

**РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ**



**XVIII Свято-Троицкие ежегодные  
международные академические чтения  
в Санкт-Петербурге  
23–26 мая 2018 года**

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ПРОГРАММНЫЙ КОМИТЕТ ЧТЕНИЙ

проф. Д.К. Богатырёв (председатель), д-р богосл. архим. Сергей (Акимов)  
(Минск), проф. Х.А. Гарсиа Куадрадо (Памплона, Испания),  
проф. С.А. Гончаров, проф. прот. Григорий Григорьев, к.ф.н. В.Г. Иванов,  
к.ф.н., священник Игорь Иванов, проф. В.Н. Катасонов (Москва), иером. Иоанн  
(Копейкин) (Москва), монс. М. Инглот (Рим, Италия), акад. РАО  
А.А. Корольков, д-р теол. В.А. Мартинович (Минск), Л.А. Мусиенко,  
проф. Е.Е. Несмеянов (Ростов-на-Дону), д.психол.н. О.А. Пикулёва,  
проф. Р.В. Светлов, проф. М. Пизери (Аоста, Италия), д.с.н. М.Ю. Смирнов,  
д-р богосл. прот. Владимир Хулап, проф. Д.В. Шмонин.

ОРГКОМИТЕТ ЧТЕНИЙ

Д.В. Шмонин (председатель), Т.Н. Архипова, И.А. Вахрушева, Г.В. Вдовина,  
священник Х.М. Вегас Моля, В.А. Егоров (отв.секретарь), А.А. Ермичев,  
И.О. Загашев, иером. Кирилл (Зинковский), иером. Мефодий (Зинковский),  
С.-М. Капилупи, В.Ю. Климов, Ф.Н. Козырев, Д.В. Кузютин, священник Михаил  
Легеев, священник Димитрий Лушников, священник Игорь Лысенко, М.В. Михайлова,  
Е.Ю. Молодцова, О.Г. Оленчук, И.С. Пучкова, А.Ю. Рахманин, Т.Н. Рейзвих,  
Л.В. Рябова, А.А. Сеницын, И.Л. Солодовник, прот. Олег Скомоорох,  
Д.А. Фёдоров, М.Н. Цветаева, О.Н. Шилова, В.А. Щученко, Е.Н. Яблочкова.

РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ

ОБЩЕЦЕРКОВНАЯ АСПИРАНТУРА И ДОКТОРАНТУРА  
ИМ. СВВ. РАВНОАП. КИРИЛЛА И МЕФОДИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ДУХОВНАЯ АКАДЕМИЯ

ОТДЕЛ ПО СВЯЗЯМ С РЕЛИГИОЗНЫМИ ОБЪЕДИНЕНИЯМИ  
АДМИНИСТРАЦИИ ГУБЕРНАТОРА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

**СБОРНИК ДОКЛАДОВ И СООБЩЕНИЙ**

**ХVIII СВЯТО-ТРОИЦКИХ ЕЖЕГОДНЫХ  
МЕЖДУНАРОДНЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ  
ЧТЕНИЙ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ  
25–28 МАЯ 2018 ГОДА**

Издательство  
Русской христианской гуманитарной академии

Санкт-Петербург  
2018

Представлено к печати оргкомитетом  
XVIII Свято-Троицких ежегодных международных академических  
чтений в Санкт-Петербурге

Материалы тезисов публикуются  
без издательского редактирования

Отв. за выпуск Д.В. Шмонин  
Издание подготовил В. А. Егоров

**Сборник материалов XVIII Свято-Троицких ежегодных международных академических чтений в Санкт-Петербурге 23–26 мая 2018 г. / Отв. ред. Д. В. Шмонин. — СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2018. — 376 с.**

ISBN 978-5-88812-940-1

Свято-Троицкие чтения — ежегодный форум, который включает в себя научно-теоретические и практические мероприятия, направленные на осмысление истории и современных проблем религии, культуры и образования в ценностно-гуманитарной перспективе. За четырнадцать лет Чтения стали заметным событием в богословской, философско-культурологической, религиоведческой научно-педагогической жизни Санкт-Петербурга и Северо-Запада России, приобрели не только межрегиональный, но и международный статус. В настоящее время Чтения являются признанным местом общения представителей религии, философии и науки, академической площадкой для научного, межрелигиозного, межконфессионального, а также общественно-конфессионального взаимодействия в образовательной среде.

© Коллектив авторов, 2018

© Издательство РХГА, 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

---

### МАКСИМ ГОРЬКИЙ КАК МИРОВОЕ ЯВЛЕНИЕ

<i>Давыдова Т. Т.</i> ОБРАЗ СТЕПАНА РАЗИНА В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО, В. КАМЕНСКОГО, А. ЧАПЫГИНА, Е. ЗАМЯТИНА .....	11
<i>Ян Сяоди</i> ВРЕМЯ И БЫТИЕ: ОПИСАНИЕ «СУМАСШЕДШЕГО ДОМА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. П. ЧЕХОВА И И. А. БРОДСКОГО .....	18
<i>Лю Цзююань</i> КОМПОЗИЦИЯ РАССКАЗА И. А. БУНИНА «РУСЯ».....	26
<i>Чэнь Янян</i> ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА В РУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А. АХМАТОВОЙ И ПОЭЗИИ ЛИ БО) .....	32
<i>Ай Хуэйжун</i> ПОЛИФОНΙΑ ФОНОГРАММЫ В ПЬЕСЕ А. Н. АРБУЗОВА «ПОБЕДИТЕЛЬНИЦА» .....	38
<i>Богданова М. Г.</i> БЕРТОЛЬТ БРЕХТ И МАКСИМ ГОРЬКИЙ .....	45

### ВОПРОСЫ ФИЛОСОФИИ, РЕЛИГИОВЕДЕНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИИ

<i>Туминская О. А.</i> ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ВИЗУАЛИЗАЦИЯ БЕЗУМИЯ .....	51
<i>Сатухин В. И.</i> МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В СОЦИАЛЬНОЙ ФИЛОСОФИИ ПАВЛА НЕКРАСОВА .....	57
<i>Машукова Е. Ю.</i> ИДЕЙНОЕ НАСЛЕДИЕ А. И. ГЕРЦЕНА И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В НАШИ ДНИ.....	67

<i>Гаевская Н. З.</i>	ЮРОДСТВО КАК ФЕНОМЕН ПРЕДЕЛА.....	74
<i>Никулина А. С.</i>	ДВА СПОСОБА ПРИСУТСТВИЯ ПЕРВОНАЧАЛА: «ПРИЧАСТНОСТЬ» (ПЛОТИН) И «СООБЩИМОСТЬ» (К. ЯСПЕРС) .....	81
<i>Прохоров А. И.</i>	СУЩЕСТВОВАНИЕ ФИЛОСОФСКОГО ТЕКСТА И ЯЗЫК МАРТИНА ХАЙДЕГГЕРА .....	88
<i>Маковцев В. С.</i>	НЕЛЮБОВЬ КАК ПРЕДМЕТ ПРИЗНАНИЯ.....	95
<i>Кравченко К. Г.</i>	РЕФОРМАЦИЯ И ФОРМИРОВАНИЕ АНГЛИКАНСКОЙ ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ.....	99
<i>Крылова Л. В.</i>	ПАРАДОКСЫ В ПСИХОЛОГИИ ПРИНЯТИЯ РЕШЕНИЙ .....	104
<i>Сюндюков Н. К.</i>	ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ ДОСТОЕВСКОГО. ЧЕЛОВЕК МЕЖ ПРОКЛЯТЫХ ВОПРОСОВ.....	109
<i>Сергеева Е. В.</i>	ОБРАЗ «ВОСКРЕСЕНИЯ» Б. ПЛОКГОРСТА В КОНТЕКСТЕ НЕОРОМАНСКОГО СТИЛЯ .....	119

## **ВОПРОСЫ ТЕОЛОГИИ, ЦЕРКОВНОЙ ИСТОРИИ И ОБРАЗОВАНИЯ**

<i>Каптен Г. Ю.</i>	ПРАКТИКИ ОСВЯЩЕНИЯ В ВОЕННОМ ДЕЛЕ ВИЗАНТИИ VII–XI ВЕКОВ.....	129
<i>Павлюченков Н. Н.</i>	ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ РЕЛИГИЯ И ХРИСТИАНСТВО: РЕЦЕПЦИЯ ИДЕЙ С. Н. ТРУБЕЦКОГО В РАБОТАХ П. А. ФЛОРЕНСКОГО .....	138
<i>Казанцева З. В.</i>	НАЧАЛЬНОЕ ВРЕМЯ В ШЕСТОДНЕВЕ КАК МОСТ МЕЖДУ ВЕЧНОСТЬЮ И ВРЕМЕНЕМ .....	144
<i>Левин И. В.</i>	МОДЕЛИ ЛЮТЕРАНСКОГО РЕЛИГИОЗНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В XVI — XVII ВВ.: СМЕНА ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПАРАДИГМЫ.....	149

<i>Савина К. И.</i>	РАННЕХРИСТИАНСКАЯ ОБЩИНА — УНИКАЛЬНОЕ СООБЩЕСТВО АНТИЧНОСТИ.....	157
<i>Шишков А. Г.</i>	СРАВНЕНИЕ СИСТЕМ ОГЛАШЕНИЯ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ И ИНОСЛАВНЫХ ХРИСТИАНСКИХ КОНФЕССИЙ НА ПРИМЕРЕ ПРИХОДОВ САНКТ — ПЕТЕРБУРГА .....	164
<i>Мальнов П. Ю.</i>	СУБОРДИНАЦИОНИЗМ ОРИГЕНА И ТЕРТУЛЛИАНА В ТРИАДОЛОГИИ.....	169
<i>Мазаев Р. М.</i>	ФУНКЦИИ И АУДИТОРИЯ ХРИСТИАНСКОЙ АПОЛОГЕТИКИ II ВЕКА .....	176
<b>БОГИ, ЛЮДИ И МИРЫ В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ — VI (Посвящается 100-летию шведского кинорежиссера Эрнста Ингмара Бергмана, 14.07.1918–30.07.2007)</b>		
<i>Никонова С. Б.</i>	КИНО КАК СНОВИДЕНИЕ. О ПЕРЕСТРУКТУРИРОВАНИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ФИЛЬМИЧЕСКОМ ПЕРЕЖИВАНИИ .....	180
<i>Ильичев А. В.</i>	ОДА А. С. ПУШКИНА «Я ПАМЯТНИК СЕБЕ ВОЗДВИГ НЕРУКОТВОРНЫЙ» В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ.....	187
<i>Синицын А. А.</i>	СЕМЬ ФИГУР В ВИДЕНИИ ЙОФА: ЗАМЕЧАНИЯ К DÖDSDANSEN В ЭПИЛОГЕ КИНОФИЛЬМА И. БЕРГМАНА «СЕДЬМАЯ ПЕЧАТЬ» .....	194
<i>Гончарко О. Ю.</i>	ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ АРГУМЕНТАЦИИ В СПОРЕ М. А. БЕРЛИОЗА И И. Н. ПОНЫРЕВА (БЕЗДОМНОГО) С ВОЛАНДОМ ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКОМ ДОКАЗАТЕЛЬСТВЕ БЫТИЯ БОЖИЯ В «МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ» МИХАИЛА БУЛГАКОВА .....	210
<i>Жолудева А. С.</i>	ОБРАЗ БОГА В ФИЛЬМЕ НИКОЛАСА ВИНДИНГА РЕФНА «ТОЛЬКО БОГ ПРОСТИТ».....	214

*Лебедева А. М.*

«ВАВИЛОНСКАЯ БИБЛИОТЕКА» Х. Л. БОРХЕСА  
И АВТОРЕФЕРЕНТНЫЙ ХАРАКТЕР ПОНЯТИЯ БЕСКОНЕЧНОСТИ...218

## **МИХАИЛ БУЛГАКОВ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

*Биберган Е. С.*

РОМАН М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» КАК ПРЕТЕКСТ  
КОНТЕПТУАЛИСТСКОГО РАССКАЗА В. Г. СОРОКИНА «АВАРОН»....224

*Богданова Е. А.*

МОТИВЫ ЦЕНТРА И ПЕРИФЕРИИ  
В РАССКАЗЕ Т. ТОЛСТОЙ «ФАКИР» .....231

*Хуан Сясюань*

ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ИСПОВЕДЬ АЛКОГОЛИКА:  
ДИАЛОГИЧНОСТЬ «МОСКВА-ПЕТУШКИ» .....237

## **МАРТИН ХАЙДЕГГЕР**

### **В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ФИЛОСОФСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ**

*Романенко Ю. М.*

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ХАЙДЕГГЕРОВЕДЕНИЯ В РОССИИ.....243

*Паткуль А. Б.*

ТЕЗИС М. ХАЙДЕГГЕРА ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ ДИФФЕРЕНЦИИ  
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ А. Г. ЧЕРНЯКОВА .....247

*Лебедев Д. С.*

АПОФАТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ У М. ХАЙДЕГГЕРА  
И В РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ ТРАДИЦИИ.....254

*Гончарко Д. Н.*

ПОЛИТИКА И ЭСТЕТИКА В ФИЛОСОФИИ М. ХАЙДЕГГЕРА.....259

*Шадов А. А.*

ХАЙДЕГГЕРОВСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ВООБРАЖЕНИЯ  
И ЕЁ РЕЦЕПЦИИ В РОССИЙСКОЙ ФИЛОСОФИИ .....269

*Дурнев А. Д.*

СОБЫТИЙНАЯ ОНТОЛОГИЯ ВРЕМЕНИ:  
М. ХАЙДЕГГЕР, В. БИБИХИН, К. РОМАНО .....274

*Силаева К. В.*

ОТНОШЕНИЯ С СОБОЙ И С ДРУГИМ В КОНТЕКСТЕ  
ПОНИМАНИЯ СОВЕСТИ У М. ХАЙДЕГГЕРА НА МАТЕРИАЛЕ  
«БЫТИЯ И ВРЕМЕНИ» .....281

**СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И ИННОВАЦИЙ  
КАК СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ПРОБЛЕМА:  
ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ  
СТРАН ЗАПАДА И ВОСТОКА**

<i>Захарьина Н. Б.</i> ДРЕВНЕРУССКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ ДВУНАДЕСЯТЫМ БОГОРОДИЧНЫМ ПРАЗДНИКАМ: ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА .....	285
<i>Щепкина Н. А.</i> МНОГОГЛАСНИКИ В ГРЕЧЕСКИХ И РУССКИХ НОТИРОВАННЫХ СТИХИРАРЯХ XII–XIII ВЕКОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ДВУНАДЕСЯТЫХ БОГОРОДИЧНЫХ ПРАЗДНИКОВ) .....	293
<i>Фирсова В. С.</i> ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В ЯПОНСКОМ ТЕКСТИЛЕ: ИСТОРИЯ КОМПАНИИ «TATSUMURA TEXTILE» .....	306
<i>Авдеев В. М.</i> РУССКИЙ ПРАВОСЛАВНЫЙ ХРАМ КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН .....	312
<i>Макаревич Е. А.</i> ПРОБЛЕМЫ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ДАТИРОВКИ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОГО СОБОРА МИРОЖСКОГО МОНАСТЫРЯ .....	321
<i>Ким Н. Н.</i> ТРАДИЦИОННАЯ ИГРА «УТА-ГАРУТА» КАК ИНСТРУМЕНТ МЕЖКУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЙ.....	329
<i>Войтова Е. А.</i> ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОГО ПРАЗДНИКА БОН В ЯПОНИИ.....	333

**ОНТОЛОГИЯ СЛОВА В ИСКУССТВЕ И КУЛЬТУРЕ:  
ОБРАЗЫ МИРА И ЧЕЛОВЕКА**

<i>Артамошкина Л. Е.</i> СЛОВО КАК ЭНТЕЛЕХИЯ КУЛЬТУРЫ.....	338
<i>Мкртчян С. К.</i> МЕДИА КАК СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ ПАМЯТИ.....	347

## **СОКРАТ И СОКРАТИЗМ В РОССИИ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

<i>Алымова Е. В.</i>	
СОКРАТ О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ .....	353
<i>Галанин Р. Б.</i>	
НИКОЛАЙ ФЕДОРОВ — «СВЯТОЙ» ХРИСТИАНСКИЙ СОКРАТ .....	358
<i>Демин Р. Н.</i>	
МНОГОЛИКИЙ СОКРАТ: СОКРАТ МОСКОВСКИЙ И СОКРАТ ПЕТЕРБУРГСКИЙ .....	364
<i>Иванова Л. В.</i>	
СОКРАТ И ЕВРИПИД: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ЧЕЛОВЕКЕ .....	372

# МАКСИМ ГОРЬКИЙ КАК МИРОВОЕ ЯВЛЕНИЕ

---

УДК 82.2.

*Давыдова Татьяна Тимофеевна,*  
доктор филологических наук,  
профессор кафедры «Русский язык и история литературы»  
Московского политехнического университета

## **ОБРАЗ СТЕПАНА РАЗИНА В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО, В. КАМЕНСКОГО, А. ЧАПЫГИНА, Е. ЗАМЯТИНА**

*Davydova T. T.*

*STEPAN RAZIN IMAGE IN THE M.GORKY, V.KAMENSKIY, A.CHAPYGIN,  
E. ZAMYATIN WORKS*

В статье рассматриваются трактовка образа Степана Разина в киносценариях М. Горького и Е. Замятина, романах В. Каменского и А. Чапыгина. Анализируются контактные связи М. Горького с зарубежным кинематографом, редакции, структура персонажей и поэтика горьковского сценария о Разине; рассматриваются разные концепции образа Степана Разина и смысла его восстания, а также взаимоотношения с другими персонажами в произведениях Каменского, Чапыгина, Замятина; раскрывается жанровое содержание горьковского и замятинского киносценариев.

**Ключевые слова:** Степан Разин, киносценарий, роман, персонаж, фольклоризм, Горький, Замятин, Каменский, Чапыгин.

The article deals with the interpretation of the Stepan Razin image in the M. Gorky's and E. Zamyatin's scenarios and novels by V. Kamenskiy, A. Chapygin. M. Gorky's contact connections with foreign cinema, wordings, characters structure and poetic manner of Gorky's Razin scenario are investigated; different concepts of Stepan Razin image and his insurrection's sense and his relationships with another personages in the works by V. Kamenskiy, A. Chapygin, E. Zamyatin are considered; genre matter of Gorky's and Zamyatin's scenarios is disclosed.

**Keywords:** Stepan Razin, scenario, novel, personage, folklore style, Gorky, Zamyatin, Kamenskiy, Chapygin.

*Светлой памяти моей матери  
Dedicated to my mother's blessed memory*

Образ народного героя Степана Разина был созвучен русским писателям, жившим в эпоху революций. Образ анархического бунтаря Разина живо интересовал и кубофутуриста неославянофильской ориентации В. В. Каменского, автора романа «Стенька Разин» (1916). Перу М. Горького принадлежит киносце-

нарий «Степан Разин. Народный бунт в Московском государстве 1666–1668 годов» (1923). В историческом полотне А. П. Чапыгина «Разин Степан» (опубл. в 1925–1927 г.) обе выделенные тенденции объединены. Среди киносценариев Е. И. Замятина, написанных им за рубежом в 1930-е гг., наиболее примечателен «Стенька Разин». Но киносценария Горького, не опубликованного при его жизни и не реализованного ни во французском, ни в советском кино, Замятин, скорее всего, не знал. Поэтому каждый из них независимо друг от друга создал свою концепцию личности Степана Разина и исторического смысла его восстания.

Среди предпосылок написания Горьким и Замятиным киносценариев на разинскую тему их сотрудничество в Секции исторических картин Театрального отдела Наркомпроса (ТЕО). Вскоре после революции Горький возглавил проект «Инсценировка истории культуры»: в редколлегию входили также Замятин, С. Ф. Ольденбург, А. Н. Тихонов, М. Ф. Андреева, А. А. Блок, Н. С. Гумилев, К. И. Чуковский, К. А. Марджанов. Цель этого проекта Горький сформулировал в статье «Инсценировка истории культуры»:

«Россия должна изыскивать все новые средства и приемы просвещения масс. Одним из таких средств является инсценировка истории общечеловеческой культуры в форме театральных представлений и картин для кинематографа. Предполагается создать цепь живых картин, пантомим, пьес и сценариев для кино — ряд представлений, которые в общей связи дали бы зрителю наглядное и ясное понимание истории духовного и физического развития человечества, истории общечеловеческого творчества и труда» [2].

Горький написал для данного проекта схему мимического представления «Из жизни первобытных людей» [см.: 1, 7], но проекту не суждено было реализоваться. Однако на этом сотрудничество Горького с кинематографом не закончилось: оказавшись за рубежом, он начал пробовать себя в кинодраматургии. Горький стал автором упомянутого выше сценария о Степане Разине, создав две редакции текста и наброски-заготовки к нему, написанные размером былинного стиха.

Ранний вариант сценария, вероятно, был начат в России в 1921 г. или в первые месяцы после отъезда за границу и был завершен в феврале 1923 г. В конце 1922 г. к Горькому обратилась западноевропейская кинопромышленная фирма через своего представителя С. Горона по поводу написания сценариев. Очевидно, после заключения с нею договора в январе 1923 г. Горький показал Горону первый вариант сценария о Разине, а тот предложил внести в него правки. Хотя данная переработка была в тягость писателю, он вынужден был взяться за нее из-за стесненных материальных обстоятельств. Эти же причины побудили и Замятина, оказавшегося в 1930-е гг. за рубежом, написать для французского кинематографа киносценарий «Стенька Разин».

31 мая 1923 г. Горький выслал заказчику переделанный сценарий и перечислил правки в сопроводительном письме: «Прибавил вводную картину нравов пограничных городов; ввел новое лицо: песенника Бориса <...> смягчил характер Разина, <...> подчеркнул фигуру матери» [3, с.186]. Первое и второе исправления свидетельствуют о расширении эпического начала в киносценарии.

У Горького, наряду с образами повстанцев братьев Степана и Фрола Разина, крестного отца и антагониста Степана казака Корнилы Яковлева, музыканта-разинца Бориса, возлюбленных Степана казачки Домны и персидской княжны, значим образ матери Степана, оказывающей нравственное влияние на своего сына. Степан Разин и его мать напоминают ставших каноничными для молодой советской литературы Павла Власова и Ниловну из романа «Мать». При этом обе пары персонажей вызывают аллюзии на Евангелие: как и Богородица, горьковские героини приносят в жертву делу, которому они сочувствуют, своих сыновей. Особенно близок этике Христа своим аскетизмом, нежеланием личного счастья революционер Павел Власов. Существуя в конкретно-исторических эпохах, 1668 и 1905 годах, благодаря аллюзиям на Евангелие, Степан Разин и Павел Власов и их матери причастны и к мифологическому обобщенному времени.

В киносценарии Горького мать Разина впервые появляется в эпизоде «Ссора», в котором сталкиваются московские стрельцы с приехавшими в казачий городок Черкасск казаками. Она разделяет легендарную веру в причастность казаков к значимым историческим событиям Смутного времени:

<...> мы, казаки, Москву от Польши оборонили, мы царя дали москвичам, а Москва губит нас, проглотит она, зверь, вольный Дон!» Психологическая характеристика героини в данном эпизоде следующая: «Степан Разин и его мать сидят у ворот хаты; мать — мрачная старуха в черном, с падогом в руках. Она угрюмо смотрит вдаль <...>», «Мать Разина говорит, пристукивая палкой по земле и с ненавистью глядя на гуляющих стрельцов <...>» [4, с. 191].

В этом же эпизоде мать Степана сопровождает возглавляемую им толпу казаков, что противостоит московским людям: противникам казаков и Яковлеву она угрожает палкой, Яковлева, схватившего Степана, «бьет палкой по рукам», идет рядом с освобожденным Степаном и «что-то говорит ему, указывая палкой в степь» [4, с. 192, 193], пересчитывает сподвижников Степана, а после его избрания атаманом «удовлетворенно кивает головою» [4, с. 194]. Выразительным лейтмотивом образа матери Разина является палка, которая, как и жесты, точно передает «настроения, душевные переживания» героини [5, с. 207].

В эпизоде «Нападение на хутор» перед тем как покинуть с казаками родной Дон, Степан

«опускается на колени перед матерью, она крестит его, говорит:

— Бедных не обижай. Коли богу правда дорога, он тебе поможет. Правда — наша, правда — казачья, — помни! Правда у свободного народа, у холопей нет правды, помни! Разин прижимает руки ее к своему лицу и долго держит их так» [4, с. 195].

Мать Разина благословляет на подвиги и казаков — его сподвижников. В обоих эпизодах в ее поступках обнаруживается любовь к сыну, тревога за него и религиозность, описания ее внутреннего состояния выдержаны в «двухцветной» психологической гамме — желание отстоять вольность Дона и ненависть к Москве, среди

причин которой скорбь об убитом по приказу Юрия Долгорукого ее старшем сыне и желание отомстить за него; поддержка намерения Разина дать отпор туркам, разоряющим своими набегами казаков, и поискать счастья на Волге.

Духовная связь с матерью — важная черта образа горьковского Степана Разина. Воспоминания о матери возникают у него в эпизодах «Разин в Астрахани» и «Конец Степана Разина». В астраханском эпизоде благодаря этому воспоминанию бунтарь внял мольбам жены астраханского воеводы Прозоровского пощадить их детей. Валяющаяся в ногах бунтаря аристократка Прозоровская контрастирует с гордой казачкой Разиной, но они внутренне близки, так как обе пекутся о своих сыновьях. В «Конце Степана Разина» брошенный в тюрьму Разин во сне видит светлое пятно, свою мать. Это видение помогает ему стойко перенести все мучения. В данных сценах Горький отказался от изображения матери Степана беспомощно сидящей на берегу реки из-за переживаний за него, как было в черновом наброске [5, с. 207]. В обоих эпизодах повторяются текстуально близкие описания: «опираясь на палку, она стоит на берегу реки, смотрит вдаль», «стоит на берегу реки с палкой в руке и смотрит вдаль» [4, с. 215, 219]. Ее фигура в этих сценах становится максимально обобщенной и величественной, напоминающей статую: она вдохновляет сына на подвиги, побуждает искать правду и отстаивать казачью свободу, — такова концепция образа матери в сценарии Горького. Повторение в романе «Мать» и сценарии о Разине пары персонажей, состоящей из мудрой, разделяющей идеи и устремления своего сына матери, жертвующей им ради высокой цели отстаивания народной свободы и поиска правды — своего рода компенсация личных страданий автора. Писатель тосковал в раннем детстве из-за разлуки с матерью, в отрочестве из-за ревности к отчиму (повесть «Детство»). И дважды в своем творчестве Горький представлял иные жизненные отношения.

Второй персонаж, сопровождающий Разина почти на протяжении всего горьковского сценария, музыкант Борис. В письме, приложенном к переработанному сценарию, писатель особо заметил, что образ Бориса являлся «стражем добрых чувств Разина» [3, с. 186]. Будучи сподвижником последнего, он все же покидает его из-за совершаемых им убийств. Но в конце сценария спустя много лет после казни Разина старый певец поет песню о нем, передавая память о народном герое потомству.

В замятинском многогеройном киносценарии характер Степана Разина также раскрывается во взаимоотношениях с женщинами, но, в отличие от горьковского сценария, матери в замятинском тексте нет, и на личностное становление героя — предводителя народного восстания влияют его возлюбленные Катерина и персидская княжна. Пара мать и сын в творчестве Замятина, в отличие от горьковских произведений, встречается не часто. К горьковской концепции взаимоотношений матери с сыном отчасти приближается инопланетная героиня из замятинского фантастического «Рассказа о самом главном» (1923): хотя идейная связь у нее с сыном отсутствует, она жертвует собой ради него и его возлюбленной (мотив в известной мере автобиографический: мать Замятина Мария Александровна много сделала для своего сына и помогла выволить его в 1906 г. из тюремного заключения). Но чаще в замятинской прозе фигурирует иная пара:

зрелая женщина, заботящаяся о своем любовнике, как мать, или молодая мачеха, по-матерински любящая пасынка.

В повести «Уездное» (1912) юный Барыба, выросший без матери, прелюбодействует с богатой вдовой Чеботарихой, которая пагубно влияет на его нравственность и духовность, удовлетворяя потребности своего «чрева». В неоконченном романе «Бич Божий» (1935) гунн Атилла испытывает влечение к мачехе и враждебность к отцу, что ведет к изгнанию Атиллы его отцом из дома. Подобный мотив, в отличие от причин появления данного мотива в сценарии Горького, не автобиографический, он заимствован из теории З. Фрейда и обусловлен интересом писателя-модерниста к проблемам пола.

Вместе с тем в сценарии Замятина о Разине так же, как и у Горького, значим мотив музыки, пения, в чем проявляются сравнительно-типологические сходжения между кинодраматургией двух писателей. Любопытно, что по замыслу и Горького, и Замятина, главную роль в фильмах по их сценариям о Разине должен был играть Ф. И. Шалапин [8, р. 91–92]. Поэтому оба сценариста обращаются к русским народным сказкам и песням.

Что касается произведений Каменского и Чапыгина, то с их романами у сценария Замятина существуют очевидные генетические связи: Замятин творчески переработал сюжетные мотивы и образы героев их произведений. Разин у Замятина, как и у Каменского и Чапыгина, народный вождь и бунтарь, близкий одному из главных в замятинском творчестве типов — типу еретика. Подобно Горькому и Чапыгину, Замятин показывает народный бунт, но его направленность в замятинском киносценарии иная: горьковский Степан Разин борется за свободу, но «вся свобода для него и его войска сводится к разбойничьим бесчинствам: пьянству, грабежу, насилию» [7, с. 298], а у Замятина народная толпа под предводительством Разина освобождает колодников, томившихся в Пыточной башне. Восстание Степана Разина несет благо русским низам, в том числе и молодой Катерине.

По-своему, с опорой на русский фольклор, Замятин разработал образ Катерины. У него она, в отличие от чапыгинской героини, не богатая женка, а колдунья, дарящая освободившему ее Разину горящий уголек, волшебную воду и дар песнопения. Последний мотив возник в сценарии потому, что Замятин, в отличие от Чапыгина, не стал разрабатывать любовную интригу между Катериной и ее спасителем, сосредоточившись на любви Разина и его сподвижника атамана Василия Уса к дочери персидского хана Зейнаб. Вместе с тем в сценарии сохранен мотив преданности Катерины Разину и намек на гибель героини от рук палачей, каздивших Стеньку.

Не так, как Каменский и Чапыгин, Замятин трактует отразившуюся в русском песенном фольклоре легендарную любовь Разина к красавице-персиянке. У Чапыгина победителем в соперничестве двух атаманов за любовь Зейнаб становится Василий Ус, а в образе Зейнаб подчеркивается ее болезненность. Это словно снимает с Разина часть вины за гибель персиянки. Кроме того, Чапыгин мотивирует поступок Разина не ревностью к удачливому сопернику, а необходимостью пожертвовать личным ради общего дела: иначе Ус, талантливый предводитель разинцев, сбравшийся вместе со своей любимой к ней на родину, покинул бы их.

Замятин, с присущим ему стремлением наделять ту или иную форму не свойственным ей содержанием, делает удачливым соперником не Уса, а Разина, запечатлевая, в отличие от Чапыгина, обратное психологическое движение: Зейнаб, почти полюбившая Василия, предпочитает ему Разина. Такой выбор получает сказочно-легендарную мотивировку: он обусловлен песенным даром Разина. Тем самым, как и в «Разине Степане», воссоздается окутывающая образ народного героя атмосфера фольклора. Замятинский Разин ближе, чем герой Горького и Каменского, Разину из русских народных песен. А талант певца, который присущ Стеньке из киносценария, отличает этого героя от чапыгинского, но сближает его с Разиным — народным Орфеем у Каменского и разинцем Борисом у Горького. Как и Каменский, Замятин усилил поэтическую сторону образа заглавного героя. Но, в отличие от Степана Разина из романа Каменского, замятинский герой лишен противоречивости и рефлексии. Для художественного метода Замятина важно то, что индивидуальности Стеньки и Зейнаб раскрываются с помощью преимущественно символически-мифологических, или фольклорных средств типизации.

Подобно Чапыгину, Замятин творчески обработал русскую народную песню о Разине и персидской княжне. Если образ героини народной песни не индивидуализирован, то Зейнаб у Замятина наделена свойствами «органического» человека — спонтанностью и цельностью чувств. В небольшом по объему сценарии писатель смог показать взросление Зейнаб, обретающей в любви к Разину женственность, то есть, по Замятину, готовность к жертве ради любимого. В отличие от Зейнаб у Чапыгина, замятинская «персидка» почти не вспоминает о родине и живет своим чувством к атаману. В эпизоде недовольства разинцев ее присутствием на струге Зейнаб поражает душевной зрелостью и силой: «Лучше ты сам, сам убей меня!» — просит она Разина [6, с. 109]. Тем самым образ замятинской героини укрупнен по сравнению с образом княжны из народной песни.

Рисуя Разина, решившего убить любимую, Замятин размышляет над диалектикой отношений вождя и народа. И он приходит к таким выводам: поведение любого лидера не может быть абсолютно свободным, оно детерминировано рядом обстоятельств. Поэтому Разин вынужден считаться с желаниями своих сторонников и приносить жертвы ради того, чтобы сохранить свое положение вождя. Так в целом овеянный романтикой и стилизованный в фольклорном духе образ героя дополняется реалистическими штрихами.

Весь замятинский киносценарий пронизан мотивами и образами фольклора. Они, наряду с собственно литературными мотивами, становятся основой мотивной композиции «Стеньки Разина», характерной для русской неореалистической прозы 1920–1930-х гг. Обрамляющим в сценарии является широко распространенный в русском народно-поэтическом творчестве образ птицы, который наделен здесь противоположным, по сравнению с аналогичным образом в фольклоре, смыслом: он устойчиво связан с мотивом неволи. В клетке находится сокол Зейнаб, и сама принцесса становится пленницей. Героиня, исполняющая свой предсмертный танец, также напоминает испуганно мечущуюся птицу.

Два разных мотива нередко имеют в сценарии одинаковое значение, и это напоминает распространенный в народных песнях прием психологического

параллелизма. Так, Разин «бросил в воду» Зейнаб, и одновременно «перед дверями собора — дьякона бросают чучело Разина в костер. Чучело вспыхивает» [6, с. 111]. С помощью мотивной композиции, основанной на ассоциациях, писатель, как и Горький, показывает, что, убивая персиянку, Стенька губит свою душу. Так в сценарии Замятина-атеиста торжествуют христианские нравственные ценности.

В «Стеньке Разине» лейтмотивным является также мифологически-фольклорный образ воды. Прежде всего он связан с женским началом. Заколдованная вода отражает чувство Разина к Катерине: когда оно иссякает, уменьшается и ее количество. В окружении водной стихии в сценарии постоянно рисуется Зейнаб. Кроме того, вода Волги символизирует широту русской души. В натурах Разина и его казаков «синтезированы» удаля, молодечество, смелость, готовность жертвовать собой ради установления на Руси социальной справедливости. В конце сценария, перед казнью, герой бросает в толпу народа: «Не прощайтесь: еще вернусь я... Ждите!» [6, с.112].

В мотивной композиции замятинского сценария выражается особый тип мироощущения — умение видеть глубинное сходство между внешне далекими друг от друга явлениями.

Трактовка разинской темы у Горького, Каменского, Чапыгина и Замятина свидетельствовала о различии их писательских индивидуальностей и становлении нового для русской литературы 1920–1930-х гг. жанра киносценария, тяготевшего к эпической драме.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вишнеvский В. Инсценировки истории культуры и первый сценарий А. М. Горького // Искусство кино. 1938. № 6 // <https://chapaev.media/articles/6757>
2. Горький М. Инсценировка истории культуры // Жизнь искусства. 1919. № 251. 25 сент.
3. Горький М. Письма. М.: Наука, 2009. — Т. 14.
4. Горький М. Степан Разин. Народный бунт в Московском государстве 1666–1668 годов // Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. М., 1968–1976. — Т. 19. — С. 184–220.
5. Жак Л. П. От замысла к воплощению: В творческой мастерской М. Горького. М., 1983. — С. 177–271.
6. Замятин Е. И. Сочинения: В 4 т. — Мюнхен: A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1988. Т. 4. — С. 95–112.
7. Плотникова А. Г. «Сценарии — это дело наше...» Произведения М. Горького для кинематографа // Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте (материалы и исследования) / Серия «М. Горький. Материалы и исследования». Вып.13. М.: ИМЛИ РАН, 2017. — С. 283–327.
8. Shane A. The Life and Works of Evgenij Zamyatin. Berkely; Los Angeles, 1968.

*Ян Сяоди,*  
преподаватель Института иностранных языков  
Тайюаньского технологического университета (Китай),  
yangxiaodi235@sina.com

### **ВРЕМЯ И БЫТИЕ: ОПИСАНИЕ «СУМАСШЕДШЕГО ДОМА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. П. ЧЕХОВА И И. А. БРОДСКОГО**

Известный русский писатель А. П. Чехов в своем рассказе «Палата № 6» (1892) описал ужасное и абсурдное пространство человеческого существования — Палата № 6, и И. А. Бродский откликнулся на него поэмой «Горбунов и Горчаков» (1968), в которой он творил «большой сумасшедший дом». Очевидно, что под пером двух писателей палата № 6, сумасшедший дом и больница, тюрьма создали одинаковую среду существования, которая задавила человека телом и душой. В такой отчужденной среде конфликты между человеком и средой, человеком и временем, заметно, превосходят внешние конфликты между людьми и становятся более существенными конфликтами уровня «время и бытие» с метафизической окраской. В такой ситуации смерть неизбежна под влиянием времени, но тем не менее, оба Чехов и Бродский оставляют надежду для преодоления тупика человеческого существования способом телесной смерти и душевного возрождения.

**Ключевые слова:** Палата № 6, Горбунов и Горчаков, время, бытие.

*Yang X.*

#### *TIME AND EXISTENCE: ON “MADMAN” SPACE OF CHEKHOV’S WARD № 6 AND BRODSKY’S GORBUNOV AND GORCHAKOV*

Chekhov describes a horrific and absurd existing space in his novel *Ward № 6* (1892), while the Russian-American poet Joseph Brodsky depicts “mad house” in his long poem “Gorbunov and Gorchakov” (1968) responding to him. In the works of two writers, both ward and madhouse together with the hospital and jail constitute the existing environment of same essence, which fetters people both in body and spirit. In this absurd space, the conflicts between “human and environment”, “human and time” surpass the outer conflicts of “man and man” rising to conflicts between “time and existence” which seem to be more metaphysical. Obviously, under the influence of time, death is inevitable for people. However, Chekhov and Brodsky leave a little hope to the dilemma of human existence by their physical death and spiritual resurgence.

**Keywords:** Ward № 6, Gorbunov and Gorchakov, time, existence.

Время и Бытие, видимо, являются главной почти для всех писателей неизбежной темой. Она не только вечна для литературы, но и для философии. В любых произведениях мы более или менее заметим интерпретацию авторов к отношениям «Время и Бытие», которую, от моральной проблемы существования до проблемы чистого существования (экзистенциализм), раскрыли более глубоко.

В истории русской литературы 19–20 веков, говоря о писателях, которые пристально уделяют внимание проблеме «Время и Бытие», мы не могли бы не упомянуть А. П. Чехова и И. А. Бродского. Те вечные философские проблемы как «течение времени, влияние времени на человека, смысл времени для существования» раскрыли всеми сторонами под пером двух писателей. Даже мы можем так сказать, что Время и Бытие причинно-следственной связью становятся общей основной темой для творчества Чехова и Бродского.

Всем известно, что творчество Бродского тесно связано с традицией русской литературы, классицизм 18 века и модернизм 20 века (тем более серебряного века) произвели на него большое влияние. Но когда говорить о влиянии Чехова на Бродского, Лосев добавил, что существование Чехова в образном мире Бродского не так заметно, но когда касается основной проблемы бытия, поэзия Бродского и художественный мир Чехова откликнулись друг с другом на более глубоком уровне [6, p. 185].

Как мы знаем, в период зрелости творчества, почти все рассказы и пьесы Чехова основываются на одинаковом сюжете: течение времени и пустота бытия. Под его пером, мы увидим просто отчаянный сюжет-люди пополнеют, стали седыми; человек с человеком встретились и расстались, деревья росли, сады опустели, дома принадлежали к разным хозяевам...все эти мелочные, смешные и будничные детали получают ужасный смысл в сравнении с жестоким течением времени, показали жалкую и бесполезную борьбу человека удерживать время, и в то время растерянность и отрицание к себе. Можно и сказать, что это именно и то, что Чехов придаст мировой литературе — не сознательное значение, не эмоциональная функция, и даже не мастерство творения рассказов и пьес, а именно сама структура художественного осознания, делает его самым выдающимся писателем в новом прекрасном мире [6, p. 186].

