиваться в исповедальные самохарактеристики Печорина: в них нет ценностной точки. Сквозь горделивый афоризм (напр., о дружбе, в которой «один всегда раб другого») сквозит жалкая улыбка отвергнутого от пира жизни. Есть ряд реплик — выяснить его нелегко, но можно, — предъявленных читателю для апофатического опознания, т. е. для инверсивного воспятичения. Апофатический режим понимания — это понимание тезиса «от противного». Именно так, как читают арабские манускрипты, В. Розанов советовал читать первое «Философическое письмо» Чаадаева: от конца к началу. Утопии А. Платонова читаются как антиутопии. Подобным образом, если следовать инициатору апофатики Дионисию Ареопагиту, для Лермонтова герой его времени не есть то-то и то-то, а также не есть то-то и то-то, потому что он есть все это, вместе взятое и нечто сверх того.

Лермонтов — основоположник русской (если не общеевропейской) негативной метафизики, в полномочиях которой есть и способность утверждать положительный (возможный) идеал через его отрицание (= отсутствие).

Романтический характер способен к развитию в обе стороны ценностной шкалы от положительной точки благодатных поступков до отрицательного

предела активного демонизма. Поскольку Мировое Зло несравненно многообразнее, ярче и интереснее всех манифестаций Мирового Добра, герой лермонтовского времени в качестве основной модели поведения выбрал негативную инспирацию поступка и провокативное вовлечение чужих жизней в зону губительной для них авторской режиссуры. Начинается все как игра-забава (напр., с флирта: Мэри), а заканчивается, когда герой играя заигрываетяся, игрой с Судьбой.

С этого момента вся событийная фактура повествования обретает вторые и третьи планы, а прямые номинации и адекватные предмету высказывания искажаются и релятивизируются; слова описывают не то, что есть, а то, чего нет или мнится. Герой, быть может, и рад бы сказать о себе жизнеутверждающее «да», но его не к кому адресовать. Поэтому, поскольку молчать он тоже не желает, он говорит «да=нет» в надежде на инверсивное понимание его цинических реплик.

Чуждый завершению и овнешняющему оформлению романтический герой боится признания и любви, хотя именно этого и жаждет его одинокая душа. Для любого встречного Эроса у него заранее готово упреждающее равнодушие, оно рождено мизантропией и тотальным недоверием к теплоте сердечной приязни: в этом бесповоротно остывшем мире царит адский холод вселенского недоверия.

Смотреть «на страдания и радости других людей только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую <...> душевые силы» (журнал 3 июня) обречено паразитарное сознание мизантропа-одиночки. Лермонтов выстроил для своего героя удивительный мир без ближнего, без Другого, без Эроса, т. е. некий негативный Универсум, вся онтология которого — даже не зеркальная, а попросту ничтойствующая.

Невозможное сочетание волонтаристской рациональной поэтики условно существующего мира и негативной психологии романтически мятежной души могло привести только к такому герою, которому не суждено воплотиться. Два человека сказали, не сговариваясь, о жажде и невозможности воплощения печоринской души. Подводя итоги по поэмам 1828–1832 гг., Л. В. Пумпянский увидел в них «приступ к созданию религии воплощения»²⁴, нечто близкое по ходу мысли сказал и В. Н. Ильин²⁵.

В мире Печорина нет Другого (Другой), в этом главный пробел в сопутствующих его жизни обстоятельствах и основа негативной мотивики его поведения.

Поэтому все персоналистское обслуживание «я» берет на себя тот арсенал классического романтизма, которым снабжена поэтика двойничества. В исповедальном самоописании Печорина живущих в нем двух людях сказано достаточно ясно, что Первый — субъект действия и объект суда Второго. Над ними находится Третий — автор в роли свидетеля расщепления «я» героя. Заметим, что и сам Третий предпочитает иронически двоящийся дискурс: «Мир раскололся надвое, и трещина прошла по сердцу

поэта» (Гейне). Коль скоро рядом с Первым, затявшим игру с Судьбой, неотрывно соприсутствует, не вмешиваясь в происходящее, Второй в инстанции судьи (судьбы и совести), а над обоими владычествует Третий=Автор, утративший первоначальную «андрогинность» (ее расхитили два «я» Печорина), то над всеми тремя (над «Печориным-первым», «Печориным-вторым» и «Лермонтовым») находится Читатель, со-временной Автору и пост-временной ему. Читатель призван оценить управляющую всем этим театром режиссуру Рока с его безразличием к онтологической разнице условно-художественного историко-биографического.

Ситуация усложняется тем, что помимо двойников-интровертов (два Печориных), роман насыщен двойниками-экстравертами; они образуют коррелятивные пары: ‘Печорин / Грушницкий’, ‘Печорин / Вернер’, ‘Печорин / Вулич’ и т. п.

Арсенин в «Странном человеке» (1831) в ответ на вопрос Белинского «Можно ли сравнить свободу одного с рабом?» отвечает: «Один раб человека, другой раб судьбы. Первый может ожидать хорошего господина или имеет выбор — второй никогда. Им играет слепой случай, и страсти его, и бесчувственность других — все соединено к его гибели» (3, 320). Не о том ли в стихах: «Я одинок над пропастью стою, / Где все мое подавлено судьбою...» (<«К***> <«Дай руку мне, склонись к груди поэта...»>, 1831; 1, 321); «Я чувствую — судьба не умертвит / Во мне возросший деятельный гений / <...> Без пищи должен яркий пламень / Погаснуть на скале сырой...» (<«Унылый колокола звон...», 1831; 1, 317). Мцыри одолеваем мыслью о безнадежности поединка с Судьбой: «...Тщетно спорил я с судьбой: / Она смеялась надо мной!» — и далее: «Да, заслужил я жребий свой» (2, 92–93).

Весьма проницательно М. Бахтин в рассуждениях в трактате «Автор и герой в эстетической деятельности» (1920-е гг.) о двух типах построения характера — классическом и романтическом, использует мифологему судьбы в качестве ключевой константы: «Для первого типа построения характера основой является художественная ценность судьбы <...>. Судьба — это всесторонняя определенность бытия личности, с необходимостью предопределяющая все события ее жизни; жизнь, таким образом, является лишь осуществлением (и исполнением) того, что с самого начала заложено в определенности бытия личности. Изнутри себя личность строит свою жизнь (мыслит, чувствует, поступает) по целям, осуществляя предметные и смысловые значимости, на которые направлена ее жизнь: поступает так потому, что так должно, правильно, нужно, желанно, хочется и пр., а на самом деле осуществляет лишь необходимость своей судьбы, т. е. определенность своего бытия, своего лика в бытии. Судьба — это художественная транскрипция того следа в бытии, который оставляет изнутри себя целями регулируемая жизнь, художественное отражение *отложения* в бытии изнутри себя сплошь осмысленной жизни. Это отложение в бытии

тоже должно иметь свою логику, но это не целевая логика самой жизни, а чисто художественная логика, управляющая единством и внутренней необходимостью образа»²⁶.

Вместо выводов

Печорин принадлежал к тому психологическому типу людей, которые не доверяют однозначной телесной логике. Их не устраивает привычная для всех онтическая детерминистская схема: ‘причина → следствие’. Причина могла быть такой и эдакой, а следствия дробятся и умножаются. Событийная режиссура Печорина предполагает технологию альтернативной детерминации. Усилием упреждающей событии воли герой насищенно вносит в порядок Бытия сюжетообразующие энергии личной онтологической прихоти по модели «все будет так, как я хочу!» (предчувствие мифотворческой демиургии символистов).

Поступки Печорина эксклюзивны и неожиданны для него самого. «Обстоятельственные» декорации предстоящего события создаются не им, но его Судьбой. Зато в рамках «сцены» герой свободен в выборе так или иначе выстроить сюжет, который, когда выбор состоялся, становится этически неотменяемым, т. е. роковым и для него, и для «персонажей» изобретенной им интриги.

В онтологическом смысле процедура свершения поступка выглядит так: из реального событийного ряда изымается фрагмент действительности, в него внедряется механизм множественных детерминаций, который «снимает» (в гегелевском смысле) угрююю каузальность и нудящую необходимость как мира имманентного, посюстороннего, отяжененного материальной причинностью, так и мира трансцендентного, руководимого Провидением. Поскольку, согласно христианской телеологии, между личной волей и Промыслом обретается узкий люфт — топос свободного целеполагания, что делает возможным сотрудничество Бога и человека в творчестве Истории (синэргия), постольку в этот топос могут вместиться сценариумы наджизненных инициатив Печорина. Мы говорим: «наджизненных», но не «вне-жизненных», коль скоро они задуманы в сфере игровой (т. е. условной) инсценировки. Но, сбываясь здесь-и-теперь, поступки героя, становясь судьбоносными для него и других, неотвратимо вплетаются в орнаменты общей жизни и предваряют негативные деформации в биографических фабулах всех других, вовлеченных в сценарии.

Таковы итоги дурной множественности причин, вносимых в порядок жизни. Она становится дискретной, испещренной прорехами, теряет ценностную определенность; в ее черных дырах Ад размахивает кулаками. Бытие, из которого силой романтического порыва так легко изымается разумно вплетенный в жизнь фрагмент и заменяется условно-игровой инкрустацией (муляжом события, симулякром), не стоит «сочувственного внимания»

(Пришвин) и сострадания. Такой мир отодвигается героем либо на дистанцию ни к чему не обязывающего любопытства («И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов?» <4, 60–61>), либо должно (и также — «сценически») героизируется на фоне «театральных» амбиций героя (В. А. Лопухиной: «Я рожден, чтобы целый мир был зрителем Торжества иль гибели моей» («К***») <«Мы случайно сведены судьбою...»>, 1832–4, 427).

Но и та мера зрительского сочувствия, какую способен Печорин уделить результатам собственного вмешательства, до катарсиса никогда не доходит. Лишена катарсиса и кончина Печорина: она так же литературна, как и все житие его («...возвращаясь из Персии, умер» <4, 50>).

Не здесь ли — исток внутренней трагедии героя? Герой лишает себя трагического катарсиса, сублимируя его в иронию, самоиронию и мизантропию.

В Печорине, в его сюжетостроительной воле, таятся огромные запасы творческой энергии, побуждающей его к онтологическим инициативам; беда в том, что на выходе этих фантазмов в жизнь они умельчаются в ценностно ничтожные результаты. Лермонтов последовательно ничтожит и дезавуирует поступательные стратегии своего героя на фоне еще более ничтожной повседневности.

Лермонтов пытается метафизическими аргументами оправдать своего героя, ссылаясь на классическую традицию. Знаменательна аллюзия в «Журнале Печорина»: «Идеи — создания органические, сказал кто-то: их рождение уже дает им форму, и эта форма есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует» (4, 92).

«Кто-то» — это, конечно, Платон с его учением об идеях (эйdosах), а «форма есть действие» — это вывод из рационалистической транскрипции платонизма у Аристотеля, который в трактате «О душе» связал «материю» с «формой»: «Материя есть возможность, форма же — энтелекхия» (Кн. 2, гл. 1, 412а, 9–10)²⁷. Придуманная Стагиритом «энтелекхия» (действительность и завершенность всякой вещи) логикой динамической телеологии связана у него с «энергией» (в «Метафизике»: кн. 9, л. 4, 1047а, 30–33)²⁸. Но и эта отсылка к авторитету античной мысли никого не спасает.

Герой «нашего времени» не геройчен — таков авторский аксиологический диагноз Печорину (посмертный, а потому интонационно хладнокровный, если не нейтральный). Отсюда же и удвоенное самовосприятие Печорина: он — 1) гений онтологических разверток и 2) профан относительно вне его воли результирующей живой жизни, для которой он теперь — по событию события, оказывается лишним в самом прямом смысле.

Лермонтов и его герой живут в мире, пораженном безволием; диагноз примененный к современности в «Думе», повторен почти дословно прозой в романе (4, 137–138). Социальной анемии противостоит герой, с фаустианским энтузиазмом перекраивающий фабулы жизни в сюжетику личного-волевого поступания.

Но энтузиазм Печорина подпитывается источниками темных, деструктивных сил, а попросту — Мировым Злом. В этой «злой жизни»²⁹ герой вовлечен в эскалацию злого, и этому процессу он отдается не без сладострастия («зло порождает зло; первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого» — 4, 92). Злыми оказываются и мотивы поступка, и его результаты, и всякое воление теперь — исполнение злого. Печорин вольно или невольно усиливает имманентную миру некротическую агрессию Мирового Зла, становясь его орудием, или «Судьбой». Обычные (для героя) поступки обращаются в магию поступания и воли, в которой нет уже и капли добра. Негативная стихия злого целиком охватывает существа Печорина, превращая его в марионетку собственных намерений. Аксиология дурного и доброго безнадежно перепутывается до такой степени, что Мицкевич говорит о себе в том смысле, что ему нечего старику рассказать, так как «людям я не делал зла, / И потому мои дела / Немного пользы вам узнать» (2, 80). Согласно этой логике, исповедь интересна лишь нарративной долей в ней чего-то дурного (уж не пародиз ли это известной присказки: «Не согрешишь — не пokaешься»?).

Печорину нравится играть «роль топора в руках судьбы» (4, 117), но эта его игра демонически пуста, позерство и актерство оставляет его в ситуации безблагодатного одиночества, в которой «и жизнь, и слезы и любовь», как в известном шедевре Пушкина, никогда «не воскреснут вновь». Эротическая тема в романе решается трагически. Коль скоро герой заявляет: «Я смотрю на страдания и радости других <...> как на пищу, поддерживающую мои душевные силы» (4, 91), становится ясным, что это позиция наивного, но необоримого эротического вампиризма. Прямо сказано: «Есть минуты, когда я понимаю Вампира...» (4, 107).

Предлагаем читателю подумать над полезным соседством Печорина и почти двойника его — Николая Переслегина в одноименном романе Федора Степуна (1929). В этом стилистически роскошном тексте, своего рода художественном манифесте самого крайнего и безоглядного эстетизма, герой влюбляет в себя женщины, одну за другой сводя их в могилу. В романе, как и в философских опусах Степуна, развивается идея «эстетической самоорганизации личности», основанной на игровом начале и сплошной театрализации жизни. Вот один из тезисов Переслегина, слишком напоминающий сентенцию Печорина: «Безмерность нашей любви не только мера нашего счастья, и мера страдания самых дорогих нам людей»³⁰. Жизненные трагедии других хладнокровно обращены в «образ, иероглиф, в памятку <...> в служебное средство»³¹.

Добавим, что в романе, перенасыщенном величими именами, цитатами и аллюзиями, именно Лермонтов не упомянут ни разу. В одном из лучших мемуаров Серебряного века, «Бывшее и несбыточное», Степун прямо признается, что роман его автобиографичен; это делает текст «Николая Переслегина» жутковатой пародией ставрогинской исповеди.

Классика не наследуется выборочно — и в этом ее огромная заслуга перед будущим и столь же огромная вина за наши проступки в море страстей человеческих.

Примечания

¹ В поэме «Сашка» (1835–1836): «Не правда ль, кто не стар в осьмнадцать лет, / Тот, верно, не видал людей и свет» (Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М., 1975–1976. Т. 2. С. 375. Далее в ссылках на это издание указываем в скобках том и стр.). Еще в 1832 г. 18-летний автор скажет: «Ужасно стариком быть без седин» («Он был рожден для счастья, для надежд...» — 1, 454).

² Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 605. Вспомним резонный вопрос о Печорине С. П. Шевырева: «Что это за мальчик, покрытый морщинами старости?» (Шевырев С. П. «Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова. Две части. СПб., 1840. // Михаил Лермонтов: pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология / Сост. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова, вступ. статья В. М. Марковича, комм. Г. Е. Потаповой и Н. Ю. Заварзиной. СПб., 2002. С. 88)

³ Здесь только в самом общем виде надо отметить, что если человек дохристианских культур призван был спокойно и stoically принять свою судьбу, не споря с ней, то для христианской теологии Провидения важно понять человека как тварь, созданную свободной и приглашенной к соработничеству с Богом в зодчестве истории (См.: Горан В. П. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск, 1990; Понятие судьбы в контексте разных культур. Сборник. М., 1994). Лермонтов чаще сближает, чем разделяет Судьбу и Промысел, но ему дорога мысль о волевой и даже мятежной свободе поступка.

⁴ В. Н. Ильин, назвавший «Героя нашего времени» «духовно-символической автобиографией», точно описал Грушницкого как сублимированного Лермонтова (здесь: и Печорина): «Повесть о преследовании Грушницкого Печориным, о его вызове и убиении на поединке есть не что иное, как пророческая автобиографическая повесть о той жестокой и мучительной внутренней “диалектике сознания”, где лучшая часть “Я” Лермонтова торжествует над худшей и прямо-таки пошлой его частью. Это, в сущности говоря, даже повесть о самоубийстве» (Ильин В. Н. Тайновидение у Пушкина и Лермонтова (1962) // В. Н. Ильин. Пожар миров. Избранные статьи из журнала «Возрождение» / Сост. и вступ. статья А. П. Козырева. М., 2010. С. 339). Некорректное отождествление автора и героя началось еще в прижизненной критике Лермонтова. Непримиримый противник сублимативных опытов романтизма, С. О. Бурачок, хозяин и критик журнала «Маяк современного просвещения и образованности», снискавший славу ретроградного, поучал поэта в статье «Стихотворения М. Лермонтова. СПб., 1840. (Письмо автору)» (1840. № 12. Отд. 4. С. 149–171): «Поставьте человека между зверем и ангелом, как оно и есть: чей вкус ему должно иметь? Согласитесь, от скотского вкуса ему надо малопомалу переходить ко вкусу ангела. Это путь его образованности» (Михаил Лермонтов: pro et contra... С. 117). Через сто двадцать с лишним лет В. Н. Ильин, романтик и метафизик, подчеркнет в Лермонтове как раз ангелическое: «Природа Лермонтова была несомненно ангелическая. Показать это не трудно, хотя бы исходя из любимых тем Лермонтова, где ангелы и демоны (т. е. те же ангелы, только падшие), являются как бы оккультно-метапсихическими “излучениями” его собственной, тоже ангелической, природы» (Там же). Ангелическое в Лермонтове настойчиво подчеркивали Д. Мережковский и С. Дурылин.

⁵ Их имена перечислены в книге Эммы Герштейн «“Герой нашего времени” М. Ю. Лермонтова» (М., 1976).

- ⁶ Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. СПб., 1909.
- ⁷ Андреев Даниил. Роза Мира. М., 1991. С. 183.
- ⁸ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978–1984. Т. VI. С. 280.
- ⁹ См.: Манин Ю. В. Игровые моменты в «Маскараде» М. Ю. Лермонтова // Известия ОЛЯ АН СССР. М., 1977. Т. 36. № 1; Билинкис Я. С. «Война и мир» Л. Толстого и исторические судьбы искусства игры в XIX в. // Русская литература и общественно-политическая борьба XVII–XIX вв. (Ученые записки РГПИ им. А. И. Герцена. Т. 414). Л., 1971; Киасавили Н. Скрытая метафора «мир как сцена» как структурный элемент «Гамлета» // Шекспировские чтения — 1978. М., 1981; Сейбель Н. Э. «Жизнь есть театр». Эволюция тезиса от XVII века к XX столетию // Мировая культура XVII–XVIII вв. как метатекст: дискурсы, жанры, стили. СПб., 2002. С. 67–68; Доброхотов А. Л. Мир как театр в сознании Серебряного века // Античность и культура Серебряного века. К 85-летию А. А. Тахо-Годи / изд. подг. Е. А. Тахо-Годи. М., 2010. С. 18–27.
- ¹⁰ Ср.: Гиппиус В. В. Люди и куклы в сатире Салтыкова // В. В. Гиппиус. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 295–330.
- ¹¹ Тахо-Годи А. А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Искусство слова. М., 1973. С. 306–314.
- ¹² См. раздел «Игра» в составе статьи «Мотивы»: Лермонтовская энциклопедия / Глав. ред. В. А. Мануйлов. М., 1981. С. 305–306. Автор — Ю. В. Манин. См. также: Ефимов А. А. Игровое начало в прозе М. Ю. Лермонтова. Автoref. <...> канд. филол. наук. Таганрог, 2009; Савинков С. В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004. С. 191–262.
- ¹³ Новейшее издание: Квинси Томас, де. Убийство как одно из изящных искусств / Пер. С. Л. Сухарева. М., 2000 (серия «Литературные памятники»). В одной новелле В. Ерофеева герой хоронит свою любовницу, убитую им с помощью другой женщины — будущей жертвы, также присутствующей при похоронении.
- ¹⁴ Бурачок С. О. «Герой нашего времени» М. Лермонтова. Две части. СПб., 1840 (Разговор в гостиной) // Михаил Лермонтов: pro et contra... С. 62.
- ¹⁵ Левин В. Об истинном смысле монолога Печорина // Творчество М. Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814–1841. М., 1964. С. 276–282. См. также: Силади Ж. Тайны Печорина // Slavica tergestina. 1995. № 3. С. 55–71.
- ¹⁶ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 13 т. М., 1954–1964. Т. 4. С. 241. Не утомляя читателя перечнем бесчисленных исследований артистической лжи и самообмана, назовем самые необходимые исследования: Бердяев Н. А. Парадокс лжи // Современные записки. Париж, 1939. Т. 69. С. 272–279; Гусейнов Г. Ч. Ложь как состояние сознания // Вопросы философии. М., 1989. № 11. С. 94–86; Дубровский Д. И. Проблема добродетельного обмана // Философские науки. 1989. № 6. С. 73–84; Колеватов В. А. «Мысль изреченная есть ложь» // Философские науки. М., 1990. № 2. С. 43; Ландау Г. А. Культура слова как культура лжи // Числа, 1932. Кн. 6; Левин Ю. И. О семиотике лжи // Материалы симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974. Вып. 1 (5). С. 245–247; Лотман Ю. М. О Хлестакове // Ю. М. Лотман. В школе поэтического текста. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 293–325; Секацкий А. К. Онтология лжи. Автoref. <...> канд. филос. наук. СПб., 1995; Свиццов В. И. Полуправда // Вопросы философии. 1990. № 6; Hill Th. E. Autonomy an benevolence lieins // Journ. of value inquiry. Dordrecht, 1984. № 4. Vol. 18. Новейшие работы анализируются в кн.: Егоров Б. Ф.
- ¹⁷ Антощук Л. К. Концепция и поэтика безумия в русской культуре и литературе 20–30-х гг. XIX в. Автoref. <...> канд. филол. наук. Томск, 1996; Селезнева А. В. Эстетика безумия в традиции русского романтизма. Автoref. <...> канд. филос. наук. СПб., 2005; Семиотика безумия. Сб. ст. М., 2005; Зимина М. А. Дискурс безумия в исторической динамике русской литературы от романтизма к реализму. Автoref. <...> канд. филол. наук.
- ¹⁸ Барнаул, 2007; Иоскевич О. А. На путях к «безумному нарративу» (Безумие в русской прозе первой половины XIX в.). Гродно, 2009; Тернова Т. А. Семиотика безумия в литературе русского авангарда // Вестник Челябинского госуниверситета, 2010. Факультет искусствоведения. № 21 (202). Вып. 45. С. 134–139.
- ¹⁹ Чхартишвили Гр. Писатель и самоубийство. М., 1999; Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М., 1999.
- ²⁰ Воробьев Н. Н. Философские аспекты теории игр // Вопросы философии. 1968. № 8. С. 24–31; Линдер И. Эстетика шахмат. М., 1981; Каспаров Г. Шахматы как модель жизни. М., 2007.
- ²¹ Виноградов В. В. Математический расчет и кабалистика игры как художественные темы // В. В. Виноградов. Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 176–203; Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Ю. М. Лотман. Избранные статьи: В 3-х т. Таллинн, 1992. С. 389–414; Шевцов В. А. Карточная игра в России: Опыт историко-культурного анализа: конец XVI — нач. XX в. Автoref. <...> канд. истор. наук. Томск, 2002; Дацко А. А. Семантические особенности лексикона простых пасьянсов // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры. М., 2006. С. 153–167.
- ²² Нейман Дж., фон Моргенштерн О. Теория игр и экономическое поведение / Пер. с англ., под ред. и добавл. Н. Н. Воробьева. М., 1970.
- ²³ Лермонтов мог знать такие тексты, как: Вяземский П. А. 1) Хандря // Северные цветы на 1823 г.; 2) Тоска // Там же; Жуковский В. А. О меланхолии в жизни и в поэзии (опубл. 1856) // В. А. Жуковский-критик. М., 1985. С. 188–200; Обрезков А. Е. Утехи меланхолии. М., 1802; Логинов М. А. Меланхolia // Русские записки. 1916. № 5; Победоносцев П. С. Плоды меланхолии, питательные для чувствительного сердца. М., 1796. Ч. 1–2; Ростовцев Я. И. Тоска души // Московский вестник. 1828. № 10; Скворода Г. С. Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира (Картички изображенного беса, называемого грусть, тоска, скуча). 1774 // Г. С. Скворода. Соч.: В 2 т. М., 1973. Т. 1; Титов В. П. Радость и печаль // Московский вестник. 1827. Ч. 2. См.: Барт Ф., де ля. Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции. Киев, 1905; Жане П. Страх действия как существенный элемент меланхолии. 1928 // Психология эмоций. Хрестоматия. М., 1984; Барзах А. Е. «Тоска» И. Анненского // Russian Studies. СПб., 1996. № 2; Т. Н. Батов В. Пушкин: От экзальтации до меланхолии // Прикладная психология и психоанализ. 1999. № 1; Калашников С. И. Гоголевский мотив «куныния» в контексте религиозно-учительной литературы // Гоголевский сборник. СПб., 1993; Ключевский В. О. Грусть. Памяти М. Ю. Лермонтова // Русская мысль. 1891. Кн. 7; Котляревский А. А. Мировая скорбь в конце прошлого и в начале нашего века. Ее основные этические и социальные мотивы и их отражение в художественном творчестве. М., 1914; Любомирова Н. В. Магия русской хандры // Этическая мысль — 1991. М., 1992; Ролло Мэй. Смысл тревоги (1977) / Пер. М. И. Завалова и А. Ю. Сибуриной. М., 2001; Фрейд З. Печаль и меланхолия // З. Фрейд. Основные психологические теории в психоанализе. М.; Пг., 1923.
- ²⁴ Пумпянский Л. В. Указ. соч. С. 645–646.
- ²⁵ Пумпянский Л. В. Указ. соч. С. 604.
- ²⁶ «Жизнь Лермонтова, этот краткий и печальный поэтический мартиролог, есть лютое страдание от насилиственного воплощения своего духа, которому воплощение по природе не свойственно. Отсюда желание как можно скорее разволочиться и уйти» (Ильин В. Н. Указ соч. С. 340).
- ²⁷ Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2003. Т. 1. С. 235. И далее: «Судьба — это индивидуальность, т. е. существенная определенность бытия личности»; «...возможно глубокое доверие, воспринимающее ее как промысел Божий; промысел Божий приемляется мною, но стать формой, упорядочивающей мою жизнь для меня самого, он, конечно, не может. (Можно любить свою судьбу заочно, но созерцать ее как необходимое,

внутренне законченное, художественное целое так, как мы созерцаем судьбу героя, мы не можем.) Логики Помысла мы не понимаем, мы только верим в нее, логику судьбы героя мы понимаем, но отнюдь не принимаем его на веру <...> Судьба как художественная ценность трансгредиента сознанию»; «Судьба — это не я-для-себя героя, а его бытие, то, что ему дано, то, чем он оказался. Это не форма его заданности, а форма его данности. Классический характер и созидаются — как судьба». «Судьба — форма упорядочивания смыслового прошлого; классического героя мы с самого начала созерцаем в прошлом, где никаких открытий и откровений быть не может» (Там же. С. 236–237). Ср.: «Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» (Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 479–480).

²⁷ Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1976. Т. 1. С. 394.

²⁸ Там же. Т. 1. С. 239.