В то же время, лауреат Нобелевской премии по литературе — Иосиф Бродский также чаще всего обратит внимание на существование человека под влиянием времени. Поэт много раз повторит одинаковый смысл: «Мне интересно только, что время делает с человеком, как оно его уменьшает, изменяет, для какой цели использует человека» [4, p. 209]; «Если я способен определить свою тему, свой предмет, то в основном это о том, что время делает с человеком, как оно его обтачивает, обстругивает и что от него остается» [7, p. 259].

Можно и так сказать, что фокус творчества Чехова и Бродского одинаковым образом сосредоточит на основной теме «Время и Бытие», и это тем более четко показали в «Палата № 6» и «Горбунов и Горчаков». В этих двух отчужденных

сумасшедших домах, внутренний конфликт между человеком и средой, человеком и временем переступает внешний конфликт между людьми, становится конфликтом с более метафизической окраской философским смыслом. По этому поводу, данная статья пытается с точки зрения конфликта между человеком и временем раскрыть смысл человеческого существования под влиянием времени в творчестве Чехова и Бродским, и в то же время поискать возможный путь спасения.

### ***1. Конфликт между человеком и средой***

В обоих произведениях «Палата № 6» Чехова и «Горбунов и Горчаков» Бродского, как Палата № 6, так и сумасшедший дом, становятся миниатюрами всего общества, в сравнении с больницей и тюрьмой, угнетают людей телами и душой, которые живут в них.

Чехов закончил «Палата № 6» в 1892 году, в нем, то место, где заключали сумасшедших, называется палата. В рассказе описываются два линии: средовой конфликт между сумасшедшим Иваном и Палатой № 6, конфликт между врачом Андреем и больницей, и то, что закрывается за этим, является неразрешимым конфликтом между ими и обществом.

В самом начале, Чехов показал нам внешнюю среду данного сумасшедшего дома: «В больничном дворе стоит небольшой флигель, окруженный целым лесом репейника, крапивы и дикой конопли. Крыша на нем ржавая, труба наполовину обвалилась, ступеньки у крыльца сгнили и поросли травой, а от штукатурки остались одни только следы» [2, р. 73]. Внутри флигеля только одна комната, которая и палата, в которой живут пять сумасшедших. А те гвозди, обращенные остриями кверху, и забор, и самый флигель имеют тот особый унылый, окаянный вид, какой у нас бывает только у больничных и тюремных построек. Видно, что палата, больница и тюрьма играют одинаковую роль здесь, образуют враждебную среду для человека.

И Иван, который живет в нем, впервые столкнулся с этой средой. В данной грязной, вонючей среде как зоопарке, он теряет статус и достоинство человека, выглядит как животное. На самом деле, Иван родом из дворянской семьи, был судебным приставом и губернским секретарем. Но именно несправедливость, которую он своими увидит, лишает у него чувства безопасности, и его заключали в палате № 6 из-за мании преследования. Общество и Палата как два параллельных тюрьмы сильно его удушили. И все его сумасшедшее поведение, крайнее беспокойство и отвращение, возбуждение и волнение, видно, являются собственными мучительными протестами этой клетке.

А врач Андрей со своей стороны сильно противостоит с средой больницы. Он работает врачом по желанию отца, но начальная эмоция быстро исчезает в уродливости реальности. Андрей четко осознает то, что среда больницы вредит здоровью больных: житья нет от тараканов, клопов и мышей. В хирургическом отделении не переводилась рожь, На всю больницу было только два скальпеля и ни одного термометра, в ваннах держали картофель...Его сильно мучит из-за этого, но по причине своей трусливости, он не в силах ничего поменять, толь-

ко погрузился в книги для того чтобы избежать реальности. Можно сказать, что под пером Чехова, палата и больница образуют миниатюру всего темного общества. В такой томительной среде, существование человека становится более трудным делом.

И в поэме Бродского «Горбунов и Горчаков» (1968) мы увидели там почти одинаковую среду, похожую на палату-сумасшедший дом: огромный город в сумраке густом, / стоит огромный сумасшедший дом, / как вакуум внутри миропорядка [2, р. 275]. В данном душном месте, фасад скрывает выстуженный двор, / заваленный сугробами, дровами. / Здесь – люди, и сошедшие с ума от ужасов-утробных и загробных. Атмосфера смерти окружает всякий угол. И у героя Горбунова, в крайнем тупике существования появилось шизофрения. В его фантазии существует спутник-Горчаков. Фокусом целой поэмы становится бормотание Горбунова, то есть его диалог с придуманным спутником Горчаковым.

Видно, что от палаты № 6 до сумасшедшего дома, пространство становится шире, и число заключенных сумасшедших тоже побольше: от пяти до толпы сумасшедших. Расширение среды вызывает углубление душевного ужаса, тем более и враждебная среда сдвигает этот ужас, тесно и крепко заключает душу человека.

На самом деле, еще в стихотворении «Новый год на Канатчиковой даче», написанный Бродским в 1964 году, он уже откликнулся на Чеховскую палату:

Здесь, в палате шестой,  
Встав на страшный постой  
В белом царстве спрятанных лиц  
...

Мы знаем, что «Палата № 6» и «Горбунов и Горчаков» отражают испытание самих писателей: Чехов проводил 13 недель в тюрьме на Сахалине в 1890 году, и то чувство ада становится источником данного его рассказа; А Бродский два раза был принужден лечиться в психологическую больницу, и он сам испытывает ужас этой среды. Поэтому, здесь, в двух произведениях, конфликт между человеком и средой сначала описали два писателя, и то, что скрывается за данным дисгармоничным явлением — конфликт между человеком и течением жизни, то есть одиночество и отчаяние день за днем. Заключение покажет страшную силу времени, он поглощает смысл и ценность существование человека и поставит его на крайность бытия: душа высыхает, тело умирает, и большой кризис давит душевный мир. В данной ситуации, человек ищет для себя способа спасения от инстинкта, надеется на «луч света в темном царстве».

## **2. Конфликт между человеком и временем и его спасение**

В палате № 6 и сумасшедшем доме, когда конфликт между человеком и средой не мог разрешен, он превращается в конфликт между человеком и временем: в тех удушливых средах время постепенно становится ведущей силой. День за днем оно медленно течет и приносит героям безграничное отчаяние. В таком смысле, палата и сумасшедший дом ужаснее, чем тюрьма.

И для того, чтобы противостоять времени, герои начали спасать себя от инстинкта. Они хотели возрождать себя, которое, значит, заново искать себя и уточнять смысл самого существования. И таким образом, врач Андрей нашел Ивана, и Горбунов сделал из себя Горчакова-раздвоением.

В «Палате № 6», с первого взгляда, внешность Андрея и Ивана сильно отличалась друг от друга: Андрей был крепким, строгим человеком высоко роста, а Иван худой и бледный. Но по душе они почти одинаковы: оба любят читать, умеют мыслить и у них четкое самосознание. Только Андрей, стараясь требовать просьбе общества, часто подавит себя, хотя он любит доброту и справедливость. Он выбрал работу врачом по требованию отца, но сам он не любит ее и поэтому пассивно относился к ужасной среде больницы и поставил невидимую стену между собой и другими. Только встреча с Иваном становится для него лучом света в этом темном царстве, и он считал Ивана спасателем своей жизни, но именно из-за этого его думали как сумасшедшего и поставили в палату обманным путем и в конце концов умер.

А под пером Бродского, пара Андрей-Иван становится Горбунов-Горчаков. Но, если мы еще можем почувствовать черты Андрея и Ивана, то внешность Горбунова совсем потеряна. Из его рассказа мы только знали, что он женат, у него были жена и дочь, но жена ушла от него с дочерью. Он не красив, и не притягивал к себе женщины. Кроме этого, мы ничего не знаем о нем. Поэт специально обесцветил внешнюю черту Горбунова и только показал одиночество и отчаяние его внутреннего мира. В таком большом сумасшедшем доме, он не мог найти никого себя спасти и пришлось сделать из себя другого спутника, чтобы получить спасение.

Если мы думаем, что под пером Чехова поведение врача-Андрея уже абсурдное (он нашел себе душевную поддержку из сумасшедшего человека), то Бродский категорически отказался от такой возможности. Между людьми вообще нет никаких способа общаться и они не могут понимать друг друга. И единственное спасение для Горбунова — это и сделать из себя спутника, и который, к несчастью, был поводом его сумасшествия.

Очевидно, что Андрей и Горбунов образуют параллельное сосуществование. Ни палата, ни сумасшедший дом, не может быть границей между нормальными и сумасшедшими людьми. Андрей нашел сумасшедшего Ивана для своего спасения и Горбунов нашел из себя Горчакова. Взаимонепонимание и отчужденность были тем центром, которые оба автора хотели показать в своих произведениях. И именно в таком тупике бытия, время постепенно глотает свет жизни героев, тем более от того, что ничего не могут делать, героям пришлось ждать наступления смерти.

### ***3. Смерть: предусловие возрождения***

Из произведений мы знали, что оба Андрей и Горбунов ушли в конец жизни. Но смерть, тем не менее, не является конечным результатом их жизни. Чехов и Бродский остались надежду человеку путем смертью тела и возрождением души человека.

В «Палате № 6», именно Андрей, а не Иван, умер в финале рассказа. На самом деле, они как тело и душа одного человека, и таким более абсурдным образом Чехов остался человеку надежду на возрождение души. А в «Горбунов и Горчаков», постепенно появившийся сон тоже символом надежды Бродского на возрождения человека.

В то же время, перед смертью, оба героя встретился с изменением от своей стороны, которое было самым жестоким ударом. На самом деле, тема изменения является одной основой и вечной темой русской литературы.

В «Палате № 6», от появления Андрея до его последней смерти, Чехов описывал целый процесс трезвым пером. Как сначала врач хотел хорошо работать, потом не доволен обществом но не в силах поменять его, становился более равнодушным человеком. Но сумасшедший Иван все это поменял, он как новая надежда для Андрея в такой среде. Но именно этим Андрея считали и сумасшедшим люди вокруг него.

На самом деле, единственная сфера, на которую Андрей обратил внимание, это и душевный мир. Хотя из-за подозрения в болезни его убрали квартиру, он все-равно мог жить спокойно своим путем с нищетой. Он только хочет общаться с Иваном. Но это не разрешало общество. В конце концов его взяли в палату обманным путем, где он, вместе жил с Иваном. Но выражение на лице Ивана сильно ударило его, он не как не мог терпеть ту злую насмешку от Ивана, единственного ближе ему к сердцу человека. Душевный мир Андрея обвалился и он расстался с этим ужасным миром в окончательном отчаянии. Но все равно, сумасшедший Иван, как символ души Андрея, остался живым в таком сумасшедшем обществе, как некое неясное ожидание к будущем автора.

Как Андрей, в «Горбунов и Горчаков», Горбунов тоже пошел к смерти. В поэме Горбунов, кроме изменения от любви, тоже встретился с изменением от самого себя: его спутник Горчаков играет роль Иуда, он сказал врачу секрет Горбунова и получил освобождение во время праздника воскресения. По мнению Бродского, это и самое страшное, самое жестокое изменение-изменение от самых близких людей.

И с наступлением смерти, море чаще и чаще появляется в снах Горбунова. В отделе «Разговор о море», он сказал: Ибо море-это все же есть впадина...Да, это море. Именно оно. Пучина бытия...[3, p. 283]

На самом деле, море в описании Бродского вообще не символизирует силу свободы, а беспомощность человека перед глотающим дном, и в конце концов, это и символ смерти.

И в конце поэмы, как Андрей, Горбунов тоже умер-он спит. У Андрея мы увидим чувство страха к смерти, Андрею не хочется умереть, но не в силах поменять ничего. Но у Бродского смерть более мягкой, он часто пользуется «спать» вместо «умереть», и наложил более надежды на душевное возрождение после телесной смерти, как воскресение Иисуса Христа.

И когда Горбунов уже «спит», Горчаков еще сидит рядом с ним и разговаривал с ним еще о морем: Что видишь? Море? Несколько морей?/ И ты бредешь сквозь волны коридором...[3, p. 288]

Очевидно, что здесь море уже не синоним смерти, а как тот мир, другое пространство бытия. И прогулка Горбунова между волной имеет другой смысло-окончательная свобода от всего. И это значит, что душа Горбунова переживала страшнее мучение и воскресает в другом мире: Отныне, как обычно после жизни, начнется вечность[3, р. 275].

#### **4. Заключение**

Одним словом, в произведениях «палата № 6» и «Горбунов и Горчаков», Чехов и Бродский описывали конфликт между человеком и средой, человеком и временем нарастающим путем, четко показывали пустоту человеческого существования под влиянием времени в сумасшедших домах. Но тем не менее герои не пассивно откликнулись к такой безвыходности, они пытались спасти себя и хотели найти себе смысл и ценность жизни. Видно, что в изучаемых произведениях, «сумасшедший дом» является тупиком существования героев, они много думали о себе в данной ужасной среде и все эти переосмысление и невольный протест как их инстинктивное спасение, придает себе активный смысл в некотором смысле, и в то же время покажет ужасную силу времени. В конце концов, под влияние времени герои ушли к смерти. Но это далеко не конец. Оба Чехов и Бродский пытались способом «смертью тела и возрождением души» остается надежной для тупика самого существования человека.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Александрова А. Эволюция архетипа воды в творчестве И. Бродского на примере образа моря (Океана) / Иосиф Бродский: Стратегии чтения. Материалы международной научной конференции 2–2 сентября 2004 года в Москве, Ипполитова, 2005.
2. А. Чехов. Рассказы и пьесы. Москва, Аст Олимп, 1999. Редактор-Составитель Л. Д. Страхова.
3. Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. Ред. Гордин Я. А. Санкт-Петербург, Пушкинский фонд, 1997.
4. Виллем Г. Вестстайн. Двухязычие — это норма / Полухина. В. П. Бродский И. Книга интервью. Захаров, Москва, 2011.
5. Волков С. М. Диалоги с Иосифом Бродским. Москва, Независимая газета, 1998.
6. Лосев Л. В. Чеховский лиризм у Бродского / Поэтика Бродского: сборник статей под редакцией Лосев Л. В. Эрмитаж, 1986.
7. Том Витале. Я без ума от английского языка / Полухина. В. П. Бродский И. Книга интервью. Захаров. Москва, 2011.
8. Dai Zhuomenget Hao Bin, Liu Kun. The Existential tradition of Russian Literature. Beijing: Central Compilation & Translation, 2014.
9. Dong Xiao. The Comedy Nature of Chekhov's Dramas. Beijing: Peking UP, 2016.

10. Heidegger, Martin. Being and time. Trans. Chen Jiaying, Wang Qingjie. Beijing: Commercial, 2016.
11. Roch Cote. The Illustrated Book of Chekhov. Beijing: The Writers Publishing House, 2010.
12. Lev Loseff: Joseph Brodsky: A Literary Life. Trans. Liu Wenfei. Beijing: Oriental Press, 2009.
13. Chekhov, Anton. Ward № 6. Trans. Ru Long. Beijing: people's Literature Publishing House, 2015.
14. Jean-Paul Sartre. Being and Nothingness. Trans. Chen Xuanliang. Shang Hai: SDX Joint Publishing Company, 2014.

*Лю Цзыюань,*  
аспирант Дальневосточного федерального университета,  
преподаватель кафедры русского языка Цзямусьского университета (Китай),  
kaiji1985@163.com

### **КОМПОЗИЦИЯ РАССКАЗА И. А. БУНИНА «РУСЯ»**

В статье рассматривается композиция рассказа И. А. Бунина «Руся». Автор исследования приходит к заключению, что текст «Руси» организован более стройно и продуманно, как сюжетно, так и композиционно. Образ героя обретает видимые новые черты. Бунин показывает абрис главного героя множится и обретает черты объемности и стереоскопичности.

**Ключевые слова:** И. А. Бунин, рассказ «Руся», композиция, система образов, поэтический мир.

*Liu Ziyuan*  
*COMPOSITION OF THE STORY I. A. BUNIN «RUSYA»*

The article deals with the composition of the story of I. A. Bunin “Rusya”. The author of the study comes to the conclusion that the text of “Rus” is organized more harmoniously and thoughtfully, both narratively and compositionally. The image of the hero acquires visible new features. Bunin shows the outline of the main character multiplies and acquires the features of volume and stereoscopic.

**Keywords:** I. A. Bunin, the story of “Rusya”, composition, system of images, the poetic world.

Каждому читателю известна фабула рассказа «Руся», написанная великим писателем И. Бунином. «Руся» — одна новелла в цикле рассказов «Темных аллей», и принципиально отличается художественным приемом — формой наррации, в значительно большей степени связанной с литературной традицией, чем с интимностью памяти художника. Образ героя обретает видимые новые черты, очищенные от узнаваемых деталей возрождаемой памятью реальности. Доля художественного вымысла значительно возрастает, *отлитературность* рассказа становится очевидной и задается принципиально.

Если «ранние» рассказы «Темных аллей» опирались преимущественно на образ героя-рассказчика, т. е. повествование велось г. о. от первого лица, то система повествователей в «Русе» оказывается много сложнее. Изложение в рассказе объективировано: сквозная наррация ведется от третьего лица, дистанцированного от героев и событий. Именно объективный повествователь обеспечивает зачин фабульно-сюжетной линии и вводит образ главного героя, некоего «господина», вместе с женой отправившегося «скорым поездом Москва — Севастополь» [1, с. 44] на отдых в Крым. Независимый нарратор сообщает и о незапланированной остановке поезда «на маленькой станции за Подольском, где ему остановки не полагалось» [1, с. 44].

Текст рассказа «Руся» оказывается облаченным в композиционную раму, причем сдвоенную, усложненную, ибо рассказ о герое сменяется рассказом *самого* героя, к тому же герой-рассказчик из *сегодняшнего* дня погружается в воспоминания об эпизодах далекого *прошлого* («уж целых двадцать лет тому назад было все это» [1, с. 44]). И хотя воспоминания героя касаются его самого, но *он* в его воспоминаниях юн, молод, неопытен, т. е. «другой», ибо обладает иным жизненным опытом, полон юношеских впечатлений и исполнен живых несдерживаемых чувств. Прав был И. А. Есаулов, когда писал: «На композиционном <...> уровне рассказа представляет собой весьма сложно, даже изощренно выстроенный текст, в котором вставная новелла (собственно, сама история с Русей) очень сложно соотносится с ее текстуальным обрамлением» [2, с. 86]. Действительно, абрис главного героя множится и обретает черты объемности и стереоскопичности, а рамочный хронотоп формируется двумя «внутренними» временными пластами («тогда» и «теперь»), а «извне» охватывается пространственными координатами надличностной (надгеройной) жизни, воплощенной в образах (железной) дороги и мчащегося скорого поезда (метафора современной жизни), в образах природного мира, окружающего героев за «опущенным окном вагона первого класса» [1, с. 44]. Сюжетное действо вырисовывает параболическую фигуру (настоящее — прошлое — настоящее), а сужающиеся концентрические круги (внешний мир — мир сегодняшнего героя — мир героя прошлого) сосредоточиваются вокруг событий двадцатилетней давности, ориентируя на эпицентр текста — рассказ о единственной и незабываемой любви главного героя. Уже первый рассказ второго раздела цикла «Темные аллей» выводит на первый план не константу *памяти*, но константу *любви*, которая проявляет себя на тематическом, образно-мотивном, концептуальном, идейном и др. уровнях.

Противоположение восприятия героем окружающего мира (прежнего и настоящего) исходно задается автором-повествователем в самом начале рассказа. Повзрослевший (современный) герой помещен писателем в пространство счетное и кратное, исчисляемое и обозначаемое — его неизбежно сопровождает точность чисел: время текущее — «в одиннадцатом часу вечера», время былое — «двадцать лет тому назад», дачная усадьба — «верстах в пяти отсюда», вагон — «первого класса», путь — «второй» [1, с. 44], просьба со стороны жены — рассказать дачную историю «хоть в двух словах» [1, с. 44], количество выпитого коньяка — «пять рюмок» [1, с. 53] и др. Пространство присутствия героя по-

именовано — Москва, Севастополь, Подольск, Курск. Встречные поезда точно атрибутированы — один скорый, другой курьерский. Купе — мало и тесно («затворились в образовавшейся тесноте купе» [1, с. 45]). В речи героя доминирует сухость («помолчал и сухо ответил» [1, с. 46]). Даже природная заря оказывается «московской» («все еще <...> светила долгая летняя московская заря» [1, с. 44]).

Между тем юный герой, наоборот, оказывается в пространстве безграничном, непоименованном, почти таинственном. Уже самые предварительные замечания о той местности, где юный студент «жил на каникулах» [1, с. 44] и репетировал мальчика Петю, пронизаны неопределенными местоимениями и наречиями — «что-то», «почему-то», «зачем-то», «какой-то», «чем-то вроде...», безличными глаголами «казалось» и др. Первоначально нарочито подчеркнутая сегодняшним героем узнаваемость и обыденность далекой атмосферы — «Дом, конечно, в <...> дачном стиле...» [1, с. 44], «И, конечно, <...> девица...» [1, с. 45], «все, как полагается...» [1, с. 45] — очень скоро предстает в совершенно иной ипостаси, как загадочная и почти мифологическая. Дом «в русском <...> стиле» определяется как «очень запущенный» [1, с. 45], порождая ассоциации глубокой старины и древней патриархальности. За домом — не сад, а «некоторое подобие сада» [1, с. 45], смыкающееся с «мелким лесом» и раздвигающее границы вокруг дома. За садом — «не то озеро, не то болото, заросшее кугой и кувшинками» [1, с. 45], с «топким берегом» [1, с. 45], смыкающим твердь и воду, и «студенистым <т. е. нетвердым, вязким> дном» [1, с. 48]. Воздух — «парный», солнечный свет — «зыбкий» [1, с. 49]. Бесконечный (почти «тропический» [1, с. 48]) дождь словно соединяет пространство земли и неба. Неслучайно в этом (туманном, сонном, лишенном четких форм) мире не виден (не обозначен) горизонт [1, с. 45].

Зримых границ между землей и водой, землей и небом нет в образно-поэтическом мире молодого героя (как и в мире воспоминаний). Неслучайно в озере хотя «везде было так мелко, что видно было дно с подводными травами», это «как-то не мешало той бездонной глубине, в которую уходило отраженное небо с облаками» [1, с. 49]. Пространственный хронотоп мира земного и небесного (по вертикали), мира земного и водного (по горизонтали) слит художником воедино, магически беспредельно и безгранично.

Организирующим центром загадочного иллюзорного мира у Бунина становится героиня по имени Руся. Единственное относительно четкое знание о ней — что она была курсисткой-художницей, которая посещала занятия «в Строгановском училище живописи» [1, с. 45]. Выбор «профессиональной» склонности героини концептуально свободен, расплывчат и аморфен: она художница, творец, создатель красоты и магии. Потому и внешний облик героини не выдает в ней типичную курсистку начала XX века — она создана как образ невесомый, подвижный, живой, слитый с одухотворенными картинами природы. «Желтый сарафан» и «белые кисейные рукава сорочки» ее дачного наряда на фоне окружающей зелени подобны «прибрежным травам, испещренным желтыми цветочками куриной слепоты», над которыми «низко вились несметные бледно-зеленые мотыльки» [1, с. 48].

Граница между человеческим и природным проницаема в мире, окружающем Русю. Старая лодка-плоскодонка служит не только забавам юных господ, но и становится прибежищем для лягушек, ужей, пиявок («полно пьявок», [1, с. 49]), «дно <лодки> протекает» («довольно гнилая и с дырявым дном» [1, с. 48]), т. е. вновь стираются границы — между сухим и мокрым, человеческим и природным, рукотворным и органическим [1, с. 49]. Господское кресло, стоящее на балконе, сделано из камыша — «кресло камышовое» [1, с. 47], словно случайно (и одновременно естественно) переместилось из болота в дом, оно природно и утилитарно-комфортно одновременно.

Даже деревянный дачный дом семьи Руси оказывается областью, где смыкаются природное и человеческое: спасением от дождя дом становится не только для героев, но и для «огненного» петуха. «Свежий, пахучий дождь шумел все быстрее и гуще за открытыми на балкон дверями, в потемневшем доме все спали после обеда — и как страшно испугал его и ее какой-то черный с металлически-зеленым отливом петух в большой огненной короне, вдруг *тоже вбежавший* из сада со стуком коготков по полу в ту самую горячую минуту, когда они забыли всякую осторожность» [1, с. 47]. Причем петух наделен умением понимать и тонко чувствовать человека в русином мире: «Увидав, как они вскочили с дивана, он торопливо и согнувшись, *точно из деликатности*, побегал назад под дождь с опущенным блестящим хвостом...» [1, с. 47]. Петух в безграничном мире Бунина разумен и очеловечен.

Воспоминания героя и воображение писателя словно воссоздают образ древней сказочной многоцветной Руси, в которой находится место для Руси. Вид просторного русского сарафана (под которым «была только сорочка» [1, с. 50]), эпитет «кисейные», используемый в описании необычного наряда героини, словно взяты из русских народных сказок и актуализируют образ «красных девиц» (и добрых молодцев). Необычное имя героини — Руся — оказывается краткой формой исконно русского имени Мария, Маша, Маруся («— Это что же за имя? — Очень простое — Маруся» [1, с. 46]). Усиливает коннотации русскости (всего пространства и самой героини) деталь ее портрета: герой говорит, что внешность Руси была не просто «живописна», но «иконописна» [1, с. 45]. «Длинная черная коса на спине, смуглое лицо с маленькими темными родинками, узкий правильный нос, черные глаза, черные брови... Волосы <...> слегка курчавились» [1, с. 45]. Неславянская необычность «иконописного» портрета Руси — некие восточные черточки, наследованные от матери — словно нейтрализуются упоминанием многочисленных родинок на лице и на теле героини («На теле у нее тоже было много маленьких темных родинок — эта особенность была прелестна» [1, с. 47]), будто напрямую привязывая ее к *родине*, а следовательно, к Руси.

В рассказе «Руся» Бунин уже в серьезной мере отходит от имитации подлинности воспоминаний (своих и героя), которые доминировали в первом разделе «Темных аллей», но наполняет пространство рассказа многочисленными и узнаваемыми литературными проекциями. И прежде всего первозданным отлитературным фоном в рассказе становится русский фольклор, угадываемые фольклорные реминисценции и аллюзии, знакомые сказочно-фантазийные образы

и мотивы. Справедливо утверждение Т. В. Марченко, что «у героини действительно необычное имя»: «Хотя и произведенное от Маруся, оно корнем тянется не к христианскому имени Мария, а к словам древним, из языческих времен — “Русь”, “русалка» [3]. Родство метафорических координат рассказа с русской мифологией подчеркнуто актуализировано.

Между тем, отталкиваясь от образа матери-птицы из арабской легенды «Лейли и Меджнун» и возвращаясь к финальным сценам воспоминаний героя Бунина, необходимо обратить внимание на то, насколько сильны и акцентированы их символические коннотации. Так, образ матери Руси, бросившейся с обвинениями на героя, «безумен» и «по-восточному» воинствен. В образе вительницы-матери эксплицируется ее грозный вид и воинствующее поведение [1, с. 52], подчеркнута стремительность атаки («оглушительно выстрелила»), акцентирован халат с широкими развивающимися, как крылья, рукавами («рука в длинном рукаве»), «цепкая <как коготки> рука» [1, с. 51–52]. Суммарность деталей-мотивов обнажает не только восточные коннотации образа матери, но и порождает невольные ассоциации к образу птицы, точнее — к налету-атаке некоего бойцовского петуха. В рамках же сюжетно-композиционного строения рассказа «налет» матери-птицы оказывается образно симметричен появлению «какого-то черного <...> петуха в большой огненной короне» в самом начале текста-воспоминания. Однако венценосный петух «деликатен» в отношении героев, тогда как мать героини варварски груба и несправедлива.

Доказательством тому может служить и поздний (вставной) эпизод — миниатюра о журавлях, которая была внесена в текст рассказа два года спустя после его появления. По этому поводу Т. В. Марченко пишет:

<...> журавли были введены в текст рассказа *лишь два года спустя*, во вставке к “странице 16-ой” (л. 17–19 по архивной пагинации), вставке, написанной за один день — 23 августа 1942 г. (дата проставлена в верхнем правом углу л. 17). “Руся” уже успела выйти в первой книжке “Нового журнала” за 1942 г., что можно считать “первой редакцией” рассказа. <...> Вставка к “Русе” написана “одним махом”, практически только со стилистическими исправлениями, т. е. сразу сложился законченный эпизод. В первой редакции рассказ завершался тем же разговором рассказчика с женой, что и в окончательной версии, но следовал этот разговор непосредственно вслед за “позорным” изгнанием героя-рассказчика из усадьбы [3, с. 127].

В цитируемой статье Т. В. Марченко очень тщательно и детально проделала анализ символического наполнения образа журавлей в искусстве, литературе, фольклоре. Исследователь справедливо указала на сопоставимые черты образа Руси и образа журавлей (высокие, костлявые, сухие и др.) и сошла, что

«в новой версии композиция становилась зеркальной — <...> в повествование вновь вводятся птицы; но если в экспозиции это был тоскливо скрипящий дергач, то после рассказа-воспоминания появляется “пара каких-то никому неведомых журавлей” (л. 17) <...> “Никому неведомые” будет вычерк-

нуто — слишком понятно, что никто из дачников и не мог водить знакомство с журавлями. Кроме, разумеется, Руси. Необходимость этого эпизода для рассказа на стадии его “дописывания” становится Бунину столь очевидной, что он сокрушенно восклицает (подчеркнутая часть фразы будет при работе над рукописью выпущена, возможно, именно как слишком авторская проговорка): “...как же он совсем было забыл о них!” (л. 17) <...> [3, с. 127].

Кажется, что рассуждение Т. В. Марченко о «зеркальной» композиционной симметрии в рассказе, связанной с образами птиц, вполне оправданно, однако требует уточнения то обстоятельство, что зеркало, по-видимому, было ориентировано писателем не столько на образ дергача, остающегося для читателя почти незамеченным и неуслышанным, сколько на образ петуха, который (как уже отмечалось выше) был так же благосклонен и деликатен рядом с Русей, как и журавли, допускающие ее близость к ним. Между тем ранее уже было намечено сопоставление образов бойцового «венценосного» петуха и воинственной матери, вбирающей в свой образ черты героини-«птицы».

Можно добавить, что когда Т. В. Марченко пишет:

«Но главное сходство — это глаза журавлей и самой Руси» — и уточняет: «<...> “прекрасные и грозные черные зрачки” журавлиной пары» словно обретают «многократное увеличение и одновременно отражение» в самой Русе — «“блестяще ему в глаза [в бинокль] <...> черно-зеркальными глазами”», то при «большом увеличении» сходство начинает угадываться не между Русей и журавлями, а между матерью Руси и журавлями. Более того, надо отметить, что «обратную зеркальность» в образах петуха и матери героини видит и сама Т. В. Марченко («Этот эпизод — словно “оборотень” к происшествию с петухом», [3, с. 134]),

но придает этому сопоставлению иную семантику.

Можно сделать такой вывод, что текст «Руси» организован более стройно и продуманно, как сюжетно, так и композиционно. Лишь в таких литературных условиях могла зародиться столь романтическая любовь между юными героями, подобная сказке, даже мифологическая любовь

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. М.: Художественная лит-ра, 1966–1967. Т. 7. Темные аллеи. Рассказы 1931–1952 гг. С. 44–53
2. Есаулов Е. А. Текст и мир рассказа И. А. Бунина «Руся» // Иван Бунин в духовно-культурном пространстве современности: Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 80-летию вручения Нобелевской премии писателю. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2014. [269 с. С. 86–91.] С. 86.
3. Марченко Т. В. Опыт архетипического прочтения рассказа «Руся»: к интерпретации поздней бунинской прозы. С. 116–117.

**Чэнь Янян,**  
аспирант Института русского языка  
Пекинского университета иностранных языков (Китай),  
sophiacyy2016@163.com

**ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА В РУССКОЙ  
И КИТАЙСКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ  
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А. АХМАТОВОЙ И ПОЭЗИИ ЛИ БО)**

В статье поднимается проблема перевода в русской и китайской поэтической традиции. В качестве репрезентативного примера рассматривается творчество А. Ахматовой и поэзии Ли Бо. Вводится понятие события диалога культур овеществленное в переводе и переводческой деятельности.

**Ключевые слова:** проблема перевода, русская и китайская поэтическая традиция, А. Ахматова, Ли Бо, диалог культур.

*Chen Yangyang*  
**TRANSLATION PROBLEM IN RUSSIAN AND CHINESE POETRY TRADITION  
(SUCH AS THE WORK OF A. AKHMATOVA AND POETRY OF LI BAI)**

The paper raises the question of the translation problem in Russian and Chinese poetry tradition. As a representative example, the work of A. Akhmatova and poetry of Li Bai are considered. The concept of cultural dialogue is introduced, which is materialized in translation and translational activities.

**Keywords:** translation problem, Russian and Chinese poetry tradition, A. Akhmatova, Li Bai, cultural dialogue

Любовь к поэзии является широко распространенным явлением и в России, и в Китае. Но разница в мировоззрении, культуре, концептуальной и языковой сфере обуславливает и свои проблемы. Несмотря на отличия в языковой системе, есть немало универсальных сходств между языками и даже совпадающими характеристиками. Разные языки имеют общие физиологические и психологические особенности и в процессе развития истории перевода можно увидеть, что у этих языков имеются общности, то есть переводимость, поэтому существует сама возможность для общения между носителями разных языков.

Немало российских поэтов любили китайскую культуру, которая отражалась в их творчестве и переводах. На самом деле, история поэзии в России не так длинная, как в Китае. В Китае наиболее известна русская поэзия начала XIX века, когда появились такие великие поэты как Пушкин, Лермонтов, Тютчев и другие. Этот век называется «золотом веком». Начало XX века, «серебрянный век» предъявил таких поэтов как А. Ахматова, Н. Гумилёв, О. Мандельштам, В. Маяковский и т. д. За XX век русская поэзия и её творцы вместе прошли тернистую дорогу и оставили богатое наследие. Многие из этих поэтов восхищались великой традицией китайской поэзии и пристально следили за китайской поэтической культурой, тем самым обогащая свои собственные поэтические мысли и произведения.

В Китае одними из самых популярных русских поэтов являются А. С. Пушкин и А. А. Ахматова. Почти все образованные китайцы читали пушкинские стихи «Если жизнь тебя обманет...» и знали, что А. С. Пушкин является «солнцем российской поэзии». Позднее, А. А. Ахматова назвали «луной российской поэзии». А. Ахматова является самым известным представителем акмеизма «серебрянного века», её творчество унаследовало великие классические традиции русской литературы. Характерными чертами её творчества можно назвать верность нравственным основам бытия, тонкое понимание психологии чувств, осмысление общенародных трагедий XX века, сопряжённое с личными переживаниями, тяготение к классическому стилю поэтического языка. Ахматова провозглашает обращение поэзии к человеку, подлинности его чувств, предметности реального мира. При этом поэтизируется смысла символистской поэзии, туманной метафоричности слова. Ахматова пытается вернуть поэтическому слову определённую, точность значения, вещественность, конкретную образность. Она написала много блестящих произведений, в том числе: «Вечер», «Утро», «Весна», «Зима», в которых природа как воплощение порядка и разумности становится одним из лейтмотивов. Поэтические тексты группируются в соответствии с естественным порядком вещей. Кроме поэтических текстов перу Ахматовой принадлежат статьи о творчестве А. С. Пушкина, воспоминания о современниках. Обращение к Пушкину — это ещё один ход возвращения к истокам, способ восстановления гармонии мира. Также следует отметить её значительные достижения в поэтическом переводе. В 1965-м году её книга «Голос поэта: избранные работы иностранных поэтов в переводе А. Ахматовой» была опубликована в Москве. В эту книгу был включен ряд китайских стихотворений, которые являются переводческими трудами Ахматовой. Ахматова не знала китайский язык, но она читала китайскую поэзию на английском языке и потом переводила их на русский язык. Для Ахматовой, можно сказать, переводы в значительной степени расширяли её поэтический талант в области восприятия мира. Она создает непротиворечивый образ Востока через Запад. Так, распространенным является мотив пустоты, одного из важнейших понятий буддизма. Дао пусто потому, оно является вместилищем всего, писал Лао-цзы в «Дао дэ цзине». Чжуан-цзы говорил: «Где мне найти человека, который забыл все слова, чтобы с ним поговорить?» Отсюда забвение слова может рассматриваться не так нечто трагическое,

а как разрыв с европейской традицией говорения и припадания к восточной и романтической традиции молчания.

При переводе русской поэзии на китайский язык, например поэзии Ахматовой, во-первых, надо хорошо знать материалы её биографии, жизни и творчества. Во-вторых, надо внимательно вчитываться и вдумываться в ее стихи и знать, на какие темы она часто писала, что она хотела выразить. В-третьих, надо суметь выстроить подход к отбору словесных средств, которые бы адекватно подошли к переводу Ахматовой, не нарушая смысловую и стилистическую ткани текста.

Так, например, несколько строчек в стихотворении Ахматовой «Любовь» обращают нас к диалогу с античностью. Переизбыточность культурной информации требует серьёзной интеллектуальной и душевной работы по перекодировке одной знаковой системы в другую. Тема любви при этом звучит особенно волнующе. Поскольку понимается как человеческое чувство, через которое можно понять и воссоздать универсальные связи в мире.

«То змейкой, свернувшись клубком, У самого сердца колдует, То целые дни голубком На белом окошке воркует, То в инее ярком блеснет, Почудится в дреме левкоя... [3, с. 21]	时而像蜷曲的小蛇 在人心灵深处变换魔法, 时而像温顺的雏鸽 整日在窗台上咕咕低鸣, 时而像在晶莹霜花上猝然一闪, 恍若沉睡在紫罗兰的梦中»
--	--

В этих строках Ахматова хорошо разъясняет, «что такое любовь», ведь весь мир, весь мировой оркестр казался всего лишь внимательным аккомпаниатором своего великого солиста — любви. Стихи о любви являются самыми популярными.

Поэма «Реквием» отразившая трудную судьбу Ахматовой, является автобиографической.

«Перед этим горем гнутся горы, Не течет великая река, Но крепки тюремные затворы, А за ними; каторжные норы; И смертельная тоска. Для кого-то веет ветер свежий, Для кого-то нежится закат — »	在这类痛苦面前, 高山低头, 大河断流, 但牢门紧闭, “苦役的洞穴” 和催命的焦愁藏在门后。 清风为谁吹拂, 落日为谁温柔 [3, с. 456–457]
--	--

«Реквием» — это не только её личная трагедия, но трагедия народная. Композиция поэмы имеет сложную структуру: она включает в себя эпиграф, посвящение, вступление, 10 глав и эпилог, которые должны были запечатлеть свидетельства трагедии века. За внешней простотой стиха скрываются глубины культурных поисков, за внешней бесцветностью просматривается напряженное внутреннее переживание:

«Узнала я, как опадают лица, Как из-под век выглядывает страх, Как клинописи жесткие страницы	我知悉一张张脸怎样凋谢, 眼睑下流露出畏怯的目光? 苦难怎样将粗砺的楔形文字
---	--

Страдание выводит на щеках,  
 Как локоны из пепельных и черных  
 Серебряными делаются вдруг,  
 Улыбка вянет на губах покорных,  
 И в сухоньком смехе дрожит испуг» [3, с. 462–463] 恐惧在干涸的 轻笑  
 里颤栗 [1, с. 96–97]

Когда интерпретируются эти строки Ахматовой, надо обязательно знать её трагическую судьбу. Она пережила нищету, тюрьмы и бедствия войны. Её единственный сын был арестован и заключен в тюрьму, где провёл 20 лет. Ахматова как мать написала эту необыкновенную историю в поэме «Реквием».

Поэзия — это вся жизнь поэта, как она сама сказала:

«Для меня в них (стихах) — связь моя с временем, с новой жизнью моего народа. Когда я писала её, я жила теми ритмами, которые звучали в героической истории моей страны. Я счастлива, что жила в эти годы и видела события, которые не было равных» [2, с. 120].

Остановимся на специфике перевода китайских поэзии на русский язык. Представляется, что в России самыми известными китайскими поэтами являются поэты династии Тан. В процессе перевода китайской поэзии на русский язык существует много проблем. Под социальным, культурным, историческим, фольклорным и иными влияниями у переводчиков складывались разные приоритетные направления, поэтому они переводили один и тот же текст по-разному. В целом, надо исходить из принятия читателями литературной и эстетической точки зрения, и переводить китайскую поэзию в такую форму, в которой российские читатели легко её приняли бы, хотя бы основную мысль, чтобы достичь создать пространство общения культур.

В качестве примера, возьмём поэзию Ли Бо, когда четыре известных переводчика по-своему интерпретировали текст «Думы в тихую ночь» (《静夜思》):

床前明月光，  
 疑是地上霜。  
 举头望明月，  
 低头思故乡 [4, с. 50–51]

В этом стихотворении, для русских читателей трудно понять, что значит “疑”, и почему когда Ли Бо взирал луну и потом думал о родной стороне.

В. Алексеев так переведил:

Перед постелью светлой луны сиянье  
 Кажется — это на полу иней.  
 Поднял голову — взираю на горную Луну  
 Опускаю голову: думаю о родной стороне.

В. Алексеев переводит “望明月” “на горную луну”, а это значит, что он хорошо изучил стихи Ли Бо. Потому что в стихотворении “望明月” (На яркую луну) по-другому называется “望山月” (На горную луну). Говорят, что Ли Бо очень лю-

бил луну горы Эмэйшань, которая находится в родной провинции Ли Бо сычуань, и эти стихи отражают чувство Ли Бо, когда он скучал по родному городу.

Ю. Шуцкий переводит следующим образом:

В изголовии ложа  
Сияет, свет деет луна.  
Показалась похожей  
На иней упавший она.  
Посмотрел на луну я,  
Лицо к небесам обратив,  
И припомнил родную  
Страну я, лицо опустив

Ю. Шуцкий переводил стихотворение из четырёх строчек восемью строчками. Перевод подробно и тщательно выражает основную мысль подлинника.

А. Гитович увидел такой образ:

У самой моей постели  
Легла от луны дорожка.  
А может быть это иней?  
Я сам хорошо не знаю.  
Я голову поднимаю —  
Гляжу на луну в окошко.  
Я голову опускаю —  
И родину вспоминаю.

Перевод А. Гитовича имеет большую информативность, и основная мысль и ритм похожи на подлинник.

В понимании С. Торопуцева перевод выглядит таким образом:

Сияние луны простерлось к ложу.  
Иль это иней, осень, быть может.  
Наверх взгляну-сияет там луна,  
А вниз-и мнится край, где юность прожил.

Стиль перевода С. Торопуцева ясен, лапидарен и имеет новаторство.

Все эти переводы имеют одну формальную особенность, они все переводили от первого лица, но в подлиннике текст безличен. В этом стихотворении Ли Бо пытался выразить то, что он скучал по родному городу. Если недостаточно ясно понять этот смысл, то невозможно точно перевести эту строчку.

Таким образом, когда мы переводим китайскую поэзию на русский язык: во-первых, надо хорошо знать китайскую культуру и историю; во-вторых, основную биографию поэта, анализ творческой психологии, творческого фона поэта и так далее. В-третьих, надо использовать такие слова для перевода, которые читатели можно легче понять. Ведь перевод поэзии помогает узнать иную культуру и помогает диалогу культур.

В научном лингвистическом кругу всегда противопоставлены две позиции — переводимость и непереводаемость на основе языковой общности и языковой индивидуальности. Многие учёные (в том числе немецкие лингвисты К. В. Humboldt, В. Л. Whorf, В. В. Quine) сомневаются в возможности языковой переводимости, частично потому, что русский язык и китайский язык относятся к разным языковым и культурным системам. Воззрение языковой общности является абсолютным, а воззрение языковой индивидуальности — относительным.

Несмотря на то, что существуют множество разных языков, придётся признать сходность между ними. Языковая общность проявляется на уровне сущности. А. С. Бархударов считает, что каждый язык может помогать их пользователям выразить все вещи в натуре, понятии и ситуации, поэтому переводимость возможна для всех языков. Язык показывает общий физиологический и психологический характер человека, кроме того, из исторического развития переводоведения можно сделать вывод, что языковая общность (переводимость) является ведущим направлением, а языковая индивидуальность лишь его исключительной формой [5, с. 338–345].

В процессе русско-китайского перевода есть много барьеров: сам язык, стиль переводчиков и культура. Конечно, есть то, что нельзя перевести: когда средства не хватает для выражения «кусочков действительности» другого народа; когда специфика оригинала имеет большую разницу со стилем перевода. На самом деле, перевод — сложная духовная деятельность, которая нуждается в постоянном и многоаспектном изучении. Она — живой, динамический и развивающийся процесс. Благодаря общности языков и человеческого мышления языковые барьеры в переводе в большинстве случаев возможно преодолеть.

Культура — это форма одновременного со-бытия, со-временности и общения, со-присутствия людей прошлых, настоящих и будущих культур. Культура обретает смысл общезначимой и вечнозначимой только в условиях одновременности взаимодействия разных культур [1, с. 39]. Событие диалога культур, овеществленное в переводе и переводческой деятельности и есть то, в чем соучаствующие в нем культуры впервые обретают смысл культуры. В диалоге культур каждая обретает свой собственный смысл в качестве особого, но бесконечно растущего, неисчерпаемого источника смысла.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Библер В. С. На гранях логики / В. С. Библер. М., 1997.
2. Кралин М. М. Об Анне Ахматовой / М. М. Кралин. Лениздат, 1990.
3. Павловский А. Анна Андреевна Ахматова: стихотворения и поэмы / А. Павловский. Л., 1989.
4. 刘淑梅、赵晓彬 中国唐诗的俄译研究,《中国俄语教学》,北京,北京外国语大学出版社,2006年2月第25卷 第一期。
5. 赵秋野,从唐诗俄译看俄汉语义认知差异,《俄语语言文学研究》,哈尔滨,黑龙江人民出版社,2002年。

*Ай Хуэйжун,*  
соискательница Дальневосточного федерального университета (Китай),  
ahr.2006@163.com

### **ПОЛИФОНИЯ ФОНОГРАММЫ В ПЬЕСЕ А. Н. АРБУЗОВА «ПОБЕДИТЕЛЬНИЦА»**

В статье рассматриваются условный образ (мотив) — фонограмма и ее полифункциональность в пьесе советского драматурга А. Н. Арбузова «Победительница». Кроме драматической функции, фонограмма воплощает в себе и психологические, поэтические, философские мотивы, которые наполнены вдумчивыми размышлениями драматурга о важнейших проблемах человеческого бытия, о сложности человеческой жизни, о неоднозначности человеческого характера.

**Ключевые слова:** А. Н. Арбузов, «Победительница», фонограмма, полифония, функция, мотив.

#### *Ai Huirong* **POLYPHONY OF SOUNDTRACK IN THE PLAY OF A. N. ARBUZOVA “THE VICTRESS”**

The article deals with the conventional image (motive) — the soundtrack and its polyfunctionality in the play of the Soviet playwright A. N. Arbuzov “The Victress”. In addition to the dramatic function, the soundtrack also embodies the psychological, poetic, philosophical motifs that are filled with the thoughtful reflections of the playwright about the most important problems of human existence, the complexity of human life, and the ambiguity of the human character.

**Keywords:** A. N. Arbuzov, The Victress, soundtrack, polyphony, function, motif

В 1980-е годы пьесы драматургов, пользовавшиеся особой популярностью в 1950–70-е годы, в том числе драмы А. Н. Арбузова, В. С. Розова, А. М. Володина, Э. С. Радзинского, А. В. Вампилова, Л. Г. Зорина по-прежнему привлекали внимание зрителей. «Эти авторы, — отмечала И. А. Биккулова, — неизменно обращались внутрь души человеческой и с беспокойством фиксировали, пытались объяснить процесс нравственного разрушения общества, девальвацию «мо-

рального кодекса строителей коммунизма» [4, с. 241]. В этом ряду оказывалась и пьеса Арбузова «Победительница».

Драма «Победительница» была создана Арбузовым в 1983 году и стала одной из последних опубликованных пьес автора. Драматург до последних лет жизни не перестал писать о современности, искать новые средства выразительности для изображения актуальных проблем в обществе. Из обращения к фонограмме в пьесе видно, что он постоянно придавал большое значение условным средствам поэтики.

В пьесе конфликт основан на осмыслении прожитой героиней Майей Алейниковой жизни, на ее понимании счастья и любви, добавляется мотив вины, мотив больной совести и сомнения (разочарования) героини в самой себе. Майя талантлива, успешна, целенаправленна, но достигает успеха ценой потерь и предательства. При этом это персонаж глубокий, достойный восхищения, пользующийся уважением окружающих. Однако внутренний психологический героини разбалансирован, она страдает, сомневается, ищет ответы. И в драме условием подведения итогов героини стал ее юбилей, исполнение ей сорока лет (мотив дантевской «Божественной комедии» — «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу...» [1, с. 140] — становится лейтмотивным для «Победительницы».

Л. А. Якушева писала, что

...в 60-е годы — впервые за десятилетия советской власти — творческая интеллигенция (как и на рубеже веков) выступила в роли не только мыслящей и образованной части общества, но и созидающей и распространяющей общечеловеческие ценности, т. е. ей удалось приблизиться к собственной самореализации, предполагающей “создание”, воспитание себе подобных [5, с. 126].

В «Победительнице» Арбузов в русле актуальной драмы тех лет продолжает решать проблему, как человек может состояться в этом мире, в чем заключается счастье — в любви (личной жизни) или в карьере (общественном положении). И. Василина писала:

«В какой бы сложный момент ни началось наше знакомство с героями Арбузова, что бы с ними ни происходило, они никогда не перестанут размышлять о путях к счастью, стремиться понять, что же оно такое, в чем, для чего...» [2, с. 73–79].

Другое дело, что в «Победительнице» драматург словно бы изображает «обратный» путь — в воспоминаниях героини он ищет причины и объяснение ее несчастьям.

Именно поэтому литературовед М. И. Громова определила жанр пьесы как притча-исповедь, когда во время празднования сорокалетнего жизненного юбилея и двадцатилетия научной деятельности в институте героиня осознает, что в погоне за карьерой потеряла самые весомые человеческие ценности (дружбу,

любовь, семью, ребенка). Она постоянно подчиняла «окружающих своей эгоистической воле, не считаясь с их личностью» [3, с. 16], в результате расчетливые поступки принесли ей шумный деловой успех, но лишили ее личного счастья (не случайно теперь, на «середине пути» она постоянно ищет тишины).

Между тем сам Арбузов определил жанр новой драмы как «Диалоги без антракта» [1, с. 139]. Драматург действительно строит пьесу в формате диалогов, которые ведет героиня с собой, со своими воспоминаниями, с героями, прежде и ныне ее окружающими. Причем форма наррации — в попытке героини понять саму себя — нередко (и преимущественно) оказывается даже не столько диалогической, сколько монологической.

Потому Арбузов прибегает к образу (мотиву) фонограммы, которая предшествует или сопутствует размышлениям героини, обеспечивает им исторический (временной) и ментально психологический антураж. Фонограмма создает полифонию звуков-сознаний, звуков-позиций, звуков-психологий, к которым примыкает и в которых участвует героиня.

В пьесе девять фонограмм, и первая среди них в наибольшей степени функционально нагружена. Открывающая пьесу фонограмма включает в себя различные функции и эксплуатируется драматургом многоаспектно.

Прежде всего звучащая фонограмма обеспечивает фон предстоящим событиям, создает социо-культурный антураж, на котором будет разворачиваться действие. В авторской ремарке относительно хронотопа изображаемых событий сказано: «*Наши дни*» [1, с. 139]. Но звучащая фонограмма расширяет это представление: ее первые звуки — это музыка и бой часов. Если звуки музыки можно считать традиционным акустическим приемом оформления зачина пьесы, то бой часов не вполне ординарен и отчетливо маркирован — автор словно бы говорит о том, что в пьесе начинается отсчет времени. Времени прошлого, настоящего и будущего. При этом заметим, что часы у Арбузова не настольные, не часы-будильник, даже не каминные, но башенные. Образ башенных часов незримо, но стилистически точно вычерчивает протяженную перспективу (из прошлого героини в ее настоящее).

Фонограмма задает тональность сценическому действию и выстраивает его ментальные доминанты. Бой башенных часов рядом со строками из «Ада» Данте — уже приводимыми «Земную жизнь пройдя до половины...» — со всей определенностью формирует философский настрой пьесы, позволяет говорить о медитативно-раздумчивой стилистике пьесы (и как следствие, о медитативной функции фонограммы).

Сообщения и факты, озвучиваемые фонограммой, побуждают героиню к асоциативным сопоставлениям-раздумьям и, как следствие, подводят к ее личностным воспоминаниям-размышлениям. Прошлое и настоящее героини вступают в мыслемкий диалог, обнажая ее душевные муки и сомнения.

Вводная авторская ремарка в драматическом произведении, как правило, предоставляет читателю хотя и свернутый, но все-таки репрезентирующий портрет того или иного персонажа. Однако Арбузов оказывается от авторской характеристики героя (героини). Его действующие лица представлены в «афишке» номинативно:

«Майя Алейникова.  
Кирилл Ленков.  
Марк Шестовский.  
Полина Сергеевна.  
<...>» [1, с. 139].

Однако фонограмма — как своеобразный заместитель автора — берет на себя репрезентативную функцию и не прямо, но косвенно, опосредованно дает представление о возрасте главной героини, ее положении в обществе, даже отчасти выписывает портрет героини, намечает (возможные) черты ее внешности.

«В связи с сорокалетием и за отличную работу наградить работника НИИ, кандидата биологических наук Алейникову Майю Александровну почетной грамотой и...» [1, с. 140].

Из фонограммы становится понятно, что главной героине Майе Алейниковой 40 лет, что она научный работник, видимо, успешный исследователь («кандидат...», «наградить...», «почетной грамотой и...»). А характер озвучиваемой фонограммы позволяет предположить, что объявление об успехах героини и ее награждении дается то ли в газете, то ли звучит по радио. В таковой «публичной» репрезентации весомость заслуг героини еще больше возрастает.

Кажется, что портрет героини нигде не приводится. Однако в общем информативном потоке, который выдает зрителю звучащая фонограмма, присутствует объявление:

«Блондинка сорока двух лет, общительная, любящая природу и путешествия, хотела бы встретить непьющего доброго человека сорока-пятидесяти лет, могущего стать верным спутником жизни. Желательно в районе города Риги» [1, с. 140].

Написанное от лица не Майи, но некоей безымянной героини, не москвички, но (возможно) рижанки, тем не менее фоновое «стороннее» объявление дает косвенные характеристики главной героини. Обе почти ровесницы, но, кажется, совершенно разные. Если первая «общительная», то о второй будет сказано, что она «нелюдимая, сосредоточенная» [1, с. 143]. Если первая блондинка, то вторая скорее брюнетка (еврейское имя Майя). Одна наивна и даже глупа (легкомысленно и иронично выглядит ее объявление в газете), другая умна, образована и в ее образе многократно подчеркиваются «чисто мужские пленительные черточки» [1, с. 148] — сила духа, сосредоточенность, собранность (она не любит «терять время попусту» [1, с. 148]; у нее «почти мужские руки» [1, с. 144]; и др.). Обе одиноки. Но если безымянная героиня ищет (непьющего и доброго) спутника жизни, обнажая свои внутренние проблемы, то Майя (как вскоре станет ясно) хотя и одинока, но могла неоднократно выйти замуж и не сделала этого только потому, что замужество, семья, дети могли, с ее точки зрения, помешать карьере («Надо хорошенько все обдумать...», «А если не время?...» (о ребенке) [1, с. 152];

«...меня больше всего интересует дело» [1, с. 144]; и др.). Обратное-параллельное сопоставление (по сути — противопоставление) женских судеб обеспечивает вполне определенное представление о характере, психологическом строе, даже внешности главной героини. Фонограмма фактически берет на себя авторскую репрезентирующую функцию.

Как уже было сказано, первая — вводная — фонограмма полифункциональна у Арбузова. Она не только экспозиционно представляет центральную героиню, не просто обрисовывает исторический отрезок времени (например, имена певцов М. Магомаева и А. Пугачевой, строки звучащих в ретрансляторах песен локализируют время событий в пределах 80-х годов XX века), но и намеренно и настойчиво воспроизводит контекст времени, психологический фон, через «природно-пейзажные» объявления обозначает (намечает) мотив неблагоприятия изображаемого отрезка истории страны.

Сообщение в фонограмме о загрязнении окружающей среды — «тяжелые металлы» в море, болезни деревьев («каждое третье дерево заражено...»), разгул браконьеров («ослепленные светом животные становятся легкой добычей...» и др., [1, с. 140]), с одной стороны, задает зоо/био-логические компоненты профессиональной сферы центральной героини Майи (она орнитолог), но с другой — выводит на первый план мотив болезни мира, болезни природы и, как следствие, болезни человека. Вскоре из текста Арбузова становится ясно, что для драматурга (и его героя) загрязнение окружающей среды напрямую связано с загрязнением души человека. Впрямую не выведенный в пространство сцены пейзаж обеспечивает функцию природно-психологического параллелизма: состояние природы напрямую связывается с состоянием души современного человека — как в плане научном (экология), так и метафорическом (поэтическом, психологическом, переносном). Неслучайно бывлой возлюбленный Майи, Кирилл, произносит: «Вот <...> люди о чистоте среды в природе толкуют... А среди людей?.. Это неразделимо...» [1, с.157]. Мотив вины (нечистой совести), который сопровождает образ главной героини, подкрепляется и актуализируется картинами засорения окружающего мира, переходя из одной сценической картины в другую, из первой фонограммы в последующие.

«Загрязнение вод дошло до такой степени, что мы дольше не можем...» [1, с. 149] — в третьей фонограмме.

«...речная выдра исчезла во многих районах южной и средней Швеции...» [1, с. 158] — например, в восьмой фонограмме. И мн. др.

Осмысление проблем жизни, ее неоднозначности, сложности и противоречивости человеческих отношений будет производиться Арбузовым на фоне образа-мотива жизненного пути главной героини Майи. Как было отмечено, уже бой часов задавал временные координаты жизненного движения центрального персонажа (персонажей). Рядом с часами в первой же фонограмме возникает образ пути, дороги, движения железнодорожного поезда (в других фонограммах — вагона).

«Поезд номер пятьдесят пять Мурманск — Москва прибывает на второй путь...» [1, с. 140].

Позже: «Внимание! Поезд номер пятьдесят пять Мурманск — Москва прибывает на шестой путь...» [1, с. 150]. И др.

Мотив движения поезда становится сквозным, пронизывающим, константным в пьесе (в фонограммах).

В первой фонограмме образ поезда «Мурманск — Москва» воспринимается частной деталью, поначалу, кажется, мало значащей и мало понятной. Думается, что это просто звуковой фон. Однако образ пути неизбежно порождает аллюзию к символике движения человеческой жизни, жизненного пути героев. И очень скоро становится ясно, что направление «Москва — Мурманск» выбрано драматургом не случайно: именно на север, в Мурманск, отправится юная Майя, совершив предательство в отношении к возлюбленному — с одной стороны, получив место в экспедиции, представив научному руководителю данные не ее доклада (наблюдений), а Кирилла. С другой — отринув любовь Кирилла. Последний окажется преданным дважды — как ученый, результаты наблюдений которого присвоил другой (Майя), но и как жених, который не дождался свою избранницу из далекой экспедиции. Срок разлуки в сорок дней, который назначает Арбузов героям-влюбленным, несет в себе моральные коннотации, аллюзией напоминая о сороковом дне после смерти в православной традиции. Не случайно, когда один из героев, кажется, случайно произнесет фразу «Поезд ушел...» [1, с. 151], это высказывание прозвучит не как расхожий банальный фразеологизм, но превратится в символический мотив упущенной возможности (возможностей). Мотив поезда становится постоянным напоминанием Майе о совершенном ею предательстве.

В любом случае в результате знакомства с первой фонограммой пьесы «Победительница» в сознании реципиента (читателя или зрителя) актуализируется «вечный» и «проклятый» вопрос русской литературы: «Камо грядеши?...», «Куда ж нам плыть?...» и т. п., который в пьесе современного драматурга обретает формы: «А что, собственно, исполнилось?» («о жизни», с. 140), «Что хотела доказать? О каких доблестях жизни собиралась поведать?» (с. 154), «Тебя кто-нибудь любит?» [1, с. 151] и др. Риторические формы фонограммы задаются изначально (прологово-экспозиционно) и будут поддерживаться далее на уровне сюжетно-фабульных коллизий. Растворенно-абстрактный характер фонограммы будет уточняться и конкретизироваться по ходу развития действия пьесы, обретая конкретные очертания на уровне конфликтного взаимодействия персонажей.

Драма Арбузова никогда не обходится без привлечения любовной тематики, разнообразных мотивов любви — (как правило) несостоявшейся, потерянной, упущенной. Именно фонограмма (уже первая и все последующие) озвучивает «объявления» о любви и расставании, мотив клятв и обещаний и их невыполнения.

Уже шла речь об объявлении безымянной героини, давшей запрос в газету о поиске доброго и непьющего спутника жизни. Иронический ракурс данного объявления аккумулируется другими частями вводной фонограммы, но наполняется нотами драматическими, серьезными. В фонограмме звучат строки песни в исполнении Муслима Магомаева: «А я лечу, лечу снова и кричу одно слово:

«Я люблю!..» В фонограмме-репродукторе транслируется шепот: «И ты меня не оставишь? Никогда не оставишь?..» [1, с. 140]. Образ коллективной, общественной жизни социума (проблемы экологического загрязнения окружающей среды) соединяется и прочно спаивается с проблемами личной жизни индивида, с потаенными романтическими мечтаниями и желаниями юности о вечной и нерушимой любви. Причем последние — любовные клятвы и признания — звучат у Арбузова на многих языках, даются в фонограмме в иноязычной транслитерации. «Тю не мэ китэ? Тю нэ мэ китера па?..» [1, с. 140]. Общечеловеческий уровень проблематики, которую выносит Арбузов на обсуждение в песне, словно бы поднимется до уровня универсализации (хотя, с точки зрения сегодняшнего дня, и воспринимается несколько наивно и облегченно).

Фонограмма, открывающая первые сцены «Победительницы», служит не только декорационно-экспозиционной миссии (означить время, место — хронотоп, представить действующих лиц, дать им затекстовую характеристику, наметить вектор развития сюжета), т. е. выполняет не только драматургическую функцию, но и успешно вводит мотивы психологические, поэтические, философские, таким образом выказывая свою лирическую составляющую. Причем на примере первой фонограммы можно выявить все слагаемые ее целевого присутствия, другие же части (вторая — девятая) лишь в малой степени дополняют ее сущность, ограничиваясь повторением тех функциональных задач, которые уже выявила и продемонстрировала первая фонограмма. Последующие части фактически не обнаруживают новых ракурсов присутствия звучащей фонограммы, но обеспечивают развитие действия — (условно) сопровождение героини, поддерживая те аспекты, которые были намечены драматургом уже в первой фонограмме. Масштабность координат, которые задает вводная фонограмма (транслитерированные цитаты из итальянского и японского языков), в совокупности с ракурсами драматическим и лирическим, порождает эпизированный ракурс наррации. Т. е. и в песне «Победительница» фонограмма, воплощает в себе разные ракурсы, реализует различные авторские задачи.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арбузов А. Н. Победительница: диалоги без антракта // Театр. 1983. № 4.
2. Василинина И. А. Театр Арбузова. М.: Искусство, 1983.
3. Громова М. И. Русская драматургия конца XX — начала XXI века. М.: Наука, 2009. 368 с. 4. История русской литературы XX века: в 4 кн. Кн. 4: 1970–2000 годы / Л. Ф. Алексеева, И. А. Биккулова, Т. Н. Маркова и др. М.: Высшая школа, 2008.
5. Якушева Л. А. Театральное alter ego А. П. Чехова. Дис. ... канд. культурол. наук. Ярославль, 2000.

УДК 821.112; 882.091

*Богданова Марианна Геннадьевна,*  
студентка факультета журналистики  
Московского политехнического университета,  
marianna.bogdanova@icloud.com

## **БЕРТОЛЬТ БРЕХТ И МАКСИМ ГОРЬКИЙ**

В статье проводится анализ взглядов на сценические постановки Максима Горького и Бертольта Брехта, приводятся фрагменты из рецензий театральных критиков, опубликованных в западных газетах. Рассматривается мировоззренческое влияние русского классика на немецкого драматурга на примере произведений «Мать».

**Ключевые слова:** драматургия, Горький, Брехт, театр, Мать.

*Bogdanova M. G.*  
*BERTOLT BRECHT AND MAXIM GORKY*

The article deals with analysis of Maxim Gorky's and Bertolt Brecht's views on staging. The research includes fragment of reviews by western newspapers and theatrical critics. Also the article deals with the analysis of Russian writer's influence on German playwright's worldview on the example of Gorky's novel and Brecht's play "Mother".

**Keywords:** dramaturgy, Gorky, Brecht, theatre, Mother.

«Великая литература не может быть в стороне от великой борьбы бедных и угнетённых», — писал Эптон Синклер в воспоминаниях о своём творческом становлении и влиянии Максима Горького на западную литературу [1].

Тема великой борьбы проходит почти через все произведения русской классики. Однако множество литературных трудов посвящены поиску решения проблемы, не предлагая готового ответа. Максим Горький в своём творчестве ставит совершенно иные задачи. В контексте трудностей исторического времени писатель самоотверженно отдает себя людям, направляя творчество на преобразование общества. Реалистическое изображение России побуждает соотечественников к мыслям и действиям в отношении будущего страны. Влияние Максима Горького и его взгляды на литературу, идеологическую основу в ней, нашли отражение также в творчестве ряда писателей-единомышленников, одним из которых являлся Бертольт Брехт.

Современники русского писателя отмечают его внешность как характерную особенность. Как шахтёра выдаёт копоть на лице, так и Горького выдавала «печаль лица». Обуславливают это тем фактором, что автор сознательно посвятил свою молодость активной пропагандистской и политической деятельности. Лишив свои произведения «мишуры искусства», Максим Горький обращался с печальным призывом к человечности, который особенно громко звучал со сцены.

Сейчас автор известен многим как прозаик, однако немалое значение в творческой жизни писателя играл театр. Изначально художественный принцип его драм был ориентирован на чеховские традиции, с активным содействием со стороны классика. Со временем «выдавливает из себя по капле раба» стало недостаточно для Горького. Все глубже им овладевало желание полностью в себе его искоренить, участвуя в социалистической революции. Отразилось это стремление и в его представлениях о драматургии, в первую очередь, в воззрениях об актерской игре и воздействия на аудиторию. Драматургию Горького называли «философией в действии», а сам драматург считал: «Без философии ничего нет, ибо во всем скрыт свой смысл, и его надобно знать» [2]. Зритель должен в первую очередь стать соучастником действия, движения мысли. Отсюда явное столкновение противоборствующих сторон в постановках. Театральные критики (Станиславский и В. Немирович-Данченко) восприняли данную концепцию театра неоднозначно, ссылаясь на «нарочитую поверхностность и прямую политизированность» пьес. Отмечалась также чрезмерная публицистичность постановок.

«Публицистичность пьес Горького не противоречит их сложной психологической основе, их многогранности, — писал впоследствии Г. Товстоногов, — но она должна возникать из сложного жизненного потока событий, ощущений, неожиданных столкновений, конфликтов и поступков, а не заявлять о себе декларативно и назойливо» [4].

Подобное понимание сценического искусства у Горького схоже с «эпическим театром» Бертольта Брехта.

«Эпический театр» — новаторство немецкого драматурга, основанное в первую очередь на эффекте «отчуждения» и равноправности, завершенности смысловых частей. Брехт утверждал: «В отличие от драматического произведения, эпическое можно, условно говоря, разрезать на куски, причём каждый кусок сохранит свою жизнеспособность» [3].

Дидактика таких постановок отчетливее всего заключается в том, что зритель сам волен выбирать фокусирование «обучения», собственную интерпретацию действия. Эффект «отчуждения» предполагает, что внимание зрителя не будет всецело охвачено эмоциями от игры героев, а скорее, наоборот: он становится критиком данной игры, должен с легким скепсисом следить за происходящим на сцене, выделяя для себя ключевые моменты, приходя тем самым к пониманию авторской мысли. Теория «эпического театра» была противопоставлена «аристотелевской» концепции драмы. Бертольт Брехт «вывернул клас-

сический театр наизнанку», материализовал его.

Собственно, отношение Брехта к классической театральной патетике, пафосу творчества лаконично заключено даже в портретной характеристике писателя. Бернгард Райх писал:

«Трудно было представить, что они (глаза) способны были покрываться поволокой «посвященного творческого вдохновения», но вполне возможно было представить, как они способны сломить волю собеседника» [1].

Бертольт Брехт, подобно Горькому, не смог получить хорошее образование, но, в отличие от русского классика, это связано с войной и необходимостью участия в ней. Поэтому драматург начинал своё творчество с антимилитаристских стихотворений, позже он заинтересовался революцией. Социальное переустройство мира стало панацеей для обоих писателей. Оттого архетипы творчества драматургов вовсе не отдельные персонажи, а идеологии в их столкновении и конфликтах — по принципу: «согласный/несогласный». Масштабность изображения жизни не позволяет останавливаться на конкретных героях, она мотивирует мыслить эпохами и в то же время через каждое действие воссоздавать настоящий момент. Фиксация настоящего в действии как главный принцип творчества — все та же философия в действии.

Творчество Брехта во многом ориентированно на социальную проблематику. Но, несмотря на это, как настоящий художник, классик задумывался и о судьбе культуры в широком смысле данного слова. По мнению драматурга, «культура будет спасена тогда, когда будут спасены люди» [1]. Брехт оттачивал мастерство, копируя классиков. Самым ярким примером такого рода работ, выразившим политическое мировоззрение драматурга, является пьеса «Мать», римейк на одноименное произведение Максима Горького.

«Мать» Брехта сохранила в себе оригинальные имена персонажей, названия населённых пунктов, при этом не превратившись в точную копию романа русского классика. Своеобразие драматургии немецкого писателя состоит в том, что пьеса адаптирована для западной аудитории и посвящена актуальным на тот момент социально-политическим проблемам Европы. В «Матери» Брехтом поднимаются такие проблемы, как: борьба с реформизмом в рабочем движении, борьба против угрозы войны, переход империалистической войны в гражданскую. Даже революция в России подвергается критическому анализу в пьесе, что достаточно интересно в контексте предполагаемого автором воздействия произведения на немецкую аудиторию: «Русский народ никогда не сделает революции. Это задача для Запада. Немцы — вот революционеры, они революцию сделают» [1]. Брехт аккумулирует патриотические силы, дидактически побуждая зрителя к действию, рассеивает созидательное искусство.

«Мать» Брехта лишь наполовину сохранила сюжетное сходство с оригиналом (семь действий из четырнадцати). Немецкий драматург использовал русские имена, названия, пытаясь воссоздать картину революционной России, однако в тексте все же дан синтез русской и немецкой культуры для адаптации

зрителя. Действие «Матери» Горького проходят в слободке около фабрики, Брехта — в Твери.

Исключительно важен для сопоставления хронотоп каждого из произведений. Пьеса Брехта была написана в 1932 году, в то время как Максим Горький издал первую редакцию романа в 1906. Отсюда возникает разница во временных пластах — русский классик осветил события революции 1905 года, сделав акцент на самой теории социальной сознательности: открытый финал позволяет читателю вовлечься в действие путём собственного нравственного выбора, Горький оставляет возможность участия в исторических событиях, рисует картину «сегодняшнего» дня для современников. Немецкий драматург для наиболее наглядного, многопланового и завершённого изображения революционных действий в России изобразил промежуток 1905–1917 годов, заостряя внимание публики на знаковых событиях: таких, как Первомай.

В сравнении «Матери» Горького и Брехта ключевую роль играет образ Пелагеи Ниловны. Эволюция данной героини прослеживается на протяжении двух произведений особенно ярко. Интересен тот факт, что оба писателя вначале повествуют с психологической точки зрения Пелагеи Ниловны, но с развитием героини, со становлением ее политической сознательности картина жизни становится шире, представляя читателю и зрителю, будто с позиции стороннего наблюдателя. Это обусловлено авторской задачей — наглядно показать переход от индивидуальных взглядов к социалистическим. Также важный аспект в понимании данного образа — отношение матери к религии. В начале обоих произведений Пелагея Власова богобоязненная и угнетенная жизнью женщина, в лексике которой то и дело встречаются междометия-обращения к Богу. Позже у Брехта главная героиня возводит в культ науку и учение, почти отрицая религию, оспаривая ее: отказывается брать на прочтение Евангелие после смерти Павла, подвергая сомнению бездействие людей и упование на милость извне к их жизням. В произведении Горького сложнее, многие исследователи (в частности — Андрей Кунарев) говорят о евангельском подтексте романа, сопоставляют многие сцены с эпизодами из Библии. Важный аспект в сопоставлении героинь — отношение к сыну. В версии Брехта Мать выше сына ставит революционное дело, хотя и терзается муками совести. В романе Горького человечность Пелагеи Ниловны берет верх: она наоборот рассматривает революцию как дело сына, как часть его самого. Сам Павел Власов в интерпретации немецкого драматурга достаточно редко проявляет себя как персонаж-революционер, взывает к материнским чувствам Пелагеи Ниловны, он погибает в произведении. У Горького этот же персонаж очень деятельный молодой человек, отказывающийся от личного счастья во имя достижения социального идеала, он влияет на идейные изменения Матери вплоть до конца романа.

Пьеса Брехта была авторизована Горьким. Ганс Эйслер, композитор, написавший музыку к спектаклю по пьесе «Мать», премьера которой состоялась в 1932 году, позже писал в воспоминаниях о встрече с классиком:

В этот вечер кроме меня у Горького были великий французский писатель Ромен Роллан и директор Московской консерватории пианист Ней-

гауз. Говорили о литературе и музыке... Затем Горький поделился со мной впечатлениями от чтения пьесы «Мать». Он был очень приветлив и нашел добрые слова о работе Брехта и моей. Он попросил меня сыграть что-нибудь из музыки к пьесе. Я сыграл ему следующие вещи: «Хвала социализму», «Хвала учению» и «Хвала диалектике» [1].

Особенности сценического воплощения являются важными факторами в восприятии эпической драмы Брехта «Мать». Зрителю вводили в определённую историческую эпоху с помощью фоновых изображений документальных съёмок. Реквизит не должен был привлекать к себе внимание, большая часть декораций, из-за необходимости быстрой смены обстановки, была минималистичной и строгой. Музыка скорее способствовала раскрытию мысли, задавала ритм, а не настроение. Игра главной героини (Елены Вайгель), по словам известного театрального критика Альфреда Полгара, была изначально подобна механическому голосу изнутри, позже, с эволюцией Пелагеи Ниловны, речь оживала, приобретала индивидуальность. Хоры, исполняющие значительные смысловые части пьесы, были «гибридом драмы и оратории»: способствовали эффекту отчуждения посредством прерывания включённого наблюдения зрителя за происходящим на сцене. «Мать» Брехта после первой же постановки получила клеймо «подстрекателя политического переворота» со стороны немецкой прессы с требованием полицейского запрета. Позже некоторые из постановок подверглись такому контролю со стороны власти, что актерам на протяжении представления было запрещено двигаться: большую часть спектакля они были вынуждены читать свои роли, сидя на стульях. «Несмотря на это, — писала газета «Rote Fahne», — воздействие спектакля было отличным. Благодаря «подыгрыванию» полиции воздействие даже значительно усилилось» [1].

Социальная подоплёка романа «Мать» Горького также не оставляла в стороне западную прессу. В 1907 году появилось первое издание романа в Америке. Задолго до постановки пьесы Брехта была отмечена важная особенность подобного рода литературы, способствовавшая идеологическому воздействию, описанному выше. Это жертвование благами жизни и самой жизнью героев во имя идеала, социального идеала.

«Может ли быть, чтобы новая, высшая форма сознательности, сознательность социальная, а не личная, пришла к нам из самой нецивилизованной страны?» — вопрошала Луиз Колье Уилкокк (The North American Reviews) [5].

Социальная сознательность, общие взгляды на «смелое переустройство мира», единомыслие в контексте литературы — отличительные черты двух известных драматургов XX века: Максима Горького и Бертольта Брехта. Обобщая проведенный анализ, стоит отметить, что влияние русского классика имело большое значение для идеологической ориентации Брехта для дидактической функции его произведения. Существенно и то, что Брехт в своей теории «эпического театра» сформулировал принципы, которые отразили понимание театра

Горьким. Важным также является восприятие концепции сценических постановок драматургами. Желание показать жизнь такой, какая она есть, переосмыслить ее, побудить людей к действию, приучив к критическому анализу событий, — главное сходство проанализированных произведений Горького и Брехта.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 1. М., Искусство, 1963. URL: [http://www.lib.ru/INPROZ/BREHT/breht1\\_5.txt](http://www.lib.ru/INPROZ/BREHT/breht1_5.txt) (дата обращения 17.04.18)
2. Дубнова Е. На сцене — Горький // Вопросы театра. М., 1970.
3. Клюев В. Г. Театрально-эстетические взгляды Б. Брехта. Опыт эстетики Б. Брехта. М., 1966. С. 78.
4. Соловьева И. Максим Горький. Спектакли в МХТ. URL: // <http://mxat.ru/authors/playwright/gorky/> (дата обращения 17.04.18)
5. The North American Review, vol. 85, 1907, July 19. — P. 661–664.

# ВОПРОСЫ ФИЛОСОФИИ, РЕЛИГИОВЕДЕНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИИ

---

УДК 7. 01

*Туминская Ольга Анатольевна,*  
доктор искусствоведения,  
старший научный сотрудник Методического отдела  
Государственного Русского музея

## ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ВИЗУАЛИЗАЦИЯ БЕЗУМИЯ

Поставленная в статье проблема визуализации отклонения поведения и внешнего вида от общепринятых рассматривается автором в русле философских понятий «безумие», «глупость», «визуализация буйства» и искусствоведческих — иконографический образ юродства во Христе. Искусство христианского мира уже в эпоху Средневековья задавалось вопросом изображения святых, которые сознательно отреклись от ума и предстали перед обществом безумными. Однако, их безумие мнимое, наигранное, шутовское, а ум — светлый и остро реагирующий на отношения людей. Контраст видимого и действительного — способ привлечения внимания паствы к неординарному явлению — «безумство во Христе».

**Ключевые слова:** глупость, визуализация буйства, безумство во Христе, юродивые

*Tuminskaya O. A.*  
*ICONOGRAPHIC VISUALIZATION OF MADNESS*

The problem of visualization of the deviation of behavior and appearance from the generally accepted ones is considered by the author in line with the philosophical concepts of “madness”, “stupidity”, “visualization of violence” and art criticism — the iconographic image of foolishness in Christ. The art of the Christian world already in the middle Ages asked the question of images of saints who consciously renounced the mind and appeared before the society insane. However, their crazy imaginary, feigned, the Joker, and the mind — light and sensitive to people’s attitudes. The contrast of the visible and the real is a way of attracting the attention of the flock to the extraordinary phenomenon — “madness in Christ”.

**Keywords:** stupidity, visualization of violence, madness in Christ, fools

Визуализация образа — проблема, рассматриваемая в рамках философии искусства. Визуализация мысли — категория философии. Современный философ Ф. И. Гиренок в своей книге «Удовольствие мыслить иначе» рассуждает о вариантах взаимоотношения ума и безумия.

«Почему ум тоскует по безумию? Сам по себе ум осторожен. У него есть социальный статус, ученая степень. Он знает, что можно, а что нельзя. Ум — фили-

стер, который готов все оправдать задним числом. Безумие опасно. Его боятся. От него бегут, потому что оно не знает меры и нарушает социальный порядок. Безумие резвится, где хочет, не считаясь с правилами публичности и логикой. В безумии мысль не соединена со словом, воображение — с опытом. В нем ум расплавлен страстью» [2, с. 12].

Самым ярким представителем исторической эволюции безумия является юродивый. Безумие относится к юродивому как его имманентная черта, хотя, известно, что эта черта приобретена и давалась для подражания с трудом.