²⁹ См. у Тютчева: «Иль злая жизнь недаром / <...> Через порог заветный перешла?» («Итальянская villa», 1837). Начиная, видимо, с И. С. Аксакова, регулярно имена эти ставятся рядом. Для примера: Зырянов О. В. Эволюция поэтических систем Лермонтова и Тютчева (Точки соприкосновения, самостоятельность развития) // Проблемы типологии литературного процесса. Пермь, 1992. С. 5–22; Либерман А. Лермонтов и Тютчев // Михаил Лермонтов, 1814–1989: Норвичский симпозиум. Норфильд, 1992. С. 99–116. Мотив злой жизни от Достоевского до Ф. Сологуба («О, злая жизнь, твои дары...», 1904) культивируется и исследуется людьми Серебряного века. См.: Ильин В. Н. Бунин и злая жизнь // Возрождение. Париж, 1969. Ноябрь. № 216. С. 77–89.

³⁰ Степун Ф. А. Николай Переслегин. Томск, 1997. С. 110.

³¹ Там же. С. 154. Подробнее см.: Исупов К. Г. Фёдор Августович Степун // Литература русского Зарубежья. СПб., 1911. С. 249–272.

В. А. Доманский

доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой филологического образования и межпредметной интеграции Ленинградского областного института развития образования

ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ ЛЕРМОНТОВА-ПРОЗАИКА*

Copyright © 2013, В. А. Доманский

Литература и живопись — две стороны художественного дарования Лермонтова — дополняли друг друга: зрительные образы, картины природы, читательские впечатления воплощались в живописные картины, а выработанные изобразительные приемы, художественное мастерство, в свою очередь, помогали отлить в чеканные формы литературные пейзажи и портреты, выразить отдельные мотивы и образы в художественном произведении. В отличие от Пушкина, который буквально пересыпал свои черновики зарисовками, Лермонтов рисовал на полях очень мало. Его рисунки, как правило, находятся вне черновиков, являясь самостоятельными произведениями.

Если проследить историю этого вопроса, то можно убедиться, что современники не придавали особой ценности живописи Лермонтова, а первый исследователь этой темы Н. Н. Врангель не только не связывал ее с творчеством поэта, но и считал художественные увлечения поэта забавой, «образцами культурного баловства его времени», вместе с тем отмечая, что за «неуклюжими и неловкими чертами» видна «романтическая душа поэта»¹. Сейчас, когда художественное наследие поэта в определенной мере изучено, становится понятным, как поверхностно и несправедливо оценивал Н. Н. Врангель художественное дарование Лермонтова.

Впервые в статье Н. Ф. Белянского «Лермонтов-художник» вопрос о живописном наследии поэта был наконец поставлен как научная проблема. Сопоставив несколько литературных и изобразительных сюжетов, он убедился, что наблюдается определенная связь между ними, хотя графические и литературные образы сближаются «не столько по сюжету, сколько общностью тематики»². Конечно, не только в этом эстетическое значение живописного наследия Лермонтова. Оно является и ключом к разгадке его биографии и литературного творчества, и самоиллюстрацией к его произведениям, и отражением его художественных вкусов. Вместе с тем многие живописные произведения Лермонтова имеют собственную ценность. Недостаток выработанной техники устраняется их выразительностью, способностью автора при помощи нескольких штрихов, деталей передать драматизм ситуации, создать зрительный образ, о чем говорят карандашные зарисовки, рисунки

и наброски на полях или обложке, как, например, на обложке черновой рукописи неоконченной повести «Вадим».

Наиболее значительной работой, посвященной теме «Лермонтов-художник», является обширная статья Н. П. Пахомова «Живописное наследство Лермонтова», в которой собраны богатые факты биографии поэта, дано подробное описание его картин и рисунков, установлена их датировка, уточнено авторство, рассмотрена история их создания. Исследователь впервые дает классификацию всего изобразительного наследия поэта, выделяя в нем пять групп: живописные произведения на военную тему, пейзажи, портреты, иллюстрации и автоиллюстрации, а также карикатуры, наброски, фрагменты невоплощенной композиции, рисунки безотносительно к натуре³.

Если обратиться к литературным текстам Лермонтова, то нетрудно заметить, что в ряде случаев их можно соотнести с той или иной группой изобразительного наследия поэта. Любопытным в этом отношении является его незавершенный роман «Княгиня Лиговская», который изобилует портретной живописью. В нем без труда можно увидеть некоторые переклички описываемых в романе литературных портретов с собственными живописными произведениями поэта.

В «Княгине Лиговской» портретная живопись представлена прежде всего экфрасисами, то есть описаниями произведений изобразительного искусства в тексте романа. Преимущественно это прямые экфрасисы, представляющие собой непосредственное описание картин в доме главного героя романа — Печорина. Полный экфрасис представляет собой загадочный портрет мужчины, подробно описанный автором романа: «...одна-единственная картина привлекала взоры, она висела над дверьми, ведущими в спальню; она изображала неизвестное мужское лицо, писанное неизвестным русским художником, человеком, не знавшим своего гения, и которому никто об нем не позабылся намекнуть. Картина эта была фантазия, глубокая, мрачная. Лицо это было написано прямо без всякого искусственного наклонения или оборота, свет падал сверху, платье было наброшено грубо, темно и безотчетливо, — казалось, вся мысль художника сосредоточилась в глазах и улыбке...

* Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ № 12-34-10210 «Личность и идеино-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей».

Голова была больше натуральной величины, волосы гладко упадали по обеим сторонам лба, который кругло и сильно выдавался и, казалось, имел в устройстве своем что-то необыкновенное; глаза, устремленные вперед, блестали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной маски; испытующий и укоризненный луч их, казалось, следовал за вами во все углы комнаты, и улыбка, растягивая узкие и сжатые губы, была более прозрительная, чем насмешливая...» (172).

По классификации Е. В. Яценко, это неатрибутированный имплицитный экфрасис, не содержащий открытого указания на автора или картину. Он в тексте романа задает читателю установку на восприятие. «Сначала в сознании воспринимающего выстраиваются “изобразительные” характеристики образа, затем, посредством работы культурной памяти, происходит поиск его художественно-исторических аналогий, в результате чего возникает понятийная расшифровка образа»⁴. Н. Н. Пахомов без всяких сомнений связывал данный экфрасис с живописью Лермонтова: «Это не что иное, — отмечал исследователь, — как точнейшее описание картины поэта «Предок Лерма»⁵. Действительно, такая аналогия напрашивается сама собой, потому что лермонтовская картина несмотря на пока еще слабую живописную технику в общих контурах перекликается с рассматриваемым экфрасисом. Сам юный Лермонтов, пытаясь создать себе романтическую биографию, придавал особое значение своей первой картине в красках — «Портрет герцога Лермы» (1832–1833). Изображеному на картине легендарному предку юный художник придал канонические романтические черты: напряженная скорбь в глазах персонажа картины, потаенная страсть, которую подчеркивают плотно сомкнутые губы. Сама история создания «Портрета герцога Лермы», переданная П. А. Висковатовым со слов Е. Д. Лопухиной, тоже красноречиво говорит об этом⁶. Вместе с тем этот неатрибутированный лермонтовский экфрасис можно соотнести и с наброском испанца, который был изображен автором на полях первой главы «Княгини Лиговской». В этом мужчине с длинными волосами и усами, в рубахе с белым воротником, гордо взирающем на мир, можно усмотреть не только один из вариантов легендарного Лерма, но и явное увлечение Лермонтова загадочными, сильными, умными и ироничными натурами, которыми изобилует мужской портрет XVI–XVII вв. в испанской и голландской живописных школах. Свою картину Лермонтов ставит в центре описания всего кабинета Печорина, она в определенной степени дорисовывает портрет самого хозяина. Вместе с тем очевидно некоторое сходство с портретом герцога Лермы Петера Паульса Рубенса. Описанный Лермонтовым на страницах романа «Княгиня Лиговская» мужской портрет относится к так называемому диалогическому экфрасису. Лермонтов следует определенной схеме создания данного экфрасиса, смысл которого раскрывается в диалоге персонажей или во внутреннем диалоге героя, а также посредством авторских аллюзий.

В романе сначала описывается таинственный, загадочный персонаж картины, а затем диалог о картине ведет с самим собой его главный герой — Печорин; его товарищи лишь дают ей общую оценку, называя ее «порядочной картиной» (172). Определенная разгадка смысла картины содержится в авторском указании на то, что Печорин «назвал ее портретом Лары» (172). Герой одноименной лирической повести Байрона является одним из самых загадочных байронических героев, образ которого весь соткан из контрастов и противоположностей. Вначале байроновской поэмы он предстает перед читателем опустошенным и усталым, равнодушным к славе и мирской суете, гордым и язвительным, а вместе с тем странным и страдающим. Совсем другим показан герой в юности, которая была наполнена страстью, безумствами, крайностями.

Таким образом, в романе Лермонтов, кроме социально-типологического способа характеристики своего «странныго героя», использует культурно-типологическое сопоставление. Если в первом случае Печорин предстает как социальный тип, то во втором — он тип культурный. Прием двойного зеркала — литературного и живописного, — который использует автор романа, позволяет ему не только более масштабно представить своего «странныго героя», но и познакомить читателя с его художественной генеалогией. Он так же, как и его прототипы, предстает перед читателем в единстве противоположностей: может быть добрым и злым, надменным и благородным, способным глубоко любить, но и быть коварным, мстительным; он гордый аристократ, но его сердце способно к состраданию и раскаянию. Этот двойной способ создания образа с использованием социальной и культурно-исторической характеристики в полной мере Лермонтов разовьет в своем главном произведении — романе «Герой нашего времени».

Другим видом живописного экфрасиса в «Княгине Лиговской» является «портретный карнавал», который представлен многообразием различных картин, украшавших столовую в доме Печорина. Лермонтов указывает на эти картины, но не описывает их подробно, выделяя лишь характерные детали одежды и портрета, при этом не называя ни художников, ни названий картин. Обратимся к описанию этого портретного карнавала: «Столовая была роскошно убранная комната, увшанная картинами в огромных золотых рамках: их темная и старинная живопись находилась в резкой противоположности с украшениями комнаты, легкими, как все, что в новейшем вкусе. Действующие лица этих картин, одни полунасигие, другие живописно завернутые в греческие мантии или одетые в испанские костюмы — в широкополых шляпах с перьями, с прорезными рукавами, пышными манжетами. Брошенные на этот холст рукою художника в самые блестящие минуты их мифологической или феодальной жизни, казалось, строго смотрели на действующих лиц этой комнаты, озаренных сотнею свеч...» (210)

Посредством этого «портретного карнавала» Лермонтов создает некий собирательный образ прошедших культурных эпох. Здесь нет ни конкретных лиц, ни характеров, есть только фигуры и маски. В эти художественные зеркала смотрятся действующие лица реального карнавала — гости, присутствующие на обеде в доме Печорина и его матери.

Изображая людей высшего света как средоточие фальши и лжи, ярмарку тщеславия, где каждый кичится своим богатством и происхождением, Лермонтов в своем описании гостей Печорина так же использует этот прием маскарада, карнавала, подчеркивая их претенциозность в одеждах и стилистике внешнего облика. Люди света здесь предстают, как «образы бездушные людей, приличьем стянутые маски» («Первое января», 1838).

Характерным изобразительным приемом у Лермонтова является метонимическая изобразительность, посредством которой он дает язвительные характеристики светскому обществу, насыщает изображение иронией и сарказмом, подменяя при этом реальные описания лиц деталями одежды или внешности. Этот же прием изобразительности, или так называемой внутритекстовой наглядности, он будет неоднократно использовать для обрисовки собирательного портрета разных слоев петербургского общества, как, например, в описании зрителей Александринского театра и прежде всего их женской половины: «Дамы высокого тона составляли особую группу на нижних ступенях парадной лестницы, смеялись, говорили громко и наводили золотые лорнетки на дам без тона, обыкновенных русских дворянок, — и одни другим тайно завидовали: необыкновенные — красоте обыкновенных, обыкновенные — увы! гордости и блеску необыкновенных.

У тех и у других были свои кавалеры; у первых почтительные и важные, у вторых услужливые и порой неловкие! ...в середине же теснился кружок людей не светских, не знакомых ни с теми, ни с другими, — кружок зрителей. Купцы и простой народ проходили другими дверями. Это была минъятюрная картина всего петербургского общества» (185).

С любовной интригой романа — темой любви и мести Печорина — связано также толкование главного символического смысла картины в тексте художественного произведения. Поэтому здесь важна не столько сама изображенная словесно картина, а ее истолкование и образ интерпретатора. В тексте романа таким экфрасисом является «старинная картина», висевшая в столовой дома Печорина. «На ней были изображены три фигуры: старый и седой мужчина, сидя на бархатных креслах, обнимал одною рукою молодую женщину, в другой держал бокал с вином. Он приближал свои румяные губы к нежной щеке этой женщины и проливал вино ей на платье. Она, как бы нехотя повинувшись его грубым ласкам, перегнувшись через ручку кресел и облокотясь на его плечо, отворачивалась в сторону, прижимая палец к устам и устремив глаза на полуотворенную дверь, из-за которой во мраке сверкали два яркие глаза и кинжал» (222–223).

Печорин интерпретирует эту аллегорическую картину в присутствии своей бывшей возлюбленной. Сюжет произведения неоднократно встречается у художников эпохи барокко как наглядное изображение коварства и расчета молодой женщины, предающей свою любовь ради денег. Печоринская интерпретация — это явная месть Вере, которая, как ему кажется, по расчету вышла за старого князя Лиговского, обманув его чувства и разрушив веру в женскую любовь. Но, увидев, как страдает Вера, и понимая, что она продолжает его любить, Печорин раскаивается, вместе с тем не может дать себе «подробного отчета», зачем ему «это мелочное мщение» (223). Таким образом, посредством этого экфрасиса и следующей за его истолкованием сцены Лермонтов объясняет одну из причин противоречивой натуры героя, наделенного байроническими чертами.

Отдельного разговора заслуживает изобразительное мастерство Лермонтова в создании литературных портретов героев романа — Печорина, Красинского, Веры. Портрет последней Н. Пахомов связывает с лермонтовским акварельным портретом В. А. Лопухиной-Бахметьевой (оригинал утрачен, сохранилась акварельная копия, выполненная художником Я. Шульцем, 1882 г.)⁷. На картине Лермонтова его возлюбленная Варя Лопухина изображена сидящей на диване и подпирающей голову правой рукой. Черные глаза грустные, задумчивые, над левой бровью заметна родинка. На голове ее находится блондовый чепец, а на плечах — платок с пестрой каймой. В ней угадывается женщина с сильным характером и убеждениями.

Конечно, явного сходства с лермонтовским акварельным портретом Вари Лопухиной литературный портрет не имеет. В нем больше подробностей и психологизма, но отдаленное сходство все же можно отыскать. Обратимся к тексту романа: «Княгиня Вера Дмитриевна была женщина 22 лет, среднего женского роста, блондинка с черными глазами, что придавало лицу ее какую-то оригинальную прелест и, таким образом, резко отличая ее от других женщин, уничтожало сравнения, которые, может быть, были бы не в ее пользу. Она была не красавица, хотя черты ее были довольно правильны. Овал лица совершенно аттический и прозрачность кожи необыкновенная. Беспрерывная изменчивость ее физиономии, по-видимому, несообразная с чертами несколько резкими, мешала ей нравиться всем и нравиться во всякое время...» (203).

Сходство героинь литературного портрета и живописного заключается в их миловидном внешнем облике, выразительных черных глазах, но, самое главное, в их сильном характере. Именно это отмечает Лермонтов в портрете Вари: «... это женщина с характером твердым, решительным, холодным, ве-рующая в собственное убеждение, готовая принести счастье в жертву правилам, но не молве» (203–204).

Портретная живопись в романе М. Ю. Лермонтова «Княгиня Лиговская» — явление оригинальное, выполняющее множество функций для воссоздания авторской картины мира и характеров героев. Трудно найти в русской литературе XIX века другое такое произведение, в котором одновременно было представлено столько живописных экфрасисов. Но самое главное — в этом романе Лермонтов-художник и Лермонтов-писатель взаимодополняют друг друга, добиваясь особой силы изобразительности и выразительности в обрисовке среды и портретов героев, раскрытии главных конфликтов.

В романе «Герой нашего времени» мы уже не встречаем художественных экфрасисов. Они уступают место литературным портретам, техникой создания которых искусно владеет автор.

Примечания

- ¹ Врангель Н. Лермонтов-художник. Обзор художественных работ Лермонтова. Иллюстрированные издания Лермонтова. Оттиск с 5 т. Полн. собр. соч. Лермонтова М. Ю.: В 5 т. / Под ред. Д. И. Абрамовича. СПб., 1913. С. 1–2.
- ² Беляевский Н. Ф. Лермонтов-художник. // Искусство. 1939. № 5. С. 5–6.

³ Пахомов Н. Живописное наследство Лермонтова // Литературное наследство. М., 1948. Т. 45–46. С. 55–222.

⁴ Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы литературы. 2011. № 11. С. 48.

⁵ Пахомов Н. Живописное наследство Лермонтова. С. 73.

⁶ «Существовало предание о том, что фамилия Лермонтовых происходила от испанского владельческого герцога Лермы, который во время борьбы с маврами должен был бежать из Испании в Шотландию. Это предание было известно и Михаилу Юрьевичу... В 1830 или 1831 г. Лермонтов в доме Лопухиных, на углу Поварской и Молчановки, начертил на стене углем голову (поясной портрет), вероятно, воображаемого предка. Он был изображен в средневековом испанском костюме, с испанской бородкой, широким кружевным воротником и с цепью ордена Золотого Руна вокруг шеи. В глазах и, пожалуй, во всей верхней части лица нетрудно заметить фамильное сходство с самим нашим поэтом. Голова эта, нарисованная *al fresco*, была затерта при поправке штукатурки, и приятель поэта, Алексей Александрович Лопухин, был этим очень опечален, потому что с рисунком связывалось много воспоминаний о дружеских беседах и мечтаниях. Тогда Лермонтов нарисовал такую же голову на холсте и выслал ее Лопухину из Петербурга». (См.: Висковатов П. А. // Сочинения Лермонтова / Под редакцией П. А. Висковатова. Изд. В. Рихтера: В 6 т. М., 1889–1891. Т. 6. С. 56–57.)

⁷ Пахомов Н. Живописное наследство Лермонтова. С. 102–105.

Борис Братина

доктор философии

Университет в Приштине

(Косовска Митровица), доцент,
Философский факультет,

кафедра философии

ТЕОРИЯ ОДНОГО ДНЯ: ТОТАЛЬНЫЙ КОНТРОЛЬ?

Copyright © 2013, Борис Братина

Аннотация: В статье рассматриваются некоторые из онтологических перформансов современной реальности в спектре западной иудео-христианской традиции. Доминирующий вопрос статьи — вопрос прочности и устойчивости системы в противовес энтропии сложного многоуровневого социального взаимодействия. Современный мир — это либеральный капитализм, мировая экономика, глобализация, милитаризация, создает иллюзию свободы и демократии. В глобальном масштабе даже небольшие изменения в любой точке системы могут привести к разрушительным последствиям. Это событие, необратимую сингулярность, можно рассматривать как амплитуду отклонения, новое движение коэволюции. Все предыдущие попытки освобождения от ре-систематизации оказались безуспешны. Одно событие может оказаться началом апокалипсиса даже для тех, кто его предсказывал. Событие одного дня, которое разрушит систему.

If the notion of being, the central notion of all philosophy, has yet preserved some sense in contemporary reality (other than of an auxiliary verb), then it seems inevitable to conclude that a certain dynamic and procedural meaning remains in it. This is particularly true if one has in mind the Modern project, beginning from structuring the Cartesian *cogito* and the whole philosophy of consciousness, up to the present day. In that epic of spirit and insofar as philosophy wished to remain both epistemology and ontology, subjectivity, once set up as a founding principle, experienced its twilight. After Nietzsche, no phenomenology, structuralism or analytic philosophy could save its unity. Far from being the one who just affirmed the will to power, Nietzsche exposed the philosophy of consciousness as ontology of power; the death of God implicated the death of morality and this, in its own turn, the death of man (as in Foucault, for example), as well as the rise of idea of a subjectless system. Philosophy gradually lost all its sense of transcendence, which completely disappeared in the smooth area of our present. In postmodernity, therefore, one gainses a torn and fragmented subjectivity; a subjectivity that not only cannot guarantee for anything beyond itself, but moreover, is not the master in its own house, so to say. Consequently, neither can the «picture of the world», which necessarily follows this subjectivity, be significantly different from it. Such a constellation

is, of course, an expression of unfree relations to the world. Therefore, no wonder that the world appears as a broken mirror to postmodern subject — he or she is just a collection of unrelated reflections, reflections that no longer relate to anything. Power and solipsism are *recto* and *verso* of this state. Desire for freedom has become irrelevant in postmodern order of values, except as negative freedom for unreflected goals, and certainly not as a humanistic freedom of, say, one Sartre. Nevertheless, the world as a game of relationships turns out to each subjectivity — it is structured, so to say, as such a game. In other words, the notion of being dissolved in the system of relations. Each of the preceding historical constellation kept something stable within itself, even while reversing the previous states. However, all is fluid and everything is included now; neither is anything stable, nor is the system of relations, understood as a system of interest relations, transparent — the subjectivity has lost every haven. The system itself remains transcendent to the subjectivity, even though the latter is totally involved in it — it seems that the subjectivity has lost the power to transcend the system.

Contrary to narcissistic but devastated and impotent subjectivity, the system on the other hand seems disproportionately powerful. It deprived the individual of many of the functions that traditionally belonged to him or her, leaving them exclusively in a working and consuming dimension, and thus available in each and every moment¹. On the other hand, the system is itself bound to respond to the degree of relation complexity, which it bases in order to justify its existence, that is, in order to be reproduced. In whole, the stability of its reproduction represents the measure of system's success. Gone are the days when the main measures of effectiveness were the maximization of profits and the performance optimization. One does not say here that they seized to exist as requirements, but only that they are no longer the most important ones.

Nevertheless, a second danger emerges and threatens with self-destruction. Firstly, the system is far from being proved as reversible and its maintenance requires larger and larger inputs of what is alien to it. In its globality as the maximum of its dispersion, it then realizes its own finiteness. All the dreams of colonizing Mars and Moon are nothing but science fiction propaganda in aim of giving hope for that whereof there is no hope. Even in that finiteness, the system is not total: it has not established itself, as some claim², as an universal measure of the

order of being on global level, although it constantly aims to it. The system cannot give up these aims even if it wanted, for due to its irreversibility, any stagnation means its death.

Thus, to destroy the dominant order of being means, in first place, to stop the system in its progress. But, is this possible if the system repeatedly succeeds in improviding its progress, and if doing so is desirable at all? In other words, is the transgression within the domain of validity, wherein all acts of subjectivity are transparent, possible? Obviously, something of the sort, if possible, can only come from an area of being, which substantially escapes the system, even though it is affected by it (as today's Kosovo and Metohija). It must stand towards the system in a relation different from the relation of a subset towards an again and again inclusive field. This repeated inclusion, internalization and placing under system's order represent a requirement forcing the system to operate under the current circumstances in the critical regime. In order to fulfill it, the system must develop very sophisticated forms of its own reproduction. The distribution of power requires a delicate mechanism of providing the power. However, the requirement issued here also demands extreme complexity of the governance mechanism. So we learn from automatic control systems: the requirement for sophisticated mechanism results always in lack of functioning stability. One finds here its most sensitive point, whereof awareness exists even within the system.

Hence the interest of all logics and natural sciences in chaos theory or in description of random processes, as well as of all the types of models, wherein small changes in input always lead to, if not incommensurable, at least unpredictably large responses. This means that, despite all the surveillance, a seemingly random event with catastrophic consequences for the system is likely to occur. This would have no great importance by itself if we lost out of sight the fact that the traditional emancipatory strategies by now proved futile and read out.

But what would such an event have to be like? Not requiring any special preparation or organization, it could seem as pointless to the system. Such an event, or rather a series of events, could be initiated itself by an event; an event that is no more than a mere call, a senseless act, which starts the sequence. It has only one role in its absurdity — to schedule the day of the collapse of the Great Objective Order of Things. In addition, this event, which truly is not an event (this call), is a one time event, but its uniqueness does not come from whoever referred it or out of mere uniqueness of singularity. Its authenticity comes from the fact that it starts a series and from the fact that almost nothing is prior to it — every other call would be a false one, simply because it would be second. Furthermore, the author of the call is of no theoretical importance: it could even be an employee at the Pentagon or a member of an extremely revolutionary cell in Nepal. The only difference is, by the way, that in the first case no one would believe in the call due to its location, i.e. to the fact that it originated from the West. Even at the cost of oversimplifying, but right in the heart of reality, it

should be openly said that the U. S. and Western Europe *are* the system, its metropolis and its Babylon, which largely inhibit the possibilities for development of a non-violent world and intersubjectivity — *they* are not invited, the call refers *to* them. It calls for destruction of power idols, knowing where its heart is and not calling those who stand within the metropolis, but those who are the system's Other, i.e. those who are under its domination or at the edges of its influence.

What does this call actually recon with? First of all, it recons with the fact that it will reach those intended, by some media (mail, internet, word of mouth, etc.), as well as with the fact that the aim is easily targeted. After all, the answer is simple: the system has learned to absorb single attacks, whatever their power, and to take advantage of them even when they are simultaneous, but it did not and cannot learn to defend itself if simultaneously attacked in all its points. One should not forget the fact that all the important points for survival of the metropolis are located outside of it. Hence, that absurd call not only schedules the day, say 4th September 2015, as well as the time uniformly set at the same moment in all the time zones, but also dictates a general attack against all that is possible attacking, under the condition that it belongs to the metropolis. This implies literally everything that may be affected: military bases and facilities, NATO offices, diplomatic agencies and residences of Western countries, as well as trade representative offices of multinational companies, originally Western firms and banks and all their properties, up to endangering the lives of their citizens who happen to be on site³.

The system cannot respond to such an attack. First action to follow is a reverse exodus of system's citizens and exponents, namely, their return to the metropolis. The second thing to happen is implosion of the system. Now the perspective changes: while it previously surrounded the areas, which it wanted to put under control, the system becomes now the one to be cut off and surrounded. All the dissipative and disintegrative processes that were previously acting towards the outside, now remain closed within it. The centrifugal forces act in the ethnic, territorial and cultural directions: hence, they are valid for groups such as Asians, African or Hispanic Americans in the U. S., the Arabs in France etc., or for the regions such as Quebec, Texas, Northern Ireland or The Basque Country. On the other hand, this reversed perspective offers an image of connectivity and prosperity on potentially quite different grounds. If once again one turns to the global order of being, the opening of possibilities for structuring on completely different grounds could be clearly seen, even in theoretical realm. «The Eclipse of the West» could mean the dawn of the mankind — an active irruption of general human subjectivity would be a sign that one historical role is completed. By all means, postmodernity is dead.

Epilogue

This theory has one defect. Namely, what if the worst fears of Edward Snowden turn out to be true —

what if everyone can bear witness to the existence of Big Brother, and yet nothing changes? Bradley Manning revealed to the world via Wikileaks the U. S. military crimes in Iraq and the American public considers him to be a «traitor»; they mostly remain insensitive to a 35 year prison sentence for a man who has shown truth to the world. British government and police have set up all over London «smart» public trash cans with an ability to photograph anyone who disposes of something and to record the content of mobile phones of the people who pass by them. Yet, faced with this facts, the population of London averagely answered that they had nothing to fear of, because they had nothing to hide. Freedom and privacy no longer are in postmodern value system. Although it is no secret that online social networks actually serve for data collection and control of their users, people continue using them. What kind of order of being could one then expect from «subjects» who do not want freedom? If the humanistic project of selfconsciousness has collapsed, does this mean that the motive of freedom will never again have the ultimate meaning for the entity called «man»?