Юродивый своим подвигом подражал непосредственно Христу, пытаясь повторить его земной путь. Вериги наводят на мысль о том, что юродивый повторял не весь жизненный путь Христа, а его крестный путь: юродское «железо» символизирует железо, которым распятый Бог был пригвожден к честному древу креста. Тогда обряд похорон юродивого соответствует одному из значительнейших моментов Священной истории: Снятию тела Господня со креста. Тогда и нагота юродивого наполняется новым уровнем смысла: именно на кресте Христос был обнажен или полуобнажен. А «разодранные ризы» юродивого, его «рубаша многошвейная» напоминает разделение одежды Распятого между солдатами стражи у подножия креста. Очевидно, что раздел одежды означает предстоящее раззятие тела, его распад, смерть. В Священном Писании это не просто раззятие, а сцена, на юродском уровне (языке юродского жеста) повторяющая основополагающую сцену Тайной Вечери для обряда причащения — преломление хлеба и раздача вина (сие есть тело мое и кровь моя): вот почему бок Христа пробит копьем — кровь Его должна была пролиться.

«Проблема же состоит в том, что истоки ума находятся в безумии. Безумие — это не отсутствие ума. Это то, что может подарить себе ум. И поэтому куда бы ум ни пошел, он будет идти по пути, структура которого ведет к месту его рождения. И только заумность человеческой жизни спасает ум от полного безумия, от полного разрыва между воображением и опытом, между словом и мыслью» [2, с. 19].

Проблема визуализации образа является актуальной в методике познания содержательно-тематического аспекта пластического искусства. Понятиями образа чаще всего оперирует искусствоведение, касающееся тем религиозного искусства. Икона — комплекс и иерархия символов, ее образная структура отлична от светской картины. Иконописец творит во имя Бога, он не рисует или пишет, а наносит «следы умственной молитвы». Его рукой водит Создатель. В иконе отражены онтологические пласты православия и самой сути христианского вероучения и культа, фокусирующего в себе всю историю возникновения Христианской Церкви и именно поэтому икона отлична от любого из произведений искусства, созданных впоследствии, во времена всеобщего атеизма. Каким бы красивым и совершенным не являлся созданный иконописцами образ, эстетическая функция иконы не имеет того самостоятельного значения, которая эта функция имеет в светском произведении искусства. Более того, в икононическом образе символически содержится история христианства — от споров о воз-

возможности выразить невыразимое — до того, какими специфическими средствами это возможно. Икона — не предмет эстетического созерцания и любования, каким по преимуществу являются произведения светского искусства, а прежде всего явление культовое, религиозное. Иконический образ сакрален и таинственен, ему подчинено все происходящее во время литургии в храме и даже вне его.

И если в ранние христианские времена до разделения Церкви на восточную и западную и канон был един, то со временем католический канон стал все более отличаться от канона православного, что явилось отражением в иконописании всего церковного богослужения.

«Являясь органической и неотъемлемой частью храмового иконического пространства, икона в то же время созвучна покою, вечности и тишине. Она лишена всего временного и преходящего, и всех присутствующих в храме она настраивает на духовный лад» [3, с. 92].

Юродивый, дошедший до молчаливости, оказывается на высшей ступени неотмирности. Теперь его можно понять и ему можно задать вопрос не больше, чем можно понять икону, чем задать вопрос иконе. Юродивый становится человеком-иконой, выполняя те же функции донесения до неграмотных, не читавших Писание, христианских идей и сведений о жизни Христа и святых. Но иконный лик не от мира сего и не от времени сего. Юродивый обладает надвременным мироощущением: он свидетельствует о Христе как бывший тогда и там. Так свидетельствовать может только видевший и слышавший Его. Юродивый начинает «писать» свою икону собственной жизнью, а мастер-изограф, спустя многие десятилетия, иногда — века, лишь завершает его лик, разумеется, в случае канонизации подвижника.

«Происходит вмещение пространства в пространство и времени во время, со всем иерархическим потоком нравственных ценностей — своеобразная амплификация Слова во времени, звучании, красках и молчании» [1, с. 73].

Самым узнаваемым атрибутом безумия стали вериги. О веригах вообще известно, что христианин носил их с целью возвышения духа через угнетения тела. Это так. Но что значит «так»? Вериги есть «якорь» души, они удерживают душу у тела. Вериги — символ самой земной жизни, скованного способа существования Души на Земле. Подобно герою былины или волшебной сказки, юродивый «сидит» в веригах. Как фольклорный персонаж, в некий момент юродивый преодолевает это первоначальное состояние несвободы и скованности: как в сказке нужно износить железные башмаки, так юродивый должен «износить» вериги. В идеале при конце жизни цепи должны спастись с тела подвижника, развалиться одновременно со смертью тела. Их должна съест ржа, замешенная на небесной влаге дождя, поте и крови огненного тела юродивого. Ржавчина — это подвиг, сокрушающий тело. Известно, что перед смертью юродивый снимал вериги, мылся в бане и устраивал «тяготы» в изголовье на месте будущей могилы, где

просил себя похоронить. Ложился на этом месте и отдавал Богу Душу: тело освобождалось от вериг — душа от тела.

В суждении проблем визуализации образов юродивых стоит обратиться к предлагаемой иконографической структуре. Среди групп образов юродивых выделяются подгруппы: *юродивые-простолюдины* (Симеон Верхотурский), *юродивые-отшельники* (Георгий Шенкурский, Киприан Суздальский), *явленные юродивые* (Иаков Боровичский).

Проведя сравнительную характеристику изображений, видим, что визуальный образ святого не всегда совпадают с описательным текстом. Так, Прокопий Устюжский по сводному списку Г. Д. Филимонова должен быть представлен с длинной бородой, а в прорисях Г. В. Маркелова он представлен с короткой [5]. Такие же расхождения наличествуют в атласе снимков Н. П. Лихачева [4, с. 12–18; 35–40]. В иконописном подлиннике А. И. Успенского из пяти изображений юродивых три не соответствуют своему описанию. Такие сведения наводят на мысль о том, что иконография юродивых как самостоятельная не устоялась, она зависела от описаний Толковых подлинников.

Произведения повествовательного жанра своими сюжетами имели «деяние» или догматическое положение. Предмет изображения созерцательного жанра — внутренний мир человека, душевный (духовный) образ человека, раскрываемый главным образом в полноте переживаемой эмоции, в бесконечно длящемся «предстоянии». Главным средоточием образа является лик. Тончайшие переходы светотени, изгиб бровей, преувеличенный разрез глаз, тончайшие блики в глазах, нежная подрумянка — рассчитаны только на длительное восприятие образа с близкого расстояния.

Каждый из «умных безумцев», коими представляли для публики блаженные, уподоблялись более высокому образцу для подражания. Святой Симеон Юродивый (VI в.) признавал ум царем над страстями. Умственное бодрствование ведет к борьбе с чувственными соблазнами. Особенно расслабляется ум, а следовательно, возгораются страсти во время сна. По этой причине все святые затворники мало спали, отдавая сну лишь несколько часов в сутки. Известно, что многие часто уходили на всюнощную молитву, отягощая тело, тем самым освобождая душу для общения с Богом в уединении. Юродивые Христа ради полностью отказывались от сна, либо молились ночью, открывая Богу свое истинное лицо, либо совершали ночью добровольное трудничество. Этим достигалась полная победа над страстями и дневными впечатлениями, как позитивными, так и негативными. Отягощенное тело освобождало мысли и вело к подражанию истинного пути Христа [7, с. 290–294].

Видятся прочные контакты образа юродивого с образами униженных и отверженных, предъявляемых античной скульптурой. Так, в Малых посвящениях Аттала (III в. до н. э., Афины) наличествует целый цикл скульптурных изображений умирающих и поверженных. В конце XIX в. А. Михаэлис [9, с. 119] заметил, что среди скульптур, сохранившихся до наших дней, нет ни одного изображения победителя. Все греческие боги или воины отражают тему отверженных и униженных. Раненные, но не сломленные, имеющие гордость собственного

достоинства, предпочитают смерть жизни в плену. Теория Т. Хальшера открывает обстоятельство главной ориентации Малых посвящений: «победитель как персонаж композиции изначально не подразумевался» [8, с. 129]. Для греческой традиции такая трактовка не имела precedентов [6, с. 11]. Впоследствии эта тема влилась в практику поругания плоти в христианском аскетизме (VI–IX вв.) и раскрылась в создании образа юродивого в русском искусстве Средневековья (XIV–XVII вв.).

Иконография образов юродивых во Христе исходила из образной канвы житийной литературы, имела много общего с пустынножителями, преподобными и отшельниками. Уподобление — основной закон житийного текста и визуального воспроизведения в средневековую эпоху. Найденные и распределенные по группам и подгруппам образы блаженных отражают специфику художественного мышления средневековых авторов и помогают сегодняшним исследователям увидеть посыл и результат влияния византийской иконописной системы на изобразительное пространство русского православия.

Итак, можно отметить, что существование иконографического извода «образ юродивый во Христе» развивается одновременно в двух направлениях: в реальности материальной и реальности духовной. Икона святого мирянина тому подтверждение. Икона запечатлевает образ святого человека, визуализирует его дух, однако дух представлен не в символах, а в живоподобном (антропоморфном) образе. В иконе святых мирян важен индивидуальный образ, т. е. протопортрет, встраивающийся в жанр «портретной иконы» в эпоху Нового времени. Тенденцию включения реалистичных мотивов в композицию сакрального памятника наблюдаем в процессе развития иконописных образов юродивых Христа ради в русском искусстве от XVI к концу XVII вв. Иконописный образ в системе православного богослужения через систему своих функций, канона, изобразительности призван снимать антиномию «трансцендентное» и «имманентное» в процессе постижения христианской Истины.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гачев Г. Национальный космо-психо-логос // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 70–74.
2. Гиренок Ф. И. Удовольствие мыслить иначе. М.: Академический проект, 2008. 235 с. (Технологии философии). С. 6–27.
3. Казанцева С. А. Иконичность как онтологическое основание символического образа в иконописи // Визуальный образ (Междисциплинарные исследования) / Рос. АН, Ин-т филос.; Отв. ред. И. А. Герасимова. М.: ИФРАН, 2008. 247 с. С. 84–95.
4. Лихачев Н. П. Материалы для истории русского иконописания. Атлас снимков. В 2-х тт. СПб.: Энциклопедия заготовки государственных бумаг, 1906.

5. Маркелов Г. В. Святые Древней Руси в прорисях и переводах с икон XV–XIX веков: Атлас изображений. СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 1998. Т. 1. 636 с.: ил. С. 434.
6. Трофимова А. А. Поверженные. Умиравший галл и Малые посвящения Аттала. Из Национального археологического музея Неаполя. СПб.: Изд-во ГЭ, 2017. 32 с. (Шедевры музеев мира в Эрмитаже).
7. Туминская О. А. Икона юродивого (образ юродивого во Христе в русском изобразительном искусстве позднего Средневековья и Нового времени). СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2016. 448 с., 16 ил. С. 290–294.
8. Halsher T. Die geschlagenen und ausgelieferten in der Kunst des Hellenismus // Antike Kunst. 1985. № 28. S. 120–136.
9. Michaelis A. Der Schapfer der attalischen Kampfgruppen // Jahrbuch des Duetschen Arhäologischen Instituts. 1893. № 8. S. 119–125.

УДК 1(091)

*Сатухин Валерий Иванович,*  
кандидат философских наук, старший преподаватель  
Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина,  
satukhin@yandex.ru

## **МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В СОЦИАЛЬНОЙ ФИЛОСОФИИ ПАВЛА НЕКРАСОВА**

В статье перечислены принципиальные положения педагогико-образовательной концепции Павла Алексеевича Некрасова и осуществлен их общий обзор. Обозначена связь основных концептуальных положений некрасовской педагогики с метафизическими, онтологическими и гносеологическими принципами некрасовской философии. Раскрыта последовательность Некрасова в отношении формирования образовательных принципов для наиболее эффективной реализации возможностей личности в овладении знанием и для формирования цельного личностного мировоззрения.

**Ключевые слова:** субстанциальность личности, солидарное действие, целесообразность, свобода выбора, идея служения, нравственная солидарность, иерархичность, «действенность мировоззрения», мерность, надындивидуальное сознание.

*Satukhin V. I.*  
*METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF EDUCATIONAL PROCESS IN PAVEL  
NEKRASOV'S SOCIAL PHILOSOPHY*

The article lists the principal provisions of the pedagogical-educational concept of Pavel Alekseevich Nekrasov and carries out their general review. The connection between the main conceptual provisions of Nekrasov's pedagogy and the metaphysical, ontological and epistemological principles of Nekrasov's philosophy has been indicated. Nekrasov's sequence in relation to the formation of educational principles for the most effective realization of the individual's abilities in mastering knowledge and for the formation of an integral personal worldview has been disclosed.

**Keywords:** substantiality of personality, joint action, expediency, freedom of choice, idea of servitude, moral solidarity, hierarchy, «efficacy of world outlook», dimensionality, supra-individual consciousness.

Павел Алексеевич Некрасов (1853–1924) — профессор математики, один из представителей Московской философско-математической школы, оригинальный мыслитель персоналистического направления русской философии. Разделял и развивал тезис Школы об универсальности математического языка. Обосновал понимание математики как наукообразной версии церковного христианского вероучения, которое понимал как воплощение универсального знания. Синтезировал в своей антропологической концепции научные и религиозные основания.

Некрасов поступил в 1874 году в Московский императорский университет на физико-математический факультет, окончил его в 1878 году и был оставлен при кафедре чистой математики физико-математического факультета для приготовления к профессорскому званию. В 1883 году защитил магистерскую диссертацию и был удостоен престижной премии имени В. Я. Буныковского. В 1886 году защитил докторскую диссертацию, посвященную исследованию ряда Лангранжа. С 1883 по 1904 год служил в Московском университете: в 1890 году стал ординарным профессором, с 1893 по 1895 год являлся ректором университета.

Мировоззрение Некрасова определялось его несекулярным сознанием, что было, очевидно, нетипичным качеством интеллектуала во времена доминирования позитивизма, материализма и претензий наук на скорое исчерпывающее объяснение мира и человека. Религиозность Некрасова была сформирована в церковной среде и поэтому преодолевала характер народной веры, он не допускал возможности присутствия в жизни таких аспектов, которые свободны от божественного участия. Курс обучения в Рязанской духовной семинарии, пройденный Некрасовым, обеспечил ему возможность обрести иммунитет от подобных допущений.

Другая составляющая мировоззрения Некрасова — трепетное отношение к науке. Современный исследователь А. В. Андреев отмечает, что Некрасова тяготило «принижение роли науки в жизни общества», которая «в разумно организованном обществе займет подобающее ей высокое место» [1, с. 104]. Первостепенной роли науки и образования в государстве посвящена некрасовская работа «Государство и Академия. Синтез (сложение) авторитетных суждений добросовестного меньшинства с мнениями моральных сил доблестного большинства» (1905). В ней Некрасов отстаивает автономность научной сферы в вопросах научной деятельности и раскрывает принципы взаимодействия научного сообщества как с Верховой властью, так и с обществом в целом.

Психологический портрет Некрасова, вообще, характеризуется стремлением обосновать применимость теоретических философских разработок в практической жизни. Построениями в области теории философские труды Некрасова никогда не завершаются, но непременно пролонгируются в сферу внутренней жизни человека и в общественные отношения.

Для ученых-математиков, в которую входил Некрасов и чья деятельность в последней трети XIX — начале XX века была связана с Московским университетом, занятие философией провоцировалось неприятием утвердившегося ме-

ханистического понимания человека, осознанием идеологической, религиозной и нравственной неустроенности интеллигенции, ее потерянности и беспочвенности. Положения о самоценности личности, ее целостности, индивидуальной бытийственности и, главное, субстанциальности были для Некрасова принципиальными, на них он воздвигал и принципы своей педагогической концепции.

При жизни находясь в тени своего учителя, профессора Николая Васильевича Бугаева, Некрасов был, тем не менее, хорошо известен в университетской и академической среде, его работы читались и рецензировались, вызывая интерес и оживленную полемику. В советское время творчество Некрасова было признано реакционным, он оказался в забвении даже как математик [15, с. 4].

В настоящее время, прежде всего, в среде историков математики и математиков-педагогов возрождается определенный интерес к личности Некрасова, его исследованиям в области математики и к педагогическим взглядам [2, с. 309–312; 14, с. 385–390], к идеям о единстве философии и науки.

Педагогические принципы Некрасова основаны на евангельской мысли и на святоотеческой традиции, личность для Некрасова — это не из чего не выводимая и никак не определяемая уникальная сущность конкретного человека, которая в эмпирическом человеке не присутствует, а лишь являет процесс своего развития. Некрасов считает, что в основание представлений о человеке должно быть положено ортодоксальное учение о единости человеческой природы, предполагающее невозможность полноценного раскрытия и реализации личности, если она пребывает в состоянии индивидуалистической самоизолированности. Самоизолированность понимается Некрасовым как пребывание человека вне Церкви. Состояние индивидуализма влечет за собой неспособность человека к максимальной реализации личности, прежде всего, свободы.

Некрасов настаивает, что структура взаимодействий личностей является не сетевой, хаотично-плюралистичной, но иерархичной и восходит к вершине — Творцу, единственной Личности, в отличие от человеческих личностей — условных, сотворенных «по образу». Однако несмотря на встроенность в жесткую иерархическую структуру, личность обладает волей как инструментом реализации собственной свободы. Архиважная задача педагогико-образовательного процесса, по Некрасову, — раскрыть для воспитанника верный и надежный способ овладения свободой. Он указывает в связи с этим следующее: «Хаотический либералдетерминированный процесс внушает к себе в хорошо настроенном человеке отвращение, презрение и признание, что выше этого процесса стоит моральный либералдетерминированный процесс, в котором есть не только автономность, но и законопослушность, иерархичность и в котором разумное ограничение свободы определяется прежде всего *внутренними* моральными суждениями» [7, с. 906].

Основная интенция педагогики Некрасова — увидеть человека целостно: и эмпирическую сторону (физическую), и сущностную сверхэмпирическую (метафизическую) рассматривать не саму по себе в отдельности, а саму по себе в цельном единстве человека. При таком видении человека мы, по выражению Зеньковского, «интуитивно прикасаемся к скрытой за внешней оболочкой вну-

тренней жизни человека...» [4, с. 117]. Подобное прикосновение не есть продукт работы индивидуального разума человека, но только его церковного опыта. Результатом философского осмысления церковного опыта у Некрасова стала его теоретико-философская концепция идеального реализма, которую он пролонгирует в практическую жизнь, в частности, в педагогическую деятельность.

Некрасов полагает в основание педагогической концепции такое понимание человека, которое не противоречит церковной догматике. Прежде всего, как уже сказано, Некрасовым предполагается жесткая иерархичность личностей с вершиной — Личностью-Творцом. Положение о соборной иерархии личностных сознаний, о невозможности их автономного субстанциального бытия как производного и совершенно независимого от абсолютного Сознания, является у Некрасова принципиальным. Такая взаимосвязь актуализирует движение человека навстречу божественной «универсальной гармонии».

Потребность свободы и потребность творчества реализуются человеческой личностью как в физическом мире, так и в духовном, но как сущностью именно духовной сферы — в духовном мире прежде всего. Более того, только в духовном мире личность реализует свободу и творчество исчерпывающе полно, так как эта сфера свободна от физических законов материального эмпирического мира. Поэтому краеугольная задача педагога — направить усилия воспитанника на уяснение им его связи с Личностью-Творцом как надежного средства максимальной реализации свободы, творчества и полноценной социализации. Полноценность социализации заключается, по Некрасову, в приверженности идее служения и в способности к солидарности.

В метафизической сущности человека и государства обнаруживает себя совпадение их целей, из чего и вытекает понимание Некрасовым общественной жизни как солидарного действия. В нравственной солидарности как естественном способе целевого принципа жизни Некрасов развенчивал эволюционизм.

Идеология Московской философско-математической школы в целом, и Некрасова, в частности, была устремлена к «цельному и полному знанию», к идеям московских славянофилов. Известный математик и современник Некрасова Михаил Фердинандович Таубе подчеркивал, что «сама эта школа есть порождение плоть от плоти нравственной школы московского старого славянофильства, цель которой была достичь цельного познания для установления цельной здоровой жизни, т. е. жизни, неповрежденной никакой болезненной односторонностью» [17]. Данная идеологическая установка полагалась Некрасовым в качестве педагогического принципа.

Главным интересом в математике был для Некрасова раздел теории вероятностей, исследование случайного. Этим математическим интересом обуславливался и актуализировался его философский интерес — к понятиям индивидуальности, целесообразности и свободы выбора. Отстаивая тезис о личностной целеустремленности и свободном творчестве, Некрасов критиковал позитивистский подход к этической и эстетической сторонам человека. Творчество и нравственность он видел не самостоятельными началами, а продолжением религиозной сущности человека, теми способностями, которые дарованы чело-

веку Творцом.

В противовес соображениям о гармонии как всеобщей равнозначимости Некрасов утверждал иерархичность человека и мира и не разделял постулатов о гармоничном развитии личности как процессе приложения максимальных усилий к развитию всех ее сторон. Отталкиваясь от данной установки, формулировал еще один педагогический принцип. Наставнику необходимо выяснить иерархию способностей личности ученика, помочь ему усвоить эту свою иерархию и научить его прилагать к развитию определенной способности не равное с прочими усилие, а такое, которое адекватно иерархическому положению данной способности.

Педагогическая концепция П. А. Некрасова отпирывалась от его социально-философского постулата об «универсальной гармонии», в основании которой — утверждение единства цели личности, народа, государства. П. А. Некрасов разделял в этом отношении позицию своего наставника Николая Бугаева. Последний отпирывался от метафизической концепции Лейбница, развернув ее в антропологическую плоскость. Он заменил гармоничную замкнутость монад на их открытость и взаимную сообщаемость — как средство активного самосозидания монад разного уровня сложности. Этим актуализировал свободу в христианском понимании: обусловил свободу воли и свободу творчества не внешними причинами — физическими, политическими, экономическими, а личной причиной — свободным выбором личности следовать или не следовать божественному промыслу.

Этот же постулат о свободной актуализации личностью своей связи с Богом положен основанием некрасовской гносеологии и, соответственно, принципом педагогико-образовательного процесса. Познание Истины есть познание Бога-Творца, которое опирается на инициативную личностную связь с Ним. Для всякой монады истиной является монада более высокого иерархического уровня. Связность монад выражается в том, что монады соприкасающихся уровней взаимодействуют и, таким образом, обретают возможность возрастания, усовершенствования. Из такого концептуального построения вытекает понимание нравственности как результата приобщения человеческой личности к «высочайшей монаде», к «Безусловному», то есть к Богу-Истине. Так мораль перестает быть продиктованной внешними обстоятельствами, и общественные устои утрачивают статус первопричины морали. Для человека уясняется здесь подлинная первопричина морали — Бог и разоблачается законничество юридического формализма.

Некрасов пропагандировал мысль о том, что жизненной стратегией личности должна быть «действенность мировоззрения», которую необходимо активно внушать в процессе воспитания. Действенность мировоззрения в теории обосновывалась у Некрасова способностью аритмологического миропонимания проникать во все области жизни человека и предоставлять возможности для ее усовершенствования. На практике действенность мировоззрения определяла активную общественно-политическую позицию. Жизнь Некрасова — и ученого, и администратора, и чиновника — служит примером воплощенной действенно-

сти мировоззрения и в формировании организационных принципов образовательно-воспитательного процесса, и в усилении роли науки и образования в системе общественных отношений. Некрасов не только предлагал практические модели реализации философско-математических построений. О самом серьезном отношении Некрасова к возможности и необходимости такой реализации свидетельствует его личная жизненная стратегия. В 1898 году Некрасов возглавил в попечительском статусе Московский учебный округ, и в том же году по его инициативе в Московском университете было сформировано Педагогическое общество. В 1905 году он получил приглашение Министерства народного просвещения поступить на службу в данное министерство и принял его — переехал в Петербург.

Василий Зеньковский отмечал

очень глубокий ее (русской философии) мотив — невозможность «разделять» теоретическую и практическую сферу. <...> В неразрывности теории и практики, отвлеченной мысли и жизни, иначе говоря, в идеале «целостности» заключается действительно одно из главных вдохновений русской философской мысли [3, с. 21–22].

«Действенность мировоззрения» Некрасова обнаруживает себя, например, в полемике на страницах газеты «День» в 1914–1915 годах о целесообразности введения в гимназическое образование курса теории вероятностей. Некрасов в этот период пребывал в статусе члена Ученого Совета при Министерстве народного просвещения. Предметом обсуждения была проблема несоответствия гимназической образовательной программы по математике тому уровню, которого достигли математические науки. Отношение Некрасова к теории вероятностей как к разделу математической науки характеризовалось убежденностью в том, что она формирует в человеке определенный тип мировоззрения. Такое отношение выразилось в стремлении добиться повышения статусности и авторитетности теории вероятностей. Некрасов буквально «продавливал» идею внесения ее в образовательные программы высшей и даже средней школы в статусе самостоятельной учебной дисциплины. Инициатива Некрасова натолкнулась на препятствие в лице мировоззренческого оппонента Маркова, авторитетнейшего математика мирового уровня, который увидел в ней «злоупотребление математикой с предвзятой целью превратить науку в орудие религиозного и политического воздействия» [цит. по: 5, с. 136]. В свою очередь Некрасов обвинял Маркова в идеологизме, утверждал, что «школа А. А. Маркова направляет подготовку учителей в духе панфизизма с антихристианской окраской».

Полемика между Марковым и Некрасовым, касавшаяся якобы исключительно математики, началась еще в 1890-х годах и чрезвычайно интересна своей латентной идеологической подоплекой. Некрасов аргументировал собственную позицию тезисом «Школа должна не только учить, но и воспитывать науками» [11, с. 20]. Настаивал на том, что версия разделения математических наук в образовательном курсе средней и высшей школы является классической как идущая от «школьной реформы Петра Великого». Намерение Маркова «слить три части

в одну» разоблачал как продиктованное стремлением к тому, чтобы «все сводилось к отвлеченным началам аналитической механики и анализа бесконечно малых. Однако же школы расходятся в понимании именно отвлеченных начал. Кто продиктует эти начала?» [11, с. 7]. В данном некрасовском вопросе налицо тонкое понимание необходимости для воспитанника быть встроенным в конкретную и недвусмысленную общественную идеологическую парадигму, которая, в свою очередь, должна воплощать в себе культурные доминанты народа. Это еще один пункт в воспитательной стратегии Некрасова.

Некрасов, таким образом, настаивал на необходимости разработки не образовательных, но образовательно-воспитательных методик. Особенность последних, по Некрасову, заключается в том, что они основаны на постулате о возможности достижения наилучшего результата в освоении учебного материала через обращение лектора к культурным стереотипам гимназистов и студентов, через актуализацию таких стереотипов. Таким образом, в обоснование некрасовской позиции относительно системы преподавания математики был положен тезис о необходимости следования принципу культурной преемственности. Согласно Некрасову, созидание и прогресс детерминированы опорой на сформированную поколениями традицию. В развитие тезиса об эффективности обучения на основе сформировавшихся традиционных культурных принципов Некрасов настаивает на преобразовании образовательного процесса в образовательно-воспитательный, утверждает, что принцип неразрывности в русских гимназиях образования и воспитания является традиционным и должен сохранять преемственность [12; 9; 10; 13]. Таким образом, приводить школьный и университетский курс математики в соответствие возросшему уровню математической науки необходимо, но делать это следует при бережном сохранении устоявшейся структуры учебного процесса. В целом ряде работ Некрасов предлагает конкретные педагогические инициативы в отношении организации образовательного процесса.

Среди практических идей Некрасова было и предложение об устройении промежуточной — лицейской — ступени между гимназическим и университетским образованием с целью сближения, «притирки», образовательных уровней. Некрасовым предполагалось, что лицейский курс должен иметь двухгодичную длительность и включать два образовательных направления — математическое и философское. Работа Некрасова «Промежуточная лицейская ступень между средней и высшей школами» (1913) посвящена раскрытию именно этого замысла. Тот факт, что Некрасов предлагал в качестве образовательного моста именно философию и математику, убедительно свидетельствует о том определяющем значении, которое он придавал данным наукам в процессе формирования личности, а также о том, что видел именно их инструментом формирования зрелого личностного мировоззрения.

Фундаментальным принципом в философии Некрасова является принцип мерности. «Почувствовать истинную меру» — это, на языке Некрасова, значит соотноситься с эталоном, с Творцом. Некрасов цитирует Св. Писание: «Творец все расположил мерою, числом и весом» [8, с. 6.], обосновывая этим и ритмо-

логический принцип бытия, или мерность бытия, и мерность познания. Последнюю Некрасов также возводит к библейской мудрости — «слова благоразумных взвешиваются на весах» (Прем. Сираха, XXI, 28) [8, с. 9]. Разделяет некрасовскую концепцию мерности Михаил Таубе: «Под мерностью познания мы разумеем такое внутреннее основное свойство сути познания, которое в самом первоначале, или изначальной первичности и в исторической разверстке события требует сравнения с одним определенным “цельным”, непреложным, непрекращаемым и неизменным началом. Это начало должно само собою, из себя самого признавать себя за всеовершеннейшую единицу меры как единственное мерило бытия в вечности» [17, с. 154]. Поэтому личностное становление в процессе воспитания является производной от соотношения себя с эталоном, которое должно культивироваться личностью постоянно. Принцип мерности определяет для знания онтологический статус и определяет, что познание осуществляется не рассудочно и не чувственно, и не чувственно-рассудочно, а в жизни Духа. Актуализация человеком в себе всего, дарованного ему Творцом, не является процессом исторического нравственного прогресса человечества, но представляет собой результат работы духа конкретной личности. По Некрасову, такая работа духа осуществляется человеком при живом участии Творца и поэтому не может сводиться лишь к актуализации интеллектуальных и нравственных начал. Этим принципом духовной работы Некрасов обосновывает максимальную сближенность познающего субъекта и познаваемого объекта. В воспитательном процессе подобная степень сближения воспитателя и воспитанника раскрывает такую возможность духовной открытости, которая в других обстоятельствах немислима.

Вектор некрасовской философии возводит нравственность к Творцу как ее истоку. Актуализируя в педагогике сакральную сторону жизни человека, Некрасов постулирует жизнь как служение. По Некрасову, правильно выстроенная система школьного и академического образования формирует осознание человеком своей сопричастности «Божественному духовно-нравственному закону». «Гимназия, ища гармонического развития души и тела ученика, должна, конечно, разъяснять ученикам односторонность точки зрения внешних чувств и внешнего опыта, обращая внимание на необходимость гармонической связности внешних закономерностей с *внутренними* факторами индивидуального и собирательного сознания его жизни» [6, с. 103.].

Обращаясь к образовательно-воспитательному аспекту самовозрастания личности, Некрасов пишет о необходимости «авторитетного упражнения» для актуализации собирательного, надиндивидуального сознания человека. «Ученик гимназии должен быть доведен до ясного сознания, что человек с развитым рассудком и телом может этически представлять собою лишь блуждающее и даже зловерное для себя и других существо, если его нравственный смысл, определяемый настроениями его субъективных чувств (сердечными влечениями совести) по отношению к внутренним связям с Богом, Государем и ближними, не получает авторитетного упражнения и развития. В этом упражнении <...> личные ценности <...> будучи мертвыми, оживают (Лук., 15, 31)» [6, с. 104.]. Под

авторитетным упражнением Некрасов подразумевает образовательный процесс как правильно организованную систему. Однако неслучайна ссылка на библейский текст. Правильно организованная система включает, по Некрасову, не только хорошо отлаженный механизм передачи интеллектуальных знаний. Она основана на организации и реализации системы введения сознания личности в пределы собирательного сознания.

Образовательный аспект человека для Некрасова выступает в равной степени и воспитательным: «Нравственные упражнения гимназии тесно связаны с религиозно-этическими движениями (эмоциями) сердца» [6, с. 104.]. Некрасов нигде не заявляет о том, что развивает свои концептуальные построения на фундаменте христианского богословия — это очевидно, поскольку его работы насыщены отсылками к Св. Писанию и терминами, имеющими в богословии особую трактовку (в частности, «сердце» — библейский термин, используемый в богословии для обозначения душевной сферы человека).

Весьма кстати здесь указать и на то, что П. А. Некрасов проводит параллель между «академией» (системой образования и науки) и Церковью в плане способствования раскрытию надындивидуальной природы человеческого сознания: «В школу, как и в церковь, по праву входят все, но не так, как входят на рынок или на площадь» [6, с. 88.]. И в Церкви, и в школе человек как автономная единица абсолютно свободен в собственном творческом поиске. Однако такой поиск окажется бесплодным без обращения к помощи надындивидуального сознания, без добровольного подчинения себя высшему авторитету: в Церкви — церковному вероучению, в «академии» — научному знанию. Емкую формулировку данной некрасовской мысли дал Василий Зеньковский: «Самоизоляция личности, отрыв от воздействия “сочеловеков” (Mitmenschen) по-новому освещает онтологическую неполноту духовного бытия в личности — ей нужно восполнять себя тем, что стоит за пределами личного бытия» [4, с. 132].

В заключение отметим, что Некрасов в своей педагогической концепции пользуется установкой своей философии на самоценность личности, на осознание ею субстанциальности своего «я» и движется в направлении этического персонализма, ориентированного на формирование личности, нацеленной на решение социально-политических проблем в духе солидарного действия. Таким образом, можно видеть, что вся многообразная деятельность Павла Алексеевича Некрасова — и как ученого-математика, и как педагога и организатора образовательного процесса в России, и как христианского мыслителя — определялась его стремлением понять и воспитать человека.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев, А. В. Теоретические основы доверия (штрихи к портрету П. А. Некрасова) / А. В. Андреев // Историко-математические исследования. Вторая сер. Вып. 4(39). — М.: Янус-К, 1999. — 368 с. — С. 98–113.
2. Грибов А. Ю. Мировоззренческие взгляды педагога-математика П. А. Не-

красова // Ученые записки Орловского гос. Ун-та. Сер. «Гуманит. и социальн. науки». — 2012. № 5. — С. 309–312.

3. Зеньковский В. В. История русской философии. — М.: Академический проект, 2001. — 880 с. 4. Зеньковский, В. В. Принципы православной антропологии / В. В. Зеньковский // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси: Сборник. — М.: Столица, 1991. — С. 115–148.

5. Костин, В. А. Виссарион Григорьевич Алексеев — забытое имя в математике (1866–1943) / В. А. Костин, Ю. И. Сапронов, Н. Н. Удоденко // Вестн. ВГУ. Сер. физика, математика. — 2003. — № 1. — С. 132–151.

6. Некрасов П. А. Государство и академия. Синтез (сложение) авторитетных суждений добросовестного меньшинства с мнениями моральных сил доблестного большинства. — М.: тип. Г. Лисснера и Д. Совко, 1905.

7. Некрасов, П. А. Логика мудрых людей и мораль (Ответ В. А. Гольцеву) / П. А. Некрасов // Вопр. философии и психологии. Кн. 70 (V). — М., 1903. — С. 902–927.

8. Некрасов, П. А. Московская философско-математическая школа и ее основатели / П. А. Некрасов // Математический сборник. Издание математического общества, состоящего при Императорском Московском университете. — М., 1904. — Т. 25. № 1. — С. 3–249.

9. Некрасов, П. А. Основы естественных и общественных наук в средней школе. — СПб., 1906. — 54 с.;

10. Некрасов П. А. Промежуточная лицейская ступень между средней и высшей школами. — М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1913. — 16 с.;

11. Некрасов, П. А. Средняя школа, математика и научная подготовка учителей. — Петроград: Сенатская типография, 1916. — 67 с. 12. Некрасов, П. А. Студенческая организация. Проект корпорации для защиты студентами их учебного права. — М.: Университетская типография, 1905. — 43 с.;

13. Некрасов, П. А. Теория вероятностей и математика в средней школе: Отчет по содержанию постановлений съездов преподавателей математики и по содержанию ответов проф. и преподавателей на вопросы М-ва нар. прос. — Петроград: Сенат. тип. 1915. — 139 с.;

14. Розанова С. А., Кузнецова Т. А. Павел Алексеевич Некрасов. История введения теории вероятностей в средней школе // Труды Междунар. конференции «Проблемы реализации многоуровневой системы образования. Наука в вузах», 7–8 окт. 1999 г. — М.: Изд-во РУДН, 1999. — С. 385–390.

15. Советская математика за 20 лет // Успехи математических наук. — М., 1938. — Вып. 4. — С. 3–13.

16. Таубе М. Ф. Книговедение. Приложение основных законов мышления к вопросам статистики и финансового правомерия. — Харьков: Мирный Труд, 1911. — 24 с. 17. Таубе М. Ф. Познаниеведение. — Петроград: тип. М. И. Акифеева, 1912. — 233 с.

УДК 1(091)

*Машукова Елена Юрьевна,*  
кандидат философских наук,  
доцент Военно-космической академии имени А. Ф. Можайского,  
lilacrainbow@yandex.ru

### **ИДЕЙНОЕ НАСЛЕДИЕ А. И. ГЕРЦЕНА И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В НАШИ ДНИ**

В статье предпринята попытка обозначить главные темы творчества Герцена и показать их актуальность в наши дни. По мнению автора, такими ключевыми темами для Герцена были размышления о сущности личности и защита ее прав на независимость и свободу, а также защита прав русского народа, которая трансформируется у Герцена в проблему патриотизма. В статье также отмечается неправомерность обвинения Герцена в русофобии на примере отношения его к Крымской войне и польскому вопросу. Автор обосновывает, что основой патриотизма Герцена был приоритет общечеловеческих ценностей и право каждой нации на независимость и свободу.

**Ключевые слова:** патриотизм, личность и общество, мещанство, свобода, Крымская война, Польша.

*Mashukova E. Y.*

*The IDEOLOGICAL LEGACY of A. I. HERZEN AND ITS VALUE IN OUR DAYS*

The article attempts to identify the main themes of Herzen's work and show their relevance in our days. According to the author, such key topics for Herzen were reflections on the essence of the person and protection of her rights to independence and freedom, as well as protection of the rights of the Russian people, which is transformed from Herzen into the problem of patriotism. The article also notes the illegality of Herzen's accusations of Russophobia as an example of his attitude to the Crimean war and the Polish issue. The author proves that the basis of Herzen's patriotism was the priority of universal values and the right of every nation to independence and freedom.

**Keywords:** patriotism, the individual and society, narrow-mindedness, the freedom, the Crimean war, Poland.

Почему Герцен до сих пор актуален для нас, и почему сейчас, в продолжающемся идеологическом противостоянии русского общества, Герцена не остав-

ляют в покое, причем как правило, он удостаивается не самых лестных оценок. Очень точно сказал Натан Эйдельман: «Герцен актуален, пока люди не свободны. Он не дает им забыть, что внутреннее освобождение — главная гарантия того, что они не зря трудятся, что история не пойдет вспять». О том же говорит П. Б. Струве, который считал, что Герцен нам дорог не как мыслитель, писатель, публицист, а как « великий и вечный человеческий тип » и что главное слово, которое выражает сущность его личности — это свобода, и поэтому: «В ико-ноборческую эпоху 60-х годов Герцен пришелся не ко двору не как политический деятель, а именно как духовный тип» [2, с. 304]. О том, что современники в большинстве своем не понимали Герцена хорошо скажет Грановский в письме 1851 года: «...Ты пишешь теперь для немногих, способных понять твою мысль и не оскорбиться ею» [1, т. 11, с. 530].

Какие самые главные вопросы волновали Герцена? Это вопросы о свободе личности, о бесправном положении народа, и еще вопрос о патриотизме, потому, что как известно Герцен любил Россию и русский народ, а николаевский режим и официальный патриотизм ненавидел, в связи с чем неоднократно обвинялся в русофобии.

Уважение прав свободной личности, гуманизм, терпимость, любовь к отечеству без ксенофобии, свобода и гласность — вот идеалы Герцена.

Безусловно, что Герцен является персоналистом по преимуществу, и вопрос о свободе личности был для него главным вопросом. Размышления о личности для Герцена всегда были вызваны болью за те колоссальные уродства, которым подвергалась человеческая личность в России, в стране, где не только большая часть населения находилась на положении рабов, но и любой человек был бесправным перед всемогущим бюрократическим государством.

Так, в полемике со славянофилами, Герцен утверждал, что одной из наиболее важных причин рабства, в котором обреталась Россия, был недостаток личной независимости, отсюда полное отсутствие уважения к человеку со стороны правительства и отсутствие оппозиции со стороны отдельных лиц; отсюда цинизм власти и долготерпение народа [1, т. 7, с. 240].

Говоря о нравственном подвиге Чаадаева, Герцен пишет, что автор требует отчета от России «во всех страданиях, причиняемых ею человеку, который осмеливается выйти из скотского состояния» [1, т. 7, с. 222]. «Государь за мнения посылает в Сибирь, за стихи морит в казематах», власть имущие в России «готовы скорее простить воровство и взятки, убийство и разбой, чем наглость человеческого достоинства и дерзость независимой речи» [3, с. 67].

Итак, в России личность задавлена и не только личность крестьянина в общине, но вообще, неуважение к человеку, к личности, можно сказать характерная черта русского менталитета.

На Западе личность внешним образом кажется свободной, по крайней мере, в Европе есть свобода слова, отсутствие цензуры и другие внешние политические свободы. Что же поразило западника Герцена при встрече с Европой? Позже, в работе «Концы и начала» (1862) он сам напишет об этом «...Люди как товар становились чем-то гуртовым, оптовым, дюжинным, дешевле, плоше врозь,

но многочисленнее и сильнее в массе. Индивидуальности терялись как брызги водопада в общем потоке» [1, т. 16, с. 139]. Герцен критикует Европу с позиций фундаментальных европейских культурных ценностей — принципов «свободы лица» и личного достоинства.

Опасения Герцена были созвучны опасениям современника Герцена — Джона Стюарта Милля, чье знаменитое эссе о свободе, Герцен читал и комментировал. Милль приходит к выводу о том, что в развитии каждого европейского народа «есть предел, после которого он останавливается и делается Китаем. Культурное упрощение Европы, жизнь, заполненная не творческими стремлениями, а пустыми интересами приводит к «новой китайщине». Мещанская цивилизация может привести к полному стиранию человеческого лица, к всеобщей нивелировке.

Герцен убежден, что личности начинают стираться, пропадать в массах, когда все подчиняется принятым обычаям, когда понятие добра и зла смешивается с понятием сообразности или несообразности. Нравственная основа такого поведения состоит преимущественно в том, чтоб жить, как другие. Для такой нравственности не требуется ни ума, ни особенной воли; люди занимаются своими делами и иной раз для развлечения шалят в филантропию (*philanthropic hobby*) и остаются добропорядочными, но пошлыми людьми. Этой — то среде принадлежит сила и власть» [1, т. 11, с. 72].

Герцен обозначает проблему, он не дает готовых решений, хотя не исключает возможности, что таким решением может быть «русский социализм».

По существу, «русский социализм» Герцена это форма защиты цивилизации от наступления «новой китайщины». Концепция «русского социализма» представляла для Герцена возможность немецанской цивилизации и была основана на идее внутренней свободы русского народа. Русский мужик спасет мир от торжествующего мещанства, он более личность, чем западный буржуа, так как лишен эгоистического чувства собственности. Итак, в России личности нет, так как, в России нет условий для ее развития, нет политических свобод, царит самодержавный произвол, на Западе, казалось, есть все условия для развития личности, но там человека подстерегает другая угроза — мещанство, но симпатии Герцена на стороне России, потому что: «Мыслящий русский — самый независимый человек в свете» [1, т. 7, с. 332]. А про европейцев он скажет: «Неужели только народ, неспособный к внутренней свободе, может создать свободные учреждения?» [1, т. 10, с. 228].

Очень интересно проследить, как формировались взгляды Герцена на такую большую проблему русского общества, как патриотизм, основные вехи этой эволюции — полемика со славянофилами, которые присвоили себе монополию на патриотизм, считая себя более русскими, чем, кто бы то ни было, защита России и русского народа в полемике с европейскими мыслителями, борьба с русофобией накануне Крымской войны, отношение к Крымской войне, отношение к польскому вопросу.

«Господствующая ось, около которой шла наша жизнь, — это наше отношение к русскому народу, вера в него, любовь к нему (которую я также, как и «День»,

не смешиваю с больше и больше ненавистной мне добродетелью патриотизма) и желание деятельно участвовать в его судьбах» [1, т. 18, с. 276], напишет Герцен в «Письмах к противнику» (славянофилу Ю. Ф. Самарину, в 1864 году), выразив свое кредо, которому он оставался верен всю жизнь.

А ключевые идеи, на которых был основан патриотизм самого Герцена можно свести к двум основным положениям: во-первых: «Любовь к Отечеству, любовь к государству, как ни мудри над этими схоластическими различиями, одно ясно — это не любовь к истине, не любовь к справедливости» [1, т. 18, с. 214]. Так, в полемике со славянофилами, Герцен скажет:

«Есть ненависть в нашей любви, мы возмущены, мы так же упрекаем народ, как и правительство, за то положение, в котором мы находимся; мы не боимся высказывать самые жестокие истины, но мы их говорим, потому что любим. У нас хватает мужества признать, насколько народ развращен рабством — скрывать это не любовь, а тщеславие» [1, т. 7, с. 247].

Во-вторых, Герцен убежден и стремится убедить своего читателя, что русское правительство и русский народ не имеют ничего общего, не могут считаться тождественными.

Также необходимо учитывать, что Герцен рассматривал стремление к национальному единению как вполне естественные чувства, но именно чувства, как бы ребяческую фазу группироваться: «Против национальных стремлений также не следует идти, как не следует и горячиться за них. В них выражается низкая степень человеческого стремления к обобщению, к соединению со своими, в противоположность чужим».

В другом месте: «Я спокон веков любил народ русский и терпеть не мог патриотизма. Это самая злая, ненавистная добродетель из всех», и поясняет: «Любовь к своим слишком сбивается на ненависть ко всем другим» [1, т. 17, с. 210]. Тем более, что в России патриотизм слишком часто имеет характер официального требования и выступает как государственная идеология, а не простое гуманное чувство любви к Родине.

Герцен предупреждал об опасности официального патриотизма, так как в этом качестве он имеет устойчивую тенденцию превращаться в национализм и шовинизм, что, в конце концов, и произошло во время польских событий.

Неудивительно, что эти взгляды Герцена подвергались критике даже из дружественного лагеря. Но, решая этот больной вопрос, Герцен апеллировал к разуму и общечеловеческим идеалам. Он всегда обращается к чувству, к человеку, а не к воину, и не к подданному государства.

Те, кто обвиняют Герцена в русофобии, забывают (или не знают), что сразу же по приезде в Европу, Герцен почувствовал себя представителем России и немало способствовал распространению истинных, неискаженных сведений о ней. В этой связи можно согласиться с мнением профессора М. Маслина о том, что «Герцен может рассматриваться как пионер отечественного руссиеведения» [5, с. 157].

В европейской публицистике тогда появлялись такие высказывания о русском народе, которые Герцен не мог оставить без ответа: «Мы, оставившие Россию

только для того, чтобы свободное русское слово раздалось, наконец, в Европе, — мы тут налицо и считаем долгом подать свой голос, когда человек, вооруженный огромным и заслуженным авторитетом, утверждает, что «Россия не существует, что русские не люди, что они лишены нравственного смысла», — так писал Герцен в статье «Русский народ и социализм», обращенной к Мишле [1, т. 7, с. 307]. Попав в культурную Европу, Герцен от людей просвещенных слышал странные вещи, так, Мишле начисто отрицал существование в России русской литературы... Также Герцен выступает с критикой в адрес испанского публициста Доносо Кортеса, который считал, что нашествие «русских варваров» является угрозой европейской цивилизации. В этих условиях книга Герцена о «Развитии революционных идей в России» была настоящим подвигом гражданина и патриота.

Начало Крымской войны совпало с началом работы Вольной типографии в Лондоне. Во время сильного возбуждения на Западе против России, Герцен подает голос в защиту русского народа, подчеркивая противоположность правительственной России — России народной.

Вопреки распространенному мнению, Герцен никогда не занимал пораженческую позицию в Крымской войне, напротив, перед началом военных действий, он, как и многие тогда русские люди, был уверен в победе России. В «Письме русского к Маццини» (1849) Герцен высказывает убеждение в том, что в будущем вокруг России как «организованного славянского мира» сложится «свободная федерация» славянских народов. Стремясь обосновать свою веру в великое будущее России, Герцен ошибочно предполагал, что взятие Константинополя царскими войсками привело бы в конечном счете к краху самодержавия и явилось бы началом новой России, «началом славянской федерации, демократической и социальной», столицей которой должен был явиться Константинополь. Он высказывает предположение, что царизм доказал бы в этом случае свою полную неспособность справиться с задачей объединения славянских народов, что и обусловило бы его конец.

В начале 1854 года Герценом было написано самое важное из его политических сочинений периода Восточной войны, в котором он обобщил эти идеи. Это письма Герцена к радикальному английскому публицисту В. Линтону под заглавием «Старый мир и Россия», в которых он высказывает идею о том, что Европа неспособна к социальному перевороту и русские должны помочь ей в этом, сыграв роль «новых варваров».

Письма Герцена к Линтону были приняты большинством европейского общественного мнения резко враждебно. Герцена обвиняли в проповеди панславизма, в том, что «Письма» написаны по наущению русской полиции [1, т. 25, с. 173], в том, что его панславистская пропаганда служит завоевательным планам царизма. [1, т. 12, с. 216].

В предисловии к русскому изданию писем (1858 г.) Герцен отмечал: «Письма эти имели в себе многое, чтоб возбудить гнев и в обыкновенное время, а они явились во время повальной ненависти к России».

Но в 1854 году Герцен уже безоговорочно осуждает войну, как развязанную в интересах самодержавия, теперь он хотел бы, чтобы война сменилась рево-

люцией в России. Однако необходимо отметить, что при всех противоречиях в отношении Герцена к войне, он никогда не призывал русских солдат сдаваться и гордился их подвигами. Россия проиграла Крымскую войну, но героическая оборона Севастополя осталась в народной памяти как подвиг огромной моральной силы.

Что Герцену не простят никогда, так это поддержку польского восстания 1863 года. Именно тогда Герцен скажет самые резкие слова про патриотизм: «Россию охватил сифилис патриотизма», напишет он в «Колоколе» за 1864 год, «...свирепый патриотизм овладел обществом; все, что таилось дикого в глубинах русской души, обнаружилось с наглостью беспримерной в нашей новой истории» [1, т. 20, кн. 1, с. 516].

Эти хлесткие слова часто будут цитировать в связи с отношением Герцена к Крымской войне, но о различии этих двух событий Герцен напишет в третьем письме к противнику, Ю. Самарину, в частности, он рассказывает о том, что накануне восстания, русские офицеры написали адрес наместнику края, брату царя, о том, что они находятся «в невыносимом положении в Польше, о том, что они не хотят быть изменниками русскому народу, но не хотят быть и палачами! Во время севастопольской осады подобные сомнения не возникали и подобных вопросов не ставилось!», отмечает Герцен [1, т. 18, с. 293].

В этой связи необходимо отметить, что подобное отношение к Польше вовсе не было продиктовано каким-то исключительным отношением Герцена именно к полякам, далее он пишет:

«Если бы в 1849 году Паскевичи и Ридигеры довели до Зимнего дворца настроение русских войск и офицеров в Венгрии, мы не видали бы преступного, отвратительного зрелища русской армии, бьющей дружески расположенный к нам народ в пользу своего злейшего врага [1, т. 18, с. 293].

Почему Герцен поддержал Польшу? Во-первых, потому, что был убежден, что Польша, как и другие страны, как и Россия, как и Венгрия имеет право на независимость. Во-вторых, в освобождении Польши Герцен видел крупнейший шаг к освобождению самой России. Издатели «Колокола» считали, что союз революционно настроенных офицеров с восставшей Польшей должен способствовать подъему русского освободительного движения. В обращении к офицерам говорилось:

«Деятельный союз ваш с поляками не может ограничиться одним отторжением Польши от России; он должен стремиться к тому, чтоб это отторжение помогло в свою очередь нашему земскому переустройству <...> Земля крестьянам, самобытность областям — на этом основании, и только на нем, может утвердиться деятельный союз ваш с польскими братьями» [1, т. 16, с. 252–253].

Однако вскоре выяснилось, что польской шляхте нет никакого дела до крестьян, главная цель, это восстановление Польши в границах 1772 года. Не говоря

уже о том, что восставшие не делали большой разницы между русским правительством и русским народом, к чему призывал Герцен.

В связи с этим, Герцен в письме к Бакунину от 1 сентября 1863 года, напишет, что польское дело — «не наше дело — хотя и правое относительно», что польский союз был невозможен. А в статье «М. Бакунин и польское дело» (1865) высказал мысль, что им было «что-то ошибочно сделано» [1, т. 11. с. 373].

Русские еще приезжали к Герцену, но все чаще слышались упреки за поддержку Польши, он, по свидетельству Тучковой, «отвечал резко, что гуманность — его девиз, что он всегда будет на стороне слабого и что он не может ценой неправды купить сочувствие соотечественников» [1, т. 11. с. 369].

Почему Герцен актуален для нас? «События несутся быстро, а мозг развивается медленно», писал Герцен и мы понимаем, что прошло почти 200 лет, а проблемы остались те же, и при всем «умственном превосходстве нашего времени, лица все также теряются в толпе, а люди в массе своей стремятся жить «как все», как принято, для чего не нужны «ни мужество, ни отвага, ни совесть». Также существует русофобия со стороны европейских держав, а русское общество по прежнему расколото на патриотов и либералов, и по прежнему русские люди верят в Европу, «как христиане верят в рай».

Александр Иванович Герцен не дает готовых решений, он скорее выявляет проблему и таким образом заставляет нас размышлять о ней...Но к каким бы иллюзорным выводам не приходил порой Герцен, не нужно забывать, что главной целью его жизни было благо России.

Завершить разговор об актуальности наследия Герцена, хотелось бы его же словами, которые он обращал к своим критикам: «Положим наши мнения преувеличены; положим, что они ложны; но с чего берут себе право подозревать их искренность? Нельзя покончить ошибочное мнение, провозгласив его ересью, панславизмом, маяя его подлыми и нелепыми намеками» [1, т. 12, с. 255].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Герцен А. И. Собрание сочинений в 30 томах. — М., 1953–1966.
2. Герцен А. И. Pro et Contra. — СПб., 2012.
3. Желвакова И. А. Герцен. — М., 2010.
4. Левин Ш. М. Герцен и Крымская война. Исторические записки. — М., 1949. — Т. 29. — С. 164–199.
5. Маслин М. А. Многоликость и единство русской философии. — СПб., 2017.

УДК 37 (091)

*Гаевская Надежда Зеноновна*  
соискатель Русской христианской гуманитарной академии,  
pavlina.0078@mail.ru

### **ЮРОДСТВО КАК ФЕНОМЕН ПРЕДЕЛА**

В статье исследуются предельные характеристики феномена юродства. Феноменальные смыслы безумия, стигматизации, жертвы являются смыслами предельными для человеческого восприятия, переживание которых приводит человека к пограничному состоянию. Говоря об онтологических основаниях подвига юродства — мы говорим об онтологии Предела. Пограничный опыт конструирует пограничные феномены, граница — это наиболее насыщенное пространство, именно там обнаруживается сложность, богатство и разнообразие, нигде более не осуществленные, но и обнаруживается наибольшее количество вызовов для нашего мира и мысли.

**Ключевые слова:** юродство, безумие, стигма, предел, феномен, подвиг.

*Gaevskaya N. Z.*  
*HOLY FOOL AS A PHENOMENON OF THE LIMIT*

The religious phenomenon is revealed in the mode of revelation, a person reviews himself in love, it is a religious sphere of experience. The ultimate characteristics of the phenomenon of holy fool: the phenomenal values of madness, stigmatization, sacrifice are the limit for human perception. Borderline experience constructions borderline phenomenon, the border is a satiated space in which complexity, richness and diversity are revealed, and the greatest number of challenges for our world and thought.

**Keywords:** holy fool, madness, stigma, limit, phenomenon, feat.

Основатель русского старчества Паисий Величковский говорил:

«Великое дело юродство Бога ради, ибо оно обнимает все добродетели, из всего житейского они ничего не имеют у себя, только одно терпение всеусердно приобретают и тем все скорби преодолевают. Так, душа моя, в нынешнее время лучше этого нет пути ко спасению. Будь глух, нем, слеп и как бы не чувственным ко всему житейскому и от самих людей как безумный уединяйся и считай себя ни к чему не способным, как бы юродивым, Бога ради» [3, с. 21].

Юродство, одно из самых парадоксальных культурных явлений, значение которого имеет на сегодняшний день как социальные бытовые коннотации, так раскрывается и в пространстве смыслов духовных. И если мы можем говорить, что сам термин юродство употребляется для определения особых видов и форм поведения бытового, внерелигиозного, то необходимо отметить, что первые сведения о юродстве появляются в первые века христианства, и развитие, сам генезис явления происходят в творческом пространстве христианской культуры. Таким образом для феноменологического исследования, а мы говорим о юродстве как о феномене, наличие религиозных смыслов критически важно, так как определяет общее смысловое содержание. Сегодня мы говорим, что юродство — культурный и религиозный феномен социальной действительности, вид религиозного служения, подвиг стяжание Духа Святого в мнимом безумии. С. А. Иванов рассматривает феномен юродства с точки зрения культурологии. Так, он пишет: «Юродивым будет именоваться человек, который публично симулирует сумасшествие, прикидывается дураком или шокирует окружающих нарочитой разнузданностью» [5, с. 27]. Но это определение необходимо еще сузить: разного рода экстравагантность может быть названа юродством лишь в том случае, если ее свидетели усматривают за ней не просто душевное нездоровье или особую нравственность, а еще и некую мотивацию, отсылку к иной трансцендентной реальности. В. Н. Назаров считает юродство одним из подвигов христианского благочестия, особым, парадоксальным видом духовного подвижничества, заключающегося в отречении от ума и добродетели, и добровольном принятии на себя образа безумного и падшего человека [6, с. 602]. Особенности толкования говорят об уникальной ситуации поиска актуальных смыслов феномена в культурном пространстве, в частности выявления смыслов священного безумия как одной из феноменологических характеристик.

Юродство — это особый род подвижничества, форма религиозного поведения, исторически восходящее к византийским образцам. Кодекс поведения юродивого стремление «ругаться миру». Что же такое «ругаться миру», что дает это определение для понимания феномена? «Ругание миру» или «играние миру» (форма ругатися и игратися синонимичны в русском языке XIV–XVII века, на что указывает академик Панченко) — форма асоциального поведения, гротескного, скандального, в основе которого скудоумие, малоумие, лишенность ума [7, с. 232]. Так в осмыслении юродства появляется тема безумия. Безумие, являясь результатом движения страсти, нарушает глубинную природу души человека. Целостное единство души и тела в безумии дробится на некие фигуры, образованные сегментами тела и идеями души. В этих фрагментах человек отделен от самого себя, от реальности, из таких отдельных фрагментов складывается единство ирреальное, вытесняющее истину. Опыт безумия принадлежит к числу тех основополагающих опытов, в которых каждая культура подвергает испытанию свои ценности, но одновременно и обеспечивает ей безопасность. Феномен юродства и юродивый стали выразителями идеи безумия в христианский период, религиозные смыслы в данном случае выполняют в культурном процессе охранительные функции, предохраняют от деструктивных тенден-

ций. Безумие, находящееся внутри образа, целиком погруженное в него и неспособное вырваться из-под его власти, представляет собой нечто большее, чем образ, — а именно тайный акт созидания. Акт веры, акт утверждения и отрицания — дискурс, который служит опорой для образа и одновременно обрабатывает его и углубляет. Генезис юродства — это генезис идеи безумия, от бытового определения до безумия священного. Применительно к юродству для нас важно, что отношение к безумию в описываемый период заключается в праве и долге каждого предполагать, что Дух Святой просветил его душу своими нематериальными и недоступными для чувств путями — в тот миг, когда человек впадает в слабоумие, он может быть осенен благодатью. Безумец обретает спасение, душа его находит в болезни приют и защиту, и сама болезнь предохраняет ее от зла. Культурная традиция объясняла свободу безумцев, возможность их существования в городской среде оглаской и визуализацией, открытием к видению других, лишаящим зла силой искупления. Сегодня мы говорим, что даже если человек психически страдает, Святой Дух посредством его немощи способен исцелять и спасать других. Необходимо отметить, что психоаналитическая практика руководствуясь принципами духовных религиозных практик, предполагает, что аналитические сеансы способны открыть перед пациентом феноменологическую перспективу, оживив давно забытые религиозные переживания, что имеет целительный эффект.

Основная роль в определении безумия и его лечении отдавалась покаянным практикам, способность человека к исповеди становилась фактом того, что душа страдальца не безумна. С этим связана обязательность наличия рядом с юродивым его конфидента: священника, монаха, старца, друга, дающего кров- то есть свидетеля подвига юродивого, свидетеля мнимости безумия, дающего разрешение на подвиг или утверждающего его после смерти юродивого.

Именно в христианский период происходит эволюция опыта безумия, расширение смыслового пространства феномена. Безумие становится формой, соотношенной с разумом, мир предстает как безумие в глазах Бога — блаженные и нищие духом выражают идею святой глупости, ума истинного перед Богом.

Для обзора истории происхождения феномена обратимся к Священному Писанию, в котором рассматриваются понятия «мудрость» и «глупость» в плоскости обыденной жизни (критерий разумности) и плоскости отношений человека с Богом (критерий исполнения заповедей) [1, с. 222]. Мудрость понимается в Ветхом Завете как исполнение или следование Божественным заповедям, верность человека его завету с Богом (Пс.110:10; Притч.9:10). Соответственно, глупостью называется отступление от Божественных заповедей. Человек, нарушающий заповеди (Ис. 32:6) определяется термином «*nabal*», но вместе с тем употребляется и термин «*ῥωτός*». В Новом Завете Христос употребляет слово *ῥωτός* «глупый» (Мф. 5:22; 23:17; 19) и *ἄφρων* «неразумный» (Лк. 12:20) — в иудейском смысле. Когда апостол Павел говорит о безумстве ради Христа (1 Кор. 4,10), он имеет в виду бытовое безумие. Этими словами утверждается то, что некоторые поступки, которые кажутся безумными с точки зрения обыденной жизни, на самом деле являются мудростью в контексте взаимоотношений че-

ловека и Бога. Таким образом, помимо бытового смысла Священное Писание знает два рода безумия: безумие во Христе (1 Кор. 4:10) и безумие мира сего (Рим. 1:21–23). Главный источник обоснования безумия во Христе Послание к Коринфянам и Послание к Римлянам. «То, что является мудростью в глазах мира, есть безумие в глазах Божьих, называя себя мудрыми, обезумели.» (Посл. к Рим. I, 22). Безумным называют Самого Иисуса Христа, по образу и подобию которого подвизаются в подвиге юродивые, стремятся претерпеть то, что он претерпел, подражать Христу в крестных страданиях. Быть безумным в глазах человеческих становится путем избранных, путем блаженных. Апостол Павел утверждает подвиг безумия во Христе: «Мы безумны Иисуса Христа ради», — и призывает к нему: «Если кто думает быть мудрым, тот будь безумным, чтобы быть мудрым». Параллельное цитирование текстов первого и второго послания к Коринфянам ап. Павла являются обоснованием подвига юродства мнимого безумия Христа ради: «Нам, последним посланникам, Господь Бог судил быть как бы приговоренным к смерти, потому что мы сделали позорищем для мира.» «Мы безумны Иисуса Христа ради, а вы мудры, мы немощны, а вы крепки, вы во славе, а мы в бесчестии».

Юродивый призывает свой подвиг вне времени перед границей Голгофы, подвиг мнимого безумия Христа ради. Но мнимое не только иллюзорное, мнящееся. Открыть что-то к видению другого, позволять чему-то быть показанным, в ясности явленного смиряться с ним. Если феномен передает опыт, то феномен мнимого безумия передает особый опыт переживания и поведения. На выбор подвижником мнимого безумия указывают русские агиографические тексты. «Токмо бо яко степь тело имея от великих трудов и въздръжания. И хотя утаитися братии, урода себе творяше». «Прильпе земли душа моя, и яко похаб творящися». «И паки старец крестом ся знаменается, яко похаб творя» [4, с. 18]. Особенную трактовку тема безумия получает в Новозаветном тексте Притчи о юродивых Девах (От Матфея 25:2:23). Вершина раскрытия темы — безумие Распятия. Когда христианство говорит о безумии Распятия, оно обнаруживает ложный разум. Безумие Бога, ставшего человеком, — только мудрость, недоступная людям, живущим в неразумии этого мира. Иисус, придя в мир, взял на себя все тяготы удела человеческого и стигматы падшей природы. Перед нами пример взаимодействия в феноменальном. Феномен безумия раскрывается в образе юродивого как «изгоя, чужого, постыдного, соблазна и скандала» и становится центральным образом для феномена юродства. Юродивый как изгой обречен на гонения, на непринятие, отторжение. Но в пространстве религиозного юродивых спасает рука к ним не протянутая и кто не пускает юродивого на порог, открывает ему путь в Царство небесное.

Перед нами еще одно феноменальное явление, образ изгоя, смыслы безумия, изгнания и стигмы в пространстве религиозного становятся проявлением смыслов подвига мученичества. Приобретают кенотические характеристики. «Мученичество юрода — это не муки крови, а сокровенное мученичество совести и сердца. Он -живая притча. Он соучаствует в страданиях, его призвание- это путь со-страдания», — пишет епископ Каллист Уэр [11, с. 81]. В мученичестве

проявляется кенозис подвига юродства. Для рассмотрения феномена юродства с содержательной стороны обратимся к формулировке «юродивый Христа ради». Эти слова означают, что в христианстве приобретает смысл не какое-либо дело само по себе, а намерение, с которым совершается. Поступки, внешне кажущиеся неверными и вводящими в грех, по сути своей меняют свое значение, когда мы обратимся к внутреннему смыслу поступков юродивых. Слова «ради Христа» означают не просто мотивировку, «ради Христа» — это способ или принцип осуществления действий. Жить и делать что-то ради Христа — значит делать так, как Он заповедал. «Подражайте мне, как я Христу» (1 Кор. 4:16) Михаил Тарлеев в исследовании о кенозисе пишет: говоря об уничтожении Сына Божия до принятия Им образа раба, она (идея уничтожения или богоснисхождения) подрывает языческое представление о Божестве грозном, неумолимом, недоступном ни для прошений, ни для славословий [10, с. 235]. Идея кенозиса служит фундаментом основных христианских добродетелей: смиренномудрия, самоограничения и смирения на благо других. Кенозис дает последнее основание для решения вопросов страдания праведника, которые с глубокой древности занимают человеческий ум. Основные смыслы юродства — это смыслы кенозиса, воплощение идей об уничтожении и подобии Христу.

В подвиге юродства реализуются стратегии предельных состояний. Мнимое безумие выводит подвижника в иной событийный и темпорологический ряд.

В исследовании роли архетипической и добиблейской культурной памяти в становлении феномена юродства особое место занимает понятие трансцендентальной памяти как совокупности формообразований родовой памяти: понятий-архетипов, категорий- мифологем и понятий-символов, которые фиксируют предшествующий (до-христианский) когнитивный опыт человечества и выступают условиями возможности дальнейшего познания. Данный тезис основывается на принципе духовного познания как целеполагания подвижнического и понимании наличия в феномене подвижничества когнитивных стратегий. В концепции трансцендентальной памяти Д. К. Богатырев утверждает, что духовная энергетика, несомая архетипами и транслируемая посредством символов, может носить как спасительный и преображающий, так и деструктивный характер [2, с. 22]. Боговоплощение полагает начало системным преобразованиям в составе человеческого мышления на всех его уровнях- символическом, категориальном, архетипическом. Откровение переворачивает архетипы пространства и времени, разворачивая вектор положительных изменений от прошлого к будущему. Трансцендентальная память, обожженная силой Откровения, меняет содержание архетипов коллективного бессознательного в свете основополагающих интуиций новозаветного откровения о вочеловечении Бога и искупления. Трансцендентальная память просеивает интуиции богочеловечности, при этом и сама меняется в их свете, ведет к трансцендированию профанического уровня.

Феноменальные смыслы безумия, стигматизации, кенозиса являются смыслами предельными для человеческого восприятия, переживание которых приводит человека к пограничному состоянию. Жизнь юродивого на границе двух

миров, реального, посюстороннего и иного, переживания предельны, как предел сам подвиг. Говоря об онтологических основаниях подвига юродства — мы говорим об онтологии Предела. Джон Стейнбок, осмысляя подходы к феноменологическому исследованию религиозных феноменов, говорит о том, что пограничный опыт конструирует пограничные феномены, граница — это наиболее насыщенное пространство, именно там обнаруживается сложность, богатство и разнообразие, нигде более не осуществленные, но и обнаруживается наибольшее количество вызовов для нашего мира и мысли [9, с. 157]. Религиозный феномен раскрывается в модусе откровения, что не зависит от наших усилий и принципиально превосходит наши перцептуальные и когнитивные возможности. Только личность дается в модусе откровения, открывает себя в любви — это религиозная сфера опыта. Любопытен вопрос о том, должны ли все пограничные феномены сохранять свой статус пограничных. Вероятно, раскрытие феномена юродства в сфере профанного, посюстороннего, мирского опыта нашей обыденной жизни не обнаруживает пограничных смыслов и не требует пограничной рефлексии, тогда как в религиозном опыте феномен раскрывается как пограничный. По словам Ирины Горайновой «юродивый проживает жизнь в обратном порядке», он — живой свидетель анти-мира, возможности невозможного [11, с. 79]. Он по-своему переворачивает мир и строит его по Заповедям Блаженства. Жизнь в обратном порядке бросает вызов здравому смыслу и нравственному чувству нашего падшего мира. Протест юрода не деструктивный, но освобождающий и созидающий.

Подвиг юродивого есть сплошное служение своим ближним в любви. Своим отказом от мира они бросают вызов всему земному и свидетельствуют о Христе. Е. Н. Погожев в 1910 году писал:

«Юродивый подвергает себя постоянным поруганиям, презрению и ударам, голоду, жажде, зною, всем лишениям неприютной жизни. Принимая на себя личину малоумного, странного человека, истинный юродивый полон высокой мудрости, в поступках с виду низких сохраняет дух возвышенный; непрестанно осмеиваемый миром, полон величайшей любви к человечеству, а в бесстрашных обличениях своих имеет в виду назидание и спасение ближних» [8, с. 303].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. — М. Синод.издание., 1990
2. Богатырев Д. К. Мышление и Откровение. — СПб: РХГА., 2007
3. Величковский П. Св. Крины сельные. — М.: Срет.мон., 1999
4. Дмитриев Л. А. Повесть о житии Михаила Клопского. — М.: Наука., 1958
5. Иванов С. А. Византийское юродство. — М.: Международные отношения.,

1994

6. Назаров В. Н. Юродство. // Этика: энциклопедический словарь. — М., 2001
7. Панченко А. М. О русской истории и культуре. — СПб., 2000
8. Поселянин Е. Русские подвижники 19-го века. — СПб., 1910
9. Стейбок Дж. Феноменология предела. — СПб., 2006
10. Тареев М. Христ. юродство.// Основы христианства. Т. 3. — М.: Сергиев Посад, 1908
11. Уэр Каллист, еп. Внутреннее царство. — Киев.: Дух и литера., 2004

УДК 111 (091)

*Никулина Александра Сергеевна,*  
аспирантка Института философии  
Санкт-Петербургского государственного университета,  
nikulinaalex88@yandex.ru

### **ДВА СПОСОБА ПРИСУТСТВИЯ ПЕРВОНАЧАЛА: «ПРИЧАСТНОСТЬ» (ПЛОТИН) И «СООБЩИМОСТЬ» (К. ЯСПЕРС)**

В статье рассматриваются два типа отношения с первоначалом — отношение причастности ему (Плотин) и отношение открытости ему как радикально иному бытию (Ясперс), и выявляются параллели между этими типами отношений. Единое у Плотина и Трансценденция у Ясперса отличаются характером своего присутствия: у первого первоначало обнаруживает свою самотождественную, неизменную природу, обеспечивающую целостность сущего, у второго оно оказывается ускользающим, всегда иным по отношению к миру началом.

**Ключевые слова:** причастность, общность, Единое, Трансценденция, экзистенциализм

*Nikulina A. S.*

### *TWO WAYS OF PRESENCE OF THE FIRST PRINCIPLE: «PARTICIPATION» (PLOTINUS) AND «COMMUNICABILITY» (K. JASPERS)*

The article elaborates on two types of relations to the first principle — the relation of participation (Plotinus) and the relation of openness to the radically different (Jaspers); we also explicate parallels between these two types of relations. The One and the Transcendence differ by the character of their presence: in Plotinus the nature of the principle is self-identical, unchanging, maintaining the wholeness of beings, in Jaspers it is elusive, ever alien to the wholeness of being.

**Keywords:** participation, communicability, One, Transcendence, existentialism

В этой статье мы будем рассматривать философию К. Ясперса не в качестве экзистенциальной, а из онтологической перспективы — как проект понимания бытия вообще. Это позволит отчетливее прояснить возможные параллели его концепции первоначала (Трансценденции) с соответствующей концепцией Плотина (Единое). Однако мы сосредоточимся не столько на чертах первоначала как такового, сколько на характере его присутствия для человека. Цель нашего

анализа — показать, что в мысли К. Ясперса — как и у его знаменитого современника, М. Хайдеггера — происходит не только «размывание» классической теории субъекта, но и формирование такой структуры субъективности, которая, с одной стороны, вбирает в себя черты античной укорененности человеческого бытия в жизни космоса, с другой — опирается на представление о подвижности и изменчивости отношения человека к самому себе и первоначально.

Немецкий мыслитель понимает экзистенцию, прежде всего, как «самобытие», которое обретается в общении и через сообщимость: «Самобытие и истинность — это не что иное, как безусловное участие в коммуникации» [5, с. 89]. Диалог у Ясперса — не столько разговор между людьми как субъектами, сколько процесс становления самобытия человека: речь идет о таком бытийном отношении между людьми, в котором участники диалога еще не являются друг для друга «объектами», «субъектами» или даже деятелями внутри определенного мира. Характер этого первоотношения, которое К. Ясперс кладет в основу своей мысли об экзистенции, не является необходимым и целиком обусловленным ситуацией: дело в том, что экзистенция включена не только в структуру связей мира, но и в общение с Трансценденцией, то есть (принципиально) бесконечной / неокончательной природой целого (Объемлющего, *Umgreifende*). Поэтому открытость, возникающая на уровне самобытия — это не открытость по отношению к другой личности; прежде всего, это открытость по отношению к абсолютно иному, которое является основой и ускользающей опорой общения и которое мешает ему закоснеть в однажды установленных формах. Здесь Ясперс оказывается близок М. Буберу с его концепцией диалогичности, в которой диалог становится событием встречи:

«К его сущности [сущности диалога. — А. Н.] относится как будто еще некий внутренний элемент общения. <...> Он совершается вне общаемого или доступного сообщению содержания, даже самого личного по своему характеру, и все-таки не в виде «мистического», а в полном смысле фактического, пребывающего в общем мире людей и конкретной временной последовательности события» [2, с. 96].

Нам кажется важным подчеркнуть не персонализм, присущий мысли К. Ясперса (который и так достаточно очевиден), а глубокую связь его идей с платонической традицией. Подобно тому, как понятие «причастности» выражает вертикальный характер связи человека с первоисточком — Единым, понятие «сообщимости» выражает его горизонтальную связь с инобытием (Трансценденцией). Характер этой связи предопределяет структуру субъективности, а также характер отношения к самому себе, присущий субъекту. Ведь «просветление экзистенции», о котором говорит К. Ясперс, это, в сущности, способ «заботы о себе», во многом сближающийся с неоплатоническим обнаружением в себе «внутреннего человека».

### ***Сообщимость (Mitteilbarkeit) в мысли К. Ясперса***

Сообщимость у К. Ясперса — это особая форма отношения внутри реальности, которая делает возможной истину. Действительно, там, где возможность со-

общить / передать / разделить нечто в принципе исчезает, становится невозможной истина. Истина, иначе говоря, есть лишь в связи и как связь (и связность). К. Ясперс говорит о разных типах истин (разных уровнях истинности) — истинах существования («практических»), истинах сознания, духа. Однако исходная форма истины — это истина экзистенции, которая состоит в ее сущностной связи с Трансцендентией (трансцендентным началом), абсолютно иным. Если экзистенцию Ясперс определяет как «темную основу самобытия, потаенность, из которой я выхожу навстречу себе» [5, с. 57], то трансценденция представляет собой инобытие этой основы — то, что она не способна постичь как саму себя. В этом отношении трансценденция четко отграничивается от непознаваемости (для сознания) и от иррационального или мистического (для духа): трансценденция не является непостижимой «брешью» для предметного сознания, вещью в себе, которую невозможно помыслить; также она не является и «брешью» в целостности, создаваемой духом — в том или ином образе мира, предстающей в качестве чего-то чудовищного, завораживающего, нуминозного. Имея в себе, как в экзистенции, подлинную опору, человек, тем не менее, обладает ею в силу бесконечной открытости иному, которое обладает, согласно Ясперсу, собственным бытием и является выражением не ограниченности познания человека, но, скорее, ограниченности его одиночного бытия. Исследователь творчества К. Ясперса А. М. Олсон подчеркивает, что трансценденция является исходной реальностью, стоящей за всякой «объективностью»: «...изначальная реальность — не “сознание вообще”, не “бессознательное” и не “абсолютный разум”, скорее, это реальность шифров Трансценденции, реальность исходной связности» [7, р. 27].

Термин «сообщимость» (в оригинале — *Mittelbarkeit*) указывает у Ясперса не просто на открытость, доступность, прозрачность сообщения, которая обеспечивает «устойчивость» вещей благодаря тому, что их определенное их понимание подтверждается в интерсубъективном опыте, но и, прежде всего, на открытость всякого понимания иному пониманию, которая как раз лишает вещи привычной устойчивости, делает их открытыми для другого понимания. Термин *Mittelbarkeit*, соответствующий в русском переводе слову «сообщимость», имеет в себе оттенок смысла, отсутствующий в этом русском слове. Дело в том, что глагол *mitteilen* содержит в себе корень *teil-*, т. е. «часть», «доля». Соответственно глагол *teilen*, в первую очередь, указывает на разделение чего-либо на части. В таком случае *mitteilen*, в первую очередь, означает «поделиться» чем-либо, «разделить» что-либо с кем-то (переживание, опыт, мысль). Этот оттенок смысла не отражается в русском глаголе «сообщать», поскольку он указывает, скорее, на передачу неких сведений от кого-то к кому-то. «Разделение» чего-то с другим имеет не столько характер передачи некоторых сведений, сколько характер обращения всех «разделяющих» к одному и тому же, а именно (в философии Ясперса) к Трансценденции, или к предельной реальности. Таким образом, сообщимость есть не свойство предметов нашего познания, а черта самой реальности, в сущности, независимая от познания.

### *Причастность в мысли Плотина*

Теперь о «причастности» у Плотина. Обратимся к одной из интерпретаций причастности, предложенной С. К. Стрэнджем. Она представляется нам достаточно полной — поэтому мы лишь немного дополним ее после краткого изложения. С. К. Стрэндж говорит, во-первых, о том, что Плотин придерживается той точки зрения — озвученной Сократом в диалоге «Парменид» — будто чувственная вещь причастна идее как целому (целой идее), а не какой-либо части идеи. Во-вторых, он указывает на тот момент, что Плотин, хотя и использует иногда метафору образа или парадигмы для описания природы причастности, встречающуюся в «Пармениде», тем не менее, не считает эту метафору достаточно точной. Это связано, на наш взгляд, с тем, что идею Плотин мыслит как единое-множественное, то есть диалектически, а не как чистое Единое. В этом случае идея сама является, подобно вещам чувственного мира, причастна сверхсущему Единому, хотя и находится ближе к нему, чем они; таким образом, чувственные вещи можно считать причастными идеям именно через Единое, природа которого, как известно, является сверх-умной и сверх-идеальной. Такое понимание подтверждается одним образом, который Плотин использует для прояснения природы причастности — образом, который во многих отношениях наследует образу одинакового в разных местах дня, опять же, встречающемуся в «Пармениде». Он говорит (Эннеада VI.4.7) о том, что причастность вещи идее — это не причастность освещаемого предмета (физическому) источнику света, но причастность его самому свету. При этом «сам свет» здесь выступает образом идеальности / сферы Ума, которая сама еще зависит от более глубокого источника — Единого. Развивая этот образ, Плотин отмечает, что даже в физическом мире светящийся предмет светится не в силу своей телесности, а благодаря «нетелесной силе»: «...[и в чувственном космосе] свет не приходит из того малого телесного объема [т. е. из тела Солнца], — ибо оно имеет свет не потому что оно тело, но потому что светящееся тело, [а таково оно] благодаря иной, нетелесной, силе» [4, с. 290].