Can then, or more importantly, should then a minority, which cares for freedom and privacy seize them? Does this mean that an elite or *avant-garde* is again needed, one that will initiate and expand the struggle for freedom? At the moment, this elite is made of persons such as Edward Snowden, Julian Assange, Richard Stallman, the Cypherpunks movement and all the «hackers» (in the original meaning of the term) involved in encryption, free software and open source code. Therefore, it is a very narrowly conceived

notion of elite, defined by the struggle for freedom and computer knowledge. Does this in turn mean that those who want freedom must learn encryption and those who do not know it have not matured yet for freedom? Not necessarily. As it is not necessary to understand the programming details of an operating system in order to use one, it is also not necessary to understand the encryption algorithm in order to encrypt the message successfully. However, some knowledge or some basic culture in this sense is indeed necessary. Struggling for freedom presumes knowledge and since this is of significantly informational, symbolic and communicational nature in postmodern age, a postmodern struggling elite or *avant-garde* must have at least basic knowledge of the type. All of the above members of the contemporary *avant-garde* insist on it. Of course, this does not mean that the need for experience of reflection is lost. The knowledge that will form a new ontological order must include both elements.

Примечания

¹ This dictate is exemplary suggested in a comertial, wherein Maria Sharapova advertises a deodorant with words «24 x 7» — a formula intended for every woman who «stands on her dignity».

² Liotar, for example, or Negri, Baudrillard, etc.

³ I stress that the current processes, which clearly point to the collapse of the ruling system of domination, such as the economic collapse of the West, are not taken into account here. The modus is far more general, for it also anticipates the potentially infinite overcoming of such processes.

Ф. В. Фуртай

доктор искусствоведения,
доцент кафедры
культурологии и искусства
Ленинградского
государственного университета
им. А. С. Пушкина

**М. Ю. ЛЕРМОНТОВ:
100 ЛЕТ В КИНЕМАТОГРАФЕ***

Copyright © 2013, Ф. В. Фуртай

«Синематограф» приходит в Россию уже в 1896 году, спустя несколько месяцев после исторического сеанса братьев Люмьер 16 мая (4 мая по старому стилю). Новое изобретение демонстрируется в Санкт-Петербурге (в летнем саду «Аквариум»), а 7 июня (26 мая по старому стилю) в Москве в саду «Эрмитаж». В течение лета 1896 года изобретение Люмьеров демонстрировалось в Нижнем Новгороде, Киеве, Харькове, Ростове-на-Дону.

Уже в следующем году предпримчивые дельцы из России едут в Париж, где покупают у первых производителей кинопроекционного аппарата Люмьер — фирмы «Братья Пате» и аппараты, и комплекты фильмов к ним.

К началу XX века наряду с бродячими кинотрактиками в крупнейших городах Российской империи появляются стационарные «электротеатры» как их тогда называли. С 1903–1904 года подобные электротеатры появляются и в маленьких городах.

В первое десятилетие кинематографа в России репертуар состоит главным образом из лент французского производства. В 1909 году на первый план в производстве игровых картин в России выходит московское представительство фирмы «Братья Пате». Киноленты русской тематики шли с большим успехом по всей Европе. Ободренные успехом, фирмы «Пате» и «Гомон» не только увеличивают выпуск снятой в России хроники, но и пытаются организовать в Москве регулярное производство сюжетных лент. Особенно много усилий прилагает фирма «Пате», направившая для этих целей из Парижа в Москву режиссеров Метра и Ганзена и операторов Топпи и Мейера. В течение 1909–1910 годов «Пате» выпускает двенадцать «русских» картин: «Петр Великий», «Княжна Тараканова», «Марфа Посадница», «Эпизод из жизни Дмитрия Донского», «Тарас Бульба», «Лейтенант Ергунов» и др. Всего с 1909 по 1913 год фирмой «Пате» было выпущено в России свыше пятидесяти игровых лент.

Популярность кинолент с русской тематикой можно объяснить спецификой художественного стиля модерн, в период расцвета которого появился кинематограф, который не мог не отразить в себе эстетические и художественные особенности стиля. Среди стилеобразующих составляющих модерна наряду с «неоготическими» образами и ментальностью, присутствием машины (электрический свет

и металлические конструкции в архитектуре), были и элементы этнической экзотики. Для европейской художественной традиции такой экзотикой являлись не только культуры Азии, Африки, но и русская культура, особенно допетровского периода.

Однако, начиная с 1905–1906 годов, русские предприниматели делают попытки поставить собственное производство игровых и документальных фильмов. 15 октября (28 октября — новый стиль) 1908 года на экраны выходит первый игровой русский фильм, снятый в фирме «Ателье А. Дранкова» режиссером Владимирам Ромашкиным. В русле экзотической тенденции модерна первая русская «фильма» представляла собой «историческую былину» о Степане Разине.

Совершенно в русле историко-экзотической тенденции, царящей в кинематографе первого десятилетия XX века, новое предприятие, принадлежащее русскому владельцу, — фирма «А. А. Ханжонков» в 1909 году выпускает первый фильм по произведению М. Ю. Лермонтова — «Песня про купца Калашникова» режиссера Василия Гончарова. В том же году Ханжонков выступает продюсером фильма «Боярин Орша» (режиссер Петр Чардынин). В первые годы своего существования компания А. Ханжонкова запускает масштабный по тем временам проект — экranизацию известных произведений русской литературной классики. В 1910 году Петр Чардынин ставит фильм по юношескому роману М. Ю. Лермонтова «Вадим» и в том же году на экраны Российской империи выходит его фильм (Петра Чардынина) «Маскарад».

Поэтика произведений М. Ю. Лермонтова прекрасно сочеталась с эстетикой начальных лет кинематографа, которая во многом определялась спецификой немого кино, чья художественная выразительность основывалась на жесте и мимике (подчас гипертрофированных), а герои экрана потрясали «роковыми» страстью и романтической внешностью. Естественно, что в таком эстетическом контексте экranизация лермонтовского «Демона» (режиссер Джованни Витротти, 1911 год, «Ателье А. Дранкова») была неизбежна, как произведение, столь метафизично и драматично рисующее душевные метания человека предреволюционной поры. В том, что русский фильм снимал итальянский режиссер, не было ничего удивительного. Первые годы существования кино

* Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ № 12-34-10210 «Личность и идеально-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей».

в России, за исключением А. Дранкова и его помощника Н. Козловского, операторами работают главным образом иностранцы — французы (Форестье, Топпи, Мейер), итальянец Витротти, швед Сиверсен.

В 1913 году на экраны выходит экранизация первой части романа «Герой нашего времени» — «Бэла», режиссер Андрей Громов (продюсер А. Ханжонков), а в 1914 году кинокомпания «Венгеров и Ко.» к столетнему юбилею со дня рождения М. Ю. Лермонтова выпускает 40-минутный фильм «Беглец» (режиссер Александр Волков) по раннему одноименному произведению поэта. Если учесть то обстоятельство, что фильмы снимались в короткие сроки от недели до нескольких месяцев, а премьера фильма «Беглец» состоялась в середине октября 1914 года, то весьма вероятно, что обращение к этой не столь широко известной поэме было обусловлено патриотическими чувствами и желанием поднять боевой дух в российской армии¹. Среди дореволюционных экранизаций произведений М. Ю. Лермонтова эта лента выделялась своим драматизмом, яркими запоминающимися образами (в исполнении Аршавира Шахатуни и Александра Рустейкиса), этнической достоверностью.

Однако в целом напрашивается вопрос: можно ли считать эти первые черно-белые и немые короткометражки (от 7 до 20 минут) экранизацией великих произведений? Художественная критика тех лет была достаточно недвусмысленна. Так, В. Э. Мейерхольд писал, что кинематограф, этот кумир современных городов, имеет несомненное значение для науки, служа подспорьем при наглядных демонстрациях, кинематограф можно назвать иллюстрированной газетой, для некоторых он служит заменой путешествий. Великий театральный режиссер утверждал, что кинематографу нет места в плане искусства даже там, где он хочет занять лишь служебную роль. Сходных суждений придерживался и молодой В. В. Маяковский, утверждая, что искусство дает высокие образы, кинематограф же, как типографский станок книги, множит и раскидывает их в самые глухие и отдаленные части мира. Кинематограф и искусство явления различного порядка, считал поэт, называя кино удачным или неудачным множителем образов искусства. И В. Э. Мейерхольд, и В. В. Маяковский, и К. С. Станиславский отказывались признавать кинематограф самостоятельным искусством.

И в какой-то мере это было так. Однако связано это было не с тем, что кино не являлось искусством по своей сути, а определялось новой сущностью кино, как искусством машинной эпохи, требующим для создания художественного образа не только человеческих затрат, но и технических средств. Тем не менее параллельно с развитием актерского игрового кино в эти годы продолжает развиваться кинохроника, рождается научно-просветительный фильм, возникает объемная мультипликация.

По прошествии более ста лет фильмы первых шагов кинематографа не утратили своего значения, наоборот, интерес к ним растет как к бесценным документам не только историко-культурного плана,

но и как к документальным свидетельствам жизни души человека того времени, содержащим зримые образы мечтаний и грез Старого мира. И среди них присутствуют и герои творчества М. Ю. Лермонтова.

Следующие экранизации произведений М. Ю. Лермонтова снимаются уже в другую эпоху, и в другой стране, после потрясений Первой мировой войны, революции 1917 года и Гражданской войны 1918–1920 годов. Режиссер, сценарист, актер и театральный критик Владимир Барский обращается к творчеству поэта и экранизирует три произведения, действие которых происходит на Кавказе. Это не было случайностью. В. Барский в 1917–1921 годах был руководителем Народного дома в Тифлисе (Тбилиси), в 1921–1928 годах работал режиссером Госкинпрома Грузии, а с 1928 года работал на киностудиях «Совкино», «Межрабпомфильм», «Узбеккино», «Туркменфильм», принимая участие в становлении туркменской и узбекской кинематографии. Владимиром Барским были поставлены «Княжна Мэри» (1926 год), «Бэла» (1927 год) и «Максим Максимыч» (1927 год). В отличие от дореволюционных лермонтовских экранизаций, фильмы, снятые в первые годы советской власти, имели иные образно-художественные акценты. Если ранее подчеркивались страсти и романтический пафос лермонтовских героев, то В. Барский делает акцент на экзистенциальной драме героя в условиях глубоко несправедливого устройства общества.

Четырнадцать лет спустя в истории экранизаций произведений Лермонтова начинается «золотой период», фильмы которого характеризуются размахом постановок, талантливой игрой актеров, трактовкой смыслов произведений близкой к аутентичной.

К столетию смерти поэта (в 1941 году) один из корифеев советского кино кинорежиссер Сергей Герасимов экранизировал драму М. Ю. Лермонтова «Маскарад» с Тамарой Макаровой и Николаем Мордвиновым в главных ролях. Всепоглощающие страсти, прекрасная как ангел женщина, злоба и зависть света, роковое стеченье обстоятельств — весь «демонический романтизм» драмы М. Ю. Лермонтова нашел яркое воплощение в фильме Сергея Герасимова. Немалую роль в создании тревожной и загадочной атмосферы, столь характерной для прозы М. Ю. Лермонтова, сыграла музыка к фильму, написанная великим советским композитором Арамом Хачатуряном.

В 1955 году режиссером Исидором Анненским была осуществлена экранизация части романа «Герой нашего времени» — «Княжна Мэри», с известными в то время актерами: Михаилом Астанговым, Анатолием Вербицким, Леонидом Губановым, Татьяной Пилецкой, Клавдией Еланской. Исторический реализм в выстраивании киноэкспозиции, проведение съемок в месте описываемых событий на Кавказских минеральных водах, достоверный психологизм игры прекрасного актерского ансамбля, близость сценария к литературной основе — все это сделало фильм Исидора Анненского образцом экранизации классической русской литературы.

К числу подобных образцов экранизации можно отнести и масштабный проект режиссера Станис-

лава Ростоцкого, снявшего в 1965–1966 годах три части романа «Герой нашего времени»: «Бэла», «Максим Максимыч», «Тамань». Можно сказать, что экранизация главного произведения в творчестве М. Ю. Лермонтова носила общесоюзный характер, в котором принимали участие не только московские кинематографисты, но и творческие силы северокавказских киностудий. Этот период (60-е годы XX столетия) в развитии советского кино вообще отличали масштабные, выдержаные в духе реалистического кино, экранизации классической русской литературы: «Герой нашего времени» С. Ростоцкого, «Братья Карамазовы» И. Пырьева, «Анна Каренина» А. Зархи, «Дворянское гнездо» А. Кончаловского, «Война и мир» С. Бондарчука. СССР, переживающий период эйфории, вызванной победой во Второй мировой войне, созданием социалистического лагеря, космическими достижениями, динамичным экономическим развитием, своими масштабными проектами (и не только в кино!) хотел зримо представить миру мифическую утопию благоденствия, которая должна была блистать в высокохудожественных образцах советского киноискусства. Однако искусство всегда оказывается мудрей тоталитарных режимов — СССР канул в лету истории, а упомянутые кинофильмы, созданные в это десятилетие, по-прежнему не утратили своей художественной ценности и воспринимаются не как отголоски социалистической утопии, а как выдающиеся произведения русской кинематографической школы. Образ Григория Печорина, созданный Владимиром Ивашовым в фильме Станислава Ростоцкого — противоречивый образ страдающего и жестокого, пленительного и отталкивающего-холодного, романтически пылкого и мелочно-расчетливого человека — до сих пор является лучшим среди воплощений главного героя лермонтовского романа.

Подлинным шедевром в ряду экранизаций произведения М. Ю. Лермонтова стоит фильм 1988 года великого советского режиссера армянского происхождения Сергея Параджанова, снятого совместно с Давидом Абашидзе по сказке «Ашик Кериб». Фильм, посвященный светлой памяти Андрея Тарковского (режиссер умер в 1986 году), отличает особая «иероглифическая» манера киноповествования, своей пластикой, мимикой восходящая к образно-художественным приемам немого кино. Параджанов представляет сказку М. Ю. Лермонтова как философскую притчу общекультурного масштаба, повествующую о взаимоотношениях творчества и власти денег, любви и жестокости, «своего» и «чужого», обмана и истины.

В настоящее время с трудом верится в то, что экранизацию сказки, написанной 150 лет назад, снятую сочно, колоритно, с потрясающим знанием этнических культур Кавказа почти год не пускали в прокат, очевидно пугаясь той творческой свободы и искренности, которая пронизывает это полотно.

Несколько странным выглядит присутствие в лермонтовской фильмографии короткометражного фильма «Герой нашего времени» американского режиссера Майкла Алмерейда 1985 года. Возможно,

выбирая сценарий для своего первого самостоятельного фильма, он — внук известного классика французского кино Жана Виго — испытывал очарование европейской литературы? Во всяком случае, его фильм представляет яркий образец в жанре «нуара» с атмосферой пессимизма, недоверия, разочарования и цинизма, атмосфера, которой проникнут роман М. Ю. Лермонтова.

Творчество М. Ю. Лермонтова нашло свое воплощение и на телезэкране. Так, в 1975 году «Гостелерадиофонд» представил спектакль Анатолия Эфроса «Страницы журнала Печорина» с Олегом Далем в главной роли (в остальных ролях были заняты Андрей Миронов, Леонид Броневой, Ирина Печерникова). В своей книге «Профессия: режиссер» Анатолий Эфрос пишет: «Взять не все произведение Лермонтова, а только одну страницу журнала Печорина — такова была первоначальная мысль. Тот приехал в Пятигорск, подурачил Мери, одновременно не прекращал романа с Верой, стрелялся с Грушницким и убил его. Подобно Дон Жуану, Печорин для многих фигура романтическая. По мне же, эта фигура — трагическая, поскольку молодой человек лет двадцати пяти настолько ожесточился, что его не трогают ни страдания женщины, ни муки приятеля. Собственные его чувства — тоска и раздражение. Он жесток и насмешлив. Впрочем, совершив зло, он строит догадки — отчего он таков. Он, пожалуй, даже страдает. Но другие страдают не меньше...» Понимание трагической сущности Печорина психологически глубоко было передано игрой Олега Даля, и вся атмосфера спектакля несла на себе ту неповторимую театральную атмосферу условности, но и одновременно правды жизни, которая отличает лучшие постановки А. Эфроса. Возможно, «пустотную ауру» этой постановки и ощущение (а не только декларирование) «лишних» людей порождало и само время создания спектакля — 70-е годы прошлого столетия в СССР были периодом сползания страны в глубокий социально-экономический застой; временем, когда тысячами запретов подавлялось любое проявление свободной личности.

Десять лет спустя, в 1985 году, Главная редакция литературно-драматических программ выпускает на телезэкраны страны «Сцены из драмы Маскарад» в постановке Михаила Козакова (совместно с Анной Шишко). Все, кто видел этот спектакль, удостаивают его эпитетом «гениально». На наш взгляд, такая оценка вызвана не только замечательным актерским составом — в спектакле были заняты Михаил Козаков, Евгения Симонова, Игорь Косталевский, Армен Джигарханян, Григорий Лямпе, Елена Романова. И хотя по внешним данным исполнители проигрывали экранной красоте героев одноименного фильма С. Герасимова 1941 года, — но та напряженная, таинственная, зловещая атмосфера, которая присутствовала в экранизации 1985 года и которая была столь характерна для романтизма как литературного направления первой трети XIX века, делала фильм Михаила Козакова подлинно лермонтовским произведением.

Сходные образно-художественные тенденции прослеживаются и в телевизионном фильме «Маскарад» режиссеров Инессы Мамышевой и Владимира Лаптева, снятого в 1990 году, с Виктором Авшловым в роли Евгения Арбенина. Снятый остро, в неоготическом духе (рубеж 80–90-х годов — начало мощной третьей неоготической волны в современном искусстве), фильм имел невнятную прокатную судьбу, затерявшись где-то в анналах телевизионных студий в смутное время последних лет перестроечной эпохи.

Последняя по времени создания телевизионная постановка по произведению М. Ю. Лермонтова — это «Герой нашего времени», экранизация снятая в 2006 году режиссером Александром Коттом. В фильме задействованы известные, состоявшиеся актеры: Игорь Петренко, Эльвира Болгова, Юрий Колокольников, Сергей Никоненко, Ирина Алферова, Авангард Леонтьев, Андрей Соколов, Евгения Лоза. Сериал, снятый для первого канала Российского телевидения, вызвал целый ряд откликов зрительской аудитории, причем откликов весьма противоречивых. Создателей фильма упрекали в слабости сценария и достаточно поверхностной трактовке, например, образа Грушницкого (но одновременно были и восхищенные отзывы!), отмечали неудачный выбор Игоря Петренко на главную роль и т. д. Но, наверное, главной заслугой фильма А. Котта следует признать то, что он взволновал аудиторию (в том числе и со знаком плюс), а не проскользнул по глазам и умам зрителей в огромном потоке визуальной информации. То, что единодушно признавалось превосходство экранизации «Героя нашего времени» С. Ростоцкого 1965 года, во многом обуславливалось не только недостатками сериала, но и теми социальными и мировоззренческими переменами, которые произошли за 40 лет, разделявшие эти экранизации, и за которые великий советский миф об идеальном обществе и совершенном человеке ушел в прошлое. Именно стремление к идеальности и сделало фильм 1965 года неповторимым образцом экранизации лермонтовского творения.

Не только экранизация произведений М. Ю. Лермонтова, но сам образ поэта привлекал внимание деятелей кинематографа, и тому есть несколько причин, которые определяли и самую трактовку его образа.

Так, первая причина внимания кинематографистов к персоне М. Ю. Лермонтова связана с его положением в русской литературе как бесспорного классика, внесенного в обязательную школьную программу. Поэтому в фильмах, которые являли собой визуальный рассказ из истории русской литературы, образ М. Ю. Лермонтова представлял таким же официальным, как и сама школьная программа. Имеются в виду фильм «Лермонтов» режиссера Альберта Гендельштейна 1943 года, в главной роли выступил Алексей Консовский, и фильм «Белинский» (не самая лучшая работа выдающегося советского режиссера Григория Козинцева), снятого в 1951–1953 годах, где весьма невыразительно и картинно роль М. Ю. Лермонтова сыграл Николай Афанасьев.

Второй причиной внимания к М. Ю. Лермонтову в кино была сама его противоречивая и загадочная личность, которая драматизмом своей судьбы словно была создана для театральных постановок и экранизаций. Одну из таких экранизаций в 1986 году предложил известный актер Николай Бурляев, выступивший в этом фильме и в качестве режиссера и исполнителя главной роли. Фильм вызвал весьма неоднозначные отклики, большая часть отрицательных оценок относилась к исполнению Н. Бурляева, что было странно, так как этот актер по своим предыдущим работам (например у А. Тарковского) был известен как очень талантливый, глубокий художник. Причин такого восприятия фильма было несколько: во-первых, очень эмоциональная, пафосная трактовка образа Лермонтова выпадала из общей тональности фильма, во-вторых, по своей изобразительной манере фильм смотрелся несколько анахронически, не вписываясь в художественные тенденции того времени.

В 2006 году на экраны постсоветского пространства вышли сразу два фильма, где присутствовал образ М. Ю. Лермонтова. Это фильм «Пушкин. Последняя дуэль», режиссер Наталья Бондарчук, в роли М. Ю. Лермонтова Евгений Стычкин, и совместный телевизионный минисериал грузинских и российских кинематографистов «Из пламя и света. Мишель Лермонтов», режиссеры Ираклий Квирикадзе, Нана Джорджадзе, в главной роли Юрий Чурсин. Не вдаваясь в подробности о достоинствах и недостатках этих экранизаций жизни великого поэта (особо можно отметить вдумчивую игру Ю. Чурсина, хорошие натурные съемки), хотелось бы отметить, что при всем художественном различии этих фильмов в них явственно проступают те новые черты кинематографического нарратива, которые принес XXI век. Это, во-первых, клиповая манера создания визуальной картинки, презентация образа, а не его «выстраивание», присутствие в манерах поведения героев элементов «поп-демократизма», когда разные по своим социальным характеристикам герои ведут себя одинаково свободно (если не сказать развязно, например, сидят в присутствии старших чинов или императора) etc... Тем не менее превалирование положительных, благодарных откликов зрителей на эти работы еще раз подтверждает истину, звучащую в наше время, возможно, напыщенно, но утверждающую непреходящую ценность и актуальность классической литературы и людей великого духовного масштаба.

В 2012 году в Тбилиси состоялась премьера полнометражного фильма «Посол зари» режиссера Рамиза Гасаноглу о жизни и деятельности выдающегося драматурга, основоположника национальной драматургии Азербайджана, философа, общественного деятеля Мирзы Фатали Ахундова, который жил и творил в Тифлисе. Картина была снята на киностудии «Азербайджанфильм» имени Джафара Джаббарлы в связи с 200-летием со дня рождения драматурга. Появление образа М. Ю. Лермонтова в этой картине (роль М. Ю. Лермонтова в ней исполн-

нил молодой азербайджанский актер Олег Амирбеков) связано с обстоятельствами жизни Ахундова. Будучи почти одногодком Лермонтова (Ахундов родился в 1812 году), он также в 1837 году написал на смерть А. С. Пушкина «Восточную поэму на смерть поэта» и осенью того же года знакомится с Лермонтовым в Тифлисе, куда поэт был сослан за стихи на смерть Пушкина. М. Ю. Лермонтов, который всегда интересовался восточными сказаниями, фольклором, изучал с помощью Ахундова азербайджанский язык, который считал «французским языком» Кавказа, и со слов Мирзы Фатали записал сказку «Ашуг Гарип» (ставшей основой для сказки Лермонтова «Ашик Кериб»).

Долгие годы самым известным лермонтовским документальным циклом были рассказы известного литературоведа Ираклия Луарсабовича Андроникова, заснятые в 1960-х годах советским телевидением под общим названием «Ираклий Андроников рассказывает...».

Однако в последние несколько лет появились документальные полнометражные фильмы, посвященные поэту: это «Тайна дуэли Лермонтова», режиссер и автор сценария Владимир Карев, 2005 год, и «М. Лермонтов. Молитва странника», режиссер Вагран Галстян, автор сценария Виктор Филиппов, 2006 год. Оба фильма представляют образцы российской документалистики, своими известными на весь мир традициями восходящей к русской документальной школе времен Александра Ханжонкова и Дзиги Вертова.

Приложение 1

Экранизации произведений

М. Ю. Лермонтова в кино:

1. «Песня про купца Калашникова», режиссер Василий Гончаров, 1909 год (Российская империя)
2. «Боярин Орша», режиссер Петр Чардынин, 1909 год (Российская империя)
3. «Маскарад», режиссер Петр Чардынин, 1910 год (Российская империя)
4. «Вадим», режиссер Петр Чардынин, 1910 год (Российская империя)
5. «Демон», режиссер Джованни Витротти (Италия), 1911 год (Российская империя)
6. «Бэла», режиссер Андрей Громов, 1913 год (Российская империя)
7. «Беглец», режиссер Александр Волков, 1914 год (Российская империя)
8. «Княжна Мэри» режиссер Владимир Барский, 1926 год (СССР)
9. «Бэла», режиссер Владимир Барский, 1927 год (СССР)
10. «Максим Максимыч», режиссер Владимир Барский 1927 год, (СССР)
11. «Маскарад», режиссер Сергей Герасимов, 1941 год (СССР)
12. «Княжна Мэри», режиссер Исидор Анненский, 1955 год (СССР)

13. «Герой нашего времени», режиссер Станислав Ростоцкий, 1965 год (СССР)

14. «Бэла», режиссер Станислав Ростоцкий 1966 год (СССР)

15. «Максим Максимыч», режиссер Станислав Ростоцкий, 1966 год (СССР)

16. «Герой нашего времени», режиссер Майкл Алмерейда, 1985 год (США)

17. «Ашик Кериб», режиссер Сергей Параджанов, 1988 год (СССР)

Телевизионные постановки

1. «Страницы журнала Печорина», режиссер Анатолий Эфрос, 1975 год (СССР, ТВ)

2. «Сцены из драмы Маскарад», режиссеры Михаил Козаков, Анна Шишко, 1985 год (СССР, ТВ)

3. «Маскарад», режиссеры Инесса Мамышева и Владимир Лаптев, 1990 год (СССР, ТВ)

4. «Герой нашего времени», режиссер Александр Котт, 2006 год (Россия)

Образ М. Ю. Лермонтова в игровом кино:

1. «Лермонтов», режиссер Альберт Гендельштейн, 1943 год, (СССР), в главной роли Алексей Консовский

2. «Белинский», режиссер Григорий Козинцев, 1951–1953 годы (СССР), в роли М. Ю. Лермонтова Николай Афанасьев

3. «Лермонтов», режиссер Николай Бурляев, 1986 год, (СССР) в роли М. Ю. Лермонтова Иван Бурляев, Владимир Файбышев, Николай Бурляев

4. «Пушкин. Последняя дуэль», режиссер Наталья Бондарчук, 2006 год (Россия), в роли М. Ю. Лермонтова Евгений Стычкин

5. «Из пламя и света. Мишель Лермонтов», режиссер Ираклий Квирикадзе, Нана Джорджадзе, 2006 год (Россия, Грузия), в роли М. Ю. Лермонтова Юрий Чурсин

6. «Посол зари», 2012 год, режиссер Рамиз Гасаноглу, 2012 год (Азербайджан), в роли М. Ю. Лермонтова Олег Амирбеков

Документальные фильмы

1. «Тайна дуэли Лермонтова», режиссер и автор сценария Владимир Карев, 2005 год (Россия)

2. «М. Лермонтов. Молитва странника», режиссер Вагран Галстян, автор сценария Виктор Филиппов, 2006 год (Россия)

Примечания

¹ В этой небольшой поэме рассказывается о трусливом черкесском воине (Гаруне), который бежал с поля битвы, за что был подвергнут всеобщему острокритику и осуждению, приведшим его к смерти. Интересно, что продюсером этой патриотической ленты, снятой во время Первой мировой войны, выступил немец — Пауль Тиман.

Н. Ю. Данилова

кандидат филологических
наук, старший преподаватель
Ленинградского государственного
университета им. А. С. Пушкина

ЛЕРМОНТОВ И МУЗЫКА¹

Copyright © 2013, Н. Ю. Данилова*

В истории изучения творчества Лермонтова тема «Лермонтов и музыка» привлекала внимание многих исследователей. Причиной этому были и занятия самого поэта музыкой, и отражение разнообразных музыкальных впечатлений Лермонтова в его творчестве, и многочисленные музыкальные произведения, созданные русскими и зарубежными композиторами на слова или сюжеты произведений Лермонтова или по их мотивам. Указанные нами аспекты не раскрывают всей широты направлений исследования связей творчества и жизни Лермонтова с музыкальным искусством, однако именно эти аспекты к настоящему времени наиболее полно освещены в литературе о жизни и творчестве Лермонтова.