Если «перевести» метафору свечения обратно на понятийный язык, то мы получим следующее понимание причастности. Во-первых, причастность не подразумевает отражения или подражания, поскольку не идеи обнаруживаются в вещах, как неоднократно подчеркивает Плотин, а вещи в идеях: поэтому и наша Вселенная пребывает в истинной Вселенной, а не наоборот [4, с. 279, 280]. Этот момент как раз точно выражен в световой метафоре: действительно, не столько свет присутствует в физических вещах (как некий их составной элемент), сколько вещи — в свете (как в своей среде). Вещи не могут подражать свету, поскольку они сами им в некоторой мере являются; они могут только все больше и больше проясняться, освещаться благодаря свету. Во-вторых, из этой метафоры явствует, что свет как таковой (который является здесь образом идеального) не является последней инстанцией, через которую осуществляется причастность. Последняя инстанция — «нетелесная сила», соответствующая Единому. Если свет наделяет вещи явственными очертаниями, формой и сущностью, то стоящая за свечением сила наделяет их неким сверх-умным существованием. Также —

что подчеркивает и Стрэндж в своей статье — эта метафора показывает, что отношение причастности подразумевает одностороннее изменение или движение — движение вещей к идеям в стремлении приблизиться к ним:

«... тот факт, что чувственное или, скорее, чувственная материя, всегда причастно некоторой идее или, лучше сказать, определенной группе идей, определяется природой того, что причастно. Именно способность того, что причастно, принимать определенные формы — ключевой фактор, который объясняет причастность» [8, р. 495].

Итак, причастность подразумевает движение несовершенных (чувственных) вещей к совершенству идей и, в конечном итоге, к совершенству Блага, которое, однако, не является движением «вовне», от себя; напротив, это движение к источнику собственного существования, совпадающего с источником существования идей. Стрэндж резонно отмечает, что уместно говорить даже не столько о причастности идее, сколько о «присутствии» (*parousia*) идеи для причастного ей, «при условии, что мы осознаем, что это отношение присутствия является взаимным...» [8, р. 495]. Как мы видели выше, Плотин использует образ «прозрачности» и «открытости» для описания причастности. Судя по всему, этот образ призван отграничить понятие «Единого» от понятия «пространства» или некоторого вместилища, с которым его легко отождествить, если иметь в виду, что Единое, согласно Плотину, присутствует в вещах не как пространственная вещь; если же оно не вещь, то его легко спутать с пространством, в котором присутствуют вещи. Образы «прозрачности» и «нетелесной силы», которые использует Плотин для характеристики Единого, указывают, с одной стороны, на его порождающую способность, а с другой — на то, что оно лежит в основании Ума (являясь его причиной) и потому не может «присутствовать» в вещах как их неясность, темнота и неопределенность.

### ***Заключение***

Как мы видели, у Плотина присутствие не предполагает никакой активности Единого, его вовлеченности в жизнь причастного ему сущего — оно всегда остается неподвижным и укорененным в себе, так что Плотин может утверждать, что видимая Вселенная пребывает «внутри» истинной Вселенной (в Эннеаде VI. 4 читаем: «... то, что существует после нее [после истинной Вселенной. — А. Н.], необходимо существует в ней» [4, с. 279]), как если бы Единое было незыблемым пределом, к которому восходит все сущее, или завершенным целым. Незыблемость Единого (его самоотжественность) соответствует внутреннему единству Ума; поэтому экстаз является лишь выходом Ума к высшему единству, а не «выходом» из себя в смысле разрыва с прежним собой. Единое, хотя и характеризуется как беспредельное в сравнении с конечным сущим, у Плотина является источником устойчивости и, скорее, высшей формой, чем высшей материей идей. Поэтому общение человека с самим собой и с другими определяется обращением к единому первоисточку: «Каждый ответствен сам за себя, и принимать решения может только сам. Все, что нужно для этого человеку, — усилие

в возвращении к Единому. Поэтому единственный реальный путь помочь другим — учить их истине» [3, с. 459]. Характерно и другое: причастность Единому подразумевает, естественно, полное единство с ним, которое мыслится в русле тождества (соответствия, неотличимости). Поэтому на высших ступенях созерцания происходит слияние субъекта с объектом:

«Собственно говоря, Ум означает состояние, когда такая ассимиляция совершенна, когда объект больше не отличается от субъекта: Ум есть познание самого себя, к которому как к идеалу стремится вообще всякое познание» [1, с. 176].

У Ясперса, напротив, присутствие первоначала (Трансценденции) есть утверждение неустранимого различия между самобытием и иным ему бытием. Самобытие не просто сталкивается с чем-то отличным от себя, что оно в принципе может встроить в себя как фрагмент единства целого, оно сталкивается с неединством целого, с явленностью отсутствия единства, которое противостоит завершенности (устойчивости) любой формы. Поэтому первоначало (Трансценденция) отличается деятельным характером, не обладающим в себе завершенностью — эта деятельность предстает человеку как обнаружение неустранимого инобытия во всякой (в первую очередь — своей) самости; именно приобщаясь этой деятельности, человек способен раскрывать самого себя — а не только возвращаться к самому себе; и это раскрытие есть именно реальный, исторический процесс сообщения с самим собой. В этом процессе предел обнаруживается не как статичная точка, указывающая на исходное Единство, а как подвижная линия, способная порождать все новые и новые формы. Поэтому Трансценденция присутствует для человека, в сущности, лишь в его реальном общении с радикально иным; в основании экзистенции как целого лежит фундаментальное различие между самобытием и иным ему бытием, которое делает невозможным какое-либо окончательное единство. Именно разрыв, или движение между экзистенцией и Трансценденцией, обеспечивают устойчивость бытия. Поэтому становление субъекта — это «раскрытие, которое одновременно с этим становлением приносит само бытие, подобно возникновению из ничего...» [6, с. 68].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Брейе Э. Философия Плотина / Пер. с фр. А. Гагонина. — СПб: Владимир Даль, 2012.
2. Бубер М. Диалог // М. Бубер. Два образа веры / Пер. с нем. — М.: Республика, 1995. С. 93–120.
3. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. — [URL]: <http://psylib.org.ua/books/lose006/index.htm> (Дата обращения: 17.05.2018)
4. Плотин. Шестая Эннеада. Трактаты VI. VI–IX / Пер. с др. — греч. Т. Г. Сидаша. — СПб: Издательство Олега Абышко, 2005.

5. Ясперс К. Разум и экзистенция / Пер. с нем. А. К. Судакова. — М.: Канон+, 2013.
6. Ясперс К. Философия. Т. 2. Просветление экзистенции / Пер. с нем. А. К. Судакова. — М.: Канон+, 2012.
7. Olson A. M. Transcendence and Hermeneutics. An Interpretation of the Philosophy of Karl Jaspers. — The Hague-Boston-London: Martinus Nijhoff Publishers, 1979.
8. Strange S. K. Plotinus' Account of Participation in Ennead VI.4–5 // Journal of the History of Philosophy. Vol. 30, # 4, October 1992. P. 479–496.

УДК 165.62; 101.1

*Прохоров Александр Иванович,*  
аспирант кафедры философии и религиоведения  
Русской христианской гуманитарной академии,  
eisensarg@mail.ru

## **СУЩЕСТВОВАНИЕ ФИЛОСОФСКОГО ТЕКСТА И ЯЗЫК МАРТИНА ХАЙДЕГГЕРА\***

В статье поднимается вопрос о динамическом соотношении философии и литературы в рамках такого культурно-исторического феномена как философский текст. В качестве репрезентативного примера рассматривается творчество позднего Хайдеггера. Вводится понятие языка-формы, на базе которого творчество Хайдеггера противопоставляется последним тенденциям современной философии.

**Ключевые слова:** Хайдеггер, философский текст, литература, язык, феноменология.

*Prokhorov A. I.*

### *EXISTENCE OF PHILOSOPHICAL TEXT AND LANGUAGE OF M. HEIDEGGER*

The paper raises the question of the dynamic correlation between philosophy and literature within the framework of such a cultural and historical phenomenon as a philosophical text. As a representative example, the work of the late Heidegger is considered. The concept of language-form is introduced. On its basis Heidegger's later works are opposed to the recent trends in contemporary philosophy.

**Keywords:** Heidegger, philosophical text, literature, language, phenomenology.

Распространено мнение, будто философу желательно владеть искусством письменного слова. Ведь философия — это дисциплина мышления, а стройная, выхоленная мысль как будто бы должна автоматически производить гармонично организованный текст, ибо он, в некотором роде, — отражение такого мышления. Историки философии, например, никогда не упускают возможности сделать акцент на высоком литературном качестве диалогов Платона, а иногда могут посетовать, что Гуссерль не был хорошим стилистом. С другой стороны,

---

\* Работа подготовлена в рамках проекта РФФИ № 18-311-00268 «Поэтика философского мышления: культурная парадигма модерна и современные тенденции».

у многих литературных премий существуют номинации в области «философия». Бытует также поверие, что искусство и спасающая мир красота соединяются в некоторой точке, через которую свет истинной гармонии проникает в искусство и делает его инструментом преобразования реальности. Естественным следствием такой эстетической веры оказывается постановка проблемы художественности философского текста, проблемы причастности философского текста искусству.

Вопрос о присутствии философии в тексте смешивается с вопросом о его литературных достоинствах приблизительно в следующих пропорциях: как влияет на философию связь с литературой — пагубно или плодотворно? Не профанирует ли себя философия, переходя некий порог взаимодействия с литературой? Не является ли нечто, предлагающее себя в качестве философии, лишь искусной литературной имитацией? Может ли имитация, сама того не ведая, оказаться подлинной философией? Что вообще представляет собой философский текст — по каким законам он создаётся и как следует его читать? Не является ли, наконец, философия не более чем литературным жанром?

Все эти вопросы не претендуют на оригинальность, но попытки ответить на них будут востребованы до тех пор, пока задаётся первичный в данном случае вопрос — «Что такое философия?» Однако поиск этих ответов важен сам по себе: решение будет в какой-то своей нередуцируемой части постоянно изменяться в зависимости от того, в каком состоянии находятся такие переменчивые и едва ли предсказуемые области как художественная литература и искусство в целом.

Наличие собственной философии становится делом престижа. Претензия на обладание философией незамедлительно является [1] на уровне отдельной личности, в компании цитирующей Конфуция, а в минуты редкого уединения меланхолично экзистирующей в романтической обстановке, [2] на уровне коммерческого предприятия, выпускающего брошюры с заголовком «Корпоративная философия» и печатающего пособия из серии «Философия успеха», [3] на уровне государства, берущегося учреждать философские факультеты и поощряющего сборники, доказывающие наличие и развитость самобытной национальной философии. Шаблонность этой классификации не случайна. Её цель — перенести акцент с обращения к глубинным основаниям человеческого бытия на чисто техническое отношение к философии как социальному и культурному явлению, связанному с воспроизводством текстов определённого рода и практиками их общественной интеграции.

В погоне за философией, её пытаются извлечь из любых источников любыми возможными способами. Её вычитывают из древних текстов и из песен эстрадных исполнителей, разыскивают в Гималаях, высматривают в кинематографе и подслушивают в обыденном языке мещанина. Пишут исследования о философской подоплёке творчества знаменитых учёных или великих писателей. Присутствие в тексте идей или образов, которые могут быть классифицированы как «философские», не просто становится дополнительным показателем качества художественного произведения искусства, но способно даже искупить некоторые его формальные недостатки.

Этот общественный запрос не мог не вызвать ответную реакцию внутри философии (хотя, не помешало бы задаться вопросом, какое движение было первичным, скажем, в контексте эпохи «модерн»). Литература, способная сработать в качестве особого медиатора, приходит в философию — или, быть может, выходит на авансцену, переставая маскироваться в серый академический сюртук. Предвестники этого процесса — Шопенгауэр и Ницше. Они не только делают присутствие некоторой литературности в философии почти обязательным элементом, но как бы заставляют нас прозреть и увидеть, что вся предшествующая философия в лучших своих образцах была повита литературой и поэзией. Несомненно, яркие художественные образы можно обнаружить даже у Канта [2], классического представителя «сухого академизма», но именно после Ницше, т. е. в переходный период между XIX и XX в. в. философия начинает питаться соками литературы со всё возрастающей интенсивностью и во многом за счёт этого прорастает к широким массам. Чтение текста, преподносимого в качестве именно философского, учреждает новую «читательскую позу», порождает вокруг себя некий тип интеллектуального общения и, что немаловажно, становится незаменимым ресурсом эстетства.

Литература подготавливает к философии: не только глубокомысленными рассуждениями и острой постановкой проблем, данными в доступной форме, но и попросту — описанием философа как личности и человеческого типа, преподнесением философствующего субъекта как персонажа положительного или, по крайней мере, вызывающего симпатии. Но и философия отвечает взаимностью, научая разглядеть духовные бездны и мучительную диалектику личности в литературном наследии писателей. И то, и другое движется навстречу человеку как читателю, внося разнообразие в его досуг и подбадривая его в минуты душевных терзаний.

В таких условиях подлинную остроту обретают вопросы о природе философского текста и особенностях его существования. И в ситуации популярной философии, не обременяющей себя специальными трудоёмкими исследованиями и отделённой от напряжённой кулуарной борьбы, вопросы эти могут звучать так: способна ли литература создавать философские тексты самостоятельно, без помощи философии как укоренившейся и частично институционализированной традиции? Достаточно ли обладать только искусством литературного слова, чтобы создать философский текст или его совершенную подделку? В пользу такой постановки вопроса говорит то обстоятельство, что с течением времени в языке накопились слова, некоторым образом маркированные как имеющие отношение к философии, способные, так сказать, задавать философский тон. Умелое сочетание таких слов и выражений порождает эффект философичности текста. Быть может, прочтение текста, содержащего маркированные слова, должно, сверх того, сопровождаться некоторым мгновенным или отложенным умственным усилием, связанным с преодолением обыденной интеллектуальной расслабленности (вспомним головные боли В. И. Ленина, всякий раз настигавшие его при чтении Гегеля). Или такое чтение должно завершаться определённым мечтательно-трагическим, меланхолическим состоянием духа? Или философским является *любой* текст в принципе (даже в самом расширенном толковании слова

«текст»), лишь бы его *читал* подлинный философ? Ведь уже Сартру докладывали, что наконец-то изобретена философия, с помощью которой можно производить самое интенсивное философствование о любом сподручном предмете, хоть бы и о стакане с коктейлем [8, р. 135]. Философ же, обладая дипломом или признанием, может легитимировать текст в качестве философского для последующего прочтения непосвящёнными.

Вот, например, в описании технологии целлюлозно-бумажного комбината можно обнаружить любопытный пассаж: «*Разбавленная волокнистая суспензия из напорного ящика напускается на бесконечную движущуюся сетку*». Некий условный инженер, работающий на производстве и ежедневно лицезряющий описанное, ни за что не заподозрит здесь философского подтекста. Но если это невзначай прочтёт кто-то, хотя бы поверхностно увлекающийся современной философией, он, не зная технологии и сопутствующей устоявшейся терминологии, будет по этой причине находиться в состоянии *остранения*, и может поразиться понятию «*движущейся бесконечности*», каким-то непостижимым образом закравшемся в предложение. С другой стороны, текст может показаться ему как будто даже знакомым: заимствование понятий естественных наук является привычной практикой философии, стремящейся обогатить образность своего языка и усилить его наукообразность. Так, он в первую очередь обратит внимание на слово «сетка», которое для философской лексики давно уже стало привычным, а упоминание некой «*волокнистой суспензии*» может ассоциативно увести его, например, к Делёзу. В результате он скажет, что место этому предложению не в технической документации, а на страницах философского трактата, ибо оно — наиболее ёмкая метафора, которую только может предложить современная философия для описания процесса мышления.

Философия разлита повсеместно, и человек, рано или поздно, всерьёз или полусуто, всегда приходит к тем вечным вопросам, к которым его приговорил Кант. И если философия способна ещё выполнить какую-то полезную работу, не ведущую к «кризису европейского человечества», то, быть может, работа эта должна совершаться не в кладовой специальных понятий и маркированных слов, а на тех путях сквозь сумеречный лес, которые традиционно описываются в терминах философии. Литература же, как впрочем и всякое искусство, ныне оказывается не только основным средством прорыва философии к человеку в его повседневности, но и той инстанцией, которая возвещает об опасности: если философия не поможет человеку разобраться с предельными понятиями, то помогут другие — демагоги великого хама, которые сведут человека и искусство на совокупности психических функций и экономических отношений.

В XIX веке в Москве, в заведении, именуемом ныне «Психиатрическая больница № 3 им. В. А. Гиляровского», содержался любопытный пациент, «святой человек» — Иван Яковлевич Корейша, называвший себя «студентом прохладных вод». Современники вспоминают о нём следующее:

«Пишет Иван Яковлевич очень хорошо, но нарочно делает каракульки вместо слов, чтобы в его писании было больше чудесного. С этой же

целью употребляются им греческие и латинские слова. Предсказания его и записочки всегда загадочны до отсутствия всякого смысла; в них можно увидеть всё, и ничего не видеть, а потому, объясняемые с известной целью, они постоянно сбываются» [4, с. 8].

Такую характеристику литературной работы Ивана Яковлевича можно использовать для создания стереотипного описания тех впечатлений, которые возникают у неподготовленного читателя от столкновения с серьёзным философским текстом. Кто знает в общих чертах перипетию диалога, который длится уже более двух с половиной тысячелетий [5, с. 73–75], составляя собой философию как мощную и вполне самостоятельную *традицию* внутри человеческой культуры, тот отнесётся к этому типу отношения с иронией. Но любопытно другое: примерно такие же слова можно услышать как обвинения, циркулирующие внутри философского цеха. И самый характерный пример жертвы таких обвинений — Мартин Хайдеггер [9, р. 192–193].

Вместо того, чтобы задать сакраментальный, но вполне резонный вопрос «А судьбы кто?», попробуем согласиться с таким отношением, но попытаемся понять, можно ли извлечь из этого какой-то положительный урок в свете всего уже высказанного. Чтобы ещё сильнее усугубить ситуацию, приведём воспоминания Симоны де Бовуар о Сартре, ещё одном сверхпопулярном мыслителе XX столетия, прославившемся прежде всего своей литературной деятельностью: «Он был особенно счастлив, когда не понимал, что пишет» [10, с. 525]. Историк философии Г. Шпигельберг добавляет к этому:

«Иногда я не мог избавиться от ощущения, что Сартр наслаждается шоком и смущением, которое написанное им могло вызвать у традиционно настроенных читателей. Однако, возможно, он наслаждался и собственным удивлением, возникающим при взгляде на написанное им самим» [7, с. 472].

Сам того не понимая, Шпигельберг затрагивает интереснейшую, с точки зрения семиотики, тему диалога автора со своим собственным текстом. Но речь здесь не об этом. Эти высказывания привлечены, чтобы указать на некий миф, витающий над философией, а также на то, что если даже миф этот имеет вполне рациональную подоплёку, то природа её вполне может быть именно литературно-эстетической. В связи с этим, в качестве дополнительного примера можно привести ещё одного мыслителя, который, как и Сартр, испытал сильное влияние Хайдеггера. Это Жак Деррида, который порой *специально* писал так, чтобы текст не поддавался никакому разумному постижению.

Но ограничимся Хайдеггером как наиболее репрезентативным образцом. Ясно уже, что имеется в виду его интенсивнейшая работа с языком своих собственных текстов, порой такая нарочитая, что даже Н. Бердяев не удержался от замечания: «Терминология оказывается оригинальнее мысли» [1, с. 104]. Эта выработка собственного языка, приведшая Хайдеггера к формальному отказу от философии и к созданию уникальных текстов, стоящих на грани сверх-поэзии

мистических озарений, может быть самым поверхностным образом охарактеризована как самообитный синтез многих составляющих: опыт чтения древнегреческих, латинских и старонемецких текстов, увлечённость поэзией и литературой, особые эстетические и мистические установки, умение отразить своё место в истории философии, отклик на зов времени и т. п. Можно попытаться уличить Хайдеггера и в другом — будто его «поворот» (*Kehre*) был спровоцирован, вдобавок ко всему названному, его паталогическим желанием превзойти своего наставника, Э. Гуссерля, и противопоставить себя ему так, чтобы никто не смог его в этом обоснованно упрекнуть. Та титаническая изощрённость, которая потребовалась для этого, оказалась способной переплавить Хайдеггера со всеми его человеческими достоинствами и недостатками в особую стихию сверхчеловеческого текста, спрятанную за бессмысленной оболочкой немецкого бюргера. Если Делёз учит, что философия — это производство концептов, то случай Хайдеггера (а если вдуматься, то и всех великих мыслителей) заставляет дополнить это положение: не только производство концептов, но и самостоятельное «становление концептом» — учреждение концептуальной формы жизни. (Это, некоторым образом, как раз то, о чём мечтали русские символисты). Преодолевая такую неприступную высоту, как Гуссерль, Хайдеггер вынужден был настолько глубоко проникнуться феноменологией, что сам редуцировался и стал чистым феноменом: своим творчеством *себя в себе показывать*, не отсылая ни к чему внешнему. Поэтому все его упоминания о «внешнем», будь то греческие этимологии, прославление Гёльдерлина или критические нападки на Гуссерля — лишь мнимость, красивая мишура, привлекающая нас к сердцевине самого Вещего.

В лице Хайдеггера феноменология натурализуется — воплощается в живое присутствие бытия, становясь действительностью из той вечной «возможности» [6, с. 38], которой она оставалась у Гуссерля. В руках Хайдеггера *Sache* превращается в *Ding*, а возврат «к самим вещам» — в возврат к земле, хранильнице подлинных вещей, к лесной избушке и к простому крестьянскому труду. Хайдеггер осуществил тот синтез, который никак не выходил у Льва Толстого: он превратился в толстовского мужика, почти физически сросшегося с землёй и бормочущего на её хтоническом диалекте, но какой-то волшебной силой вырванного прочь, пересаженного за университетскую кафедру и магическим образом надённого блестящим теологическим и философским образованием. Что же касается интенциональности — центрального понятия феноменологии, — то у Хайдеггера она превращается в указующий перст: «Вот истина! *Vom bytue! Da-sein!*» [7, с. 335]. Мы движемся в указанном направлении внутри особой полости, внутри языка Хайдеггера, который *пуст* так же, как язык Ивана Яковлевича. Но этот *язык-форма*, эта полость-тропа подключена к простым и прекрасным вещам: к стоптанным башмакам на картине Ван Гога, к грубым орудиям крестьянского труда, к поэзии Рильке и Гёльдерлина. И в созерцании этих вещей, возвращённых нам, бытие является, чтобы сбываться для нас как сущее.

Современная философия вполне усвоила уроки Хайдеггера, Сартра, Деррида, Ивана Яковлевича. Пусть и другими способами, но она научилась создавать

язык-форму, заклинаящий читателя и ведущий его через пустоту своих внутренних пространств. Но куда ведёт нас эта тропа?

Перед нами документальный фильм «Hyperstition» (2017), претендующий на отражение самых модных тенденций в философии. Здесь и Брасье, и Мейясу, и Лэнд, и все остальные. Чем увлечены передовые мыслители? Виртуальная реальность, глобальная экономика, перспективы капитализма, научная фантастика:

«Мы восклицаем: весь гениальный стиль наших дней — наши брюки, пиджаки, обувь, трамваи, автомобили, аэропланы, железные дороги, грандиозные пароходы — такое очарование, такая великая эпоха, которой не было ничего равного во всей мировой истории» [3, с. 12].

Современный европейский мыслитель влюблён в пластмассовый идол, но, кто знает — если его любовь будет крепка и самоотверженна, быть может, идол оживёт и заговорит с нами. Воссиял же собачий зуб, подаренный смекалистым сыном его набожной матери как зуб самого Будды. И верую блаженной старухи зуб начал творить чудеса, будто и в самом деле принадлежал великому святому [10, р. 173–174].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. А. Самопознание (Опыт философской автобиографии). — М.: Книга, 1991.
2. Гачев Г. Д. Осень с Кантом: Образность в «Критике чистого разума». — М.: Ин-т философии РАН, 2004.
3. Лучисты и будущники. Манифест // Ослиный хвост. — М.: Изд-во Ц. А. Мюнстер, 1913.
4. Прыжов И. Г. Двадцать шесть московских лже-пророков, лже-юродивых, дур и дураков. Изд-е Н. Баркова. — М.: Типография Семена, 1864.
5. Рикёр П. История и истина / Пер. с фр. А. С. Вдовиной, А. И. Мочульской. СПб.: Алетейя, 2002.
6. Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибихина. — СПб.: Наука, 2006.
7. Шпигельберг Г. Феноменологическое движение. Историческое введение / Перевод с англ. под ред. М. Лебедева, О. Никифорова. — М.: Логос, 2002.
8. Beauvoir, de S. The Prime of Life / trans. P. Green. Harmondsworth: Penguin, 1965.
9. Moran D. Introduction to phenomenology. London; New York: Taylor & Francis e-Library, 2002.
10. Patrul Rinpoche. The words of my perfect teacher / Trans. by Padmakara Transl. Group. Boston: Shambhala, 1998.

УДК 128.14

*Маковцев Владимир Станиславович,*  
магистрант Института философии  
Санкт-Петербургского государственного университета,  
vl.makovtsev@gmail.com

### **НЕЛЮБОВЬ КАК ПРЕДМЕТ ПРИЗНАНИЯ**

В статье дается попытка представить признание в нелюбви как нечто, имеющее необходимость быть озвученным. Нелюбовь таким же образом формирует особое пространство смыслов и знаков, как и любовь. Однако по внешним признакам оно вывернуто наизнанку. Оно нередко оказывается не проговоренным даже самими субъектами этого пространства. Поскольку попытка приблизиться к подобному смыслу вплотную ввергает человека в оцепенение. Становится сложно поверить утраченным иллюзиям в их достоверность. Человек оказывается в незнании ни только самого себя, но и того мира, который его еще совсем недавно окружал. Здесь он стоит близко к смерти. При этом не только в метафоричном смысле. В качестве примера, иллюстрирующем необходимость обозначения подобного рода знаков, автор прибегает к сцене из «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского.

**Ключевые слова:** нелюбовь, признание, любовь, Достоевский.

*Makovtsev V. S.*  
*LOVELESS AS RECOGNITION SUBJECT*

In article the attempt to present recognition in loveless as something, having need to be sounded is given. Loveless in the same way forms special space of meanings and signs, as well as love. However on external signs it is turned inside out. It quite often is not spoken even by subjects of this space. As the attempt to come very close to similar sense plunges the person into catalepsy. It becomes difficult to believe lost dreams in their reliability. The person appears in ignorance only himself, but also that world which still quite recently surrounded it. Here it costs close by death. At the same time not only in metaphoric sense. As an example, illustrating need of designation of this sort of signs, the author resorts to a scene from "Crime and punishment" by F. M. Dostoyevsky.

**Keywords:** Loveless, recognition, love, Dostoyevsky.

Необходимость и исток признания в любви были в общих чертах рассмотрены мной в докладе, прочитанном мной 27 октября 2017 года в рамках конферен-

ции «Дни Петербургской философии 2017». Однако, чувствуется необходимость осветить «темную сторону Луны», таким образом попытаться поставить вопрос о нелюбви, что видится мне делом недалекого будущего. Здесь же речь пойдет о признании в нелюбви. Признанию как одного из немногих средств, позволяющих нам установить и восстановить связь с признаваемым предметом. В случае с нелюбовь таким предметом оказывается смысловая пустота. С одной стороны, лежит возможность ее заметить в пространстве смыслов; с другой же, на участь которой выпадет необходимость признание признать, принципиальная невозможность это заметить. В этом лежит корень драматизма подобного рода признания.

Как и у любой игры, понимаемой в самом широком смысле, здесь так же есть правила, которые зачастую способны проявлять себя как правила только в случае возможного на них отклика. Не заметить их не получится, поскольку это означает выпасть из игры, стать по отношению к ней в лучшем случае сторонним наблюдателем. Однако этой игре наблюдатель не нужен. Его присутствие в пространстве этой игры способно разрушить все ее очарование, красоту и притягательную опасность. Речь, конечно, идет о любви. И признание в любви, явный отклик на присутствие в пространстве человека особого другого — возлюбленного, — оказывается одним из центральных моментов этой игры. Однако, признаются не только в любви, но также и в ее отсутствии. Так с горечью и сожалением сообщают бывшему возлюбленному, что он уже не любим. Так отвечают и тем, кого не готовы признать в качестве своего возлюбленного. Признание требует своего разделения и только этим оно оправдывает себя, и может состояться как собственно признание. Но, признаваясь в отсутствии любви, человек признается в том, чего нет, наделяет ничто существенным статусом.

Речь влюбленного переполнена смыслами, которые он считывает с возлюбленного, этими знаками формируется особое пространство, понятное только им, и которое с полным правом можно обозначить пространством любви, при том, что эта речь оказывается по словам Р. Барта «в предельном одиночестве» [1, с. 80], и что как не отчаянье признания влюбленного оказывается еще одной попыткой преодолеть это одиночество? Где здесь оказывается место признанию и что оно здесь как не в конечном счете попытка обналечить эти знаки, дать им внятный голос, вместо смутного намека, наполненных в не меньшей степени так же сомнениями и страхами. Признание оказывается разрушительным актом любовной игры, но в то же время необходимым ее элементом когда мы говорим о неявном признании, как основании пространства любви, намеком и тенью пронизывающем собой каждый его знак, внятный с полным правом только самим влюбленным. Оно не гарантирует взаимности и поэтому является собой так же признанием за возлюбленным его свободы даже в тех случаях, когда это признание оказывается признанием в нелюбви, когда, казалось бы, все знаки на это указывают, — признание оказывается так же последней надеждой влюбленного.

\* \* \*

Представить дискурс о признании в любви и избежать при этом признания в ее отсутствии не представляется возможным. Одно не отделимо от другого, каждый сможет заметить, однако остается не сколько странным вопрос:

зачем признаваться в том, чего нет? Тем не менее, подобно тому, как признаются в любви, преодолевая робость и молчание, находя в себе силы *сказать*, так же признаются и уже возлюбленным, что их разлюбили. Или в том, что любви нет.

Литература богата примерами как признания в любви, так и в ее отсутствии. И раз речь зашла о втором, то в качестве примера, позволяющего нам взглянуть на структуру признания с отсутствующим признаваемым объектом, хотелось бы вспомнить всем известный сюжет из русской литературы. Это хорошо иллюстрирует сюжет романа «Преступление и наказание», а именно сцена тайного объяснения Свидригайлова с Авдотьей Романовной в комнате Свидригайлова. Можем ли мы признать за Свидригайловым любовь к девушке? Бросается в глаза похоть, страсть в ее негативном воплощении, — если здесь и есть место любви, то, хотелось бы нам сказать, то *groß цена такой любви*. Будто у нас где-то есть общий аршин, хранящийся в палате мер и весов, сверяясь с которым, мы можем отличить любовь от всего остального. И в данном случае он есть. Любовь есть отношение к человеку, признания за ним его совершенства и уникальности, а за этим стоит и признание его свободы, в связи с чем невольно хотелось бы спросить, разумеется риторически: Свидригайлов, при всем его уме, а он явно неглуп, неужели не видел, что она его не любит и полюбить не сможет? Что ни о какой взаимности и речь быть не может? Тем не менее он на грани между жизнью и смертью, после выстрела в него, вдруг сталкивается с чем-то, что позволяет ему взглянуть с *отчаяньем* на происходящее.

«Он подошел к Дуне и тихо обнял ее рукой за талию. Она не сопротивлялась, но, вся трепеща как лист, смотрела на него умоляющими глазами. Он было хотел что-то сказать, но только губы его кривились, а выговорить он не мог.

— Отпусти меня! — умоляя сказала Дуня.

Свидригайлов вздрогнул: это ты было уже как-то не так проговорено, как давешнее.

— Так не любишь? — тихо спросил он.

Дуня отрицательно повела головой.

— И... не можешь?.. Никогда? — с отчаянием прошептал он.

— Никогда! — прошептала Дуня.

Прошло мгновение ужасной, немой борьбы в душе Свидригайлова. Невыразимым взглядом глядел он на нее. Вдруг он отнял руку, отвернулся, быстро отошел к окну и стал пред ним.

Прошло еще мгновение.

— Вот ключ! (Он вынул его из левого кармана пальто и положил сзади себя на стол, не глядя и не оборачиваясь к Дуне). Берите; уходите скорей!» [2, с. 382–383]

Теперь мы не можем уверено сказать, что он не любил ее, поскольку *проблеск*, туманный и демоничный все же мелькает, на какой может только и способен был бы Свидригайлов, один из самых неоднозначных героев творчества Достоевского. Он отпускает ее, зная, что она не любит его. Отпускает, услышав в ее

голосе свое присутствие, подобно тому, как в отражении возлюбленных глаза мы видим самих себя. И он увидел, и пройти мимо, не расслышать и сделать вид, что ничего не произошло уже было невозможно. «*Это ты было уже как-то не так проговорено, как давешнее*», но так, что в нем он увидел самого себя. Это то самое *сердечное ты*, которым женщина обмолвясь, может по словам А. С. Пушкина, *все счастливые мечты в душе влюбленной* [3, с. 58] возбудить. И только влюбленной душе, столь остро чувствующей этот может быть совсем незначительный и незаметный оттенок тона.

В последующем романе герой убьет уже свою возлюбленную. Сколь бы Достоевский не утверждал, что «свою рожу не показывает» в своем творчестве, не трудно заметить глубоко личный оттенок в теме любви в его творчестве, что, однако, тема других исследований.

Свидригайлов выбивает признание и в этом же моменте признается в своих намерениях, а значит столь косвенным образом пытается объясниться в своих намерениях. Пользуясь случаем, удачей, выпавшей на его пути, в виде подслушанного разговора, он совершенно искреннее желает помочь, помочь материально, на что только и способен такой как он. По известным причинам он остался неслышанным. И именно поэтому его признание оказывается провальным, изначально провальным, как и почти любое признание, нуждающееся в своих словах. Влюбленный отказывается верить не только окружающим, но и своим предчувствиям, своим глазам, ему необходима только нечто сравнимое с пулей в лоб, чтоб до него эта мысль могла дойти с победоносным торжеством. В случае со Свидригайловым, хоть это и не было единственной причиной, дело обернулось вполне себе реальной пулей в той мере, в которой реально пространство того вымысла, в которое погружает нас гений Достоевского.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
2. Достоевский Ф. М. ПСС в 30-ти томах. Том шестой. Преступление и наказание. Л.: Наука, 1973.
3. Пушкин А. С. Ты и вы. // Пушкин А. С. ПСС в 10-ти томах. Том третий. Стихотворения 1827–1836. Л.: Наука, 1977.

УДК 726.5.03

*Кравченко Ксения Геннадьевна,*  
магистрантка Института философии  
Санкт-Петербургского государственного университета,  
кафедры философии религии и религиоведения,  
yuksash@gmail.com

## **РЕФОРМАЦИЯ И ФОРМИРОВАНИЕ АНГЛИКАНСКОЙ ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ**

В статье рассматривается процесс трансформации храмового зодчества Англии в период с XVIв. по начало XVIIIв.. Выделяются несколько периодов постепенного становления англиканской архитектуры от реорганизации внутреннего пространства католических церквей и соборов в соответствии с протестантскими требованиями, до возникновения собственно англиканской концепции храма. Тема раскрывается исходя из историко-религиоведческих позиций, что подразумевает акцентирование внимания в большей степени на причинах формирования нового типа архитектуры и идеях, стоящих за ним.

**Ключевые слова:** храмовая архитектура, Церковь Англии, Реформация.

*Kravchenko K. G.*  
*REFORMATION AND THE ESTABLISHMENT  
OF ANGLICAN CHURCH ARCHITECTURE.*

The article discusses the process of transformation of Church architecture of England from the XVII century to the beginning of the XVIII century. There are several stages of gradual formation of Anglican architecture: from reorganizing the interior space of Catholic churches and cathedrals in accordance with the Protestant demands to the appearance of Anglican concept of the Church. The consideration of the topic is based on historical and theological positions and focuses on reasons for the formation of a new type of architecture and the ideas behind it.

**Keywords:** church architecture, Church of England, Reformation.

Одним из результатов Реформации XVI в. явилась трансформация представлений о роли и функциях храма. На протяжении нескольких столетий англиканское храмовое зодчество претерпевало ряд перемен не столько по причине исторической смены архитектурных стилей и усовершенствовании методов

строительства, но в большей степени как результат процесса становления англиканства как умеренной формы протестантизма.

Реорганизация в церковной сфере привела к радикальному внутреннему переустройству уже существующих соборов и церквей в соответствии с указаниями «Книги Общих Молитв», первое издание которой, составленное Т. Кранмером, было опубликовано в 1549 году. Данный документ представлял кодификацию реформированного вероучения и акцентировал внимание на первостепенной роли проповеди, а не причащения, а так же на преодолении границ между клириками и мирянами в процессе литургии. Основным принцип, утвержденный «Книгой Общих Молитв», — общественный характер литургии для всего «тела» церкви. Паства должна быть полностью вовлечена в богослужение, видеть, слышать и понимать происходящее у алтаря [1]. Существовавшие романо-нормандские и готические культовые здания, выстроенные в соответствии с католическими канонами, этим требованиям не удовлетворяли. Поскольку разрушение старых храмов и возведение новых в короткие сроки представлялось невозможным, решением явилась внутренняя реорганизация церковного пространства, прошедшая в несколько этапов.

Первый этап относится ко времени правления Эдуарда VI (1537–1553 гг.). Он связан с именами следующих деятелей. Немецкий протестантский теолог Мартин Буцер раскритиковал первое издание «Книги Общих Молитв» касательно положения и действий священника в отношении паствы в течении службы [3, с. 32]. Джон Хупер и Николас Ридли, ратовали за устранение алтарных преград и крестных перегородок, отделявших мирян от клириков, делая распределение божьей благодати неравным, а также за замену каменных престолов деревянными передвижными столами. Уже в 1552 году из нового издания Книги Общих Молитв исчезает термин «altar», на смену ему приходят «Lord's board» или «Communion table». Теологически это обосновывалось устранением идеи мессы как жертвы, характерной для католицизма [11, с. 18]. Вопрос об оформлении внутреннего убранства церкви, в частности о местоположении алтарного стола, должен был решаться по усмотрению прихожан [5, с. 135].

Вторая волна переформатирования церковного пространства относится ко времени правления Елизаветы I (1558–1603 гг.), начавшаяся с нового акта о Супрематии (1559 г.) [6, с. 449–458] и возвращающая Церковь Англии, после правления католички Марии I, к протестантским идеям. Со второй половины правления Елизаветы «Communion table» присутствует во многих церквях параллельно с престолом [3, с. 89]. Богато украшенные фресками стены очищались, скульптура устранилась, поскольку преобладавший кальвинистский взгляд на храмовое искусство утверждал недопустимость изображений Господа, прочие же являются не более чем фантазией художников, изображающих ложную действительность [1, с. 102–109]. Взамен стены украшались письменными фрагментами библейских текстов, храма мыслился как место размышления человека о Боге и своих грехах.

Третий период относится к концу XVI и первой половине XVII вв.. Ввиду активного противостояния во внутренней политике, приведшего к свержению,

а затем Реставрации монархии, взгляды на религию в стране менялись в зависимости от того, кто находился у власти. Реорганизация и строительство церквей в основном происходило согласно принципам, установленным в елизаветинскую эпоху, что в дальнейшем явилось причиной постепенного возвращения к до-реформационным неудобствам, связанным с плохой видимостью и слышимостью служб [4, с. 125]. Акценты расставлялись следующим образом: купель, символизируя вхождение человека в Церковь через таинство крещения, располагается при входе, скамьи ориентированы в сторону кафедры проповедника, престол связывается с идеей пресуществления [9]. Архиепископ Кентерберий Уильям Лод оспаривал реформистский взгляд на значение престола и предложил соорудить вместо алтарных преград невысокие перила, что приводило к изменению хода литургии.

Следующий период, в который наконец представилось возможным воплотить в камне идеи английского протестантизма, связан с жизнью и творчеством английского архитектора Кристофера Рена (1632–1723 гг.). Толчком для развития английской архитектуры вообще и храмовой в частности стал пожар 1666 года, уничтоживший почти все церкви Лондонского Сити. В 1667 году был принят акт о застройке сгоревшего города, и задача заново отстроить уничтоженные пожаром приходские церкви (которых в итоге было отстроено более 87-ми) и собор Св. Павла легла на К. Рена, который к тому времени являлся главным архитектором и архитектурным инспектором [7, с. 48]. Вдохновляясь современной архитектурой Италии и Франции, но руководствуясь основными протестантскими идеями, архитектор создает тип англиканского храма, доминировавший на протяжении почти полутора столетий.