Теме «Лермонтов и музыка» посвящено несколько работ литературоведа, музыковеда и пианиста И. Р. Эйгеса, по мнению которого, «Лермонтов бесспорно является одним из самых одаренных в музыкальном отношении русских поэтов»². Поэзию Лермонтова с музыкальной точки зрения Эйгес рассматривает в книге о Пушкине³, в статье «Лермонтов и музыка (музыкальные номера в программе лермонтовского вечера)»⁴, где охарактеризованы также другие, неудачные, по мнению Эйгеса, работы о Лермонтове и музыке (в юбилейной литературе 1939 г.). Наиболее полно связи творчества и жизни Лермонтова с музыкой раскрыты в статье 1948 г. «Музыка в жизни и творчестве Лермонтова»⁵. И. Р. Эйгес пишет здесь о музыкальных интересах Лермонтова, о его занятиях музыкой (пением, игрой на скрипке и фортепиано). Кроме того, в статье рассмотрены отражения в произведениях Лермонтова крупных событий музыкальной жизни Петербурга (исполнение оперы «Фенелла» — в «Княгине Лиговской», камерный концерт — в отрывке «У графа В... был музыкальный вечер...»), «музыкальные эпизоды» и «музыкальные штрихи» в произведениях Лермонтова. В этой же статье Эйгес интерпретирует стихотворение «Ангел» как лирическое «выражение музыкального самосознания»: «...после всего, что мы знаем о глубине и силе впечатления, полученного Лермонтовым от слышанного им в младенчестве пения матери, о неизгладимости у него воспоминания об этом, невозможно не почувствовать, что именно это музыкальное впечатление преобразовалось у Лермонтова в мифологическую картину, изображенную в его “Ангеле”. Стихотворение полно упоминаний о пении — о нем говорится в каждой строфе.<...> Стихотворение “Ангел”, ко-

нечно, каждый назовет прежде всего, как только пред ним встанет вопрос о музыке и поэзии Лермонтова. Оно и во всей русской поэзии является самым полным и глубоким романтическим выражением любви к музыке, собственно музыкального самосознания»⁶. В этой статье не рассматривается «музыкальность» литературных произведений Лермонтова (как «музыкальность» языка). В биографии и творчестве Лермонтова Эйгесу интересна способность испытывать собственно музыкальное впечатление и выражать его средствами поэзии⁷.

В статье И. Л. Андроникова «Музыкальность Лермонтова»⁸ тема «Лермонтов и музыка» рассматривается с той же стороны, что и в работе Эйгеса. Андроников подробно описывает, по известным документам, воспоминаниям современников и признаниям самого Лермонтова, знакомые и возможно знакомые Лермонтову музыкальные произведения, его музыкальные впечатления, на основании немногочисленных сохранившихся данных делает вывод о том, что музицирование Лермонтова включало не только игру на фортепиано, скрипке и флейте, но и занятия вокалом — сначала в Московском благородном пансионе (возможно, будущий поэт брал уроки у В. Перотти), а затем — исполнение романсов речитативом, русских и французских куплетов в кругу друзей. Андроников отмечает, что известные нам сведения об исполнении Лермонтовым музыкальных произведений свидетельствуют о его «технической оснащенности», но в еще большей степени — о «необычайной глубине восприятия музыки», и, как и Эйгес, автор ссылается на «воплощение музыки» в стихотворении «Ангел». Андроников вслед за другими исследователями предполагает личное знакомство поэта с крупнейшими композиторами первой половины XIX в. — М. И. Глинкой и А. С. Даргомыжским. Автор отмечает, что Лермонтов часто бывал в литературно-музыкальных салонах Петербурга — у графа М. Ю. Виельгорского, у Карамзина и В. Ф. Одоевского, где мог встречаться с известными музыкантами и слушать домашние концерты. Кроме того, известно, что Лермонтов сам сочинял музыку — по утверждению его однополчанина А. Л. Потапова, поэт положил на музыку свою «Казачью колыбельную песню». Музыкальная одаренность Лермонтова отразилась и в его творчестве: его герои не только тонко чувствуют музыку, но и многие из них поют. Это Славянка (в «Балладе»), пугачевский

* Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ № 12-34-10210 «Личность и идеально-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей».

казак (в «Вадиме»), Селим (в «Измаил-Бее»), Ашик-Кериб, девушка (в «Беглеце»), Ундина и княжна Мери (в «Герое нашего времени»), Нина (в «Маскараде»), Русалка, гусляры (в «Песне про царя Ивана Васильевича...»), грузинка и Рыбка (в «Мцыри»). Стихи Лермонтова («Звуки», «Она поет, и звуки тают...») отражают его музыкальные впечатления — «как страничка из дневника, свидетельствующая о том, сколь сильно музыка потрясала Лермонтова, как он умел в нее вслушиваться»⁹. Другие его произведения содержат собственно музыкальные образы — прежде всего фольклорных песен, которые поэт слышал в Тарханах, на Кавказе. На фольклорной песенной основе поэтом были созданы «Атаман», «Казачья колыбельная песня», «Песня про царя Ивана Васильевича...», «Грузинская песня», «Дары Терека». Наконец, стихи Лермонтова отличаются особой музыкальностью, о чем писали до Андроникова многие литературоведы: Б. М. Эйхенбаум — о «напевном» стиле Лермонтова, Л. В. Пумпянский — о стертом значении слов и размытости метрических конструкций, о «движении речи» в стихах Лермонтова. Особое значение звучания, «музыки слова», интонации в своей поэзии осознавал, по мнению Андроникова, сам Лермонтов, это даже «декларировано» в его стихотворении «Есть речи — значенье...»

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.
Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья.
Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово;
Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав его, я
Узнаю повсюду.
Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу...

В более поздних исследованиях подчеркивается значение музыкальных образов для творчества Лермонтова, наличие в произведениях поэта музыкального кода. Так, в работе П. В. Высевкова «Функция интертекста в новелле М. Ю. Лермонтова “Штосс” (Лермонтов и Гете)» проводится анализ метрической организации прозаического текста повести и выясняется, что в кульминационных эпизодах отрывки прозы звучат как дактилические стихи, воспроизведяющие звучание («темперитм») вальса, который, по мнению автора, связан с темой смерти¹⁰. В статье У. Перси указано несколько случаев отмеченности наиболее важных моментов произведения Лермон-

това музыкальным кодом. Так, в поэме «Демон» два ключевых момента связаны с музыкой: Демон видит танцовщицу Тамару и Демон плачет, слушая песню Тамары. Музыка в поэме — знак второй, просветленной природы Демона. В драме «Маскарад» романсы Нины — структурная сердцевина пьесы, от этого романса зависит ход драмы¹¹.

В статье А. А. Гозенпуда «Музыка в жизни и творчестве Лермонтова», включенной в «Лермонтовскую энциклопедию», отмечается, что Лермонтову было свойственно романтическое восприятие музыки. По представлениям романтиков, слово не может передать всей глубины и богатства чувства, это доступно только музыке. Эти представления нашли выражение в стихах «Не верь себе», «Звуки» (1830–1831), «1831-го июня 11 дня»:

...мысль сильна,
Когда размером слов не стеснена,
Когда свободна, как игра детей,
Как арфы звук в молчании ночей! (I, 175).

То же предпочтение музыки словам выражено в письме Лермонтова М. А. Лопухиной от 23 декабря 1834 г., строки из которого цитируют все исследователи связи творчества Лермонтова с музыкой: «О! как я хотел бы вас снова увидеть, говорить с Вами: потому что звук ваших речей доставлял мне облегчение. На самом деле следовало бы в письмах помещать над словами ноты...» (VI, 428 и 717). Романтическое восприятие музыки отразилось и в стихотворении «Ангел», где песня Ангела — настоящая музыка («звуки небес») божественной природы.

Особенности и история создания музыкальных произведений на слова Лермонтова раскрыты в работах Е. И. Канн, Б. С. Гловацкого, Р. В. Иезуитовой и др. Авторами рассмотрены романсы на стихи Лермонтова А. Е. Варламова, А. С. Даргомыжского, Н. П. Огарева, М. А. Балакирева, Н. Я. Мясковского, Б. В. Асафьева, Ю. В. Коцуррова, В. М. Богданова-Березовского, Г. В. Свиридова, Д. А. Толстого, В. Я. Шебалина, оперы А. Г. Рубинштейна «Демон» и «Купец Калашников», Б. В. Асафьева «Казначейша», В. А. Гайгеровой «Крепость у Каменного Борда», Б. Аветисова «Беглец», С. В. Аксюка «Пугачевцы», Г. Г. Крейтнера «В грозный год», В. А. Дехтерева «Княжна Мери», А. Н. Александрова «Княжна Мери», симфонические поэмы Балакирева «Тамара» и М. М. Ипполитова-Иванова «Мцыри», балеты Балакирева «Тамара», Б. В. Асафьева «Ашик-Кериб», С. Цинцадзе «Демон», на сюжет «Бэлы» В. М. Дешевова и Б. П. Мошкова, «Маскарад» Л. А. Лапутина, музыка к спектаклям и фильмам, созданным по произведениям Лермонтова. В 1983 г. был составлен указатель «Лермонтов в музыке»¹², где отмечено 246 произведений поэта, имеющих отражения в музыке, и более 2500 музыкальных произведений на темы и сюжеты произведений Лермонтова, созданных композиторами XIX–XX вв.

Однако нельзя сказать, что тема «Лермонтов и музыка» ограничивается указанными аспектами.

Возможны и иные, ранее не обозначенные, исследовательские подходы, в большей степени учитывающие взаимовлияние двух искусств, рецепцию произведений Лермонтова читателями-музыкантами и массовым читателем, а также подходы, позволяющие интерпретировать многие особенности произведений Лермонтова и их музыкальных «переводов».

Один из таких аспектов рассмотрения темы «Лермонтов и музыка» — изучение популярности различных произведений поэта у русских композиторов XIX–XX вв. Музыкальные произведения на тексты и сюжеты Лермонтова создавали как выдающиеся композиторы, так и любители, представители массовой культуры, при этом, несомненно, все они руководствовались не только собственными побуждениями, но учитывали интересы и вкусы публики. Поэтому большая или меньшая «разработанность» того или иного произведения Лермонтова в музыке свидетельствует о степени его популярности у русского читателя. По данным указателя «Лермонтов в музыке» наибольшее количество (30 и более) различных музыкальных переложений и музыкальных откликов отмечается у таких произведений Лермонтова, как «Ангел» (50), «Выхожу один я на дорогу...» (30), различные фрагменты поэмы «Демон» (31), «Еврейская мелодия» («Душа моя мрачна...») (34), «Звезда» («Вверху одна горит звезда...») (37), «Из Гете» («Горные вершины...») (94), «Казачья колыбельная песня» («Спи, младенец мой прекрасный...») (89), драма «Маскарад» и ее фрагменты (в особенности «Романс Нины») (82), «Молитва» («В минуту жизни трудную...») (87), «На севере диком...» (110), «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (81), «Нищий» («У врат обители святой...») (48), «Она поет — и звуки тают...» (38), «Они любили друг друга...» (31), «Отчего» («Мне грустно...») (43), «Парус» («Белеет парус одинокий...») (70), «Расстались мы, но твой портрет...» (43), «Русалка» («Русалка плыла по реке...») (37), «Слышу ли голос твой...» (67), «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...») (30), «Тучи» («Тучки небесные...») (58), «Утес» («Ночевала тучка золотая...») (82). Большинство музыкальных произведений на слова Лермонтова — это произведения для голоса и фортепиано (романсы и песни) и хоровые произведения. Наибольшее количество музыкальных переложений (110) составители указателя отметили у стихотворного перевода Лермонтова из Гейне «На севере диком...». На этот текст созданы музыкальные произведения таких крупных композиторов, как А. А. Архангельский, Б. В. Асафьев, М. А. Балакирев, А. С. Даргомыжский, Г. Я. Ломакин, Н. К. Метнер, С. В. Рахманинов, Н. А. Римский-Корсаков, С. И. Танеев, а также других, менее известных авторов.

Приведенные нами данные позволяют сделать несколько обобщений. Во-первых, указатель «Лермонтов в музыке» подтверждает популярность отмеченных стихотворных произведений Лермонтова у русских читателей, творчество Лермонтова связано для большинства из них именно с этими произве-

дениями. Не случайно критик Русского зарубежья И. С. Лукаш поместил в начале своей статьи о Лермонтове воспоминание о том, что произведения Лермонтова исполнялись и были известны прежде всего как романсы и песни: «Играла гармония. За перегородкой пел простой голос. Я помню, какое щемящее и прозрачное чувство дышало в груди вместе с пением:

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит...

В большой комнате были молодые девушки и старики рабочие. Мне запомнились слушающие, тонкие лица простых людей и этот простой дом заводского мастера за Нарвской заставой. Его сын был моим товарищем по гимназии.

После того много раз я замечал, как самые скромные русские люди — приказчики, телеграфисты, артельщики, конторщики — всегда с легчайшей улыбкой, прелестно освещавшей самые простые и некрасивые лица, повторяли, когда доводилось, «В минуту жизни трудную...» или «Ветку Палестины». Такого Лермонтова знала простая Россия»¹³.

Из приведенных выше данных можно сделать и другие выводы. Большое количество музыкальных откликов на указанные произведения Лермонтова говорят об их особом восприятии русскими читателями. Очевидно, именно в этих произведениях Лермонтова читатели, композиторы и слушатели находили выражение их собственных чувств и переживаний. Это, в частности, подтверждается тем, что не всегда музыкальное произведение было «переводом» текста Лермонтова на язык музыки, в некоторых случаях композитор сначала сочинял музыкальное произведение, а затем находил к нему «подходящие» слова. Важно отметить, что «подходящими» оказывались стихи Лермонтова. Такова, например, история создания романса М. И. Глинки «Молитва». В письме К. А. Булгакову 23 июня 1855 г. М. И. Глинка так рассказывал об истории создания «Молитвы» для голоса с оркестром на слова Лермонтова: «Молитва эта с воплем вырвалась из души моей в 1847 году в Смоленске во время жесточайших нервных страданий. Я написал ее тогда для фортепиано без слов. Она была весьма немногим известна до нынешнего года. В генваре настоящего года посоветовали мне прибрать к ней слова Лермонтова «В минуту жизни трудную...»; я попробовал, и оказалось, что они подходят к мелодии и вообще к музыке как нельзя лучше»¹⁴. Таким образом, музыкальное произведение Глинки возникло до соединения его со словами Лермонтова, они «подошли» к его музыке спустя 8 лет, и оказалось, что слова выражают те же чувства, что и возникшая до присоединения текста музыка.

Второй причиной выбора именно стихов Лермонтова для музыкальных произведений была, несомненно, их «музыкальность». Эти стихи могли быть положены на музыку (или «подойти» к музыке), так как отвечали требованиям соединения с музыкальным ритмом, мелодией и гармонией, а значит,

сами обладали этим музыкальным ритмом, имели правильную, идеально выверенную музыкальную организацию, музыкальное звучание. Очевидно, произведения Лермонтова по ритмическому рисунку соответствовали музыкальному ритму, характерному для музыки XIX — начала XX века. У этой особенности произведений Лермонтова есть несколько причин, но одна из них — справедливо указанная И. Андрониковым история создания многих стихотворений Лермонтова: они имели песенную основу, поэт их создал, вдохновленный услышанными им народными песнями. Так, «Казачья колыбельная песня» «была написана, по преданию, в станице Червленой на Тerekе под впечатлением колыбельной, которую пела казачка Дунька Догадиха над колыбелью сына своей сестры. И это пение, прибавим мы от себя, поразило поэта не только словесным, но и музыкальным своим выражением, определившим самый характер стиха, его интонацию»¹⁵. Отметим еще раз, что это стихотворение Лермонтова имеет 89 музыкальных переложений — то, что из музыки родилось, снова к музыке и вернулось.

С особой «музыкальностью» произведений Лермонтова связано их восприятие русскими композиторами, которые именно стихи Лермонтова рассматривали как образцовые в отношении ритмической организации стиха. В качестве примера приведем здесь другое «музыкальное» произведение Лермонтова — стихотворение «Выхожу один я на дорогу...», для которого составителями указателя обнаружено 30 музыкальных переложений. П. И. Чайковский в письме К. К. Романову 20 мая 1888 г. анализировал стихотворение К. Р. «Севастиан-мученик», и в этом же письме высказал замечания о ритмической организации стихотворения Лермонтова “Выхожу один я на дорогу...». Чайковский одобрил выбор автором пятистопного хорея: «это чудесный размер»¹⁶. Однако недоумение Чайковского вызвали некоторые строки К. Р.: «Мне кажется, что в пятистопном хорее благозвучие требует, чтобы первый слог второй стопы имел всегда *настоящее*¹⁷ ударение. Я посмотрел сейчас стихотворение Лермонтова “Выхожу один я на дорогу...”. У него правило это (я не знаю, правило ли это, но таково требование моего слуха) тщательно соблюдено: “выхожу”, “сквозь туман”, “ночь тиха”, “и звезда” и т. д., и т. д. Между тем у Вас встречается такой стих: “у прёторианцев став тройбуном”. Это “прёто” несколько оскорбляет мой слух. Простите мою придирчивость, весьма может быть, что я не имею на то права, но я сообщаю лишь впечатление»¹⁸.

Лермонтов был одним из любимых поэтов Чайковского: об этом писал в воспоминаниях о композиторе музыкальный критик Г. А. Ларош¹⁹. В процитированном отрывке из письма Чайковский выступает как специалист-стиховед. Этот отзыв демонстрирует, как именно композитор воспринимал поэзию: ему был важен прежде всего стихотворный ритм — то, что сближает поэзию с музыкой. В приведенном отрывке из разбора стихотворения К. Р. видно также, что сти-

хотовение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» Чайковский считал образцом редкого в русской лирике пятистопного хорея и по нему определял «правило» этого размера, хотя метрическая организация этого стихотворения (с цезурой после третьего, ударного слога), — совсем не единственная возможность разработки пятистопного хорея у Лермонтова (ср. другое стихотворение Лермонтова, написанное этим же размером, «Ночевала тучка золотая...», на текст которого П. И. Чайковский в 1887 г. написал произведение для смешанного хора).

Пример рецепции Чайковским стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» позволяет отметить еще один аспект изучения темы «Лермонтов и музыка». Лермонтов был любимым поэтом не только таких крупных композиторов, как М. Балакирев, А. Г. Рубинштейн, Чайковский, но и многих рядовых музыкантов и читателей. Его стихи не только читали, но и слушали как песни, романсы, хоровые произведения. Поэтому, вероятно, именно указанные произведения Лермонтова, наиболее популярные и наиболее известные, оказались прочно закрепленными в культурной памяти нескольких поколений читателей. Это обстоятельство повлияло на возникновение опирающегося на лермонтовскую традицию семантического ореола некоторых стихотворных размеров в русской лирике. Так, например, трехстопный хорей был довольно распространенным размером в русской поэзии до появления произведений Лермонтова: в XVIII в. этим размером были написаны стихотворения В. К. Тредиаковского, Г. Р. Державина, И. Ф. Богдановича, И. И. Дмитриева, в первой половине XIX в. — стихи А. С. Пушкина, А. И. Дельвига, Ф. Н. Глинки, князя П. А. Вяземского, В. А. Жуковского. Однако, согласно выводам М. Л. Гаспарова, устойчивый семантический ореол за этим размером закрепился благодаря появлению стихотворения М. Ю. Лермонтова «Из Гете» («Горные вершины...»)²⁰. Впоследствии поэтический текст, написанный трехстопным хореем с чередующимися женскими и мужскими клаузулами и состоящий из восьми строк, в культурной памяти читателей и поэтов связался с такими мотивами, как «природа, путь и отдых, почти однозначно воспринимаемый как аллегория смерти»²¹. Лермонтовские мотивы разрабатывали, обращаясь к трехстопному хорею, А. А. Фет («Чудная картина, как ты мне родна...»), «Облаком волнистым пыль встаёт вдали...», «Колыбельная песня сердцу» и др.), Н. П. Огарев («Изба», «Дорога»), А. Н. Плещеев («Скучная картина, туки без конца...»), И. С. Никитин («Тихо ночь ложится на вершины гор...», «Зимняя ночь в деревне», «Жена ямщика») и другие поэты XIX — начала XX в. В работах М. Л. Гаспарова нет указаний на причины связи трехстопного хорея с мотивами стихотворения Лермонтова, но отмеченное выше количество музыкальных переложений этого стихотворения (94) позволяет одну из таких причин назвать: стихотворение «Из Гете» как музыкальное произведение было необычайно популярным, известным и сохранило

в культурной памяти лермонтовский образец трехстопного хорея. Благодаря распространению стихотворений Лермонтова в виде вокальных произведений за соответствующими поэтическими размерами закрепились именно те мотивы, которые прозвучали в стихах Лермонтова.

Помимо стихотворения «Из Гете», в основе возникновения семантического ореола метра оказались и другие лермонтовские стихотворения, имеющие большое количество музыкальных переложений. Прежде всего, это «Выхожу один я на дорогу...», основа для утверждения семантического ореола пятистопного хорея, и «Тучи», положившие начало традиционной связи мотивов стихотворения Лермонтова и четырехстопного дактиля. Оба названных стихотворения были известны не только как литературные тексты, но и как романсы, созданные различными композиторами. Продолжателями традиций лермонтовского пятистопного хорея оказались А. К. Толстой, А. А. Фет, Я. П. Полонский, К. К. Случевский, С. А. Есенин²², а закрепившаяся связь четырехстопного дактиля с мотивами стихотворения Лермонтова «Тучи» проявилась в стихах И. С. Никитина, И. С. Тургенева, З. Н. Гиппиус. Отметим, однако, что пятистопным хореем было написано и стихотворение Лермонтова «Ночевала тучка золотая...», а четырехстопным дактилем — стихотворение «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»), однако в основе традиционной связи размера и поэтических мотивов оказались стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» и «Тучи». Стихотворение «Молитва» имело меньше музыкальных переложений (26) и, очевидно, было менее известным, а у стихотворения «Утес» («Ночевала тучка золотая...») было очень много переложений (82), однако здесь, если искать корни в музыкальной сфере «бытования» произведений Лермонтова, причина связи размера со стихотворением — в более раннем появлении романсов на стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» и в их большей популярности: романси Е. С. Шашиной на эти стихи Лермонтова стал народной песней, был опубликован в 1861 г., однако исполнялся и ранее. Об одном из исполнений этого романса сестрами Шашиными сообщал в 1856 г. Н. И. Греч²³.

Укажем, однако, что отнюдь не все музыкальные произведения на стихи и сюжеты произведений Лермонтова стали народными или общеизвестными. Наряду с песнями на стихи Лермонтова, подобными романсу Шашиной, среди музыкальных переложений стихотворений Лермонтова были и оригинальные, даже трудноисполнимые произведения. Так, неудобным для исполнения признал романс Глинки «Молитва» («В минуту жизни трудную...») музыкальный критик и композитор Ф. М. Толстой, печатавший свои рецензии под псевдонимом «Ростислав». По мнению критика, в этом произведении для голоса и хора Глинка «отступил от своей прежней художественной простоты», при первом вступлении хора «ход гармонии до того изыскан, что может считаться вычурным»²⁴. В другом случае оригинальность произведения на стихи Лермонтова отметил музыкальный критик и ком-

позитор А. Н. Серов. В рецензии 1859 г. на изданные «Песни и романсы» М. А. Балакирева, написанные на стихи А. В. Кольцова, А. Арсеньева, М. Яцевича, А. Н. Майкова, К. В. и Лермонтова, критик пишет о «бесцветной мелодии» и «слабом подражании» Глинке (в мазурке «Когда беззаблутно, дитя, ты резвишься...» на слова К. В.), отсутствии «оригинальности» и «свежести» (в «Кольбельной песне» на слова А. Арсеньева, которая критику также напоминает произведение Глинки), в других случаях — о «таланте», «мастерстве», «органичности музыкальной мысли», «нежной и интересной гармонии», «выразительной» мелодии, но только в отношении романса на стихи А. Н. Майкова «Введи меня, о ночь, тайком...» Серов говорит об «оригинальной» музыке композитора, а в отношении «Песни Селима» на слова Лермонтова из поэмы «Измаил-Бей» пишет об оригинальности даже чрезмерной: «Музыка в восточном вкусе, что неизменно требовалось текстом. В гармонизации есть новизны, на первый взгляд очень дикие, но все — в характере, и подведено органически»²⁵. Оригинальностью отличаются и другие вокальные произведения Балакирева на слова Лермонтова — «Еврейская мелодия» и «Песня золотой рыбки»²⁶. А. Н. Серов с похвалой отзывался также о вокальном сочинении А. С. Даргомыжского на стихи Лермонтова: «...большою отрадою было трио Даргомыжского «Ночевала тучка золотая...». Это вовсе не одно из блестательных произведений автора «Русалки». Скромненькое трио в общем эффекте несколько монотонно. <...> Но музыка все-таки русская, своя, оригинальная, в которой много тонкого гармонического чувства и нет и тени пошлых рутинных форм или сухого школьного педантизма. Оркестрована вещица тщательно, хотя не особенно колоритно (может быть, в зависимости от основной идеи, отсутствие всякой яркости было тут необходимо)»²⁷. Таким образом, произведения Лермонтова вызывали во многих случаях появление оригинальных музыкальных произведений, с новизной в гармонии и решении других художественных задач. Кроме того, современники считали, что эти произведения — не подражание западноевропейской музыке, а собственно русские сочинения.

Наконец, еще один аспект изучения темы «Лермонтов и музыка» — это анализ самих интерпретаций лермонтовских произведений русскими композиторами. Анализ выразительных музыкальных средств демонстрирует такие особенности художественного мира произведений Лермонтова, которые почувствовал и выразил в музыке композитор. Поскольку часто такой анализ выполняется музыковедами, рассмотрение собственно музыкальных особенностей произведений, созданных на слова или сюжеты Лермонтова, оказывается главной задачей. Более сложная задача обычно не ставится: в музыкальных интерпретациях, а также в сравнении их с литературным источником обнаружить не очевидные особенности произведений Лермонтова. Приведем несколько примеров возможностей такого анализа, учитывающего взаимоотражение произведений двух искусств.

Один из таких разборов мы обнаружили в журнальной рецензии 1849 г. Шедевром романсного жанра, по мнению критика-современника, был роман Г. И. Ломакина «На севере диком...». Г. И. Ломакин (1812–1885), композитор и преподаватель церковного пения, регент и учредитель Шереметевского хора, автор многочисленных произведений церковной музыки, написал шесть музыкальных произведений на слова Лермонтова. Его романс «На севере диком...» для голоса (тенора) с фортепиано и скрипки вызвал высокую оценку рецензента «Отечественных записок». Критик отметил в этом «превосходном романсе» «драматическую истину», «прекрасные модуляции», «оригинальный аккомпанемент», изображение в музыке «всей поэтической картины». В аккомпанементе первой части романса слышно «однообразное колыхание сосны и порывы ветра, которые очень удачно выражены шестнадцатидольными полутонами, усиливающими основную ноту баса». Во второй же части романса рисунок аккомпанемента сохранился, по-прежнему слышны колебания сосны и порывы ветра, но мажорный тон E-dur сменился минорным G-mol, «потому что картина природы, картина чисто описательная превратилась в положение психологическое: «И снится ей все...». Но вот голос затих, снова появляется E-dur, поскольку «психологическая картина исчезла и перед зрителем <...> остается одна голая вершина с сосной, которая дремлет, качаясь, под порывами ветра...». В заключение разбора рецензент делает вывод: «Видите, как богата картина музыки и как выгодно она выносит сравнение с картиной поэзии»²⁸. Таким образом, отмеченный нами подход отчасти был характерен для первых критических откликов на музыкальные произведения, созданные на основе литературных текстов. Рецензент «Отечественных записок» своим разбором музыкального рисунка романса Ломакина показал существенное изменение лирического настроения в стихотворении Лермонтова: пейзажная зарисовка сменяется здесь зарисовкой психологической, а не другим, южным пейзажем. Такие наблюдения позволяет сделать сравнение художественного языка двух искусств. Отметим, что критика середины XIX в. предъявляла весьма строгие требования к музыкальным переложениям поэтических произведений, отмечала не только оригинальность музыкального произведения, но и точность в воспроизведении поэтической картины, уместность использования определенных музыкальных средств для выражения лирического чувства. Так, после разбора произведения Ломакина автор рецензии предупреждает: «По нашему мнению, всякий романс, который не в состоянии вынести анализа, какому мы подвергли сейчас романс г. Ломакина, есть, повторяем опять, *произведение ложное и фальшивое*»²⁹. Однако таких «фальшивых» произведений на слова Лермонтова впоследствии появилось множество, что было связано с интересом к творчеству Лермонтова в самых разных слоях общества.