Сооружая приходские церкви, зодчий стремился воспроизвести не очень большое, но светлое, прямоугольное, пронизанное естественным светом здание (аллегория возможности каждого человека установить отношения с Богом), не превышающее объемы, позволяющие прихожанам хорошо видеть и слышать богослужение. Доминантой храма становится кафедра проповедника, чем подчеркивается первостепенное значение проповеди в протестантизме, алтарная же часть отходит на задний план, хотя и не устраняется полностью. Данный тип организации храмового пространства, получивший название «аудиторный», нашел отражение в работах последователей К. Рена — архитекторов XVIII столетия Н. Хауксмур и Дж. Гиббса. Наиболее полно зодчему удалось реализовать свой замысел в церкви Св. Якова (St. James, Piccadilly), где можно наблюдать довольно скромное оформление алтаря, огороженного лишь небольшой решеткой, отсутствие специальной алтарной апсиды, наличие широких галерей для паствы и отсутствие витражей. Хотя Рен иногда прибегал к готике, этот стиль постепенно уступал, не исчезая полностью, место классицизму, барокко, палладианству, что на два столетия кардинально меняет облик не только храмов, но и городов Великобритании.

Поистине грандиозной работой архитектора является строительство собора св. Павла (1675–1708 гг.). Перед зодчим стояла задача, с одной стороны, избежать пышности итальянских католических храмов того времени, с другой — уйти

от пуританского представления о молитвенном доме. Духовенство отклонило два первых варианта, предложенных Реном. Окончательный утвержденный вариант собора имел высокий шпиль и крестообразную форму, что было традиционно для предшествующих периодов английской архитектуры. В итоге, план отстроенного собора, который можно лицезреть и по сей день, не соответствовал утвержденному варианту. Архитектор пошел на хитрость и спроектировал третий план, согласно которому тело всего собора укорачивалось, приобретая более пропорциональные черты, готические элементы максимально устранялись, уступая место классицизму [2, с. 223–226].

Результатом Реформации стала смена религиозного и социального сознания человека. Происходит определенная десакрализация церковного пространства, теперь для верующих храм не является единственным местом общения с Богом. В то же время акцент переносится с внешнего храма на внутренний, присущий каждому человеку, хотя внешние символы по прежнему играют огромную роль в миропонимании. Кристофер Рен оказал значительное влияние на развитие англиканской храмовой архитектуры. Восстановление церковью подразумевало полную перестройку и перекладывание фундамента здания, что явило миру античный Лондон, спрятанный под землей за надстройками многих веков. Подобные находки еще больше убедили архитектора в правильности избранного им пути по возвращению к истокам и «лучшему стилю» [10, с. 140–145]. Появление концепции «аудиторного» храма, отвечающего всем основным требованиям протестантского богослужения, а так же строительство грандиозного протестантского собора явились результатом полуторавековых экспериментов английского храмового зодчества, отражавших переход от католицизма к умеренной форме протестантизма.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кальвин Ж. Наставление в христианской вере: Т.1, кн.1,2. М.: Изд-во РГГУ, 1997. С. 582.
2. Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П. История английской архитектуры. М.: ЗАО Центрполиграф. 2003, С. 382
3. Addleshaw, G W O; Etchells, F. The Architectural Setting of Anglican Worship. London.: Faber & Faber. 1948. P. 288.
4. Clifton-Taylor A., The cathedrals of England London: Thames a. Hudson, 1976. P. 288.
5. Drummond A. L., The church architecture of Protestantism. An Historical and Constructive Study. Edinburg: T.&T., 1934. P. 336.
6. Gee H., Hardy W. J. Documents illustrative of English church history. London: Macmillan and co., lim., 1914. P. 670.
7. Soo L. M. Wren's "tracts" on architecture and other writings. Cambridge: Cambridge univ. press, 1998. P. 320.

8. The booke of the common praier and adminiftration of the Sacramentes, and other rites and ceremonies of the Churche: after the ufe of the Churche of Englande. London. 1549. P. 127.
9. White J. F. Protestant Worship and Church Architecture: Theological and Historical considerations. Eugene, Oregon: Wipf and stock publishers, 2003. P. 223
10. Wren C. Life and works of Sir Christopher Wren. From the Parentalia; or memoirs. London: E. Arnold, 2012. P. 292.
11. Yates N. Buildings, faith and worship: the liturgical arrangement of Anglican churches, 1600–1900. New York: Oxford univ. press, 2000. P. 261.

УДК 159 (99)

*Крылова Любовь Викторовна,*  
преподаватель Русской христианской гуманитарной академии,  
lyubov.krylova@mail.ru

## **ПАРАДОКСЫ В ПСИХОЛОГИИ ПРИНЯТИЯ РЕШЕНИЙ**

В статье рассматривается понятие парадокса, описываются его различные типы: апории, антиномии, «неклассические состояния». Парадоксы анализируются в плоскости психологии принятия решений. Дано определение парадоксального решения, приведены примеры таких решений.

**Ключевые слова:** парадокс, принятие решения, парадоксальное решение.

*Krylova L. V.*

### *PARADOXES IN DECISION-MAKING PSYCHOLOGY*

This article considers the concept of paradox, describes its different types: aporias, antinomies, “non-classical states”. Paradoxes are analyzed in the decision-making psychology plane. The definition of the paradoxical decision is given, examples of such decisions are also given.

**Keywords:** paradox, decision-making, paradoxical decision.

Каждый день мы принимаем решения. Некоторые из них касаются частных и носят привычный характер, другие — связаны с вопросами функционирования и требуют серьезных размышлений, от третьих может зависеть наша дальнейшая судьба.

«Решения — это важнейший продукт человеческой деятельности» [4, с. 11]. Проблемы процесса принятия решений носят фундаментальный характер и являются одним из важнейших направлений междисциплинарных исследований.

Философия в анализе этих проблем, объединяя подходы различных дисциплин, с одной стороны, и определяя общий концептуальный базис, с другой, позволяет формировать понятия, которые могут обеспечить выход за рамки узко дисциплинарных способов понимания изучаемых явлений.

Человек хочет принимать правильные решения, оценивать различные варианты и делать выбор в отношении той альтернативы, которая в наибольшей степени соответствует поставленным целям и системе ценностей индивида,

но, попадая в ситуации неопределенности и риска, человек принимает решения, последствия которых не могут быть однозначно определены.

Решения, которые имеют внезапный и радикальный характер, зачастую принимаются нелогичным образом и носят парадоксальный характер.

Интерес к принятию решений и парадоксам возник еще во времена Античности. Понятие парадокса имеет множество определений, но все они содержат в своем основании противоречивость и многозначность выводов.

Парадоксы можно определить [1]:

- как правильное высказывание либо рассуждение, отрицающее то, что представляется «безусловно правильным», но не может существовать в реальности (*апория*);
- как содержащее два противоположных утверждения, для каждого из которых имеются свои аргументы, что приводит к взаимоисключающим выводам (*антиномия*);
- как неразрешимая ситуация в рассуждении, из которого невозможно найти выход («неклассические состояния»).

К первому типу парадоксов могут относиться наиболее ранние парадоксы, известные как апории Зенона, философа, представителя Элейской школы (около 425 до н. э.), которые строились на доказательстве «от противного» и затрагивали вопросы неделимости времени и пространства. Например, апория «Ахиллес и черепаха» утверждает, что Ахиллес никогда не сможет догнать медленно бредущую впереди него черепаху, однако на практике можно легко убедиться в обратном. Отвлеченное мышление, с помощью которого Зенон приводит свои доказательства, вступает в противоречие с чувственно-воспринимаемым явлениями.

Если переводить такие парадоксы в плоскость психологии принятия решений, то такого рода парадоксальностью могут обладать решения, которые не согласуются с общепринятым мнением или представлением, или же решения, которые идут вразрез со здравым смыслом. Например, вывод о бесперспективности термоядерной войны очевиден, но многие страны продолжают наращивать свою военную мощь. К такому роду примеров также можно отнести ситуацию, связанную с экологической обстановкой в мире в части отсутствия серьезных усилий для ее решения или выбор человека курить, пить, делать что-то себе во вред при полном осознании последствий подобного выбора.

Ко второму типу парадоксов можно отнести группу формально-логических парадоксов. Парадоксы элейской школы, например, парадокс «Лжец», приписываемый Эвбулиду из Милета (IV век до н. э.), был сформулирован Аристотелем в своем сочинении «О софистических опровержениях» в 355 году до н. э. следующим образом: «Лжет ли тот, кто говорит, что он лжет?».

Такие парадоксы как «Спрятанный», «Покрытый», «Электра» являются разновидностями парадокса: «Знает ли Электра, что Орест её брат? Конечно, знает. Но Орест покрыт одеялом, и Электра не знает, что покрытый человек есть её брат. Следовательно, Электра не знает того, кого знает». Такие парадоксы отражают трудности в области логической семантики.

Или знаменитый парадокс «Протагор и Еватл» и его версии, такие как «Крокодил и мать», «Санчо Панса» и другие. По преданию, философ-софист Протагор (V век до н. э.) заключил со своим учеником Еватлом договор: Еватл, обучающийся праву, должен заплатить за обучение лишь в том случае, если выиграет свой первый судебный процесс. Закончив обучение, Еватл не стал, однако, участвовать в процессах. Протагор подал на него в суд, аргументируя своё требование таким образом: «Каким бы ни был результат суда, Еватл должен будет заплатить. Он либо выиграет этот свой первый процесс, либо проиграет. Если выиграет, то заплатит в силу заключённого договора. Если проиграет, заплатит согласно решению суда». На это Еватл ответил: «Если я выиграю, решение суда освободит меня от обязанности платить. Если суд будет не в мою пользу, это будет означать, что я проиграл свой первый процесс и не заплачу в силу договора». Если под решением данного спора понимать ответ на вопрос, должен Еватл уплатить Протагору или нет, то очевидно, что спор неразрешим. Договор учителя и ученика внутренне противоречив и требует реализации логически невозможного положения: Еватл должен одновременно и уплатить за обучение, и вместе с тем не платить.

Многие мыслители предлагали варианты разрешения этих противоречий, что способствовало развитию современных логических методов, которые приводили, в свою очередь к новым парадоксам.

В психологии таких парадоксальных ситуаций предостаточно. Например, если женщина одновременно совмещает в себе две роли: роль матери и роль учителя. Мать должна любить и принимать ребенка, пожалеть его, если он сильно устал от учебы, а учитель — давать знания, учить, быть требовательным к процессу и результату. С этих различных позиций женщина может приходиться к противоположным решениям по отношению к ребенку, которые будут иметь противоречивый характер.

Парадоксы третьего типа, определяемые как «неклассические состояния», связаны с невозможностью объяснения явлений природы с позиции современного уровня развития науки. Иллюстрацией такого типа парадокса может служить изучение строения атома, которое началось еще с древних греков. Планетарная модель атома, предложенная Э. Резерфордом, вступала в противоречие с классической механикой Ньютона, согласно которой электрон, двигаясь по орбите, должен был терять потенциальную энергию и, в конце концов, «падать» на ядро, чем прекращать существования атома. Такой парадокс был устранен введением Н. Бором постулатов квантовой механики. Согласно этим постулатам электрон двигался по стационарным орбитам вокруг ядра и при нормальных условиях не поглощал и не испускал энергию. Так родилась атомная физика, в рамках которой необъяснимое поведение составляющих атома с позиций классической механики получило позитивный статус.

Роль таких парадоксов состоит в обнаружении противоречия, решение которого способствует развитию новых идей, концепций и теорий. История науки представляет нам огромное множество блистательных парадоксальных решений.

В психологии мы также довольно часто сталкиваемся с проблемами, которые невозможно решить с того уровня (состояния), на котором мы находимся в данный момент. Таким примером могут быть попытки решения своих психологических проблем не путем избегания обстоятельств, приводящих к ним, а, наоборот, поиском провоцирующих ситуаций, усиливающих психологическую трудность. Например, имея страх высоты, человек может принять решение прыгнуть с парашюта или отправиться в горы.

Противоположности парадокса вынуждают человеческий разум осознать ограниченность своей точки зрения, поверхностность суждений и привычных понятий. Осознание ограниченности восприятия, невозможности продвижения к истине с помощью привычных приемов приводит человека в состояние фрустрации. Это переходное состояние, где определенности уже исчерпали себя, может приобретать тяжелый, даже мучительный характер, позитивный выход из которого предполагает задействование творческого потенциала.

Ряд экспериментов, связанных с решением различных задач, показал, что успех парадоксального решения зависит от того, насколько исследователю удалось освободиться от шаблона, убедиться в непригодности ранее известных путей и вместе с тем сохранить увлеченность проблемой, не признать ее нерешаемой [6].

Творчество — это не линейный процесс, в нем бывают подъемы, спады, плато. Наивысший кульминационный момент творческого состояния — вдохновение, когда рациональная и эмоциональная сферы соединяются вместе и максимально направляются на решение задачи. Зачастую такое вдохновение связано с возникновением инсайтов и озарений.

Парадоксальные творческие решения — это всегда переход на принципиально новый уровень понимания проблемы, который включает в себя предыдущие. Например, женщина, обнаружив измену мужа, не скандалит с мужем, не нападает на любовницу, а стремится подружиться с этой женщиной, приблизить ее к своей семье, лишая любовные отношения тайны и недоступности, давая возможность мужу лучше «разглядеть» свою пассиву в спокойной обывательской обстановке; или, как вариант, переключить все внимание с мужа и его любовницы на себя: поехать в путешествие, получить дополнительное образование, заняться танцами — стать интересной самой себе, а не стремиться удержать интерес мужа на себе.

«Парадокс не только обозначает “горячую точку” пространства, он всегда точно предопределяет место вероятностного прорыва в новую реальность» [5, с. 102]. Парадоксальное решение есть результат творческих усилий. Для достижения результата необходимо преодолеть «безрассудство нерешаемого и невозможного: идти туда, куда ходить невозможно» [2, с. 85].

Решения такого порядка вызывают изменения специфического характера. Используя системный подход, изменения могут относиться к разным уровням. На первой ступени происходят преобразования в рамках системы, которые касаются лишь ее элементов и частей. Эти изменения линейные, осуществляются поступенчато и носят количественный, а не качественный характер. Изменения

второй ступени касаются самой системы, где трансформации подвергается ее структура или процессы, проходящие в ней. Такие изменения, как правило, носят внезапный и радикальный характер — система переходит на новый уровень функционирования, качественно преобразовываясь. Это происходит неожиданно и нелогично. Именно к таким изменениям приводят парадоксальные решения третьего типа [3].

Таким образом, анализируя парадоксы в плоскости принятия решений, можно сказать, что парадоксальные решения — это решения, которые противоречат себе, исходным посылкам, общепринятому, традиционному взгляду или здравому смыслу по содержанию и/или по форме. Такие решения всегда оригинальны, носят неожиданный, непривычный, трансформирующий характер.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьева С. В., Непейвода Н. Н. Парадокс. Гуманитарные технологии. Аналитический портал. URL: <http://gtmarket.ru/concepts/6956> (дата обращения 10.09.2017).
2. Деррида Ж. Эссе об имени. Кроме имени / Ж. Деррида. — СПб.: Алетейя, 1998. — 192 с.
3. Джеральд Р. Уикс, Лучиано Л'Абат. Психотехника парадокса. Практическое руководство по использованию парадоксов в психотерапии. Методические материалы для слушателей курса «Психотерапия». Москва, 2002. — 278 с.
4. Диев В. С. Рациональные решения: критерии, модели, парадоксы // Вопросы философии. 2013, № 8. — С. 3–11.
5. Кириллюк С. С. Парадокс — феномен переходности. // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 20 (201). Философия. Социология. Культурология. Вып. 18. — С. 95–103.
6. Пономарев Я. А. Психология творчества. — М.: Наука, 1976. — 303 с.

*Сюндюков Никита Кириллович,*  
аспирант Института философии  
Санкт-Петербургского государственного университета,  
кафедра истории философии,  
Nick.syundyukov@gmail.com

### **ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ ДОСТОЕВСКОГО. ЧЕЛОВЕК МЕЖ ПРОКЛЯТЫХ ВОПРОСОВ**

Творчество Достоевского — всеобъемлюще. Его трудно ухватить, привязать к какой-то теории. Достоевский не поддается «-измам». Тем не менее, его мысль оказала сильнейшее влияние на российскую и западную культуру. «Своим учителем» называл Достоевского Ницше, Сартр и Камю ставили его в один ряд с «отцом экзистенциализма» — Сереном Кьеркегором. Все то, о чем мыслил, чем болел и страдал 20-й век, все это имеет корни в «проклятых вопросах» Достоевского.

Сам Федор Михайлович всегда прятался в своих «проклятых вопросах» в качестве фигуры «подпольного человека». В его терзаниях, в безысходных попытках решения «вопросов» мы и постараемся разобраться в настоящей статье.

**Ключевые слова:** экзистенциализм, личность, свобода, выбор

*Siundiukov N. K.*  
*EXISTENTIALISM OF F. DOSTOEVSKY.*  
*MAN BETWEEN THE CURSED QUESTIONS*

Dostoevsky's work is highly accumulating. It is difficult to grasp it, to bind to a certain theory. Dostoevsky does not lend himself to “-isms.” Nevertheless, his thought had a strong influence on Russian and Western culture. Nietzsche referred to Dostoevsky as to a teacher, Sartre and Camus put him amongst the “father of existentialism” — Søren Kierkegaard. All the thoughts, all the pain and suffering of the 20th century — all of this has its roots in Dostoevsky's “cursed questions”.

Fyodor Mikhailovich himself always hid in his “cursed questions” as a figure of the “underground man”. In the present article we will try to understand his torment, his hopeless attempts to solve those “questions”.

**Keywords:** existentialism, personality, freedom, choice

### *Экзистенциализм как философия личности*

Философия экзистенциализма связана с конкретной личностью. Это не просто абстрактное восхваление идеи Человека (безусловные права человека, человек-венец творения), нет. Это воспевание Личности, того, что нас отличает от других. И логично, что дабы не впадать в очередную абстракцию, дабы не сводить лелеемую личность к абстрактному «Человеку», экзистенциальному мыслителю стоит сосредоточиться ни на чем ином, как на своей собственной личности. Бердяев даже напишет специальную книгу, первую в своем роде — «Самопознание. Опыт философской автобиографии», где он без всяких приличий будет на протяжении нескольких сотен страниц рассуждать о себе. Оставлены фантазии об объективности философии, о ее последовательности, о логике, — нет! Все, что значит — это личность. Личность — мера всех вещей, перефразируя Протагора.

Но все же чаще экзистенциальная философия связана с личностью философа скорее неосознанно, то есть нехотя философ влетает самого себя в свою философию, делая ее не замкнутой системой, как у немецких классиков, а неотрывной частью себя. И поэтому экзистенциалисты чаще писатели, нежели философы. Они — люди творчества, ведь через философию они выражают не абстрактную и всеобщую идею, а прежде всего свою самость. А почему нам должно быть все это интересно? Вспомним Сартра — потому, что совершая выбор, человек выбирает за все человечество. А разве не интересно посмотреть, как выбирали такие великие личности, как Достоевский, Сартр, Бердяев?

Все программные произведения Достоевского строятся на разгадке той или иной личности. Раскольников в «Преступлении...», Ставрогин в «Бесах», Иван Карамазов со своим великим инквизитором — в «Братьях...».

Достоевский не описывает пейзажи, не уделяет пристального внимания обстановке или одежде, а если и уделяет, то не для того, чтобы описать быт, характер времени, нравы эпохи, как, например Толстой. Нет. Его желтые обои, грязные перегородки в комнатах Санкт-Петербурга — лишь детализация состояния души героев. Какое это состояние? Чаще всего, безумие. Достоевский писал, что творчество его сосредотачивается на нетипичных героях эпохи. На нетипичных потому, что именно в них наиболее ярко проявляются те или иные черты времени. Ведь что такое типичный человек? Это нечто усредненное, абстрактное, неяркое. Обыватель — что с него взять? Разве с мирного обывателя нарисуеть яркий, заметный портрет? Нет, скорее перед нами предстанет что-то такое умирающее, спокойное и совсем необязательное. Нет бездны бытия в обывателе, типичные черты эпохи в нем смягчены, сведены к «норме».

А экзистенциализм интересуют крайние состояние человека. Кто же, как не Достоевский, лучше всего рисует и копается в этих «крайних, кризисных» состояниях? Кто, как не он, показывает всю чернь русской жизни? Эти грязные кабаки, нищенское существование, пьяницы, раскиданные по закоулкам, полусумасшедшие, дряблые, провонявшие старики, умирающие на обочине с именем проклятой ими же дочери на губах — все это ярчайшие образы русской жизни, доведенные до предела, до максимума.

Пошел бы убивать Раскольников старушку, не будучи бедным студентом? Нет, смягчил бы его буржуазный жирок, и все его размышления остались бы только теорией, и был бы он очередным Обломовым. Ах, хорошо бы старушку убить! Но Раскольников доведен до предела — сюртук его прохудился, семья отчаянно не хватает денег, будущее туманно. Не только великие размышления наводят его на мысль об убийстве, но и грубая материальность. В моменте, когда он должен решить свою судьбу — убить или не убить, тварь ли я дрожащая или право имею — сосредоточились все стороны его бытия. Ему уже не отступить, не продлить решения. Экзистенциализм весь строится на выборе.

### *Разрыв с идеалами. От Макара Девушкина к старухе-процентщице*

Философия Достоевского неразрывно связана с его личностью, хоть он и отговаривается от этого, прячась за выдуманных литературных персонажей, обставляя действие в неназванном уезде и пр. Но все его персонажи, в особенности отрицательные — Ставрогин, Раскольников, Иван Карамазов — это он сам. В биографии Достоевского отмечают один критический момент — ссылка на каторгу. До этого литература Достоевского хоть и была погружена в мрачные тона, но в целом была романтична и привержена определенным — ключевое слово! — идеалам — тому самому Человеку. В Бедных Людях он плакал над несчастным Макаром Девушкиным, сознавая, что «последний человек есть тоже человек и зовется Брат мой» [2]. Он был страстным приверженцем идеала гуманизма. Последнего человека на земле он боготворил, веря, что есть в нем светлое начало, что и его надо уважить, и что, быть может — он лучше всех нас.

Но какой перелом. Страстные слезы над Макаром Девушкиным, последним человеком, в «Бедных Людях» — и убийство старушки-процентщицы в «Преступлении...». Но ведь то разные люди! Никому не желающий зла Макар и злобная старуха. Но в том то и дело, что перед идеалом все равны — и бедняга Макар, и мегера старуха. Последний человек называется брат мой — так почему старуха не имеет право на место «последнего человека»? Подрасшатались идеалы гуманизма у Достоевского на каторге, поставлены они под сомнения. Если в первых его произведениях они безусловны, и над их несоответствием реальному устройству дел читателю оставалось лишь лить слезы — то в поздних Достоевский ставит их под вопрос. Более того, он кидает в них камни, он рушит, он спрашивает — тварь я дрожащая или право имею? Он отделяет себя от последнего человека, становится судьей над ним.

А почему? Да потому что на каторге Достоевский понял, что последнему человеку нет никакого дела до его идеалистических слез. Ни теплей, ни холодней каторжникам оттого, что замшелые интеллигенты плачут над ними и «называют братом своим». Не существует в мире гармонии идеала. Идеал — выдуманная отговорка, затуманивающее зрение среднего человека, упивающегося своей философией в мягком кресле кабинета. В идеалах ищут лишь комфорт, универсальный ответ на вопрос, но не истину. А истина — вот, в суровых, жестоких трудах каторжников. Жизнь неприглядна, но она такая, какая есть. И никакие идеалы ее не приукрасят, никакая идеализированная «красота» мир не спасет вовсе.

Приведем эту цитату полностью, дабы окончательно убедиться в развенчанных идеалах Достоевского после каторги.

«Правда, князь, — спрашивает Мышкина Ипполит, — что мир спасет «красота»? Господа, — крикнул он громко всем, — князь говорит, что мир спасет красота!» [4].

В другом месте романа во время встречи князя с Аглаей та говорит ему, как бы предупреждая:

«Слушайте, раз навсегда, если вы заговорите о чем-нибудь вроде смертной казни, или об экономическом состоянии России, или о том, что «мир спасет красота», то... я, конечно, порадуюсь и посмеюсь очень, но... предупреждаю вас заранее: не кажитесь мне потом на глаза! Слышите: я серьезно говорю! На этот раз я уж серьезно говорю!» [4].

Не правда ли, слова эти предстают уже в совсем другом свете? Поставленные в контекст, это уже не изумительно сильный афоризм, но нечто, подверженное сомнению. Символично, что говорит эту фразу даже не «идеалист» князь Мышкин, а Ипполит, человек, надсмехающийся над ним. Эти слова — просто общее выражение избитости, пошлости идеализма. Пока вы веруете в свою красоту, рассуждаете об «экономическом состоянии России», где-то там проливается слеза измученного ребенка, которому до этой красоты — наплевать. Идеалист может оправдаться, что Вавилон не сразу был построен, что вера в красоту — залог будущего здоровья человечества, а сейчас мы уже все равно не выберемся из грязи. Но Достоевский как раз и приводит тот самый образ ребенка.

«Но о детках есть у меня и еще получше, у меня очень, очень много собрано о русских детках, Алеша. Девченокку маленькую, пятилетнюю, возненавидели отец и мать «почтеннейшие и чиновные люди, образованные и воспитанные»... Эту бедную пятилетнюю девочку эти образованные родители подвергали всевозможным истязаниям. Они били, секли, пинали ее ногами, не зная сами за что, обратили все тело ее в синяки; наконец дошли и до высшей утонченности: в холод, в мороз запирали ее на всю ночь в отхожее место, и за то, что она не просилась ночью (как будто пятилетний ребенок, спящий своим ангельским крепким сном, еще может в эти лета научиться проситься) — за это обмазывали ей все лицо ее же калом и заставляли ее есть этот кал, и это мать, мать заставляла! И эта мать могла спать, когда ночью слышались стоны бедного ребеночка, запертого в подлом месте! Понимаешь ли ты это, когда маленькое существо, еще не умеющее даже осмыслить, что с ней делается, бьет себя в подлом месте, в темноте и в холоде, крошечным своим кулачком в надорванную грудку и плачет своими кровавыми незлобивыми, кроткими слезками к «боженьке», чтобы тот защитил его, — понимаешь ли ты эту ахинею, друг мой и брат мой, послушник ты мой божий и смиренный,

понимаешь ли ты, для чего эта ахинея так нужна и создана! Без нее, говорят, и пробыть бы не мог человек на земле, ибо не познал бы добра и зла. Для чего познавать это чортово добро и зло, когда это столького стоит? Да ведь весь мир познания не стоит тогда этих слез ребеночка к “боженьке”» [6].

После этой сцены фразы вроде «красота спасет мир», «экономическое благосостояние России» кажется пустословием балаболов. Вот она, реальная жизнь, где все в крайностях, где не укроешься за идеалами, где надо делать тот самый надрывный выбор. Верить в Бога — или бросить все к чертям и повеситься, воплотив тем самым идею Человекобога, как сделал Кириллов.

На каторге Достоевский встал над бездной, и поразился человеку, поразился его низости, подлости, черни. Поразился той бездне, которая кроется в нем самом. Поразился, что, быть может, и готов он убить ту старуху процентщицу, что, быть может, и замучает он того самого ребенка, если только представится ему сакральный выбор.

### *Записки из подполья (герой осознает себя через других и бунтует против этих других)*

Первый, пока еще как будто насмешливый, ироничный «проклятый вопрос», которым задается Достоевский: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?» [3].

Этот вопрос встает у героя «Записок из подполья», первого произведения новой вехи творчества Достоевского. В нем впервые, еще как бы робко и саркастично, не всерьез, почти без драмы происходят низвержение идеалов, отрицание рациональности, гуманизма, законов природы, нервный смех над обществом.

Какой-то забитый чиновник, «подпольный человек», кроет своих коллег, друзей и вообще все общество на чем свет стоит. Мол, он и умнее, и гениальнее их, да только слишком забит и робок, чтоб свою гениальность проявить. В конечном итоге, все это выливается в эту формулу «свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?»

От фразы веет чем-то из творчества сатирика Зощенко, такая она липкая, буржуазная. Если отвлечься от утрированной, почти юмористической формулировки, мы увидим следующее — что важнее: объектная необходимость или субъектная, моя воля (пусть и выраженная в таком дурном и капризном жесте, как чаепитие)? Если я вопреки всем мировым законам, вопреки всем общественным установкам, вопреки крикам моралистов, гуманистов, социалистов и прочих «-истов» — людей, заземленных в категории — захочу, будь хоть война, хоть апокалипсис, сесть и пить чай, то кто меня может остановить?

И речь идет не о физической расправе. Заставить то заставят, посмотрите на ГУЛАГ. Кто сможет по моей доброй воле убедить меня что нет, Федор Михалыч, не стоит сейчас садиться и пить чаю. А Федор Михалыч отвечает — пушай мир провалиться, а мне чтоб чаю пить.

Достоевский формулирует конфликт воли природной, воли вселенской и воли отдельного индивида. Он спрашивает — почему вообще так получилось, что они могут идти вразрез и на чьей стороне правда? У природы, с ее идеалами, объективными законами и пр., или у жалкого человечиски с его капризами, желаниями, и такой сложной штукой, как свобода воли? Ведь отринув возможность спонтанного чаепития, ты отрицаешь и возможность свободной воли. И вот, оказывается, в определенных условиях человеку и нельзя чая пить. А в других, тоже строго определенных условиях, человек не имеет право голоса. А в еще более строго определенных условиях, один человек может покалечить другого. И, наконец, в совсем уж железных условиях, можно из несчастного ребенка выдавить слезинку.

Вот как из глупого и смешного примера с чаепитием, под которым Достоевский подразумевает свободу воли человека (пусть и в самых смешных проявлениях, а ведь могут и быть и совсем не смешные — свобода совести, слова), раскатывается вся проблематика Достоевского.

Можно возразить: необходимо знать золотую середину. Чаю пить можем запретить, но вот ребенка замучить — совсем уж никак. Рассказывайте это уравновешенной Европе. В бескрайней России золотой середины никогда не найдут. Мы либо слишком слепы, либо — слишком откровенны.

### *Тварь ли я дрожащая.*

#### *Разница между проклятым вопросом и философской проблемой*

Раскроем конфликт с другой стороны. Допустим, разрешил себе человек чаю попить, хоть и против всего на свете. А если чай я могу попить, то я, пожалуй, и не тварь дрожащая, и право имею!

«Тварь я дрожащая, или право имею?» [5].

Это тот же вопрос, сформулированный под другим углом. Вместе я со светом, или предпочту ему чаю попить? Тварь я дрожащая пред светом, или право на чай имею? Только, конечно, вопрос тут Достоевский ставит более радикально. Раскольников уже бунтует перед светом не просто возможностью попить чай, а ставя на кон человеческую жизнь — то, что этот самый гуманистический свет холит и лелеет более всего! И спрашивает Раскольников — могу ли я, студент Раскольников, переступить границы, установленные светом?

Для него факт того, что преступление за эти границы вообще возможно, неоспорим — он почитает фигуру Наполеона. То есть, он уже верит, что жизнь вне общечеловеческих идеалов — возможна. Его скорее занимает вопрос — а достоин ли он переступить эти идеалы?

Здесь нужно быть внимательным и чутким к художественной и идейной ткани произведений Достоевского. В чем суть «проклятых вопросов», почему они, собственно, прокляты? Возьмем, например, явление схожее — философскую проблему. На первый взгляд, между проклятым вопросом и философской проблемой нет никакой разницы. И то, и другое спорит насчет решения той или

иной идеи. Идеи о сущности человека, идеи справедливости, гуманности и т. д. Но приглядимся внимательнее.

Вопрос Раскольникова относится к области этики. Сформулируем его так: возможно ли убийство ради великой цели, морально ли оно? Из области этики же знаменитый вопрос о вагонетке. На первый взгляд, вопросы схожи. Ради сохранения жизни трех человек мы убиваем одного; ради обеспечения себя и своей семьи, и, кроме того, ради доказательства своей потенциально великой идеи о «право имущих» Раскольников убивает старушку. Но там, где философы пускаются в абстракции, предлагая максимально отвлеченные от реальности ситуации и нейтральных героев этой ситуации (что мы знаем об управляющем вагонеткой? о людях на рельсах?), Достоевский максимально конкретизирует, реализует ситуацию. Удачно сказал Бахтин: Достоевского не интересуют идеи. Его интересуют люди, живущие идеями [1].

Преступление Раскольникова — это порог, крайняя идейная степень его самосознания, которая позволяет ему открыть, кто он есть таков. Он доведен до крайности. Все, что у него осталось — это его идея, его проклятый вопрос — тварь дрожащая или право имущий.

Итак, философские проблемы решаются с помощью чернил в уютных кабинетах философов, где-то между обедом и ужином; проклятый вопрос начертывается кровью на судьбе конкретных, живых персонажей. Проклятый вопрос движет Раскольниковым, тогда как философская проблема есть всего-навсего предмет интереса философа. Она не оказывает сколь-нибудь значимого влияния на его судьбу.

Почти что до конца произведения Раскольников не может никак принять идею, что не только ему, но никому не дозволено преступать эти границы, пусть и выраженные в жизни старой, противной старухи-процентщицы. Весь свет против него, но Раскольников непреклонен. Только в финале он раскаивается, и путь этого раскаяния для него открывается через женскую природу — Сонечку Мармеладову — мистическую, иррациональную, акатегоричную. Ведь мысля категориями «дозволено/не дозволено», мы нехотя сами принимаем эти категории за основу. И только уйдя от них, убрав из поля зрения, мы освобождаемся.

### ***Бог Мертв***

«Представь, что это ты сам возводишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им наконец мир и покой, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданище, вот того самого ребеночка, бившего себя кулачком в грудь, и на неотомщенных слезках его основать это здание, согласился ли бы ты быть архитектором на этих условиях, скажи и не лги!» [6].

На вопрос этот отвечает Алеша — нет. Вообще, в процессе их разговора брат его, Иван Карамазов, настолько сильно расшатывает мирные, светлые устои Алеши, что последний вроде как оказывается готов и на убийство, и на отвер-

жение Бога. Действительно, вопрос ставится ребром — так, чтобы не только эксцентрик с чаем, не только эгоцентрик со своим правом, но и самый святой человек поперхнетя и задумается.

А в сущности, это тот же самый вопрос — моя воля — разорвать договор с Богом, спасти неизбежно умирающего ребеночка — или воля природная? И отвечая на вопрос во вроде гуманистическом, добром ключе — спасти ребеночка — ты на деле идешь против природы, против Бога с его неисповедимыми путями Господними. Подвергая же ребеночка страданиям, то есть просто бездействуя, ты смиряешься, ты признаешь право Божье на нашу жизнь, и остается тебе уповать лишь на бессмертие души того самого ребеночка. Так как же, как же можно допустить слезу ребенка? Как в таком жестоком, богооставленном, безнадежном мире, где возможно страдание безвинных, безгреховных существ, продолжать свою жизнь? Почему мы все это принимаем, почему наши руки не тянутся к самоубийству, как это делает Кириллов?

А вот вспомним Кириллова. Он провозглашал Человекобога — нового человека в безбожном мире. Человекобога он манифестировал своим правом на самоубийство — мол, Бог властвует над нами лишь потому, что дал нам свой дар — жизнь. И если откажусь я от жизни, то не буду ничем больше обязан Богу, встану наравне с ним, ибо ничто нас больше не связывает. И как только люди поймут, как это все легко и просто — отринут они все религиозные иллюзии, и поймут, что лишь они в ответе за слезу ребенка, и не допустят больше ее.

Поняли, кажется. «Бог мертв!» — вскрикнет Ницше под воздействием Достоевского. А что случится дальше? Холокост. Я не говорю, что с Богом лучше. Что с Богом, что без Бога — все равно. Человек неисправим. И богооставленны мы была задолго до того, как это осознали экзистенциалисты.

Так что же, все-таки? Как решить насущный вопрос со слезинкой ребенка? Есть Бог, нет Бога — как мы можем не допустить этого?

### ***Великий инквизитор***

К сожалению, ответить на этот вопрос ни Достоевский, ни мы с вами не сможем. «Кто виноват и что делать?» — известные проклятые вопросы, мучающие русского человека, на который тщетно мы пытаемся найти ответ. Но не все так безнадежно. На вопрос «кто виноват» Достоевский все-таки ответил.

Легенда о великом инквизиторе — венец философского наследия Достоевского. Все загадки, все ниточки, связывающие проклятые вопросы воедино, уходят в «легенду». Притом, казалось бы — простейший рассказ с одной единственной идеей. Но какой! Запутавшись в проклятых вопросах, человеку, восприимчившему эту идею, станет чуть-чуть, но легче.

Дьявол предлагает Христу не что иное, как власть. Власть хлебами — т. е. власть материальную, ведь народ надо сначала накормить, а потом вещать о вере. Власть чуда — соверши Христос чудо на глазах у всех, всего народа, а не отдельных избранников, и тогда не будут они иметь возможности противостоять ему — вот он, Человекобог! Он выше человека. И предлагает дьявол

Христу власть мирскую — наречь его царем сей земли.

Христос отказывается от слова Дьявола. Более того, когда Инквизитор надсмехается над его отказом — Христос молчит. В конце он отвечает лишь поцелуем.

Ответ Христа — это даже не любовь. Это та же самая вера. Вера в человека. Христос верит, что над человеком нельзя властвовать, нельзя насиловать его личность. Каждый должен прийти к нему сам, своей душою, без внешнего, общеобязательного принуждения. Тогда как инквизитор считает, что только то принуждение человеку и нужно. Что люди жаждут слиться воедино, потерять свою личность, отказаться от свободы выбора — лишь бы не подвергаться страданию.

Вот почему для экзистенциализма так важно то самое страдание — оно есть непосредственное продолжение нашей свободы! Хотим ли мы потерять свою свободу? Готовы ли на такой выбор? Христос верит, что не готовы. Инквизитор — что готовы. Достоевский находится где-то посередине.

### ***Последний вопрос: богочеловек или человекобог***

Так что же с ребеночком? А то, что страдания его есть лишь последствия нашей свободы. Но и ребеночек может оправдаться — идеей бессмертия.

«...уничтожьте в человечестве веру в свое бессмертие, в нем тотчас же иссякнет не только любовь, но и всякая живая сила, чтобы продолжать мирную жизнь. Мало того: тогда ничего уже не будет безнравственного, все будет позволено...» [6].

Вера в бессмертие. Вера в то, что не закабалены мы в этом грязном, нищем мире, который пытается спасти великий инквизитор. Вера в то, что мы — не проходящий кусок плоти, существующий одно мгновение, но — частица вечности. Ведь бессмертие — это не только жизнь после гроба. Это жизнь и до. Это вера в то, что наша личность, особенная, уникальная, ни на кого не похожая — существует всегда. И до нашего рождения. Что такими, какие мы есть, нас задумало нечто свыше. И что ребеночек пострадал лишь коротенький отрезок своей жизни в нашем бренном мире, а до и после его ждет — свобода от бренного. Блажь вечности.

В конечном итоге, Достоевский задает один вопрос. Человек встает перед выбором. Выбором Человекобога, который имеет право решать судьбу другого человека; или Богочеловека — человека, который смиряется перед миром Господним, который все-таки признает, что последний человек зовется Брат мой, и что воля моя не прежде его воли.

Господь на все причина, и пути его — неисповедимы. Господь дал нам свободу, ибо возлюбил нас, но тем самым — проклял. Проклял на терпение слезинки ребенка. Но Достоевский потихоньку, помаленьку восстанавливает свои идеалы. Это больше не слепая вера в Человека, но вера в Бога, верящего в человека. Простого, жалкого человека. И в этой любви, в этом синтезе рождается Богочеловек.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М., Бочаров С. Г. Собрание сочинений. Т. 5: Работы 1940-х-начала 1960-х годов. — Русские Словари, 1996. — Т. 5.
2. Достоевский Ф. Бедные люди; Белые ночи; Неточка Незванова; Униженные и оскорбленные. — Худож. лит-ра, 1986.
3. Достоевский Ф. М. Записки из подполья. Собр. соч. в 10 т. Т. 4. — 1956.
4. Достоевский Ф. М. Идиот//Достоевский ФМ Собр. соч //В. — 1957. — Т. 15. — С. 231.
5. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание: роман. — Издательский Дом, 2008.
6. Достоевский Ф. Полное собрание сочинений: В 30-ты т. — « Наука,» Ленингр. отд-ние, 1976. — Т. 14.