Укажем далее еще несколько примеров музыкальных интерпретаций произведений Лермонтова, где мы отметили возможности перехода от анализа собственно музыкального языка к анализу взаимоотражения произведений двух искусств.

Романс Варламова «Белеет парус одинокий», по наблюдениям исследователей-музыколов, отличается упругим, резко очерченным, энергичным³⁰, маршобразным аккомпанементом³¹, в котором выразился вызов морю и вызов миру, прочитанный композитором в произведении Лермонтова. Маршевый ритм вызывает военные ассоциации, связанные с готовностью вступить в войну, сражаться. Этот неочевидный оттенок настроения лирического героя стихотворения «Парус» эксплицируется в вокальном сочинении Варламова.

В работе Е. С. Зинькович³² анализируются музыкальные «переводы» стихотворения Лермонтова «Горные вершины...» и выделяются следующие константы перевода: мажор, отсутствие пейзажности, знаки покоя, песенность. Характерно, что продолжатели традиции Лермонтова в поэзии, обращавшиеся к трехстопному хорею, как правило включали в стихотворение элементы пейзажа³³. Однако, очевидно, что картины природы в стихотворении Лермонтова не передают здесь настроения лирического героя. На фоне замершей во сне природы продолжает бодрствовать путник. Еще более интересным оказывается музыкальный лад большинства «переводов»: стихотворение, связанное с мотивом смерти, воплощается в мажорном музыкальном строфе. В этой «ночной песне» звучит та же уверенность, стойкость лирического героя, что и в стихотворении «Парус».

В романсе Балакирева «Песня золотой рыбки» (1860) на слова из поэмы «Мцыри» интересно постоянное колебание между мажором и минором на протяжении всего произведения, а также разделение музыкального материала на три пласта: вокальную партию, вызывающую ассоциации с колыбельной песней, движение левой руки фортепиано, создающее впечатление спокойного плеска речных волн, и танцевальное движение в партии правой руки³⁴. Такое разноплановое наполнение «Песни золотой рыбки» существенно обогащает наше представление о спектре чувств лирического героя стихотворения, качающегося на волнах, засыпающего на дне реки мертвым сном и очарованного золотой рыбкой.

В хоровой миниатюре П. И. Чайковского «Ночевала тучка золотая...» (1887) выражены музыкальными средствами мотивы одиночества, неразделенного чувства. Среди музыкальных особенностей этого произведения — тонкое изменение гармонии в соответствии с изменением лирического чувства. Так, на словах «задумался глубоко» гармонически близкое расположение голосов в нижнем регистре и пианистично выражают глубину человеческой скорби. Здесь композитор почувствовал важный для произведения Лермонтова смысловой оттенок — не грусти, а скорби.

Наконец, укажем пример музыкальной интерпретации, своим отличием от произведения Лермонтова

открывающей существенные стороны его содержания. Наиболее значительным оперным произведением, созданным по мотивам лермонтовского творчества, была опера А. Г. Рубинштейна «Демон». Эта опера, кроме того, относится к наиболее значительным русским музыкальным произведениям в жанре лирической оперы наряду с операми П. И. Чайковского «Евгений Онегин» и «Иоланта»³⁵. Многие исследователи отмечают такие черты сходства «Демона» Лермонтова и «Демона» Рубинштейна, как автобиографизм (автопсихологизм) произведения, центральное место в творчестве, запреты со стороны цензуры и др. Остановимся на таком существенном моменте сходства работы над «Демоном» композитора и поэта, как увлеченность, чрезмерная погруженность в творческий процесс. Опубликованные письма Рубинштейна автору либретто оперы «Демон» П. А. Висковатову свидетельствуют о горячей заинтересованности композитора, его захваченности работой над «Демоном». В письме, отправленном во второй половине февраля 1871 г. Рубинштейн сообщал: «Я по ночам не сплю! Обрывки нот и музыкальных фраз носятся вокруг меня <...> Неужели Вы не можете прислать мне что-нибудь? Арию, обрывок текста?»³⁶ В письме, написанном из Германии не позднее 2 (14) августа 1871 года, Рубинштейн снова торопит Висковатова: «Где вы находитесь? Как бы мне с Вами повидаться? Весьма нужно и неотлагаемо насчет 3-го действия. Можете ли Вы сюда приехать? Страна великолепная, жить можно у меня, в доме места достаточно, или я бы к вам приехал, хотя мне трудно, оттого что я завален работами, но я бы как-нибудь устроился. Жду немедленного ответа. Я просто в лихорадочном состоянии. Хотелось бы мне нашу оперу в сентябре отвести в Петербург театральной дирекции, чтобы она после Пасхи могла пойти. Я почти готов, остановка в сюжете, за Вами дело стало. Ради Бога, устройте поскорее, как бы с Вами поработать»³⁷. Таким образом, Рубинштейн был очень увлечен «Демоном», настолько, что просил Висковатова приехать в Германию и требовал прислать новые фрагменты либретто, несмотря на «работы», которыми он был «завален». Современная исследовательница Г. Побережная объясняет интерес композитора к поэме Лермонтова «демоническим характером» Рубинштейна, в котором соединялись исключительный, «сверхчеловеческий» масштаб личности, максимализм дух противоборства, смелость и независимость суждений, честолюбие, самоуверенность, твердость духа, умение устанавливать дистанцию между собою и другими людьми. Эти психологические черты композитора отразились в созданном им образе Демона. Интерес к «Демону», зараженность им позволяет предположить, что Рубинштейн относился к своему «Демону» очень требовательно, с самоотдачей, переживал подлинное напряжение творчества.

Во время работы над оперой литературный материал был подвергнут переработке, которую осуществили первый биограф Лермонтова Висковатов и сам А. Г. Рубинштейн, внесший в либретто

столько поправок, что Висковатов выступил в печати с публичным отказом от авторства этого либретто. Таким образом, Рубинштейну принадлежит не только музыкальная, но и отчасти драматическая сторона оперы. Отметим здесь изменения, которые были произведены при переработке поэмы Лермонтова для создания либретто. В опере Рубинштейна появляются такие действующие лица, которых не было у Лермонтова, — это Ангел и Синодал. Противостояние Ангела и Демона подчеркнуто их диалогами в Прологе, в 5 картине и в эпилоге. Они спорят о смысле человеческой любви, о Боге... Если в поэме Лермонтова сам Демон был внутренне противоречивым героем, то у Рубинштейна разные грани лермонтовского Демона воплощены в двух образах — Демона и Ангела. Музыканты отмечают такие традиционные музыкальные характеристики «представителя ада» у Рубинштейна, как минорная тональность, диссонантная гармония, уменьшенный септаккорд как лейтгармония Демона, патетический речитатив и нисходящее движение в вокальной партии Демона. Образ Ангела оформляют мажорная тональность, отсутствие уменьшенных созвучий в гармонии, кантиленная мелодия с восходящим движением в вокальной партии³⁸. Образ Ангела как оппонента Демона, с одной стороны, подчеркивает принадлежность Демона к внеземному миру, с другой же стороны, лишает лермонтовского Демона сложности, неоднозначности: внутреннее противоречие лермонтовского Демона воплотилось в опере Рубинштейна в противостоянии Демона и Ангела. Таким образом, для композитора, увлеченного поэмой Лермонтова, Демон — более « зло природы», чем «вольный сын эфира», тогда как у Лермонтова он ощущает себя и тем, и другим. Но вместе с тем оказалось, что в образе Демона Рубинштейна нет подлинного «демонизма»³⁹, что, возможно, связано с романской основой всех вокальных партий оперы, включая ариозо Демона⁴⁰. Многие современники отмечали этот недостаток оперы Рубинштейна. Так, музыкальный критик рубежа веков В. В. Березовский писал о сцене встречи Демона с Ангелом: «В сравнении с Ангелом Демон вышел бледным и незначительным; речи первого сопровождаются триолями, — спокойные и торжественные, они гораздо выше по своим достоинствам речей мятежного духа, которые вовсе не передают того страдания и той мощи, которыми объято его существо»⁴¹. И в других сценах оперы критик отмечает недостаточный накал чувств: «Сцена обольщения Тамары Демоном также мелодична, но опять-таки не передает той величественной страсти, о которой так красноречиво говорят слова поэта. После этой сцены невольно кажется, что победа над Тамарой как-то слишком легко досталась Демону, тогда как по Лермонтову он купил ее ценой долгих страданий, просвещавших его мрачную душу»⁴².

Существенно изменение типичного тембрового амплуа в опере Рубинштейна: для образа духа зла композитор выбрал вокальную партию баритона, а не баса, а для Ангела — партию меццо-сопрано,

а не сопрано. Это несколько уменьшает разделяющую их безду и приближает к миру людей, с которыми они также взаимодействуют. В опере Рубинштейна у Демона есть еще один противник — жених Тамары, князь Синодал, воплощающий земную, человеческую грань любви, тогда как Демону остается лишь любовь как средство спасения в вечности, любовь как смысл жизни, у лермонтовского же Демона эти две грани любви к Тамаре слиты нераздельно.

Отмеченные в настоящей работе подходы к изучению связей творчества Лермонтова с искусством музыки обозначают лишь возможные направления исследования темы «Лермонтов и музыка». Кроме уже названных, представляется интересным дальнейшее изучение различных откликов композиторов на произведения Лермонтова, изучение истории создания музыкальных произведений и различных свидетельств о неосуществленных замыслах «перевода» произведений Лермонтова на язык музыки.

Примечания

- ¹ Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ № 12-34-10210 «Личность и идеально-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей».
- ² Эйгес И. Р. Музыка в жизни и творчестве Лермонтова // Литературное наследство. М., 1948. Вып. 2. Т. 45–46. С. 497.
- ³ Эйгес И. Р. Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М., 1937. С. 49–50, 78–81.
- ⁴ Литература в школе. 1941. № 3, 90, 91.
- ⁵ Литературное наследство. М., 1948. Вып. 2. Т. 45–46. С. 6
- ⁶ Там же. С. 514–515.
- ⁷ Там же. С. 534.
- ⁸ Андроников И. Л. К музыке. М., 1975. С. 269–285.
- ⁹ Там же. С. 275.
- ¹⁰ Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе. Новосибирск, 1997. С. 82–99.
- ¹¹ Перси У. М. Ю. Лермонтов: музыка между адом и раем // Перси У. «Не пой, красавица, при мне...»: культурная территория русского романтизма / Пер. с итал. М., 2003. С. 162–189.
- ¹² Лермонтов в музыке: Справ. / Сост. Л. И. Морозова, Б. М. Розенфельд. М., 1983.
- ¹³ Лукаш И. С. По небу полуночи... // Фаталист: Из наследия первой эмиграции / Сост., вступ. ст. и comment. М. Д. Филина. М., 1999. С. 78.
- ¹⁴ Глинка М. И. Письма к К. А. Булгакову / С предисл. М. Н. Лонгинова // Русский архив. 1869. № 2. Стб. 354.
- ¹⁵ Андроников И. Л. К музыке. С. 16
- ¹⁶ Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Т. 14: Литературные произведения и переписка. М., 1974. С. 437.
- ¹⁷ Здесь и далее выделение курсивом принадлежит автору цитируемого текста.
- ¹⁸ Чайковский П. И. Указ. соч. С. 437–438.
- ¹⁹ Лараш Г. А. Воспоминания о Чайковском. Л., 1980. С. 42.
- ²⁰ Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.
- ²¹ Там же. С. 52.
- ²² Тарановский К. Ф. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 372–404; Гаспаров М. Л. Метр и смысл. М., 1999. С. 139.
- ²³ Н. Гр. (Греч Н. И.) Девицы Шашины // Сев. пчела. 1856. 30 марта. № 73. С. 380.
- ²⁴ Ростислав (Толстой Ф. М.) Музикальные беседы // Сев. пчела. 1855. 20 мая. № 108. С. 559.
- ²⁵ Серов А. Н. Критические статьи. СПб., 1892. Т. 2. С. 1165.
- ²⁶ Келдыш Ю. В. Балакирев // История русской музыки. М., 1994. Т. 7. Ч. 1. С. 164–166.
- ²⁷ Серов А. Н. Критические статьи. СПб., 1892. Т. 2. С. 1145.
- ²⁸ Г. Ломакин и его роман «Сосна» // Отечественные записки. 1849. № 6. С. 309–310.
- ²⁹ Там же. С. 310.
- ³⁰ Розенфельд Б. М. Музыка моего сердца // Лермонтовский текст: ставропольские исследователи о жизни и творчестве Лермонтова: антология. Ставрополь, 2004. С. 777–781.
- ³¹ Овчинников М. А. Творцы русского романса. М.: Музыка, 1988. Вып. 1. С. 28.
- ³² Зинькович Е. С. «Горные вершины» Гете — Лермонтова в русской музыке XX века // Гете в русской культуре XX века. М., 2004. С. 224–225.
- ³³ Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.
- ³⁴ Келдыш Ю. В. Балакирев // История русской музыки. М., 1994. Т. 7. Ч. 1. С. 164–165.
- ³⁵ Корабельникова Л. З. Рубинштейн // История русской музыки. М., 1994. Т. 7. Ч. 1. С. 101.
- ³⁶ Рубинштейн. Письма, 1850–1871 // Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: В 3 т. М.: Музыка, 1984. Т. 2. С. 175.
- ³⁷ Там же. С. 183.
- ³⁸ Скирдова А. «Демон» М. Ю. Лермонтова и А. Г. Рубинштейна — диалог двух великих художников // Музыкальная жизнь. 2011. № 2.
- ³⁹ Корабельникова Л. З. Рубинштейн. С. 102.
- ⁴⁰ Там же. С. 106.
- ⁴¹ Березовский В. В. Русская музыка. СПб., 1898. С. 497.
- ⁴² Там же.

А. В. Заньковский

студент Русской христианской гуманитарной академии

Научный руководитель:
доктор философских наук,
профессор Русской христианской гуманитарной академии Р. В. Светлов

СОЗЕРЦАТЕЛЬНЫЕ ОПЫТЫ Э. ЮНГЕРА, М. МЕТЕРЛИНКА, Р. КАЙУА

Copyright © 2013, А. В. Заньковский

В трактате «Против гностиков» Плотин утверждает: кто неспособен наслаждаться красотой чувственного космоса, тот неспособен и созерцать умопостигаемый космос чистых идей¹. Древнегреческая культура особое значение придавала зрительному восприятию, о чем писали многие исследователи². Созерцание занимает немаловажное место и в классической японской культуре: каллиграфия, чайная церемония, сады камней, поэзия хокку — изучая эти предметы, нельзя не заметить печать буддийских созерцательных практик. Дзэнские наставники одновременно были выдающимися литераторами, например, лидер школы Сото, Догэн, вмещавший в натуралистические вирши глубокие метафизические положения: «Вечер тих: рыба в парчовой чешуе достигает дна»³. Если рассматривать магическое сознание, то и здесь обиходные вещи становились на службу неестественных процессов: кувшин, камень или древесный плод представляли в виде коррелятов стихий и энергий.

Мировоззренческий переворот Нового времени постепенно охватил не только Запад, но и весь мир, перечеркнув прежнее отношение к вещам: нигилистическая онтология Оккама стала соответствовать сущности цивилизационного настроя. Появление мануфактур, их последующая централизация, стереотипное производство привели к десакрализации вещественного как такового. Одной из первых реакций на это стал романтический протест: культ Средневековья, Античности и Востока, ненависть к механизму и страх перед техникой, противопоставление сказочной старины прозаичной современности — все это можно найти в творениях Новалиса, Гельдерлина, Гофмана и других романтиков. Восток есть родина идей, утверждал Шеллинг. Не многие обращают внимание на то, что отдельные художественные течения эпохи модерна в сущности были контркультурой. В ногу со временем шли натурализм и реализм, несмотря на то что иные представители этих направлений были совершенными «реакционерами», например Бальзак; но сам художественный метод реализма и натурализма соответствовал позитивистским и сциентистским установкам эпохи. Зато символизм в сложившейся ситуации стал прямым вызовом современному обществу. Манифестом магического нонконформизма можно назвать пьесу Метерлинка «Синяя птица». Особое видение позволяет героям драмы наблюдать душу Молока, Сахара,

Хлеба, Ночи, Сна, Насморка и т. п. Вслед за Гофманом Метерлинк придает особое значение феям: «Забавные, право, эти люди... Съ техъ поръ, какъ феи умерли, они ничего не видять и даже не подозреваютъ, что не видятъ»⁴.

Используя терминологию Хайдеггера, можно сказать, что вещь стала *подручной* и тем самым превратилась в простой предмет. По Хайдеггеру, современные люди не замечают подлинного бытия вещи, что обусловлено давним процессом искажения главных онтологических вопросов; помимо очевидных признаков и свойств, вещь содержит тайное средоточие, о котором знали греки, но уже в переводе основных философских терминов с греческого языка на латынь утратился смысл этой онтологии⁵. Язык, по Хайдеггеру, формирует весь уклад бытия, и онтологический статус вещи падает или возвышается через язык. Понятия могут *просвещать* вещи, делать *несокрытым* их бытие, но могут и *застигать вещи врасплох*, что не позволяет выйти за пределы обыденного и привычного⁶. Нельзя не отметить, что философия Хайдеггера продолжает и развивает линию немецкого романтизма. Для подтверждения приведем четверостишье яркого представителя этого течения Й. фон Эйхендорфа:

Вещи спят и ждут лишь зова,
В каждой — песня взаперти,
Мир поет, лишь надо слово
Заповедное найти.

Однообразие промышленных вещей и однообразие производственного процесса (сюда относится и сопутствующая сфера рекламы, обслуживания, компьютерных технологий и т. п.) притупляют сенсорную чувствительность (не говоря уже о понятийной матрице *cogito*), что вызывает потребность в искусственных усилениях, ускорениях и грубых спецэффектах. На этом фоне степенные картины А. Тарковского и М. Антонioni становятся когнитивным аристократизмом. В том же контексте, который в эпоху постmodерна только усилился, но особенно ярко проявился еще в Великую войну, настоящим бунтом выглядит литературная эстетика Эрнста Юнгера с ее сенсорной гиперчувствительностью и особой методологией созерцания; в частности, речь идет о «стереоскопическом наслаждении». Юнгер, созерцая рыбок в аквариуме, улавливает некую «тактильную ценность цвета»⁷. Речь идет о синестезии,

межчувственных ассоциациях; без этого явления не-мыслима поэтика символизма, и речь идет не только о «Цветовой азбуке» Рембо, синестезию почитали и русские поэты: Бальмонт, Цветаева, Блок, Белый⁸. Юнгер, со свойственной немецкой педантичностью анализируя природу «стереоскопического наслаждения», приводит различные примеры из области гастрономии, живописи, поэзии: «подушки из свежего мяса» Рубенса, коричневый запах гвоздики и все нюансы отношений устрицы с лимонным соком...⁹ В «Сердце искателя приключений» присутствуют медитации на синий и красный цвет, на сочетание красного с зеленым; он упоминает некую «Критику орхидей», основанную на следующем принципе:

*Смысл упражнения состоит в том, чтобы долго созерцать их неподвижным бездумным взглядом, пока во мне само не зародится слово, которое отвечало бы их существу*¹⁰.

Если ранний Юнгер времен «Тотальной мобилизации» и «Рабочего» вслед за Шпенглером героически принимает цивилизацию, пытаясь романтизировать трагедию механизма, то Юнгер времен «Мраморных утесов» и «Сердца искателя приключений» вступает в битву за культуру против сил нигилизма и анархии. Но во все периоды Эрнст Юнгер оставался наследником романтической традиции.

Представитель совершенно другого интеллектуального течения, член общества «Ацефал», один из основателей «Коллежа Социологии» Роже Кайуа возвел эстетику своего литературного творчества на границе сюрреализма и позитивной науки. Эссе «Отраженные камни» может занять почетное место в литературной кунсткамере. На тридцати страницах французский писатель живописует кристаллы, самородное железо, каменную соль, агаты и кальциты: «Крупные ромбоздры кальцита просвечивают, как кварц, и наклонились сильнее, чем Пизанская башня»¹¹. Как и Э. Юнгер, Кайуа акцентирует внимание на свечении, не менее важен для него эффект прозрачности и фактура:

*В кристалле кварца плавают млечные туманы; он заполнен расстреманными губками непокорных оксидов; его покрывают зеленоватые мхи хлорита; в нем раззываются пряди рутила; копья турмалина пронзают его насквозь, как споны, вспыхивают здесь темные букеты марганца; невидимые заграждения неожиданно развертывают знамена ртути: зеркала, погруженные в саму прозрачность, оборачиваются экранами, вдруг озаряемые фейерверками света...*¹²

Стоит ли сомневаться, что Теофиль Готье восхитился бы подобной поэзией? Что касается самого автора, то он считал свои созерцательные опыты особой формой мистики — без теологии, без церкви и без божества. Несомненно, произведения Роже Кайуа имеют и философскую ценность: он достигает предельного эффекта остранения, заставляя смотреть на вещь,

а не привычно узнавать ее. Преодоление автоматизма восприятия — не это ли имел в виду Хайдеггер, когда писал о «стоянии вещей в светлоте своего бытия»¹³, о «бодрствующем пребывании в круге вещей»?¹⁴ Ведь этот кварц из вышеприведенной медитации раскрылся в своей непосредственной сущности, он перестал быть просто веществом и стал вещью.

Любопытно, что и Эрнст Юнгер, и Роже Кайуа увлекались энтомологией: первый собирал жуков, которые, пожалуй, напоминали ему боевые машины времен Великой войны, а Кайуа написал эссе о богомоле, и оно, как можно догадаться, выходит далеко за пределы позитивной науки о насекомых. Что касается М. Метерлинка, то и он не чурался наукообразных изысканий, итогом которых становились великолепные стихотворения в прозе: «Жизнь пчел», «Жизнь термитов», «Разум цветов» и т. п.

*Самое яркое и гармоническое проявление растительного разума мы видимъ среди орхидей. Въ этихъ изломанныхъ и странныхъ цветахъ гений растенія достигаетъ крайнихъ пределовъ и необыкновеннымъ пламенемъ какъ бы расплавляетъ стену, разделяющую царства природы*¹⁵.

Цветы и особый способ видения навевают воспоминания о горах Кавказа, где мне однажды посчастливилось прохаживаться с Александром Гельевичем Дугиным. Наша беседа коснулась мифологии, и он упомянул растение селенотроп, что расцветает ночью, питаясь лунным светом. Об этом растении писали неоплатоники. Как заметил мой спутник, вполне вероятно, что селенотроп растет и сейчас, просто люди разучились видеть его.

Примечания

- ¹ Плотин. Вторая Эннеада. СПб., 2004 С. 296–346.
- ² См., например: Генон Р. Избранные произведения: Традиционные формы и космические циклы. Кризис современного мира. М., 2004. С. 62.
- ³ Догэн. СПб., 2001. С. 69.
- ⁴ Метерлинк М. Полное собраниe сочинений. Петроградъ, 1915. Т. 3. С. 99.
- ⁵ Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 57.
- ⁶ Там же. С. 59.
- ⁷ Юнгер Э. Сердце искателя приключений. М., 2004. С. 34.
- ⁸ Блинов И. И. Синестезия в поэзии русских символистов // Проблема комплексности изучения художественного творчества. Казань, 1980. С. 119–124; Он же. О синестезии в творчестве Марины Цветаевой // День и Ночь. 1999. № 5–6. С. 222–224.
- ⁹ Юнгер Э. Сердце искателя приключений. М., 2004. С. 34.
- ¹⁰ Там же. С. 64.
- ¹¹ Кайуа Р. В глубь фантастического. Отраженные камни. СПб., 2006. С. 232.
- ¹² Там же. С. 249.
- ¹³ Хайдеггер М. Указ. соч. С. 69.
- ¹⁴ Хайдеггер М. Указ. соч. С. 58.
- ¹⁵ Метерлинк М. Указ. соч. С. 181.

ПРОБЛЕМЫ РЕЛИГИОВЕДЕНИЯ

С. Б. Веселова

аспирант философского
факультета Санкт-Петербургского
государственного университета

Научный руководитель:
академик РАН, доктор
философских наук, профессор
Санкт-Петербургского
Государственного университета
Б. В. Марков

СТРОЙ СИМВОЛОВ

ГРАЖДАНСКОЙ РЕЛИГИИ В АМЕРИКИ (ЧИТАЯ РОБЕРТА БЕЛЛА «МИФОЛОГИИ» РОЛАНА БАРТА)

Copyright © 2013, С. Б. Веселова

В фокусе внимания Роберта Белла оказывается процесс образования символов гражданской религии как живой традиции. Гражданская религия, прежде всего, раскрывает себя как непрерывно творящаяся религиозная реальность, которая создается философской и церковной традициями и опытом американского народа. С. М. Липсет подчеркивает, что американская религия, по крайней мере с начала XIX века, была активным социальным процессом, а не умозрительным, теологическим или сугубо духовным явлением. Из этого опыта и исполняющейся судьбы она черпает свою символику, консолидирующую людей в сообщество, частью которого они воспринимают себя, как на сознательном, так и на бессознательном уровне. В философии символа обычно подчеркивается многомерность символов. В отличие от знаков, одномерных плоских указателей, символ многогранен и укоренен в самые древние пласти традиции и сознания¹. В то же время ему необходимо быть включенным в живой опыт и практику, быть используемым в культурах и праздниках, постоянно присоединяя и наслаждая все новые и новые значения вокруг своего консолидированного историей ядра смыслов. Будучи скрепой религиозного сознания, уходя корнями в то, что «древней того, что было древле», символы тем не менее умирают или выхолащиваются до голого означающего без подпитки новыми, актуальными «здесь и сейчас» событиями, способными дать и подтвердить их вечные темы, наполнив новыми именами и героями. Если эти события и герои не приходят, символ костенеет в фундаментальном значении, которое, подобно панцирю мертвого существа, может быть наполнено любым, даже чуждым ему, паразитирующим на его форме содержанием. Этот процесс выхолащивания символа и наполнения его чуждыми смыслами на примере работы современной рекламы и масс-медиа хорошо показан в работах Р. Барта². Какими же событиями «живет» символ? Из каких моментов жизни народа и личностей он сублимирует поле своих значений? Тексты многих семиологов и теоретиков культуры наталкивают нас на одну

и ту же мысль. Символы кровожадны. Символы живут смертями. Они животворятся знаками смерти на живом. Нуждаясь в постоянном обновлении, они требуют вновь и вновь испытаний, закладных жертв, беззаветно отданных жизней, совершающих подвиги героев и находящихся в поисках «земли обетованной» странников или «града небесного» отшельников. Белла показывает, почему фигура Линкольна играет столь важную роль для американского религиозного сознания и каким образом она становится одним из символов гражданской религии Америки. «Тема смерти и жертвы входит в гражданскую религию Америки с гражданской войной. Символическое сознание соединяет прошлое и настоящее, гражданская война соединена с христианским жертвенным актом смерти и возрождения. Жизнь и смерть Линкольна стали ее символами»³. «Тема мученической смерти Христа объединилась в сознании американцев с мученической кончиной Линкольна», таким образом, «Линкольн дал символическому значению новое поле боя (жизни), которого ему недоставало»⁴.

Белла рассказывает, как создавалась символика американской гражданской религии. Самая ранняя символика гражданской религии была древнееврейская, без акцента на евреях. Исход, Избранный Народ, Земля Обетованная, Новый Иерусалим, Жертвенная Смерть и Возрождение. Это было вызвано тем, что Америка в каком-то смысле была и всегда рассматривалась американцами как земля обетованная, обещанная им Богом. Стало быть, пришедшие в эту землю должны были распорядиться ею с той же ответственностью, что и Бог, принять на себя эту ответственность и заключить с нею завет. Осваивая эту новую землю, американцы не могли не чувствовать своей особой, менее опосредованной, чем в Старом свете, связи с Богом и божественным предназначением. Над пирамидой на Большой государственной печати Соединенных Штатов сказано на латыни «Бог покровительствует нашему делу». И этим сказано все. Другой особенностью Америки явилось то, что

гражданская религия никогда не находилась в оппозиции. Это было связано с тем, что британские переселенцы, стянувшись с собой власть Папы, привнесли с собой в Новый свет особую форму христианства: «Американская гражданская»⁵. И именно поэтому она смогла создать влиятельные символы национальной солидарности и мобилизовать глубокие уровни личной мотивации на достижение национальных целей. Символы скрепляют религиозное сознание и сообщество. Белла уделяет особое внимание тому, как возникали главные, сугубо американские, символы гражданской религии. Разумеется, как и должно, эти символы вышли из испытаний, посланных американскому народу, однако, как мы увидим далее, войны, смерти и жертвы как раз таки обеспечивали непрерывный состав и жизнеспособность символической скрепы общества, тогда как современное состояние американского общества не порождает обновления символики, подпитывающей гражданскую религию. Но вернемся к тому, каким образом Америка создала строй «главных символов гражданской религии», какие события создали эту символику. Важнейшим событием, несомненно, была гражданская война, которая вновь актуализировала темы смерти, жертв и возрождения. Геттисбергское обращение Линкольна, в котором он говорит о тех, кто отдал свою жизнь ради того, чтобы эта страна жила, стало частью «Нового Завета Линкольна среди гражданских священных писаний». Гражданская война породила своих пророков и мучеников, как Линкольн и Джонсон, свои священные события, нашедшие отклик в национальных праздниках, День Поминовения, День Благодарения, День Ветеранов, День рождения Линкольна, а также священные места, как Арлингтонское и Геттисбергское национальные кладбища. Все это стало физическим и ритуальным воплощением новой символики Америки. В этом контексте произнесение инаугурационных обращений на кладбищах уравнивает президентов со жрецами и пророками, слова которых становятся священным писанием. Превращение трагических событий войны в национальные праздники обеспечило ритуальный календарь гражданской религии. Гражданская война дала новую жизнь и смыслы символу американской свободы (увековеченному в небезызвестном памятнике, ставшем брендом и растиражированном ныне в самых профаных измерениях). Свободы, понятой не только как освоение новой предначертанной Богом земли, но и свободы, понятой как освобождение от рабства. Это была «американская свобода», понятая уже не только как расширение могущества и благосостояния, но и как вопрос о выборе ценностей. «Редко мы встречаемся с испытанием, которое испытывает не наш рост или достаток, или наше благосостояние или наше общество, но, скорее, наши ценности и намерения и смысл нашей любимой страны. Вопрос о равных правах американских негров как раз такой вопрос. И даже если мы удвоим наши богатства и завоюем звезды и все еще будем неравны в этом вопросе, то мы потерпим неудачу как люди и как

страна. Ибо для страны, как и для человека: “Что пользы человеку, если он приобретет весь мир, а душа своей повредит?”»⁶.

Предметом беспокойства Белла является вопрос: почему события нынешней жизни Америки не рождают новой символики и к каким последствиям это ведет гражданскую религию? На примере символов «американской свободы» и «божественного предназначения» или «избранности богом» Белла показывает, как лишенные вливания живой крови происходящих в настоящем событий символы умирают. Символ держится давно минувшим, но он не существует без электрического разряда, который замыкает его на живом настоящем. Лишенный «вызыва на настоящего» символ окостеневает, становясь догмой, пустой оболочкой, мертвыми стенками суда, в который авантюристы и политики могут вливать любое содержание, паразитирующее на древней прекрасной или пафосной форме. По свидетельству Белла, эти символы используются ныне, «чтобы узаконить несколько авантюров в имперской политике в начале девятнадцатого века. Никогда еще опасность не была больше, чем сегодня». В хитросплетениях американской политики, упирающейся на ценности демократии и свободы, однако оказывается, что «те народы, которые на данный момент “на нашей стороне” позиционируются как “свободный мир”. Так репрессивная и неустойчивая военная диктатура в Южном Вьетнаме оказалась «свободным народом Южного Вьетнама и их правительством». И когда американские солдаты умирали в неправедной войне во Вьетнаме, разве не был использован американскими политиками великий символ жертвоприношения? Так захватническая война «стала священной, взывая к великой теме жертвоприношения». Этой профаниации не избежал даже центральный для религии символ Бога. «Может ли человек, сознательно сомневающийся в употреблении слова “Бог” в том смысле, в котором его использовали Кеннеди и Джонсон, быть избранным главой государства в нашей стране? Если вся символика понятия “Бог” потребует пересмотра, то это вызовет очевидные последствия для гражданской религии, последствия, возможно, либерального отчуждения и фундаметалистского окостенения, которые до сих пор не были заметны в этой сфере»⁷.

Таким образом, выхолащивание ключевых американских символов, наполнение их паразитирующими смыслами, как и подмена основания, из которого традиционно произрастало поле значений символа, вызывает тревогу Белла. В этом процессе он усматривает опасные и необратимые последствия для гражданской религии в Америке, которая всегда была сочленением между религиозной, философской традициями и народными убеждениями, то есть очень органично соединяла традицию и живое настоящее.

В контексте тех испытаний, с которыми сталкивается гражданская религия в Америке сегодня (а именно — искушение независимостью, свободой-рабством и испытание ответственным действием),

в тексте Белла просматривается удел человека, выброшенного из поля ориентации посредством подлинных символов. Символы, будучи всегда больше самих себя и уходя своей непознаваемой частью в наше бессознательное, никогда не ясны нам до конца, тем не менее способны направлять нас как путеводные звезды. Стой символов усваивается нами не только на уровне сознания, но и на уровне бессознательных паттернов поведения и реакций. Символы ведут нас как бы интуитивно и обращаются в прах, будучи подвергнуты рационализации. «Материализуя и давая имя чему-то, что хотя и выглядит как само собой разумеющееся, но воспринимается только на полу-бессознательном уровне, есть риск потерять все»⁸. Когда это измерение ориентации человека нарушено, он распадается на интеллект и физическую силу, точка сочленения которых разбита. Он стоит перед дилеммой выбора дорог, обе из которых ведут его в пропасть. Во время анализа этого состояния слова Белла приобретают подлинный пафос поэзии: «...мы оказываемся в сомнении: отдать ли нам предпочтение нашей физической силе скорее, чем интеллекту, и мы частично уступили этому искушению. В изумлении и отчаянии, когда наша ужасная власть не приносит нам мгновенный успех, мы оказываемся на краю пропасти, глубину которой не знает никто из нас». Этот пассаж Белла усиливает цитатой из не менее будоражающих строк Робинсона Джейфферса:

Несчастная страна, где твои крылья!...
Плакать (удел человека), оплакивать
ужасное великолепие того, что отпущено тебе,
Нелепое неведение причин,
кровавый и убогий
Пафос последствий⁹.

Есть ли в наше время события, способные дать американским символам новую жизнь, а значит, заставить их вновь работать, как и прежде, могущественными ориентирами? Белла ставит под сомнение, что «ведущиеся успешные переговоры о достижении некоего рода жизнеспособного и согласованного мироустройства могли бы привести к образованию основного набора символических форм»¹⁰. Так же он сомневается в возможности Организации Объединенных Наций «стать центром культа». На момент написания работы, а это 1967 год, Белла видит путь, животворящий для Американской гражданской религии, во «включении живой международной символики в нашу гражданскую религию или, возможно, лучший способ установить культ привел бы к тому, что американская гражданская религия стала бы просто одной из частей новой гражданской религии мира»¹¹. Интересно, что Белла накануне всем известного

1968 года, отмечающего начало новой эпохи смыслов (эпохи называемой постмодернизм), провозглашает интеграцию и глобализацию, взаимопроникновение символов самых различных религий и «религиозных традиций вне сферы одной только библейской религии» как единственный возможный путь сохранить гражданскую религию как обновляющуюся, а значит, жизнеспособную. Таким образом, мы не можем не констатировать следующего:

- 1) Отсутствие в жизни Америки подлинных мощных событий, как смерть, жертва, возрождение из пепла, которые могли бы дать гражданской религии обновленную символику. (Тогда как обновление символики, по мнению Белла, необходимый залог жизнеспособности гражданской религии.)
- 2) Замена событий строем знаков. Именно к этому приведет идея интеграции в американскую гражданскую религию символики любых других «живых религий», «не обязательно библейских».
- 3) Гражданская религия, которая уже перестанет быть собственно американской, выживет за счет вливания символов, порожденных событиями, никогда с нею не бывших, но отныне она научится сопереживать им как своим собственным (будь то рождение Будды или вознесение на белом быке Лао Дзы). Так гражданская религия в своих лучших проявлениях станет подлинным пониманием универсальной и трансцендентной религиозной реальности. Все это делает работу 1967 года Белла особенно интересной и значимой как гениальное предвидение той ситуации многообразного многомерного переплетения символической палитры религиозного опыта, пассивными или активными адептами которой мы являемся ныне.

Примечания

- ¹ Лотман Ю. М. Символ в культуре. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 192.
- ² Барт Ролан. Миф как семиологическая система. Семиотика, Поэтика (Избранные работы). М., 1994. С. 78.
- ³ Bellah R. Civil Religion in America. Reprinted by permission of Dædalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences, from the issue entitled, «Religion in America». Winter 1967. N. 1. Vol. 96, P. 1–21. http://www.robertbellah.com/articles_5.htm.
- ⁴ Ibid.
- ⁵ Ibid.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ Ibid.
- ⁸ Ibid.
- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ Ibid.
- ¹¹ Ibid.

С. А. Матвеев

аспирант Русской христианской гуманитарной академии

Научный руководитель:
кандидат философских наук,
доцент кафедры философии
и культурологии Востока
Санкт-Петербургского
государственного университета
С. В. Пахомов

ГНОСЕОЛОГИЯ САНКХЬИ: ИСТОЧНИКИ ДОСТОВЕРНОГО ЗНАНИЯ

Copyright © 2013, С. А. Матвеев

Санкхья — одна из шести классических систем индийской философии (другие пять — *миманса*, *веданта*, *йога*, *ньяя*, *вайшешика*). Она по праву может также считаться одной из самых древних философских систем. Влияние идей санкхьи было весьма значительным на «Махабхарату», «Чарака-самхиту», «Ману-смрти», пураны¹. В «Махабхарате» санкхья провозглашается *санатаной* (вечной)².

Традиционно с основанием санкхьи связывается прославленный ведийский мудрец Капила (VII–VI вв. до н. э.). Уважение к Капиле было столь велико, что в «Бхагавата-пуране» указывается, что он — аватара Вишну (3.33.1)³. В «Махабхарате» его называют сыном Брахмы («Махабхарата», книга XII «Шантинарва», 3.341)⁴, а в «Бхагавад-гите» Кришна называет себя муни Капилой: «Из деревьев я ашваттха, из дэвариши я Нарада; из мудрецов я Читрапатха, из блаженных я муни Капила»⁵ (10.26).

Труды самого Капилы не сохранились. Хотя ему приписывается работа «Санкхья-правачана-сутры», созданная в рамках традиции санкхьи, она написана не ранее XIV в. Наиболее ранними из доступных текстов данной школы являются «Санкхья-карика» Ишваракришны (III в. до н. э.), а также комментарии к этой работе Гаудапады («Санкхья-карика-бхашья», V в.)⁶.

Однако некоторые исследователи (например М. Мюллер) считают, что дошедшие до нас сутры Капилы не были произведением основателя этой системы и вернее будет признать их последним приведением в системе доктрин, накопившихся в одной из философских школ в процессе много-вековой устной передачи от поколения к поколению (парампары)⁷.

Значимыми текстами школы служат «Санкхья-таттва-каумуди» Вачаспати Мишры (IX в.) и «Санкхья-чандрика» Нааяна Тирхти (IX в.). Поздняя санкхья опирается на работу «Санкхья-правачана-бхашья» Виджняна Бхикшу (XVI в.), а также на уже упомянутые выше «Санкхья-правачана-сутры».

Среди других популярных трудов стоит отметить такие труды, как «Бхашья» Гаудапады (VII в.) и «Таттва-каумуди» Вачаспати Мишры (IX в.).

Философская школа санкхьи относится к ортодоксальным, которые признают авторитет Вед. Тем не менее в основание доктрины легли независимый опыт и размышление. Данная школа ориентирована на перечисление элементов космоса в их станов-

лении от первоначал до всего многообразия мира объектов.

В качестве исходной точки метафизики санкхьи выбирается идея о присутствии следствия в причине. Таким образом, следствие и причина понимаются как два состояния одной и той же субстанции, разница между которыми заключается в том, что одно состояние считается выявленным, а другое — невыявленным. Аdeptы санкхьи подходят к поиску первопричины, которая не связана с каким-либо богом, а также к теории эволюции — инволюции в объяснении мира. Подразумевается реальное превращение причины в следствие, которые по своей сути являются тождественными.

К особенностям философствования санкхьи относятся:

- специфическая модель дуализма;
- онтологический конструктивизм;
- особая трактовка причинности⁸.

Санкхья занимается изучением исходных принципов бытия. В ней проявленный мир представлен двумя фундаментальными принципами: принципом *пуруши* (можно соотнести с Я, духом, сознанием) и принципом *пракрити* (можно соотнести с материальной первопричиной). Понятие «пракрити» в санкхье (где пракрити является самостоятельной реальностью) не следует смешивать с пракрити Шанкары. По его утверждению, описание сотворения мира, данное в Упанишадах, следует понимать как эволюцию мира из Брахмана с помощью его силы майи, которая в некоторых священных писаниях называется пракрити (или «авьякта»), состоящей из трех элементов — саттва, раджас и тамас⁹.

Пуруша считается пассивным принципом, это покоящееся и созерцающее начало, которое тем не менее обладает сознанием. Сознание и есть его сущность. Пракрити считается активным и независимым принципом, она деятельна и созидательна, однако лишена сознания. Пракрити понимается как единство противоположностей, основа и первопричина существования любых объектов. Составляют пракрити три гуны — качества, или субстанциональные силы, материальной природы:

- 1) *саттва* (связана с благостью, чистотой, равновесием, гармонией, светом);
- 2) *тамас* (связана с тьмой, апатией, иллюзией, мраком, незнанием, сном);

3) *раджас* (связана с энергией, активностью, движением, страстью).

Гуны исконно пребывают в состоянии равновесия. Когда пуруша встречается с пракрити, то происходит нарушение равновесия. В результате пертурбаций происходит перераспределение гун, которые могут образовывать различные комбинации и таким образом формировать феноменальный мир.

Целью школы является стремление помочь человеку освободиться из хитросплетений противопоставления Я и не-Я. Практически для обретения такого освобождения предлагается провести подробный анализ 25 *таттв*. Под термином *таттва* понимается «сущность, сущность, основание; категории». В результате проведенного анализа у пуруши появляется понимание своего отличия от пракрити.

Учение санкхьи представлено в «Махабхарате» (книга XII «Шантпарва»¹⁰). Там санкхья тесно пересекается с йогой, составляя с ней одно целое. В «Бхагавад-гите» сказано: «Санкхья и йога — одно» (5.5)¹¹.

А. Пятигорский указывает на фактическое совпадение многих положений йоги и санкхьи; разница выражается лишь на терминологическом уровне (например, касательно тезиса, что мироздание существует только постольку, поскольку существует психическая активность, а причиной мира провозглашается неведение)¹².

Санкхья исследует космическую эволюцию первичной реальности¹³. Все существующее связывается с 24 таттвами, пуруша — с 25-й. Все образуется соединением *пракрити* и *пуруши* (природы и духа). Творение в санкхье — это спонтанный процесс без участия Творца¹⁴; грубые элементы появляются из тонких.

Когда во вселенной еще ничего нет, в ней находится пракрити и пуруша. Пракрити существовала в аморфном состоянии (авьякта). Пуруша определенным образом воздействует на гуны, из которых состоит пракрити. Изначальное равновесие гунн нарушается, инициируется творение, в результате которого появляется мир существ и предметов, воспринимаемых чувствами. Последовательность процесса эволюции: авьякта — буддхи — аханкара — танматры — вещественные элементы, феноменальный мир.

Разложение происходит обратным путем: феноменальный мир, вещественные элементы — танматры — аханкара — буддхи — авьякта.

Учение о паринаме — развитии и трансформации пракрити — является основным при анализе 25 таттв. Пракрити, трансформируясь, проходит цикл последовательных этапов, о которых говорят как о таттвах. В «Таттва-самасе» они перечисляются следующим образом:

1. Восемь пракрити (первичные и производящие элементы).

1. Пракрити как авьякта (недифференцированный или неразвитый принцип).

2. Буддхи (интеллект), восьми родов.

3. Аханкара (субъект), трех родов (вайкарика, тайджаса, бхутади).

4–8. Пять танматр (сущностей) звука, осязания, цвета, вкуса и обоняния.

2. Шестнадцать викар (видаизменений, модификаций).

9–13. Пять буддхендрий (органов восприятия).

14–18. Пять кармендрий (органов действия).

19. Манас (центральный орган или ум).

20–24. Махабхуты (материальные элементы).

3. 25. Пуруша (дух или Я).

Таковы 25 таттв. Далее в Таттва-самасе рассматриваются следующие предметы:

4. Трайгуnya (триада сил).

5. Саньчара (эволюция).

6. Прашисаньчара (разложение).

7–9. Адхьятма, адхибхута, адхидайвата относятся к тринадцати орудиям, то есть к буддхи, аханкаре, манасу и десяти индриям.

10. Пять абхибуддхи (восприятий), пять актов буддхи или индрий.

11. Пять кармайони (источников деятельности).

12. Пять вайю (ветров, или жизненных духов).

13. Пять карматманов, родов аханкары.

14. Авидья (неведение), пятеричная, с 62 подразделениями.

15. Ашакти (слабость), двадцативосьмимерная (девять атушти и восемь сиддхи).

16. Тушти (довольство), девятерное.

17. Сиддхи (совершенство), восьмеричное.

18. Муликартихи (кардиальное, основные факты), восемь.

19. Ануграхасарга (благостное создание).

20. Бхутасарга (создание материальных элементов), четырнадцать.

21. Бандха (узы рабства), тройные.

22. Мокша (свобода), тройная.

23. Прамана (авторитеты, источники знания), тройные.

24. Духхха (страдание), тройная¹⁵.

Санкхья оперирует следующими категориями:

5 абхибуддхи (функции интеллекта):

1) адхьяявасая (узнавание);

2) абхимана (понятие);

3) иччха (желание);

4) картавьята (воля);

5) крия (действие).

5 состояний познающего сознания

1) прамана (достоверное познание);

2) випарьяя (неправильное познание);

3) викальпа (аналитическое познание);

4)nidra (состояние сна или познание под влиянием тамаса);

5) смрити (память).

5 кармайони (мотивации):

1) дхрити (энергия);

2) шраддха (вера);

3) сукха (блаженство);

4) авивидиша (беззаботность);

- 5) вивидиша (желание знания).
5 вайю (потоков воздуха):
 1) прана (связана со ртом и носом; выводит);
 2) аpana (связана с пупом; движет вниз);
 3) самана (связана с сердцем; ведет и движет ровно);
 4) удана (связана с горлом; движет вверх);
 5) вьяна (проникает повсюду).
5 карматман (характер действия):
 1) вайкарика (изменчивый);
 2) тайджаса (энергичный);
 3) бхутади (первичный);
 4) санумана (обдуманный);
 5) ниранумана (бездумный).
5 авидъя (невежество):
 1) тамас (темнота — ложное понятие, «я есть это тело»);
 2) моха (иллюзия — ложное понятие, вытекающее из достижения мистических сил);
 3) махамоха (великая иллюзия — когда человек считает себя освобожденным, не будучи таковым);
 4) тамисра (мрак — несдерживаемая ненависть);
 5) андхатамисра (кромешная тьма — огорчение, испытываемое во время смерти).
Ашакти — двадцативосьмимерная слабость
 1. Ошибки одиннадцати органов чувств: глухота уха, косноязычие, проказа кожи, слепота глаз, потеря обоняния, глухота голоса, искривление рук, хромота ног, запоры в органах выделения, бессилие органов размножения, безумие в мозгу;
 2. Семнадцать ошибок разума
 1) ананта — убеждение, что не существует прадхана (природа, пракрити);
 2) тамусалина — признание атмана в махате (в буддхи, в разуме);
 3) авидъя — непризнание Я (аханкары);
 4) авришти — отрицание того, что сущности (танматры) суть причины элементов;
 5) асугара — старание приобретать объекты чувств;
 6) асупара — старание сохранить объекты чувств;
 7) асунетра — стремление к богатству без понимания того, что оно может быть утрачено;
 8) асумарики — преданность наслаждениям;
 9) ануттамамбхашика — занятие наслаждениями без понимания того, что это приносит зло и вред живым существам;

- 10) тара — разнообразие принимается за феноменальное единство;
 11) сутара — когда, выслушав только слова, понимают противоположное;
 12) атаратара (незнание) — когда человек, хотя и посвятивший себя слушанию и изучению, не успевает познать двадцать пять принципов — или вследствие его тупости, или вследствие того, что его разум извращен ложными учениями;
 13) апрамода — когда человек, хотя бы и побежденный душевными страданиями, не желает познавать и не заботится о переселении душ, поэтому знание не доставляет ему удовольствия;
 14–15) апрамудита и ап-рамодамана — взаимно необрадованные;
 16) арашья — неведение человека с нерешительным умом даже относительно того, чему его учит его друг;
 17) асатпрамудита — неспособность человека приобрести знание — или вследствие дурного обучения, или вследствие невнимания учителя¹⁶.
Муликартха — восемь коренных принципов, устанавливаемых по отношению к пракрити:
 1) ее реальность (аститва);
 2) ее единство (экатва);
 3) ее объективность (артихаваттва);
 4) ее телеология (парартхья);
 по отношению к пуруше:
 5) отличен от пракрити (аньятва);
 6) бездеятелен (акартритва);
 7) множественен (бухутва);
 по отношению к пракрити и пуруше:
 8) их временное соединение и разъединение¹⁷.

Анализ 25 таттв:

1 таттва: **авьякта**. Непосредственно пракрити. В санкхье говорится о восьми типах пракрити, первый тип определяется как *авьякта* (субстрат, недифференцированная пракрити). Авьякта никем не произведена, а лишь производит сама; последующие типы пракрити произведены и производят. Все вещи, воспринимаемые человеком вокруг себя, включая человеческие способности и телесный облик, суть порождение пракрити — некоей тонкой сущности, которая скрывается за ними.

2 таттва: **буддхи (махат)**. Это тонкая субстанция всех умственных процессов, чистое сознание, основа всего материального, субстрат всех индивидуальных сознаний, интеллект, сознающий

Табл. 1. Три принципа отношений

Качество	Адхъятыма (субъективность)	Адхибхута (объективность)	Адхидайвата (супраобъективность)
Примеры	Буддхи (интеллект), манас, слух, тактильность и т. д.	То, что есть воспринимаемое, понимаемое, слышимое например музыка, предметы феноменального мира и т. д.	Относящееся к божеству — Браhma, Индра, Вайю и т. д.
Духхха (претерпевание, страдание)	Страдание, происходящее от тела и ума (адхъятыми)	Страдание, происходящее от других живых существ (адхибхутами)	Страдание, происходящее от божественных сил (адхидайвами)

развитие объекта и субъекта, великое единство. Выделяются 8 видов проявления буддхи: *дхарма* (добродетель); *адхарма* (порок); *джняна* (знание); *аджняна* (неведение); *вайрагья* (бесстрастие); страсть; *айшварья* (сверхчеловеческая сила); бессилие.

3 таттвы: **аханкара**. Это принцип индивидуальности, самосознания. Под аханкарой подразумевают ложное самоотождествление, ошибочное понятие, заключающееся в убежденности, что Я есть то, что в действительности не-Я. Таким образом, аханкара выступает как кажимость деятельности, ложное отождествление.

4–8 таттвы: 5 **тантматр** — пять сущностей, которые исходят от аханкары потенции звука, осязания, цвета, запаха и вкуса. Это еще не то, что слышимо и видимо (объекты), и не то, что слышит и видит человек (органы чувств), в аханкахах содержится возможность и того, и другого.

9–24 таттвы: 16 **викар** — шестнадцать модификаций, видоизменений. Сюда входят 11 органов чувств (5 *кармендрий*, 5 *буддхендрий* и *манас*) и 5 элементов (*махабхут*).

Под кармендриями понимаются язык, руки, ноги, органы выделения и органы размножения; это органы действия.

Под буддхендриями понимаются уши, глаза, язык, нос и кожа; это органы восприятия.

Манас (ум) соприкасается с чувствами, преобразует неопределенные чувственные импульсы, получаемые от органов чувств, в определенные ощущения с конкретной — положительной или отрицательной — оценкой воспринятых объектов. Ум принимает то, что приятно чувствам, и отвергает то, что неприятно.

Махабхуты — это пять первоначал материального мира: элементы земли, воды, света, ветра и эфира.

25 таттва: **пуруша**.

Санкхья считает, что единственный путь к спасению — метафизическое знание, гноэзис¹⁸. Капила говорит о трех источниках знания: восприятии, выводе и *аптавачане*, то есть о том, что получено: об истинном, правдивом слове или, иначе говоря, о слове достоверной личности¹⁹.

Итак, философия санкхьи предполагает наличие только трех независимых источников достоверного знания (*прамана*):

- 1) восприятие (*пратьякша*),
- 2) умозаключение (*анумана*),
- 3) свидетельство (*шабда*).

Частные случаи этих источников:

- 1) постулирование (*артиханатти*);
- 2) незнание (*абхава*).

Неотъемлемые части достоверного знания:

1) *прамата*, познающий субъект, который обладает сознанием;

- 2) *прамейя*, объект познания;

3) *прамана*, посредник, с помощью которого проходит познавательный процесс.

Сам процесс восприятия *пратьякша* проходит в основном, с помощью интеллекта. Достоверное познание выступает как отражение существенных сторон объекта в интеллекте, а сам интеллект при этом принимает форму объекта.

Истинное знание в санкхье понимается как окончательное и безошибочное познавательное действие, которое заключается во внутреннем восприятии сознающим Я образа объекта, отраженного в интеллекте. Ум, интеллект и чувства понимаются как бессознательные материальные инструменты, которые никакой объект самостоятельно воспринять не способны. Для восприятия необходимо сознание, которое присуще духовному Я.

С другой стороны, Я не может самостоятельно созерцать объекты мира, так как Я в санкхье обладает качеством *нишкрия*, то есть оно «не совершает действия». Если бы сознание само способно было воспринимать объекты мира, то тогда бесконечное и вездесущее Я знал бы все и всегда, однако этого не происходит. Я познает объекты через чувства, ум и интеллект. Истинное знание внешних объектов достигается только тогда, когда впечатление от объекта переносится чувствами через *манас* (ум) в *буддхи* (интеллект), где на него и проливает свет сознание Я.

Глаза переносят поступающие (от внешних раздражителей) сигналы в ум, который синтезирует дискретные импульсы чувств в образы. Интеллект из-за деятельности ума уподобляется созерцающей форме. Доминирующее качество *саттвы* позволяет *буддхи* (интеллекту) отражать образ предмета в сознающее Я, последнее же рефлектирует уже осознанный образ в интеллект. Так бессознательный интеллект, уподобленный созерцаемому объекту, освещается сознанием. Именно в этом состоянии и возможно восприятие. Этот процесс сравнивается с отражением света лампы зеркалом. Зеркало, подобно интеллекту, не только отражает свет, но и освещает другие объекты, поэтому может возникнуть иллюзия, что зеркало само способно освещать предметы, осознавать воспринятое.

Адепты системы санкхьи ставили перед собой задачу выяснить, как можно мыслить тот «чистый субъект», который не стал бы предметом никакой объективизации. И они вынесли за его скобки и внешний мир, и психофизический агрегат, и все ментальные состояния соответствующего индивида, оставив на его долю только свойство быть чистым «свидетелем» (*сакшин*) опыта, к которому он фактически причастен не более, чем аскет, зашедший на поле к тем, кто на нем работает²⁰.

Концепция рефлексии, которая была описана выше, имеет свои особенности в зависимости от ее пропонента. Виджняна Бхикшу считает, что познание объекта происходит вышеописанным способом. Доминирующее свойство интеллекта — *саттва* — позволяет ему отражаться в сознающее Я, которое, в свою очередь отражается в интеллект, содержащий модификацию объекта, но это отражение уже осознанно²¹. При этом интеллект принимает эти

отраженные образы за свои собственные. Может возникнуть вопрос: зачем буддхи (интеллекту) требуется сознающее Я? Интеллект есть бессознательная субстанция, он сам не в состоянии получить опыт о предмете, для этого требуется сознание. Подобную концепцию рефлексии выдвигает Вьяса в своем комментарии на «Йога-сутры» Патанджали²².

Вачаспати Мишра считает, что восприятие есть односторонний процесс. Существует рефлексия Я в интеллекте, но не может быть обратной рефлексии, то есть отражения интеллекта в Я. Объект соприкасается с чувствами, его впечатление доходит до ума и передается в интеллект. Затем интеллект модифицируется в форму этого объекта. На этом уровне самосветящееся Я освещает саттвичное «зеркало» интеллекта, которое проливает этот же свет и на объект — или, другими словами, интеллект, принявший форму объекта, начинает сам «светиться сознанием». В этот момент интеллект получает опыт предмета, то есть бессознательный эволют *пракрити* буддхи (интеллект) пользуется сознанием *пуруши*, а пуруша использует интеллект как инструмент в тех же целях (осознания)²³. Хотя пуруша является сам сознанием, но без инструментов (чувств, манаса, буддхи) он не может воспользоваться своей сущностью. В этой концепции интеллект предстает зеркалом, отражающим свет лампы, и он сам получает возможность и способность освещать другие предметы.

Согласно Виджняна Бхикшу, непосредственно сознающее Я есть субъект удовольствий и страданий, тогда как Вачаспати Мишра утверждает, что страдание и удовольствие от соприкосновения с объектами испытывает буддхи (интеллект).

Однако эти две позиции находятся в рамках общей парадигмы «теории отражения». Ее общие моменты заключаются в следующем:

- острота ощущения объектов сознающим Я зависит от степени отождествления с интеллектом;
- Я получает опыт внешнего мира через интеллект;
- для передачи опыта объекта создается отношение уподобления;
- интеллекту сообщается отраженная познавательная способность для получения знания об объекте.

В санкхье различаются два вида восприятия — *нирвикальпака* (индивидуализированное) и *савикальпака* (детерминированное). Нирвикальпака называется также иногда *алочана* (лицезрение). Оно возникает в момент контакта между чувствами и объектом и является предшественником последующего умственного анализа (*викальпа*) и синтеза (*санкальпа*) сенсорных ощущений. На этом этапе «вещь» констатируется как чистая видимость, «ничто», как недифференцированный и невербализируемый объект. После стадии «базисного» ощущения (нирвикальпака) следует определенное восприятие (савикальпака). Савикальпа также называется *вивечана*, что указывает на способность к различению деталей или

распознанию. Здесь происходит целостное восприятие, интерпретация дискретных сигналов чувств.

Анумана есть знание, полученное с помощью логического вывода. Согласно санкхье, выводы делятся на общеутвердительные (*вита*) и общеотрицательные (*авита*). Вита, или утвердительное суждение, бывает двух видов: *пурват* и *саманьятодришта*. Пурват есть аналитическое суждение *posteriori*, которое основано на ранее наблюдаемом отношении сопутствия между двумя вещами (например, любой вещи сопутствует протяженность). Если мы говорим кому-либо о какой-то вещи, то человек сразу понимает, что она занимает некоторое пространство, так как наш собеседник имел дело с вещами и знает, что предметам сопутствует протяженность. Пурват в нынешнем имеет более четкую причинно-следственную зависимость, в нем невидимая причина выводится из наблюдаемого следствия (уровень воды в реке поднялся, значит, прошли дожди).

Если под средним термином умозаключения понимать дым, а под большим — огонь, то умозаключение саманьятодришта основано не на предшествующем наблюдении сопутствующей связи (*вьяпти*) между ними. В этом типе умозаключения необходимы факты, которые бы, с одной стороны, соответствовали среднему термину, а с другой стороны, были бы постоянно связаны с большим термином. Так, существование чувств, которые сами находятся вне восприятия, выводится подобным образом:

- 1) для действия необходима способность;
- 2) зрительные, слуховые, вкусовые и прочие акты есть действия;
- 3) следовательно, зрительным, слуховым, вкусовым актам необходимы способности, такие как видеть, слышать и так далее.

О существовании чувств мы узнали не потому, что наблюдаем их неизменное сопутствие актам восприятия, а из-за того, что действия по восприятию требуют соответствующих чувственных способностей.

Вопрос о познаваемости первичного состояния решается не путем чувственного познания, а посредством рационального умозаключения и аналогии²⁴.

В категорию отрицательных суждений (*авита*) философы санкхьи поместили вывод *шешават*. Под шешаватом подразумевается своего рода разделительно-категорическое суждение, которое получается в результате исключения других возможных вариантов: целое число, не 3 и не больше 3, а также не 1 и не меньше 1, должно быть 2. Выход достигается путем исключения всех противоречащих характеристик, например: феномен может быть либо субстанцией, либо модусом (качеством), либо отношением; звук не может быть ни субстанцией, ни отношением, значит, он есть качество.

В качестве третьего источника достоверного знания признается *шабда* (слово, свидетельство).

Свидетельство в санкхье бывает двух типов: *лаукика* (обыденное) и *вайдика* (основанное на авторитете Вед). Свидетельство обычных людей не признается как самостоятельный источник познания, так как оно опирается на другие прамана, в то время как ведическое свидетельство самоочевидно, поскольку Веды считаются сверхчувственными, непогрешимыми, всеобщими, вечными и не зависящими от воли людей, склонных к ошибкам. Санкхья считает Веды безличными и проявляющимися через духовный опыт провидцев.

Во втором перечне гл. XXVII поэмы «Манимехалей» шесть учений приводятся в порядке увеличения количества принимаемых ими способов познания. Так, материалистическое учение локаяты признает лишь восприятие, буддизм — восприятие и вывод, а санкхья — восприятие, вывод и свидетельство священного писания²⁵.

Со временем различные ведантические авторы постоянно осваивали элементы философии санкхьи, в результате чего санкхья постепенно растворилась в веданте. «Неудобные» с точки зрения веданты положения опровергались или игнорировались.

Есть мнения, что санкхья была видом философии, сознательно оппозиционной первым представителям идеализма²⁶.

Однако, как указывает М. Мюллер, в Индии не существовало представлений о частной собственности на какую-либо философскую истину. Личность не имела значения и не могла оказывать такого влияния, которое оказывали в Греции такие мыслители, как Сократ или Платон. Истина считалась в Индии не частной, а общей собственностью. Если происходил обмен идей между индийскими искателями истины, то скорее ради сотрудничества для достижения общей цели, чем ради отстаивания притязаний на оригинальность или на первенство²⁷.

Литература

1. Grimes J. A Concise Dictionary of Indian Philosophy. Albany: State University of New York Press, 1996.
2. Isayeva N. Shankara and Indian Philosophy. Albany: State University of New York Press, 1993.
3. The Mahabharata translated by Kisari Mohan Ganguli. Book 12: Santi Parva. Delhi, 1883–1896.
4. Бхагавадгита / Пер. ссанскр. Б. Л. Смирнова. СПб.: А-гад, 1994.
5. Градинаров П. Класическа индийска философия. София: Евразия, 1995.
6. Классическая йога («Йога-сутры» Патанджали и «Вьяса-Бхашья») / Пер. ссанскр. Е. П. Островской и В. И. Рудого. М.: Наука, 1992.
7. Махабхарата. Выпуск V, книга 1. Мокшадхарма (основа освобождения) / Пер. ссанскр. Б. Л. Смирнова. Ашхабад: Ылым, 1983.
8. Мюллер М. Шесть систем индийской философии / Пер. с англ. М.: Искусство, 1995.
9. Пятигорский А. Материалы по истории индийской философии. М.: Издательство восточной литературы, 1962. С. 162.
10. Рой М. История индийской философии / Пер. с бенг. М. С. Андронова, И. С. Колобкова, Г. Н. Шестопаловой, А. Ф. Исаенковой. М.: Издательство иностранной литературы, 1958. С. 7.
11. Тeinistическая санкхья в качестве первопричины творения вводит творца.
12. Цит. по: Мюллер М. Шесть систем индийской философии / Пер. с англ. М.: Искусство, 1995. С. 239–240.
13. Мюллер М. Шесть систем индийской философии / Пер. с англ. М.: Искусство, 1995. С. 264.
14. Системы индийской философии. URL: <http://www.vedaclub.com/index.php?name=pages&op=view&id=1497> (дата обращения 05.07.2013).
15. Элиаде М. Йога: бессмертие и свобода / Пер. с англ. С. Никшич. К.: София, 2000. С. 28.
16. Рой М. История индийской философии. / Пер. с бенг. М. С. Андронова, И. С. Колобкова, Г. Н. Шестопаловой, А. Ф. Исаенковой. М.: Издательство иностранной литературы, 1958.
17. Системы индийской философии. URL: <http://www.vedaclub.com/index.php?name=pages&op=view&id=1497> (дата обращения 05.07.2013).
18. Шохин В. К. Виджняна Бхикшу // Новая философская энциклопедия. М.: Наука, 2010. Т. 1.
19. Шохин В. Санкхья // Новая философская энциклопедия. М.: Наука, 2010. Т. 3.
20. Шримад Бхагаватам. 3 песнь «Статус кво». Гл. 33 Деяния Капилы / Пер. с англ. М.: Бхактиведанта Бук Траст, 1994.
21. Чаттопадхьяя Д. От санкхьи до веданты / Пер. с англ. М.: Сфера, 2003.
22. Чаттопадхьяя Д. Локаята даршана История индийского материализма. / Пер. с англ. М.: Издательство иностранной литературы, 1961.
23. Чаттопадхьяя Д. От санкхьи до веданты / Пер. с англ. М.: Сфера, 2003.
24. Шохин В. Бхагаватама. 3 песнь «Статус кво». Гл. 33 Деяния Капилы / Пер. с англ. М.: Бхактиведанта Бук Траст, 1994. С. 487.
25. The Mahabharata translated by Kisari Mohan Ganguli. Book 12: Santi Parva. Delhi, 1883–1896. P. 147.
26. Бхагавадгита / Пер. ссанскр. Б. Л. Смирнова. СПб.: А-гад, 1994. С. 207.
27. Grimes J. A Concise Dictionary of Indian Philosophy. Albany: State University of New York Press, 1996. P. 283.
28. Мюллер М. Шесть систем индийской философии. / Пер. с англ. М.: Искусство, 1995. С. 217.
29. Шохин В. Санкхья // Новая философская энциклопедия. М.: Наука, 2010. Т. 3. С. 490.
30. Isayeva N. Shankara and Indian Philosophy. Albany: State University of New York Press, 1993. P. 52–53.
31. См.: Махабхарата. Вып. V, книга 1. Мокшадхарма (основа освобождения) / Пер. ссанскр. Б. Л. Смирнова. Ашхабад: Ылым, 1983.
32. Бхагавадгита / Пер. ссанскр. Б. Л. Смирнова. СПб.: А-гад, 1994. С. 187.
33. Пятигорский А. Материалы по истории индийской философии. М.: Издательство восточной литературы, 1962. С. 162.
34. Рой М. История индийской философии / Пер. с бенг. М. С. Андронова, И. С. Колобкова, Г. Н. Шестопаловой, А. Ф. Исаенковой. М.: Издательство иностранной литературы, 1958. С. 7.
35. Тeinistическая санкхья в качестве первопричины творения вводит творца.
36. Цит. по: Мюллер М. Шесть систем индийской философии / Пер. с англ. М.: Искусство, 1995. С. 239–240.
37. Мюллер М. Шесть систем индийской философии / Пер. с англ. М.: Искусство, 1995. С. 264.
38. Системы индийской философии. URL: <http://www.vedaclub.com/index.php?name=pages&op=view&id=1497> (дата обращения 05.07.2013).
39. Элиаде М. Йога: бессмертие и свобода / Пер. с англ. С. Никшич. К.: София, 2000. С. 28.

Примечания

¹ Чаттопадхьяя Д. От санкхьи до веданты / Пер. с англ. М.: Сфера, 2003. С. 153.

² См.: Махабхарата. Вып. V, книга 1. Мокшадхарма / Пер. ссанскр. Б. Л. Смирнова. Ашхабад: Ылым, 1983.

³ Шримад Бхагаватам. 3 песнь «Статус кво». Гл. 33 Деяния Капилы / Пер. с англ. М.: Бхактиведанта Бук Траст, 1994. С. 487.

⁴ The Mahabharata translated by Kisari Mohan Ganguli. Book 12: Santi Parva. Delhi, 1883–1896. P. 147.

⁵ Бхагавадгита / Пер. ссанскр. Б. Л. Смирнова. СПб.: А-гад, 1994. С. 207.

⁶ Grimes J. A Concise Dictionary of Indian Philosophy. Albany: State University of New York Press, 1996. P. 283.

⁷ Мюллер М. Шесть систем индийской философии. / Пер. с англ. М.: Искусство, 1995. С. 217.

⁸ Шохин В. Санкхья // Новая философская энциклопедия. М.: Наука, 2010. Т. 3. С. 490.

⁹ Isayeva N. Shankara and Indian Philosophy. Albany: State University of New York Press, 1993. P. 52–53.

¹⁰ См.: Махабхарата. Вып. V, книга 1. Мокшадхарма (основа освобождения) / Пер. ссанскр. Б. Л. Смирнова. Ашхабад: Ылым, 1983.

¹¹ Бхагавадгита / Пер. ссанскр. Б. Л. Смирнова. СПб.: А-гад, 1994. С. 187.

¹² Пятигорский А. Материалы по истории индийской философии. М.: Издательство восточной литературы, 1962. С. 162.

¹³ Рой М. История индийской философии / Пер. с бенг. М. С. Андронова, И. С. Колобкова, Г. Н. Шестопаловой, А. Ф. Исаенковой. М.: Издательство иностранной литературы, 1958. С. 7.

¹⁴ Тeinistическая санкхья в качестве первопричины творения вводит творца.

¹⁵ Цит. по: Мюллер М. Шесть систем индийской философии / Пер. с англ. М.: Искусство, 1995. С. 239–240.

¹⁶ Мюллер М. Шесть систем индийской философии / Пер. с англ. М.: Искусство, 1995. С. 264.

¹⁷ Системы индийской философии. URL: <http://www.vedaclub.com/index.php?name=pages&op=view&id=1497> (дата обращения 05.07.2013).

¹⁸ Элиаде М. Йога: бессмертие и свобода / Пер. с англ. С. Никшич. К.: София, 2000. С. 28.

- ¹⁹ Мюллер М. Шесть систем индийской философии / Пер. с англ. М.: Искусство, 1995. С. 228.
- ²⁰ Сутры философии санкхьи / Издание подготовил Шохин В. К. М.: Ладомир, Янус-К, 1997. С. 6.
- ²¹ Шохин В. К. Виджняна Бхикшу // Новая философская энциклопедия. М.: Наука, 2010. Т. 1. С. 396–397.
- ²² См.: Классическая йога («Йога-сутры» Патанджали и «Вьяса-Бхашья») / Пер. с санскр. Е. П. Островской и В. И. Рудого. М.: Наука, 1992.
- ²³ Шохин В. К. Виджняна Бхикшу // Новая философская энциклопедия. М.: Наука, 2010. Т. 1. С. 396–397.
- ²⁴ Градинаров П. Класическа индийска философия. София: Евразия, 1995. С. 13.
- ²⁵ Пятигорский А. Материалы по истории индийской философии. М.: Издательство восточной литературы, 1962. С. 59.
- ²⁶ Чаттопадхьяя Д. Локаята даршана История индийского материализма / Пер. с англ. М.: Издательство иностранной литературы, 1961. С. 378.
- ²⁷ Мюллер М. Шесть систем индийской философии / Пер. с англ. М.: Искусство, 1995. С. 213–214.

З. Г. Муравьева

аспирантка кафедры
культурологии
Русской христианской
гуманитарной академии

Научный руководитель:
доктор философских наук,
профессор Русской христианской
гуманитарной академии
А. А. Хлевов

КУЛЬТ ГЕРАКЛА В ХЕРСОНЕСЕ ТАВРИЧЕСКОМ

Copyright © 2013, З. Г. Муравьева

Культ Геракла был вторым по значимости государственным культом Херсонеса после культа Партенос. Столь важное место в пантеоне полиса Геракл занял, в первую очередь, благодаря тому, что он являлся главным покровителем метрополии Херсонеса — Гераклеи Понтийской. Херсонеситы были дорийцами, а дорийцы вели свое происхождение от Геракла¹. Херсонес являлся единственным из северопонтийских городов, где культа этого героя был выражен столь ярко и носил столь разнообразный характер. Мифотворчество, использовавшееся эллинами весьма широко при проведении колонизационной политики, также сыграло существенную роль в распространении почитания героя. Покорение новых земель всегда начиналось с мифов о сакральном освоении территории эллинскими богами и героями, причем наиболее часто в роли «первопроходца» выступал Геракл. Освоение божеством территорий давало грекам основание считать себя его преемниками, имеющими полное право занимать земли, заселенные другими народами, а также входить в контакты с автохтонным варварским населением. На Северном Понте таким мифом являлась легенда о происхождении скифов от Геракла и женщины-змеи, дошедшая до нас в изложении Геродота. Согласно данной легенде Геракл оказался первым эллином, ступившим на полуостров еще задолго до колонизации Таврики выходцами из Гераклеи Понтийской, а порождение скифов от семени эллинского героя должно было обеспечить, в понимании колонистов, подчиненное положение автохтонного населения по отношению к завоевателям.

Почитание Геракла в Херсонесе было двойким: с одной стороны, его почитали на государственном уровне как олимпийское божество (в этом случае на передний план выдвигались его сoterические функции); с другой стороны, Геракл почитался на частном уровне как герой, обладавший хтонической сущностью. Пик развития официально-государственного культа героя пришелся на IV–III века до н. э. Это был период, когда Херсонес достиг своего расцвета в экономическом и культурном отношении, а военные успехи полиса позволяли горожанам с уверенностью говорить о помощи героя-покровителя в завоевательных походах.

Геракла видели помощником в укреплении и расширении владений полиса; после того как герой «шел впереди» колонизации, он необходимо должен был способствовать дальнейшему росту и развитию покровительствуемого им города-государства. Именно после освоения херсонеситами Гераклейского полуострова Геракл стал почитаться в ипостаси Сотера. Надо отметить, что подобные функции не являлись для героя-бога чем-то исключительным: для греческой мифологии был характерен образ Геракла как властителя и защитника территорий, освоенных в период эллинской экспансии. Однако после II века до н. э., когда скифы отбили у херсонеситов основную часть их владений, значение государственного культа Геракла существенно снизилось: об этом свидетельствует резкое уменьшение на данном этапе истории полиса числа памятников, посвященных герою. Но почитание героя на полисном уровне не исчезло окончательно: в декрете 129–130 г. н. э. находится упоминание месяца гараклия, в то время как в прочих дорийских колониях подобного названия месяца до сих пор зафиксировано не было. Соответственно, в этом месяце должны были проходить ежегодные празднества в честь героя. Вероятно, они проводились в херсонесском гимнасии и включали в себя атлетические агоны. Об этом, по мнению М. В. Скржинской² и А. С. Русяевой³, может свидетельствовать жертвеник II–III веков н. э., на котором изображены Геракл и Гермес, считавшиеся в Элладе покровителями гимнасиев и палестр. Однако не все ученые придерживаются подобной трактовки данной находки: совместное изображение Геракла и Гермеса могло указывать также на функции божеств, связанных с плодородием или, как полагает В. М. Зубарь⁴, на их хтонические функции: именно Гермес, согласно легенде, являлся проводником Геракла в Аид.

Хтонический аспект почитания Геракла был характерен для частных отправлений культа данного героя. Связь с загробным миром обуславливает причастность героя в прочих регионах Эллады к элевсинским мистериям, упоминаний о проведении которых в Херсонесе, однако, до настоящего времени получено не было. Также хтонизм Геракла проявлялся и в его покровительстве земледелию

и плодородию: земельная аристократия почитала героя своим основным защитником. Это подтверждается тем фактом, что все дошедшие до нашего времени рельефы с изображением героя-бога обнаружены либо на территории аграрных поселений, либо непосредственно на земледельческой территории⁵. Со временем II века до н. э. при снижении значения государственного культа Геракла усиливается вера в помочь героя в посмертной участи жителей полиса: об этом свидетельствует возрастание количества предметов с изображениями самого героя и его атрибутов в составе погребального инвентаря херсонеситов. Однако В. М. Зубарь⁶ видит в этом явлении не усиление хтонических функций героя, а проявление его функции Сотера, перешедшей с государственного на частно-гражданский уровень.

В свою очередь, о восприятии Геракла как божества можно судить по изображениям его на рельефах отдыхающим. В подобных изображениях Э. И. Соломоник, В. М. Зубарь⁷ и А. С. Русева⁸ видят апофеоз героя-победителя, «олимпийского бога, ведущего блаженный образ жизни, но не утратившего способности защищать приверженцев своего культа»⁹. Если С. Ю. Сапрыкин предполагал видеть в этих сценах хтонический аспект почитания Геракла и связывал их с представлениями о бессмертии души, то Э. И. Соломоник убедительно доказала, что развитие представлений о бессмертии простых смертных относится только к первым векам н. э., когда на надгробьях появляются рельефы с изображением загробной трапезы героизированных умерших, соответственно, эти представления никак не могли влиять на изображения отдыхающего Геракла, появившиеся еще в III веке до н. э.¹⁰

Некоторые ученые, например А. С. Русева¹¹, полагают, что хтонический аспект культа Геракла подтверждается тем, что на изображениях, в том числе в нумизматике, присутствуют его атрибуты как героя, а хтонические черты были присущи всем эллинским героям. Изображения атрибутов Геракла как героя, однако, не всегда следует воспринимать как показатель его хтонической сущности. Хронологически изображение палицы на монетах Херсонеса совпадает с военными успехами полиса, и, таким образом, палица Геракла символизирует его сoterическую функцию. Терракотовые палицы Геракла и алтари в виде них также могли указывать на сoterическую функцию героя-бога по аналогии с золотой палицей из Гераклеи, которая, по свидетельству Мемнона, располагалась в центре города, на агоре, и была украшена львиной шкурой и золотым колчаном со стрелами. Палицы, имевшие функции жертвенника, использовались для проведения ритуалов в честь Геракла преимущественно в эллинистический период.

К наиболее часто встречающимся символам Геракла в нумизматике Херсонеса следует отнести также бодающего быка. Данная тематика изображений присутствовала в чеканке Херсонеса на протяжении нескольких столетий и была заим-

ствована практически без изменений из Гераклеи Понтийской¹². Этот тип монет отражает легенду о пойманном Гераклом критском быке, уничтожавшем посевы в Аттике (отношения с которой и у Херсонеса, и у Гераклеи были обычно напряженными).

Статуарные изображения Геракла почти в половине обнаруженных находок представляют собой тип героя, опирающегося правой рукой на палицу и держащего львиную шкуру в левой руке¹³. Будучи мифологическим предком дорийцев, Геракл являлся собой идеальный тип «дорийского мужчины». В его образе часто присутствует наряду с мужественностью и энергичностью, подчас обремененной усталостью, сосредоточенность и патетика. Пожалуй, наиболее древним памятником из Херсонеса, изображающим Геракла, можно считать жертвенник, найденный в так называемом Страбоновом Херсонесе, который изображает героя-бога в момент совершения подвига — борьбы с кобылицами Диомеда, а также (на том же рельефе) отдыхающим. Жертвенник датируется последней четвертью V — первым десятилетием IV веков до н. э. К концу II века н. э. относится изображение на мраморном рельефе подвигов Геракла: укрощение критского быка, похищение яблок Гесперид и выведение Цербера из Аида.

Популярность Геракла в Херсонесе подтверждается также сравнительно большим числом теофорных имен, к которым можно отнести такие имена как Гераклий, Геракlid.

Однако своего любимого героя-бога херсонеситы не только превозносили в своем искусстве, но могли и немного посмеяться над ним. В Херсонесе были найдены терракотовые статуэтки комических актеров в образе Геракла, одна из которых представляет его разжиревшим обжорой, напоминающим силена, а другая явно намекает на опьянение героя.

В первые века н. э. усилился культ Геракла как покровителя армии. В этот период благодаря римскому влиянию в Херсонесе в образ героя-бога были привнесены черты римского Геркулеса; можно даже говорить об отождествлении Геракла с Геркулесом. Во II–III веках н. э. можно отметить также рост восприятия хтонического элемента в восприятии херсонеситами Геракла. Это проявилось в изображениях подвигов героя на мраморных саркофагах, заказанных богатыми херсонеситами в других регионах Эллады. Горожане упивали на помощь обожествленного героя в обретении бессмертия ими самими, видя в нем Сотера не только в этом, но и в загробном мире.

Примечания

¹ Белов Г. Д. Терракотовая голова Геракла из Херсонеса // Советская археология. М.: Наука, 1976. № 4. С. 204–205.

- ² Скржинская М. В. Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье. СПб.: Алетейя, 2010. С. 251.
- ³ Русаява А. С. Религия понтийских греков в античную эпоху: Мифы. Святилища. Культы олимпийских богов и героев. Киев: Стилос, 2005. С. 447.
- ⁴ Зубарь В. М. Боги и герои античного Херсонеса. Киев: Стилос, 2005. С. 33–34.
- ⁵ Щеглов А. Н. Геракл отдыхающий // Херсонес Таврический. Ремесло и культура. Киев: Наукова думка, 1974. С. 54–55.
- ⁶ Зубарь В. М. Боги и герои античного Херсонеса. Киев: Стилос, 2005. С. 32–33.
- ⁷ Там же. С. 27–28.
- ⁸ Русаява А. С. Религия понтийских греков в античную эпоху: Мифы. Святилища. Культы олимпийских богов и героев. Киев: Стилос, 2005. С. 450.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Соломоник Э. И. Из истории религиозной жизни в северо-понтийских городах позднеантичного времени // ВДИ. 1973. С. 55–77.
- ¹¹ Там же. С. 449.
- ¹² Анохин В. А. Монетное дело Херсонеса. Киев: Наукова думка, 1977. № 19, 20.
- ¹³ Щеглов А. Н. Геракл отдыхающий // Херсонес Таврический. Ремесло и культура. Киев: Наукова думка, 1974. С. 45–46.

В. А. Курилов

студент Русской христианской гуманитарной академии

Научный руководитель:
доктор социологических наук,
доцент Санкт-Петербургского государственного университета
М. Ю. Смирнов

СВОБОДА СОВЕСТИ В СССР: ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ПРАВОВОГО ИНСТИТУТА

Copyright © 2013, В. А. Курилов

Свобода совести — это правовой институт, т. е. совокупность норм права, регулирующих общественные отношения, которые возникают в процессе осуществления этой свободы, и право, принадлежащее конкретному лицу (субъективное право)¹. Это комплексный правовой институт, сочетающий в себе элементы личной и публичной свободы.

В современном мире в конституциях всех государств признается и гарантируется один из основополагающий принципов прав и свобод человека и гражданина — свобода совести. Свобода совести является связующим элементом в системе основных прав и свобод человека и гражданина, неотчуждаемых и принадлежащих каждому от рождения. Особая важность свободы совести подчеркнута в ч. 3 ст. 56 Конституции Российской Федерации, в которой перечисляются права и свободы, не подлежащие ограничению ни в каких ситуациях: «*Не подлежат ограничению права и свободы, предусмотренные статьями 20, 21, 23 (часть 1), 24, 28, 34 (часть 1), 40 (часть 1), 46–54 Конституции Российской Федерации*»². Следовательно, свобода совести столь же значима и неотчуждаема, как и право на жизнь, достоинство личности, неприкосновенность частной жизни, право на защиту персональных данных, свобода предпринимательской и иной не запрещенной экономической деятельности, право на жилище, право на судебную защиту, право на рассмотрение дела надлежащим судом, право на получение юридической помощи, презумпция невиновности, право на гуманизм правосудия, на защиту интересов потерпевших, на применение действующего закона³. Несмотря на всю важность свободы совести до сих пор ведутся дискуссии об объеме прав, включенных в это понятие. Эти дискуссии имеют чрезвычайно важное практическое значение, ведь недостаточная проработка содержания правовых понятий приводит к невозможности гарантии и реализации прав и свобод граждан в правоприменительной практике в полном объеме.

Для теоретического анализа объема прав, входящих в конституционное понятие свободы совести, необходимо учитывать три фактора: 1) гарантии и защиту основных прав и свобод человека и гражданина; 2) правоприменительную деятельность государственных органов в отношении религиозных объединений; 3) основы конституционного строя (т. е. светское государство или государство признает

особенный правовой статус какого-либо религиозного объединения). Методологически верным подходом будет изучение совокупности этих факторов в их системной связи. Проведем анализ советского законодательства о религиозных культурах, учитывая вышеупомянутые факторы.

В. И. Ленин в своих статьях «Социализм и религия», «Об отношении рабочей партии к религии», «Классы и партии в их отношении к религии и церкви» сформулировал отношение Социал-демократической рабочей партии к религии, которое стало основой для будущих декретов молодой Советской власти, определило политику партии и государства в отношении религии. В ключевой для нашей темы статье «Социализм и религия» В. И. Ленин формулирует содержание свободы совести (хотя словосочетание «свобода совести» им еще не употребляется) и показывает необходимость государственного нейтралитета в отношении религии, он пишет: «*Мы требуем, чтобы религия была частным делом по отношению к государству, но мы никак не можем считать религию частным делом по отношению к нашей собственной партии. Государству не должно быть дела до религии, религиозные общества не должны быть связаны с государственной властью. Всякий должен быть совершенно свободен исповедовать какую угодно религию или не признавать никакой религии, т. е. быть атеистом, каковым и бывает обыкновенно всякий социалист. Никакие различия между гражданами в их правах в зависимости от религиозных верований совершенно не допустимы. Всякие даже упоминания о том или ином вероисповедании граждан в официальных документах должны быть безусловно уничтожены. Не должно быть никакой выдачи государственной церкви, никакой выдачи государственных сумм церковным и религиозным обществам, которые должны стать совершенно свободными, независимыми от власти союзами граждан единомышленников*»⁴. Также в рассматриваемой статье В. И. Лениным особо подчеркивалось: «*Мы требуем полного отделения церкви от государства, чтобы бороться с религиозным туманом чисто идейным и только идейным оружием, нашей прессой, нашим словом*»⁵. После прихода к власти большевиков в 1917 г. вышеизложенные требования стали основой Декрета Совета Народных Комиссаров (далее — СНК), который вошел в историю под названием «Об отделении церкви от государства и школы

от церкви» (23.01.1918). Необходимо напомнить, что первоначально декрет именовался «О свободе совести, церковных и религиозных обществах» и принят он был 20 января 1918 г. Именно в этот день декрет был подписан В. И. Лениным, восемью народными комиссарами, а также управляющим делами правительства и секретарем СНК, а 21 января 1918 г. декрет напечатали две крупнейшие столичные газеты — «Известия Центрального Исполнительного Комитета Советов Крестьянских, Рабочих и Солдатских Депутатов» (№ 16 (280)) и «Правда. Центральный орган Р. С.-Д. Р.П.» (№ 16 (234))⁶. Историческое значение ленинского декрета трудно переоценить, ведь именно в нем впервые в мире свобода совести была закреплена правовым актом правительства. Главные положения этого документа можно свести к следующим пунктам: 1) церковь отделена от государства; 2) свобода совести определяется как исповедание любой религии или никакой; 3) отменяются привилегии и ущемления в правах, связанные с исповеданием или не исповеданием религии; 4) акты гражданского состояния переходят в ведение гражданских властей; 5) преподавание религиозных вероучений в общеобразовательных школах не допускается; 6) граждане могут обучать и обучаться религии частным образом; 7) церковным и религиозным обществам запрещается владеть собственностью и правами юридического лица; 8) объявляется национализация имущества церковных и религиозных обществ; 9) здания и предметы, предназначенные для богослужебных целей, передаются в бесплатное пользование религиозных обществ. Свобода совести также гарантировалась первой Конституцией РСФСР принятой 10 июля 1918 г.: «13. В целях обеспечения за трудящимися действительной свободы совести церковь отделяется от государства и школа от церкви, а свобода религиозной и антирелигиозной пропаганды признается за всеми гражданами»⁷. Кроме того, Конституция РСФСР предоставляла право убежища всем иностранцам, подвергающимся преследованию за политические и религиозные преступления. Были выделены группы граждан, которые не могли избирать или быть избранными в Советы, среди них назывались «монахи и духовные служители церквей и религиозных культов». В законодательстве о религиозных культурах выделялись религиозные общества и группы, они обязаны были регистрироваться, но при этом были лишены статуса юридического лица, кроме того, регистрирующие органы и НКВД (Народный комиссариат внутренних дел) имели полномочия активно вмешиваться в деятельность религиозных обществ и групп. В законодательстве накладывался целый ряд ограничений на деятельность объединений верующих граждан: не допускались общие собрания без разрешения местных властей, не допускалось создание кассы взаимопомощи, миссионерская деятельность, т. е. запрещалась любая деятельность, не связанная с отправлением религиозных культов⁸. Новая редакция Конституции РСФСР, принятая XIV съездом Советов (18.05.1929), изменила кон-

ституционную формулировку «свобода религиозной пропаганды» на «свободу религиозных исповеданий», тем самым значительно ограничив реализацию свободы совести в коллективных формах, наложив запрет на какую-либо общественную деятельность религиозных объединений. «Свобода религиозных исповеданий» толковалась как деятельность верующих по исповеданию своих религиозных доктолов, тесно связанная с отправлением религиозного культа и ограниченная средой самих верующих⁹. Такое понимание правового содержания свободы совести закрепляется в советской Конституции, утвержденной Чрезвычайным VIII съездом Советов Союза ССР 5 декабря 1936 г., в статье 124: «В целях обеспечения за гражданами свободы совести церковь в СССР отделена от государства и школа от церкви. Свобода отправления религиозных культов и свобода антирелигиозной пропаганды признаются за всеми гражданами»¹⁰. Статья 135 узаконивала всеобщее избирательное право и допускала выборы в высший государственный орган депутатов Верховного Совета независимо от вероисповедания и социального происхождения.

Во время Второй мировой войны руководители государства взяли новый курс на сближение с Русской православной церковью. В августе 1945 г. исполнительным органам религиозных обществ с монастырями включительно было предоставлено право «ограниченного юридического лица» в части аренды, строительства и покупки для церковных нужд домов, утвари, транспорта, снимались ограничения на колокольный звон, ограничивалось вмешательство местных органов власти в деятельность монастырей, этот комплекс мер значительно улучшил правовое положение православных обществ и способствовал возрождению религиозной жизни в СССР¹¹. По инициативе председателя Совета по делам РПЦ Г. Г. Карпова устанавливается единый текущий счет Патриарха Московского и всея Руси в долларовом исчислении. В 1950 г. счет был открыт на один миллион рублей в инвалюте¹². Постановлением Совета Министров СССР от 08.12.1965 образуется единый союзный орган — Совет по делам религий при СМ СССР, который осуществлял политику Советского государства в отношении религиозных объединений. Советское законодательство предусматривало уголовную и административную ответственность за нарушение прав и свобод верующих. Так, Уголовный кодекс РСФСР в ст. 142 «за отказ гражданам в приеме на работу или учебное заведение, увольнение с работы или исключение из учебного заведения, лишение граждан установленных законом льгот и преимуществ, а равно иные существенные ограничения прав граждан в зависимости от их отношения к религии»¹³ предусматривал наказание исправительными работами на срок до одного года или штрафом до пятидесяти рублей. Согласно ст. 143 УК РСФСР «Воспрепятствование совершению религиозных обрядов»¹⁴ каралось исправительными работами на срок до шести месяцев или общественным порицанием. Происходило по-

степенное смягчение законодательства о религиозных культурах, демократизация политики государства по отношению к религиозным объединениям. Верховный Совет СССР 23.06.1975 вносит поправки в постановление ВЦИК и СНК РСФСР от 8 апреля 1924 г. С этого момента за религиозными обществами признается право на производство церковной утвари, предметов религиозного культа и продажи их обществам верующих, на приобретение транспортных средств, аренду, строительство и покупку строений для своих нужд в установленном законом порядке¹⁵. Конституция СССР, принятая на внеочередной седьмой сессии Верховного Совета СССР девятого созыва 7 октября 1977 г. в 52 статье раскрывает содержание свободы совести: «Статья 52. Гражданам СССР гарантируется свобода совести, то есть право исповедовать любую религию или не исповедовать никакой, отправлять религиозные культуры и вести атеистическую пропаганду. Возбуждение вражды и ненависти в связи с религиозными верованиями запрещается. Церковь в СССР отделена от государства и школа — от церкви»¹⁶. С одной стороны, была заменена формулировка из прошлой конституции «антирелигиозная пропаганда» на более мягкую «атеистическая пропаганда», однако, допускалось только «отправление религиозных культов» и не могла осуществляться религиозная пропаганда.

Встреча, состоявшаяся 29.04.1988 Генерального секретаря ЦК КПСС М. С. Горбачева с Патриархом Московским и всея Руси Пименом и членами Синода РПЦ МП стала первой официальной встречей в Кремле руководителя государства с патриархом со времен И. В. Сталина. Это знаковое событие характеризует существенные изменения, происходившие в стране и в политике партии по отношению к религиозным объединениям. Постановлением Верховного Совета СССР от 01.10.1990 был введен в действие Закон СССР «О свободе совести и религиозных организациях». Этот закон определял качественно иное отношение государства к религиозным объединениям. Подробно раскрывалось содержание понятия свободы совести: «Статья 3. Право на свободу совести. В соответствии с правом на свободу совести каждый гражданин самостоятельно определяет свое отношение к религии, вправе единолично или совместно с другими исповедовать любую религию или не исповедовать никакой, выражать и распространять убеждения связанные с отношением к религии.

Родители или лица, их заменяющие, по взаимному согласию вправе воспитывать своих детей в соответствии со своим собственным отношением к религии.

Не допускается какое-либо принуждение при определении гражданином своего отношения к религии, к исповеданию или отказу от исповедания религии, к участию или неучастию в богослужениях, религиозных обрядах и церемониях, в обучении религии.

Осуществление свободы исповедовать религию или убеждения подлежит лишь тем ограничениям,

которые необходимы для охраны общественной безопасности и порядка, жизни, здоровья и морали, а также прав и свобод других граждан, установлены законом и совместимы с международными обязательствами СССР»¹⁷. С этого момента законом разрешалось свободно выражать и распространять убеждения, связанные с отношением к религии, и это сделало равноправными верующих и атеистов, а также позволило объединениям верующих активно участвовать в жизни общества. Закон отменял обязательную регистрацию религиозных обществ, допускалась деятельность на территории СССР религиозных организаций, имеющих руководящие центры за рубежом. Важное изменение, которое внес законодатель, — это признание религиозных организаций как юридических лиц. Из недостатков необходимо отметить, что согласно Закону решение о прекращении деятельности религиозной организации принималось органом, зарегистрировавшим ее устав, а не судом. Интересные изменения в сфере отношения государства к религиозным объединениям внес Закон РСФСР «О свободе вероисповеданий» опубликованный 25.10.1990. Во-первых, законодатель раскрывал содержания понятия «свобода вероисповеданий»: «Статья 3. Гарантированная Конституцией РСФСР свобода вероисповеданий включает право каждого гражданина свободно выбирать, иметь и распространять религиозные или атеистические убеждения, исповедовать любую религию или не исповедовать никакой и действовать в соответствии со своими убеждениями при условии соблюдения законов государства»¹⁸. Во-вторых, в статье 9 была впервые дана четкая формулировка системы светского образования: «Государственная система образования и воспитания носит светский характер и не преследует цели формирования того или иного отношения к религии»¹⁹. В третьих, отделялись от государства и атеистические объединения: «Статья 8....Общественные объединения граждан, образованные в целях совместного изучения и распространения атеистических убеждений, отделены от государства. Государство не оказывает им материальной и идеологической помощи и не поручает им выполнение каких-либо государственных функций»²⁰. Тем самым подчеркивался мировоззренческий нейтралитет государства. В-четвертых, по просьбам массовых религиозных объединений дополнительными праздничными днями могли объявляться большие религиозные праздники. И наконец, в-пятых, деятельность религиозного объединения могла быть прекращена только в двух случаях: 1) по решению общего собрания или распада религиозного объединения; 2) решением суда, если деятельность религиозного объединения противоречит его уставу и действующему законодательству. Не совсем удачным было название закона «О свободе вероисповеданий», и дело в том, что в самом Законе речь шла о свободе совести, но почему-то свобода совести заменилась более узким понятием «свобода вероисповеданий», которое означает только то, что никто не может быть принуждаем

в выборе религии и изменении вероисповедания. В двух вышенназванных законах недостаточно уделялось внимания гарантиям реализации гражданами свободы совести в индивидуальном порядке, этот механизм должен предусматривать связь свободы совести с другими основными правами человека и гражданина, образующими единый комплекс, где каждый элемент находится в системной связи со всеми остальными. Деятельность религиозных объединений должна регламентироваться гражданским законодательством.

Важно отметить, что недопустимым упрощением будет характеристика СССР как атеистического государства на основании ущемления прав верующих и атеистической пропаганды, которую вела КПСС. Главный признак атеистического государства — это отсутствие мировоззренческого нейтралитета, выраженного в основном законе государства, т. е. отрицание государством свободы совести. Например, атеистическим государством (пожалуй, единственным в истории) была Народная Социалистическая Республика Албания. В статье 37 Конституции, принятой 28 декабря 1976 г., декларировалось: «Государство не признает никакой религии и поддерживает и развивает атеистическую пропаганду, чтобы укоренить в людях материалистическое научное мировоззрение»²¹. В данном случае государство вмешивается в определение отношения к религии своего гражданина. Статья 55 запрещала создание любой религиозной организации: «Запрещается создание любой организации фашистского, антидемократического, религиозного и антисоциалистического характера.

Запрещается фашистская, антидемократическая, религиозная, поджигательская, антисоциалистическая деятельность и пропаганда, а также разжигание национальной и расовой ненависти»²². В отличие от Народной Социалистической Республики Албания государственные органы Советского союза придерживались нейтралитета по отношению к религии, признавали свободу совести, защищали права верующих. В высший государственный орган Верховный Совет СССР могли быть избраны беспартийные верующие граждане. Любопытно отметить, что патриарх Алексий II (Алексей Михайлович Ридигер) был народным депутатом СССР.

Антирелигиозной пропагандой и атеистическим воспитанием трудящихся и учащийся молодежи занималась Коммунистическая партия. В СССР была однопартийная система, партия рассматривалась как политическое ядро государственных и общественных организаций, оказывала влияние на подбор, расстановку и воспитание кадров в них. Функции государственных и партийных органов были тесно переплетены. Одна из утвердившихся норм взаимоотношений партийных и советских организаций — это принятие совместных постановлений по вопросам, имеющим важное общегосударственное значение, например постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР²³. Партия не заменяла и не поглощала собой Советы, а свои решения проводила через государственные

органы в рамках Советской Конституции. Согласно Уставу КПСС каждый член партии обязан был вести решительную борьбу с «религиозными предрассудками и другими пережитками прошлого». Поэтому правильно будет суждение об СССР как о государстве с однопартийной системой, в котором члены партии обязаны были придерживаться атеистического мировоззрения.

Остается добавить, что в августе 1991 г. Секретариат ЦК КПСС принял постановление «О политике КПСС в религиозном вопросе в современных условиях». Документ признавал право каждого члена партии свободно выражать свою позицию по отношению к религии, веровать или придерживаться атеистических убеждений. Таким образом, ЦК КПСС признал право на свободу совести за членами своей партии²⁴.

В Советском Союзе издавалась содержательная теоретико-правовая литература, посвященная вопросам свободы совести. Рассматривались основные элементы марксистско-ленинского понимания свободы совести: 1) право исповедовать любую религию и отправлять религиозный культ; 2) право не исповедовать никакой религии и вести атеистическую пропаганду; 3) равенство прав граждан вне зависимости от их отношения к религии; 4) равенство всех религиозных объединений перед законом; 5) отсутствие принуждения в отношении исповедания или неисповедания религии; 6) недопустимость использования религии во вред обществу и государству или отдельным гражданам; 7) невмешательства государства во внутренние дела церкви; 8) невмешательство церкви во внутренние дела государства²⁵. Считалось, что истинную свободу совести способно гарантировать только социалистическое государство. Критика «буржуазной» свободы совести в капиталистических государствах указывала на два основных пункта: во-первых, в капиталистических странах свобода совести сводится к свободе вероисповеданий (т. е. не допускается атеистическое или индифферентное отношение к религии), во-вторых, единство экономических интересов государства и господствующей церкви делало свободу совести лишь декларативной, без материальных гарантий ее реализации. Считалось, что главной юридической гарантией свободы совести в СССР являлось отделение церкви от государства и школы от церкви. Отделение церкви от государства означало, что Советское государство не должно было вмешиваться в деятельность религиозных организаций, если она не была связана с нарушениями законов и посягательствами на личность и права граждан, не могло оказывать какой-либо материальной, моральной или иной поддержки религиозным организациям, но охраняло в то же время их законную деятельность. В советском государственном праве свободу совести ставили в один ряд с *неприкосновенностью личности* (ст. 54 Конституции СССР, 1977), *неприкосновенностью жилища граждан* (ст. 55 Конституции СССР, 1977), *охраной личной жизни граждан, тайны переписки, телефонных переговоров и телеграфных сообщений* (ст. 56 Конституции СССР, 1977).

т. е. относили, как правило, к личным правам и свободам советских граждан²⁶.

В заключение отметим: из приведенного выше анализа развития правового института свободы совести видно, что в СССР постепенно расширялся объем основных прав и свобод гражданина, входивших в содержание понятия «свобода совести».

Примечания

- ¹ Рудинский Ф. М. Наука прав человека и проблемы конституционного права. М., 2006. С. 639.
- ² Конституция РФ (с гимном России). М.: Проспект, 2011. С. 11.
- ³ Авакян С. А. Конституционное право России: Учебный курс. 2-е изд., перераб. и доп.: В 2 т. М.: Юристъ, 2006. Т. 1. С. 681.
- ⁴ Ленин В. И. Социализм и религия. Цит. по: www.revolucion.ru/soc_relg.htm.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Лауринаитис Ф. К. По поводу даты и названия ленинского декрета о свободе совести. // Вопросы истории КПСС. 1983. № 4. С. 73.
- ⁷ Конституция (Основной Закон) РСФСР. Принята V Всероссийским съездом Советов в заседании от 10 июля 1918 г. // supol.narod.ru/archive/official_documents/const1918.htm.
- ⁸ Постановление Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета и Совета Народных Комиссаров о религиозных объединениях (08.04.1929). Цит. по: Штриккер. Г. РПЦ в советское время (1917–1991) / Материалы и документы по истории отношений между государством и церковью. М.: Пропилеи, 1995. Книга 1. С. 307–310.
- ⁹ Там же. С. 311–312.
- ¹⁰ Конституция (Основной Закон) СССР (1936). Цит. по: Кукушкин Ю. С., Чистяков О. И. Очерк истории Советской Конституции. М.: Политиздат, 1987.
- ¹¹ Одинцов М. И. Религиозные организации в СССР накануне и в годы Великой Отечественной войны: (1941–1945). — М.: РАГС, 1995. С. 14–22.
- ¹² Чумаченко Т. А. Совет по делам РПЦ при СМ СССР и отношения Московской патриархии с Православными церквями Восточной Европы. 1948–1953 гг. // Свобода Совести в России: исторический и современные аспекты. Выпуск 6. Сборник статей. М.; СПб.: Российское объединение исследователей религии, 2008. С. 298.
- ¹³ Штриккер Г. РПЦ в советское время (1917–1991) / Материалы и документы по истории отношений между государством и Церковью. М.: Пропилеи, 1995. Кн. 2. С. 67.
- ¹⁴ Там же. С. 24.
- ¹⁵ Там же. С. 127–129.
- ¹⁶ Кукушкин Ю. С., Чистяков О. И. Очерк истории Советской Конституции. М.: Политиздат, 1987.
- ¹⁷ Ведомости Съезда народных депутатов СССР и Верховного Совета СССР. 1990. №41. Статья 813. С. 991.
- ¹⁸ Ведомости Съезда народных депутатов РСФСР и Верховного Совета РСФСР. 1990. № 21. Статья 240. С. 285.
- ¹⁹ Там же. С. 286.
- ²⁰ Там же. С. 286.
- ²¹ Конституции социалистических государств. М., 1987. Т. 1. Цит. по: www.sovetika.ru/nsra/konst1.htm.
- ²² Там же.
- ²³ Партийное строительство: Учеб. пособие. 6-е изд., доп. М.: Политиздат, 1981. С. 457.
- ²⁴ Маслова И. И. Вероисповедная политика в СССР: поворот курса (1985–1991 гг.) М.: МНЭПУ, 2005. С. 80–84.
- ²⁵ Куроедов В. А. Религия и церковь в советском обществе. 2-е изд., доп. М.: Политиздат, 1984. С. 7.
- ²⁶ Советское государственное право: Учебник для юридических вузов. М.: Высшая школа, 1978. С. 177–180.

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ РХГА

Д. В. Дмитриев

аспирант Санкт-Петербургского
государственного университета

УКОЛ ЗОНТИКОМ

«Демократия обеспечивает зонтичное укрытие
для несогласия, укрывая всех».
Роджер Тригг

Все чаще посещают наш город иностранные специалисты по религии и теологии. Достаточно вспомнить, что недавний приезд профессора Государственного университета штата Аризона Стива Баталдена с презентацией его книги «Russian Bible Wars: Modern Scriptural Translation and Cultural Authority» всколыхнул среди специалистов интерес к библейской тематике. И вот новое яркое выступление очередного зарубежного исследователя. 5 октября 2013 г. в Русской христианской гуманитарной академии HYPERLINK "http://rhga.ru/" \t "_blank"(РХГА) состоялась открытая лекция «Демократия и религия» профессора Оксфордского университета, директора «Центра изучения роли религии в общественной жизни» Роджера Тригга. В своем выступлении известный британский теолог затронул важную проблему современного социума: как в демократическом обществе обеспечить вариативность и мирное сожитие различных религиозных верований, не задевая их базовых основ?

Свой доклад профессор Тригг начал с примеров тех обществ, в которых религиозная свобода подавляется, т.е. обществ тоталитарных. Он привел пример из эпохи коммунистической Европы, таких стран как Чехословакия и Венгрия, где до 1989 года многие специалисты, как например судьи в судебных заседаниях, с养ались с необходимостью жить бок о бок с ложью. Они верили в одно, скажем, в требования правосудия, однако действовали всё же в соответствии с волей господствующей ветви власти. Учителя также имели своё собственное мнение, однако преподавали в соответствии с требованиями, установленными государством. Этот путь, по мнению британского теолога, малопродуктивен, нестабилен и как отметил сам докладчик "в корне опустошен". Общества, которые зависят в большей мере от централизованного контроля, нежели от индивидуальной инициативы костенеют, становятся невосприимчивыми к изменениям. Неслучайно наука не развивается при таких режимах. Ссылаясь на историю Европы, профессор Тригг показал, что общества, которые допускали религиозную свободу, поощряли, уважали и официально признавали существование религиозных институтов на их собственных правах, были обычно более динамичными и успешными как политически, так и экономически нежели те, которые однобоко

пытались навязать в интересах какой-либо национальной идеологии однородность, особенно в религии. Самый яркий пример — когда в июле 2013 года Европейский суд по правам человека вынес решение по Православной Церкви в Румынии, в котором решительно поддерживал крайнюю необходимость для Церкви быть способной самостоятельно решать её собственные дела без внешнего вмешательства. Случай, о котором идёт речь, связан с желанием румынских священников создать профсоюз, игнорируя иерархию. Суд, однако, ясно выразил свою позицию, ссылаясь на 9-ю статью Европейской Конвенции по правам человека, по которой автономное существование религиозной общины является необходимым условием плюрализма в демократическом обществе.

Переходя к «развитым» обществам, в которых признаются, сосуществуют и развиваются различные религиозные верования, докладчик обозначил основной принцип их успеха — необходимость руководствоваться, с одной стороны искренностью, а с другой — свободой как основой демократии и дать ясно понять каждому члену общества, что именно это является необходимым стержнем стабильности. Подчеркивая преимущества демократии, докладчик отметил, что эта форма правления необходима по причине того, что в обществе не всегда существует согласие, но к этому необходимо относиться с уважением, обеспечивая существование альтернативных точек зрения. В любой демократии должна быть организованная оппозиция правительству, с оппозиционными партиями, которые сами могут предложить обоснованную альтернативу. «Демократия обеспечивает зонтичное укрытие для несогласия, укрывая всех». Она признаёт различия и должна пытаться принять их в себя, но никогда не сможет удовлетворить все. В то же время, она всё же должна иметь определённую политику и следовать ей. Демократии не могут позволить себе быть парализованными внутренними разногласиями» — подчеркнул докладчик. Однако, не секрет, что в поликонфессиональном обществе не всё может быть позволено во имя религии, и тот демократический «зонтик», который вроде бы покрывает всех находящихся под ним, в момент изменения geopolитического «ветра» может кого-то и уколоть, причем очень больно! За примерами далеко ходить не надо: это и проблема толерантности

во Франции по отношению к исламу, и отсутствие прямого упоминания Бога во Всеобщей декларации прав человека, и, наконец, непростое существование Новых Религиозных Движений в России. Важный вопрос в контексте сказанного задал в развернув-

шейся после выступления докладчика дискуссии доцент кафедры религиоведения РГПУ им. Герцена Алексей Гайдуков: как же быть в отношении к «provocationным» религиям, таким, например, как «пастифарианство».



РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ

Программы высшего и среднего профессионального образования

Формы и сроки обучения: очная, очно-заочная,
заочная, дистанционная.

Дополнительное образование и переподготовка. Второе высшее.

ВО: бакалавриат — 4 года, магистратура — 2 года,
аспирантура — 3–4 года.

СПО: Колледж иностранных языков — 3 года 10 месяцев.

Вступительные испытания: 15 мая — 25 июля.

ЕГЭ в зависимости от выбранного направления:
биология, иностранный язык, история, литература, математика,
обществознание, русский язык.

Конкурсные испытания в вузе: устный или письменный экзамен
по профильному предмету направления, собеседование.

Стоймость обучения: 26 000–47 000 руб. за семестр
(в зависимости от направления и формы обучения).

Имеется возможность полного или частично бесплатного обучения
за счет грантов Ученого совета РХГА.

Дни открытых дверей:
последний четверг каждого месяца в 17.00
для абитуриентов академии, в 18.30 для абитуриентов колледжа.

Адрес: наб. реки Фонтанки, 15
(м. «Невский проспект», «Гостиный Двор»)
тел.: (812) 314-35-21; 334-14-41
abiturient@rhga.ru, ozo@rhga.ru, info@rhga.ru
www.rhga.ru

НАПРАВЛЕНИЯ ПОДГОТОВКИ:

Искусства и гуманитарные науки
Культурология
• китаистика и японистика
Педагогика
Психология
Религиоведение
Теология
Философия
Филология
• английский язык и культура
• испанский язык и культура
• итальянский язык и культура
• финский язык и культура