УДК 7.046.3

*Сергеева Елена Валерьевна,*  
бакалавр искусствоведения,  
преподаватель ДПО «Искусство русской иконы»  
в Русской христианской гуманитарной академии,  
магистрант кафедры искусствоведения факультета  
культурологии Санкт-Петербургского государственного института культуры,  
serge-elena@mail.ru

### **ОБРАЗ «ВОСКРЕСЕНИЯ» Б. ПЛОКГОРСТА В КОНТЕКСТЕ НЕОРОМАНСКОГО СТИЛЯ**

В статье рассматривается алтарная картина Б. Плокгорста 1893 г. находящаяся в Иммануэлькирхе в Берлине. Она стала первообразом для многих русских икон и монументальных росписей. Впервые исследуется богословский контекст картины и храма, где она пребывает. Проводится анализ программы росписей и неороманского стиля в Германии в конце XIX в. Украшение лютеранских неороманских храмов росписью или мозаикой свидетельствует об объединительной тенденции в культуре страны. Используются иконографический и иконологический методы изучения памятников.

**Ключевые слова:** Плокгорст, Иммануэлькирхе, неороманский, дороманский, Воскресение, программа росписей, иконография, извод.

*Sergeeva E. V.*  
*THE IMAGE OF THE “RESURRECTION” BY B. PLOKHORST IN THE CONTEXT  
OF THE NEO-ROMANESQUE STYLE*

The article deals with the altar picture of B. Plockhorst in 1893, located in Immanuelkirche in Berlin. It became the prototype for many Russian icons and monumental murals. For the first time, the theological context of the picture and the temple where it resides is explored. An analysis of the program of paintings and neo-Romanesque style in Germany at the end of the XIX century. Decoration of Lutheran neo-Romanesque churches by painting or mosaic testifies to the unifying trend in the culture of the country. Iconographic and iconological methods of studying monuments are used.

**Keywords:** Plockhorst, Immanuelkirche, neo-Romanesque, pre-Romanesque, Resurrection, the program of murals, iconography, expulsion.

Образ «Воскресения» Б. Плокгорста, весьма популярный в русской церковной живописи в конце XIX в. повлиял на позднюю иконопись. Именно широта использования картины в качестве образца доказывает актуальность этого исследования, которое поможет уточнить датировки икон и росписей, а также служить научным материалом для разработки реставрационных проектов.

В отечественной науке имя художника упоминается в связи с росписями храмов конца XIX в. Но, по словам Б. И. Асварища его биография и творчество мало изучены, нет монографического исследования даже на родине художника. Наиболее полными являются статья С. Е. Большаковой, где она исследует использование живописных произведений немецких художников, в том числе и Плокгорста, в росписях Спасо-Преображенского Валаамского монастыря [2, с. 51–57, 114–115, 125]. А. Л. Пунин, изучая петербургские памятники архитектуры, упоминает о неороманском стиле [13, с. 74–78]. Ю. Р. Савельев обращает внимание на то, что неороманский стиль был предметом самоидентификации народа в Италии, Испании и Германии и имел государственный статус [14, с. 4, 5]. Н. В. Кожар, рассматривая архитектурную теорию эпохи романтизма в Германии думает, что поочередно неоготика, неороманский стиль и неоренессанс претендовали на роль национального стиля [11, с. 20]. М. П. Киба считает, что неороманский стиль имел различные трактовки, в том числе ломбардскую и романо-византийскую [9, с. 8]. Но в российской науке нет исследования, посвященного, собственно, неороманскому стилю.

В отечественном искусствоведении никогда не изучалась картина «Воскресения» в контексте храма, где она находится, его богословской программы, и религиозной неороманской архитектуры Германии конца XIX в. В данной статье, не включившей в себя изучение архитектурных конструкций и стилистических особенностей, рассматривается иконография образа, богословская программа храма в связи с неороманским стилем в котором возведена Иммануэлькирхе. Целью исследования является выяснение богословского и эстетического контекста эпохи, в которой была создана алтарная картина. Поскольку по техническим причинам автору не удалось изучить книгу, посвященную истории церкви, где помещен образ и не существует другой научной литературы по теме, возникает необходимость использовать интернет-ресурсы (обратиться к официальному сайту Иммануэлькирхе), анализируя непосредственно сам храм, его росписи и алтарную картину, помещенную в нем.

Алтарный образ «Воскресения» Плокгорста, написанный около 1893 г., находится в Иммануэлькирхе в Берлине, построенной в неороманском стиле. И храм, и образ, объединенные общей богословской идеей, составляют единый архитектурный ансамбль. В этом можно увидеть синтез искусств, развивающийся в конце XIX в. Основой созидания этого ансамбля послужило стилистическое течение историзма -неороманский стиль.

Подобно другим стилевым направлениям историзма, неороманское, ориентировалось на исторические прообразы и стремилось имитировать их наиболее яркие черты. Оно было распространено повсеместно в Европе, но для Германского мира это течение являлось наиболее значимым. Первые постройки ори-

ентировались на итальянские образцы романики (храмы в неороманском стиле, ориентировавшиеся на раннехристианское итальянское зодчество кирха Альте Назарет 1832–1835 гг. и церковь Матфея 1845–1846 гг. в Берлине, Фриденкирхе в Потсдаме 1843–1845 гг.). Это направление можно назвать ломбардским. Даже в землях с лютеранским вероисповеданием, особенно в Пруссии, неороманские памятники достаточно презентативны, а порой и великолепны в свое внутренней отделке. Через этот стиль Пруссия подчеркивала свою связь с Византией и позиционировала себя, как собирательница Империи [19].

В связи с объединительными тенденциями, во главе которых встала Пруссия, и которые захватили весь Германский мир, необходимо обратиться и к памятникам Австрии.

Неороманские церкви с великолепными программными росписями (или мозаиками) возникают почти одновременно как на Севере Германии, так и на юге: католическая церковь Св. Цицилии в Харзуме (1886 г.) со сводами и полосатыми лангобардскими арками; почти погибшая, лютеранская мемориальная церковь в память Императора Вильгельма I в Берлине (1891–1895) со сводами, украшенными мозаиками, ориентирующимися на ц. Св. Виталия в Равенне; Католическая церковь Св. Сердца Иисуса в Берлине (1895–1898) в романо-византийском стиле с элементами лангобардского, с использование крестово-купольной системы; Католическая памятная капелла Людвига Баварского на Штарнбергском озере в Баварии (1896–1900) в романо-византийском стиле с ориентацией на памятники Равенны, триконх купол на тропях; Лютеранская церковь Христа-Искупителя в Бад-Хомбурге (1908) в романо-византийском стиле, купольная базилика, интерьер стилистически ориентирован на Софию Константинопольскую.

Евангелическо-лютеранская Имануэлькирхе в Берлине (1893), с плоским расписным деревянным потолком, также стилистически ориентируется на дороманскую, но уже немецкую традицию, в основе которой оттоновская романика и такие архитектурные прообразы, как: церковь Георгия в Оберцелле 900–1000 гг.; церковь Кириака в Гернроде 959–965 гг.; церковь Михаила в Хидельсхайме 1010–1033 гг.

Дороманские образы привлекали немецких зодчих и их заказчиков. Например, в качестве образца для мозаики (мемориальная церковь в память Императора Вильгельма I в Берлине) и конструктивного решения церкви (капелла Св. Елизаветы в церкви Франциска Ассизского в Вене) ориентировались на храм Сан-Витале в Равенне. Мозаика купола дворцовой капеллы в Аахене -шестьице Апостолов в белых ризах для поклонения Христу, заимствована из базилики Сан-Аполлинарие Нуово в том же городе. Этот мотив был повторен в католической церкви Святого Сердца Иисуса в Берлине в 1911 г., где Апостолы поклоняются Агнцу.

Мотив финиковой пальмы, представленный в куполе арианского баптистерия в Равенне, визуализировал слова псалма 91, ст. 13«Праведник яко финик процветет, яко кедр, иже в Ливане, умножится» [6, с. 94,95]. Некоторые неороманские памятники повторяли этот мотив: абсида Тронного зала в замке Нойнванштайн (1869–1886); Опорный столп Королевской лестницы в том же замке;

абсида церкви Св. Сердца Иисуса в Инсбруке (1896–1897); Купол памятной капеллы Людвиг Баварского (1896–1900). Стоит особо подчеркнуть, что перечисленные сооружения относятся к католическому югу.

Стиль живописи и мозаичного убранства рассмотренных неороманских храмов был академическим даже там, где обильно применялся орнамент, только в Иммануэлькирхе был использован плоскостной, иконописный стиль, относящийся к временам романской и дороманской эпохи Германии.

Иммануэлькирхе была построена на окраине Берлина. Здание было заложено в 1891 г. [18] 21 октября 1893 г. церковь была освящена в присутствии Императрицы Августы-Виктории и Императора Вильгельма II [18]. Строительство храма происходило под покровительством Императрицы. Семья крупных пивоваров и домовладельцев Бёгтоу пожертвовала земли и необходимые средства [18]. Проект в неороманском стиле создал архитектор Бернхард Кюн [19]. До 1999 г. храм и земля принадлежали государству.

Над главным входом находится мозаика с благословляющим Христом, над южным порталом с Христом Страдающим, а над северным — барельеф преображенного Христа [18]. Таким образом входные порталы повествуют о главнейших событиях жизни Иисуса. Фасад колокольни украшен статуями четырех Евангелистов, проповедовавших в Евангелиях пришествие Христа, Его Рождение, Крестную Смерть и Воскресение.

Роспись притвора представляет Христа, как Эммануила, в честь Которого и возведен этот храм. Внизу пояснительный стих: «Господь! Ты, рожденный человеком, Иммануил и Князь мира, на которого надеются отцы, я поклоняюсь Тебе, Бог Мессия» [18].

Роспись храма осуществил известный немецкий художник из Брауншвейга Адольф Квенсен [19]. Характер росписей-плоскостной, имитирующий романские фрески. Подчеркнуто графичный. Для украшения стен использован растительный и геометрический орнамент. В росписи деревянного потолка применена позолота. Он украшен четырьмя медальонами, изображающими библейские сцены и орнаментальными панелями между ними с пояснительными надписями в ромбах [18]. Медальоны, следуют богословской программе, которая раскрывает тему грехопадения человека и его спасения Христом. Они расположены в определенной последовательности, начиная от входа и заканчивая у алтаря:

1) Ангелы, воспевающие Бога, играющие на скрипке, лютне и органе. Пояснительная надпись была разрушена во время Второй мировой войны [18].

Возможно, это соотносится со словами пс.148 «Хвалите Его вси Ангели Его, хвалите Его вся силы Его. Хвалите Его солнце и луна, хвалите Его вся звезды и свет...яко Той рече и быша. Той повеле и создашася» пс.150: «Хвалите Его на силах Его...Хвалите Его во гласе трубнем, хвалите Его во псалтири и гуслех. Хвалите Его во струнах и органе. Хвалите Его в кимвалех dobroгласных ...Всякое дыхание да хвалит Господа». Григорий Нисский так истолковывает этот псалом: играющие Ангелы-образ рая и единства человека с ангельским миром до грехопадения [6, с. 420].

2) Изгнание Адама и Евы из Рая. Пояснительная надпись: «Через человека грех пришел в мир и смерть от греха» (Рим 5,12) [18].

Эта фраза Апостола Павла поясняется другими стихами из его послания Римлянам: «8. Но Бог Свою любовь к нам доказывает тем, что Христос умер за нас, когда мы были еще грешниками.9. Посему тем более ныне, будучи оправданы Кровию Его, спасемся Им от гнева...12. Посему, как одним человеком грех вошел в мир, и грехом — смерть, так и смерть перешла во всех человеков, потому что в нем все согрешили». (Рим.5,6–1). В книге Бытия в момент изгнания прародителей из рая, Бог уже дает обетование человечеству о Пришествии Мессии, когда обращается к змию: «вражду положу между тобою и между женою, между семенем твоим и семенем ее; оно будет поражать тебя в голову, а ты будешь жалить его в пятую» (Быт. 3,15).

Семенем Жены называется Христос, Который придет в мир через воплощение от Девы Марии и Святого Духа [16, с. 6].

3) Рождество Христово. Пояснительная надпись: «Я провозглашу вам великую радость, которая постигнет всех людей, потому что Спаситель родился вам сегодня» (Лк.2,10–12) [18].

В секторе изображен Ангел со свитком, где написано: «Слава в Вышних Богу». Христос рождается ради того, чтобы пострадать на Кресте. Животные вол и осел символизируют иудеев и язычников, которые просвещаются верой во Христа. Спасение возможно для всех народов. «Вол знает владетеля своего, и осел — ясли господина своего; а Израиль не знает [Меня], народ Мой не разумеет» (Ис. 1:3).

4) Медальон перед Алтарем. Распятие. Пояснительная надпись: «Это Агнец Божий, берущий на Себя грехи мира» (Иоанн 1:29). В медальоне Кресту с распятым Христом предостоят Дева Мария и Апостол Иоанн. По сторонам от креста изображены цветы чертополоха, символизирующие грех, скорбь и распятие [15]. Чертополох впервые в Священной Истории возникает в момент проклятия Адама (Быт 3:18). Изображение этого растения в момент Распятия означает разрушение проклятия прародителя человечества.

В наосе храма у столпов помещены терракотовые скульптуры четырех апостолов с символами: Петр с ключом от рая, Павел с мечом, Варфоломей с ножом, Иаков Младший с палкой [18]. Вероятно, помещение скульптур Апостолов связано с Апостольским Символом веры. Перед тем, как разойтись на проповедь Евангелия миру, они договорились о едином содержании проповеди каждый сказал свою часть Символа веры. Апостол Петр: «Верую в Бога Отца всемогущего... творца неба и земли» — это соответствует сотворению мира Богом и первому медальону на потолке. Апостол Павел-его фраза о грехопадении и смерти соответствует второму медальону. Апостол Иаков Младший произнес о Христе: «Который был зачат Святым Духом... рождён Девой Марией». Это соответствует медальону «Рождество Христово». Апостол Варфоломей сказал: «Верую в Святого Духа». Это связано с медальоном «Распятие». «Отец, посылая своего Сына, посылает также Своего Духа, Который соединяет нас со Христом в вере, дабы мы, получив усыновление, могли назвать Бога Отцом (Рим.8,15) [9, с. 54].

Само Евангелие свидетельствует об усыновлении в лице Апостолов Богоматерью всего человечества в момент Распятия: «26.Иисус, увидев Матерь и ученика тут стоящего, которого любил, говорит Матери Своей: Жено! Се сын твой.27. Потом говорит ученику: Се, Матерь твоя! И с этого времени ученик сей взял Ее к себе» (Иоан.19,26–27). Можно сказать, что помещение статуй Апостолов -Петра, Иакова и Варфоломея в свете Апостольского Символа веры-это исповедание Св. Троицы.

Помещение алтаря имеет шестигранную форму. Его грани разделены нервюрами. Стены алтаря расписаны. В низу помещены панели с росписью, которая имитирует завесы с орнаментом в виде кругов. В кругах изображены олени. Они интерпретируются, как визуализация пс.41: «Как олень стремится к источникам вод, так стремится душа моя к Тебе, Боже» [18] [6, с. 255].

Мотив жаждущего оленя, змеи и распятия находится в абсиде базилики Св. Климента в Риме (VI в.), а также в Равенне, в мавзолее Галлы Пладиции. Этот раннехристианский символ в церкви конца XIX в. соотносился с дороманским наследием.

Алтарь украшали витражи, которые погибли в годы Второй Мировой войны, а в 1950- е гг. были заменены новыми [18], не связанными со стилем интерьера. В зените конхи абсиды расположена розетка с Агнцем, держащем крест-древко орифламмы. Мотив Христа-Агнца-эсхатологический. Он изображен в зените купола Сан-Витале в Равенне и впоследствии был, и остается, очень популярен в Европе.

В течении всей жизни Бернгард Плокгорст (1825–1907) обращается к библейским сюжетам. Он создает Евангельский цикл картин, посвященных Страданиям Христа, Богоматери и Воскресению. В 1867 г. он пишет картину «Воскресению» для восстановленного собора в замке Мариенбург, [17, р. 37,74,135] а позднее, в 1893 г. — рассматриваемый алтарь «Воскресение» для берлинской церкви. Обе картины стали известны и обрели популярность в России. Его полотна выдержаны в традициях позднего академизма. Изучаемое произведение, помещенное на фоне орнаментального плоскостного рисунка и стилизованных росписей, создает контраст убранству церкви.

Несмотря на некоторую размытость канона, произведения западного религиозного искусства Н. П. Кондаков, родоначальник иконографического метода, относил к иконам [12, с. 3.4]. Западный вариант иконографии Воскресения основан на Апостольском Символе веры [9, с. 45. прим.1], который был иллюстрирован в середине века. Все картины на эту тему, относящиеся к эпохе ренессанса, до Матиаса Грюневальда (Матиас Грюневальд Изенхеймский алтарь. Триптих. Центральная часть. Восстание от Гроба.1512–1516), изображают событие Воскресения так, как будто оно происходит днем. Только в эпоху барокко, «Восстание от Гроба» начинают писать в ночном пейзаже (Питер Пауль Рубенс. Воскресение 1617–1619.Музей искусств. Марсель. Франция; Эстебан Мурильо. Воскресение 1646.Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо. Испания; Лука Джордано. Воскресение. После 1665.галерея Резиденции Зальцбург. Австрия).

Существует два извода Воскресения, которые использовал Плоггорст. Первый, где представлены Христос и воины, а ангелы либо отсутствуют, либо сопровождают Христа, являясь фигурами второго плана. Второй вариант, где ангелы играют важную роль в образе. Это прежде всего, ангел (или ангелы), который отваливает крышку гроба, а также свидетельствует о Воскресении женам-мироносицам.

Плоггорст в более раннем «Воскресении» 1867 г., которое он написал для собора в Мариенвердере изобразил Христа, ликующего ангела и воинов, то есть воспроизвел извод, традиционный для европейской живописи. Можно сказать, что картина «Воскресение», написанная в 1893 г., для Иммануэлькирхе, является переработанной иконографической схемой предыдущего изображения, но автор исключает воинов. Только Христос и ангельские силы помещены на алтарном полотне. Можно сказать, что он использовал второй вариант извода.

Если обратится к Священному Писанию, то в Евангелии от Матфея повествуется о воинах, стерегущих Гроб, землетрясении, Ангеле отваливающим камень от Гроба, омертвлении воинов, вести женами-мироносицам о Воскресении и их проповедь Апостолам (Мф.28,1–10). Это повествование отражено в первом алтарном образе Плоггорста 1867 г.

Другие Евангелия акцентируют внимание на пришествии ко Гробу жен-мироносиц, весть о Воскресении от Ангела (или Ангелов (Лк.24,1–6)), явление Христа Марии Магдалине ((Мр.16,9) подробно (Иоан.20,11–17), проповедь жен-мироносиц о Воскресении Христа ученикам (Мр.16,10–11). Здесь обращается внимание на жен-мироносиц и Ангела-возвестителя. Жены приходят уже к открытому Гробу. Возможно, что во второй картине «Воскресения» написанной для Иммануэлькирхе, художник обращается именно к этим текстам, где подразумевается, что Ангельские силы присутствовали при моменте Воскресения, который не описывается ни в одном Евангелии [8, с.139–145]. Это свидетельствует о том, что художник стремится показать вневременной аспект Воскресения, когда подробности повествования отходят на второй план. Это событие, произошедшее в Вечности.

Интересен алтарь-киот картины -он создан, как некий храм-вместилище для образа, что подчеркивает ее значимость. В целом, алтарь символизирует «место погребения, где положен был Христос». Симеон Солунский об этом пишет: «святая трапеза (престол-С.Е.) есть Гроб, а алтарь-Гробница вокруг Гроба» [3, с. 11,12]. Таким образом киот становится вместилищем Погребенного Христа и здесь же верующие видят Воскресение. Сверху, в зените конхи абсиды изображенный Агнец свидетельствует о грядущей кончине мира и окончательной победе над злом.

Вся стройная программа росписей Иммануэлькирхе оправдывает посвящение храма Христу-Иммануилу, пришедшему в мир ради спасения человечества. В немногих композициях-медальонах повествуется об исполнении пророчеств. Сотворение мира, гармония этого мира до вхождения в него через грех смерти (играющие Ангелы), грехопадение -изгнание из рая и здесь же обетование о Спасителе, Рождество-пришествие Христа в мир ради Спасения человечества.

ва и Распятие-искупление греха Адама и усыновления всех людей Богу. Алтарь символизирует пребывание Христа во Гробе. Программа завершается образом «Воскресения Христа»-победой над смертью и проклятием человечества. В целом система росписей основана на католическом Апостольском символе веры.

Неороманский стиль, ориентирующийся на романское наследие, свидетельствует о возврате Германии к своим историческим корням в середине -конце XIXв. Он так же предполагает иконы и роспись в храмовом интерьере, и католическое вероисповедание. Протестантские храмы Пруссии выражают сближение двух конфессий ради воссоединения Германии. Богословская программа Иммануэлькирхе свидетельствует об этом. Тенденция подкреплялась идеологией «прогрессивной реакции» [4, с. 100]. Создание Германской Империи с 1871 г. послужило расцветом немецкой культуры [5, с. 3]. Политическое объединение сопровождалось внутренней консолидацией. Возникло два пути: в противопоставлении «чужому», вражда с ним или позитивный идеал- культурное созидание нации [5, с. 5]. В этой связи, в качестве ориентира выступают «Рембрандт как воспитатель», «Дюрер как вождь» [5, с. 10]. Обращение к национальным памятникам и мифам становится особенно актуальным [5, с. 15–16]. С приходом к власти Вильгельма II в 1888 г. закончился Культуркампф, который расколол Германскую империю на протестантов и католиков. Вильгельм хотел быть «императором всех немцев». Его принятие католицизма доходило до того, что были даже слухи об его обращении в католичество [20, р. 9, Notiz 109].

Таким образом выражалась историческая преемственность. Неороманский стиль служил мостом из прошлого Германии в будущее и мог оправдывать политические и территориальные претензии. Дороманское наследие отсылало к эпохи Карла Великого, объединенной Европе. Но Бернгард Плокгорст служил светлым идеалам христианства и созидания нации, его искусство пробуждало в людях самые возвышенные чувства, именно поэтому, оно перешагнуло национальные границы и стало известным во всем мире.

Исследование является первым в этой области, поэтому должно уточняться и исправляться. Необходимо применять междисциплинарный подход, который будет способствовать дальнейшему раскрытию темы. Образ «Воскресения» Плокгорста был изучен в контексте богословской программы неороманского храма. Его распространенность в России связана, как правило с церквями созданными в неорусском стиле, нужно проследить эту взаимосвязь.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета /Московская Патриархия. Ленинградская Митрополия. —[Репринт. изд.]—М.: Московская Патриархия,1989. —1372 с.
2. Большакова С. Е. Немецкие образы в росписях Спасо-Преображенского собора Валаамского монастыря. // Проблемы развития зарубежного искусства

Германия-Россия. Часть II. Материалы Международной научной конференции, посвященной памяти М. В. Доброклонского (24–26 апреля 2012 г.): Сб. статей / Науч. ред. В. А. Лентяшин, Н. С. Кутейникова, сост. С. Ю. Верба. СПб: Ин-т им. И. Е. Репина, 2015. — 276 с.

3. Вениамин (Румовский-Краснопевков В. Ф.; 1738–1811). Новая скрижаль, или Объяснение о церкви, о литургии и о всех службах и утварях церковных: В 2 т. / Архиепископ Нижегородский и Арзамасский Вениамин. — [Репринт. изд.]. — М.: Рус. духов. центр, 1992. — 21 см. Т. 1. — М.: Рус. духов. центр. — 255 с.

4. Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. / Горюнов Василий Семенович, Тубли Михаил Павлович. Изд. 2, — СПб: Стройиздат, 1994 г. — 360 с.

5. Гусева М. В. Проблема позитивной национальной интеграции в Кайзеровской Германии в трудах г. фон Трейчке, Ю. Лангбена, и В. Зомбарта: Автореф. дис. канд. ист. наук: 07.00.00 — М, 2011–28 с.

6. Зигабен Евфимий. Толковая Псалтырь. Изъясненная по святоотеческим толкованиям. Репринт. М.,» Донской монастырь, 1993–420 с.

7. Иванова С. В. Апостольский Символ веры в книжных иллюстрациях в западноевропейском искусстве/С.В. Иванова //Вестник Православного Свято-Тихоновского Университета. Серия V. Вопросы истории христианского искусства. — М, Свято-Тихоновский Православный Университет, Вып.1 (17).

8. Иулиания монахиня (Соколова М. Н.) Труд иконописца. — Свято-Троицкая Сергиева Лавра-1998

9. Католический катехизис. Компендиум /перев. и науч. Ред. П. Сахаров, О. Карпова -М: Духовная библиотека, 2007–109 с.

10. Киба М. П. Архитектурно-художественные характеристики римско-католических храмов Южной и Восточной Украины: конец XVIII — начало XX столетия: Автореф. дис. канд. Иск. наук: 18.00.01 Харьков –2004–20 с.

11. Кожар Н. В. Архитектурная теория эпохи романтизма в Германии и развитие западноевропейского зодчества конца XVIII — первой половины XIX в в: Автореф. дис. д-ра иск. наук: 18.00.01. М-2001–48 с.

12. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери в 2 т. Т 1/ Кондаков Н. П. — М.: Паломник, 1998–414 с.

13. Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века / А.Л. Пунин. — Л.: «Лениздат», 1990. — 351 с.

14. Савельев Ю. Р. Искусство «историзма» в системе государственного заказа второй половины XIX — начала XX века. (на примере «византийского» и русского стилей) Автореф. дис. д-ра иск. наук: 17.00.09. СПб — 2006–48 с.

15. Символика. URL <http://megabook.ru/article/Чертополох%20%28символ%29> (Дата обращения 26.04.2018)

16. Сказания о земной жизни Пресвятой Богородицы: с изложением пророчеств и прообразований, относящихся к Ней, учения церкви о Ней, чудес и чудотворных икон Ея, на основании Священного Писания, свидетельств св. отцев и церковных преданий: с 50-ю рис. и политипажами. — 8-е изд., испр.

и доп. — Москва: Русский на Афоне Пантелеимонов монастырь, 1904 (Типо-ли-тогр. И. Ефимова). — 378, [1] с.

17. Carl von Lützow. Bildende Kunst mit dem Beiblatt Kunst-chronik Unter Mitwirkung Herausgegeben von... herausgegeben von prof. Dr. Carl von Mtzow Dritter Band. Leipzig: E. A. Seemann Verl., 1868. — 210 p.

18. Informationen zur Kirche. Kirchgemeinde Website: URL [http://www.immanuelgemeinde.de/Informationen\\_zur\\_Immanuelkirche.pdf](http://www.immanuelgemeinde.de/Informationen_zur_Immanuelkirche.pdf)

19. Kirchgemeinde Website URL <http://www.immanuelgemeinde.de/kirche.html> (Дата обращения 26.04.2018).

20. Matthias Spindler. Preußentum und Byzantinismus. Eine Rezeption der byzantinischen „Staatsideologie“ im Hause Hohenzollern unter Friedrich Wilhelm IV. und Wilhelm II. / „Die Entstehung des modernen Staates in Preußen“ und ist im Verlag Dr. Müller, Saarbrücken 2010 erschienen. Wien, 2010 г. URL <http://www.geschichte-erforschen.de/wissenschaft/preussen/byzantinismus.htm> (Дата обращения 26.04.2018)

# ВОПРОСЫ ТЕОЛОГИИ, ЦЕРКОВНОЙ ИСТОРИИ И ОБРАЗОВАНИЯ

---

УДК 27

*Герман Юриевич Каптен,*  
кандидат философских наук,  
доцент Санкт-Петербургского государственного университета  
аэрокосмического приборостроения,  
gkapten@rambler.ru

## **ПРАКТИКИ ОСВЯЩЕНИЯ В ВОЕННОМ ДЕЛЕ ВИЗАНТИИ VII–XI ВЕКОВ**

В представленной статье проводится анализ практик, призванных по мнению византийских авторов VII–XI веков освятить военные действия и способствовать благоприятному их исходу. Сообщения историков позволяют достаточно уверенно утверждать, что в указанную эпоху сформировался своеобразный ритуал, включающий в себя мероприятия перед началом кампании, особые действия перед важными сражениями, включающими в себя использование конкретных реликвий. Их выбор подчинялся исторической традиции, связывавшей эти артефакты с темой победы над злом и смертью, частным случаем которой считались нападения варваров, а так же особо чтимыми святыми — покровителями городов и принадлежавшими им вещами. Возвращение в Константинополь с победой так же предполагало некий сформировавшийся ритуал, включавший в себя триумфальное вступление в столицу, торжественные молебны и посвящение Богу части добычи или возвращение захваченных врагами реликвий на свои места.

**Ключевые слова:** Византия, военное дело, почитание реликвий, освящение оружия и места боя, Крест Господень, Риза Богородицы, Мандилион, история Константинополя.

*Kapten G. Y.*  
*CONSECRATION PRACTICES IN BYZANTIUM WARFARE IN THE VII–XI  
CENTURIES*

This article analyzes practices called, in opinions of Byzantine authors of 7th–11th centuries, upon consecrate military actions and promote a their favorable outcome. The reports of historians make it possible to state quite confidently that in this period was formed a kind of ritual, includes events before campaign, special actions before of important battles with using specific relics. Their choice based to the historical tradition linking these artifacts with the theme of victory over evil and death, representing in modern barbarians attacks by byzantine meaning, or history narrations about revered saints — patrons of cities and various relics, belonging them. Victorious returning in

Constantinople was also represented a certain ritual, which includes a triumphal entry into the capital, thankful services and dedication a part of trophy to God or returning captured relics de the enemies to their ordinary places.

**Keywords:** Byzantium, Warfare, Veneration of Relics, Consecration of Weapons, The True Cross, St. Maforion, Mandylion, The History of Constantinople.

Любая крупная война требует мобилизации всех сил общества, не оставляя в стороне и его религиозную составляющую. В эпоху Средних веков практически все стороны конфликтов в Европе и на Ближнем Востоке прибегали к помощи молитв и разного рода реликвий. Византийская империя, в этом вопросе не только не была исключением, но и сама задавала тон в подобных действиях, становясь примером для многих государств востока и юга Европы. В этой небольшой работе мы планируем провести анализ использования разного рода сакральных действ в Византии VII–XI веков, призванных освятить поле боя и принести победу ромеям, противостоящим разного рода варварам.

При общем неприятии войны, о котором часто говорят исследователи, и свойственном наследникам Рима оборонительном мышлении, они не считали зорным внести в это крайне неблагочестивое дело небольшой элемент святости.

Если же война становится неизбежной, то она должна быть максимально приближена к своеобразному канону. «Образцово-показательная» война, как описывают ее Константин Багрянородный, Лев Мудрый и другие авторы, должна происходить после решения всех важных внутренних проблем страны, более того ведение войн рассматривается именно как продолжение заботы императора о государстве [см. 6, с. 170].

Лев VI настаивает: «Установи для себя достижение справедливости конечной целью ведения войны, подобно тому, как ты это же имел в виду, приступая к ней. Если война будет вестись на принципах зла и бесчестия, то это подействует на войско разлагающе: каждый подвергнет осмеянию твою опрометчивость, а враги отнесутся с презрением к твоей основательности, поскольку ты как будто бы и хотел, но не смог действовать справедливо и достойно» [3, с. 331].

Война должна вестись обстоятельно, с предварительной подготовкой и обучением солдат, причем в наступившую эпоху считает правильным и похвальным царю лично возглавлять армию, «ведь истинный властитель обязан первый встретить опасность и ради благополучия подданных добровольно принять на себя труды и муки» [6, с. 170].

Перед выступлением в поход должны быть проведены соответствующие церемонии, такие как освящение знамен, фламул и разного рода знаков. Перед самим сражением необходимо, чтобы сознание воинов «было очищено от прегрешений благословением иерархов» [3, с. 331].

Особо действенной считалась молитва императоров, выступающих в эти минуты как заступники за войско и весь народ в целом. Один из самых ярких примеров такого подхода является рассказ Константина Багрянородного об отражении очередного рейда мусульман.

«Как то раз написал ему [византийскому полководцу по имени Андрей] эмир Тарса слова, полные безумия и хулы на Господа нашего Иисуса Христа, Бога и Его Святейшую Матерь... Взял он тогда это поносное письмо и великим плачем возложил к образу Богородицы... и сказал: «Смотри, Мать Слова и Бога, и Ты, Передвечный от Отца... как кичится и злобствует на избранный народ Твой сей варвар, спесивец и новый Сенихирим, будь же помощницей и поборницей рабов Твоих, и да узнают все народы силу Твоей власти». Такое... говорил он, а потом во главе ромейского войска выступил против Тарса» [6, с. 180].

Параллель этого рассказа библейскому повествованию 4 Цар. 18:13–19:37 очевидна, равно как и его итог — эмир-богохульник терпит страшное поражение и гибнет в разгар битвы.

Примечательно, что историки акцентировали именно роль василевса в этом действии, отводя собственно священнослужителям лишь вспомогательную роль. Иногда упоминались и святые подвижники, которых так же просили выступить заступниками перед Богом за находящуюся в опасности страну, но эти случаи имели эпизодический характер.

Вероятно, такое акцентирование роли императоров делалось специально, чтоб подчеркнуть их особый — сакральный — статус. Создается впечатление, что большинство историков относили молитвы об успешном исходе военных действий не к обычным вопросам благочестия, а к общим военным задачам, лежащим в сфере ответственности государственных институтов.

В «Тактике Льва» мы находим многочисленные апелляции к Богу, личная приверженность автора христианству очевидна. По числу упоминаний разного рода религиозных сюжетов этот трактат превосходит все остальные, в том числе и «Стратегикон Маврикия». Однако в отличие от последнего, в «Тактике» Лев VI выстраивает очень четкую иерархию Бог — император — стратиг — архонты — воины.

Роль духовенства и Церкви явно вторична. Священники подчинены стратигу и упоминаются только в связи со своей функцией: обеспечивать высокую мораль солдат и способствовать победе войска. Их место в этой лестнице на уровне архонтов. Провинциальные епископы находятся чуть выше, примерно на уровне самого полководца.

Патриарх и высший епископат не упоминается вообще. Во-первых, «Тактика» обращается к стратигу, вообще не связанному со столичным духовенством. Во-вторых, в приведенной схеме они явно лишние: между императором и Богом не может быть никаких посредников. Если вспомнить крайне неоднозначные взаимоотношения Льва VI с высшим духовенством, то подобный подход в трактате о военном деле воспринимается вполне естественным и отражающим личные взгляды автора на этот счет.

Для стратига и его войска долг по отношению к василевсу имеет явно сакральный характер и тождественен служению Богу. Хотя сам термин «священная война» в тексте отсутствует, автор явно принимает саму суть этого понятия — войны императора против иноверцев оправдываются волей Бога и Его

провидением. Христианизация же рассматривается как элемент внешней политики, направленной на замирение соседей [см., например, 3, с. 274–275].

Тем не менее, важность и необходимость священнослужителей в обычной жизни страны «перед лицом Бога» не отрицалась, и попытки императоров заявить о своей сакральной миссии вне экстраординарных случаев воспринимались отрицательно, что особенно отмечалось при критике иконоборцев.

Также непонятно, были ли такие молитвы императоров их личными импровизациями, которые облекались в литературную форму уже самими историографами, или же существовали какие-либо сборники, в которые входили бы тексты, используемые в стандартных ситуациях на войне — аналоги русских воинских требников или «military prayer book», используемых на Западе. Имеющиеся источники свидетельствуют больше в пользу первого варианта.

Еще одним постоянно упоминаемым способом освящения войска перед сражением и способствованию успешного его исхода было использование особо почитаемых реликвий. В городах Византии хранили достаточно много артефактов: вещей, принадлежащих святым, Богородице и, даже, Самому Христу. Однако, в случае военных действий особо важными считались лишь некоторые из них. Анализ этих предпочтений ромеев интересен не только сам по себе, но и может помочь реконструкции их отношения в войне вообще.

Мы можем выделить три основных типа реликвий, упоминаемые византийскими историками в связи с военными сюжетами:

- Крест Господень и связанные с ним артефакты;
- «Спас Нерукотворный» и его копии и подражания;
- Реликвии, связанные с отдельными святыми, оказывающими покровительство тем или иным городам.

Теперь же рассмотрим мотивы их использование по очереди.

Первыми по важности для христианского мира в целом являются реликвии связанные со смертью и воскресением Христа. Многие из них были собраны в Константинополе в особом храме-реликварии, Церкви Богоматери Фаросской, которая была расположена в центре ансамбля Большого дворца, близ административного сердца страны — тронного зала (Хризотриклиния) и императорских покоев. Здесь хранились большие части Святого Креста, Терновый венец, орудия Страстей — Копие и Гвозди, Багряницы и Погребальные пелены.

Представленная работа не может подробно касаться истории этих артефактов и проблемы их подлинности, для нас важно понять, почему именно эти реликвии использовались для освящения войска.

Если проанализировать многочисленные упоминания Святого Креста и орудий Страстей в богословии и гимнографии, то можно достаточно легко выделить аспекты, связанные с мифологемой победы жизни над смертью. Учитывая весьма непростое окружение и наполненную войнами историю Византии, становится вполне объяснимым, что в мировоззрении ромеев тема смерти и варварских набегов стала тесно связываться. Как следствие и победа Христа над адом, стала приобретать и вполне земные аспекты. Грубо говоря: «если Спаситель победил саму смерть, то Ему не составит большого труда победить и сонмы врагов, осаждающих верных Его имени людей».

Важнейшее влияние на появление этой мысли оказала история войны Византии с Хосроем II 602–629 годов, о которой было подробно рассказано выше. Именно в этой войне стала активно использоваться тема Креста как орудия победы, а высшей точкой триумфа империи стало его торжественное возвращение в Иерусалим и несение в храм Гроба Господня самим Ираклием.

Будучи собранные в Константинополе, эти реликвии активно участвовали в религиозной жизни столицы. К ним прибегали во время бедствий, что нашло отражение в некоторых православных чинопоследованиях. Так хорошо знакомый многим верующим чин малого освящения воды вырос именно из константинопольского ритуала, обычно совершавшегося 1 августа.

Из-за местных особенностей именно в этом месяце устанавливалась переменчивая погода, приводившая к частым болезням среди горожан. Для того чтобы защититься от них совершалось торжественное омовение частей Св. Креста, а затем этой водой кропились стены, жилые дома и, наконец, сами жители Константинополя.

Помимо регулярного времени совершения этого чина, существовала практика его проведения «по надобности». Так он мог совершаться перед началом похода или уже во время самой кампании солдат на границе могли поддерживать, посылая воду, освященную при омовении Честных Древ.

В случае больших угроз к этим святыням прибегали и непосредственно, так, по описанию А. М. Лидова

Святыни царского храма... создавали некую икону Страстей, символизирующую мощь империи... реликварию Честного Креста участвовали в особых императорских церемониях на полях сражений. Перед императором шел кубиккулярый (постельничий), который «нес Честной и Животворящий Крест в ларце, висящем на его шее». За ним шел знаменосец, несущий процессионный крест с частицей Честного Древа. Связь реликвий лично с императором подчеркивалась статусом постельничего, не просто демонстрировавшего символ высшего могущества на своей груди перед готовыми к бою войсками, но и указывавший на сакральное пространство императорских покоев и расположенной рядом домово́й церкви, из которой были собраны частицы в реликварий. В подобных обрядах вся армия становилась сопричастна сакральному пространству [4, с. 85–86].

Следующими по важности реликвиями, игравшими, по мнению ромеев, важную роль в выживании империи перед лицом многочисленных врагов были Мандилион и Керамион, связанные с историей появления образа «Спаса Нерукотворного» и оказавшие большое влияние на аналогичные сюжеты на Руси.

Окончательное формирование традиции, включавшей в себя историю появления этого образа, его почитание и повествования о случившихся чудесах относится к VII веку. Согласно наиболее распространенной и авторитетной истории, Мандилион, своего рода «фотография», сотворенная Самим Христом, был послан для исцеления царю Эдессы Авгарю. Такой вариант легенды зафиксирован уже у Евсевия Кесарийского.

Он же приводит и переписку Христа с Авгарем, что уже не могло не подчеркнуть уникальный для христиан той эпохи статус этой реликвии, ставшей не только «единственным прижизненным портретом» Спасителя, но и единственным сохранившимся сочинением, написанным Им лично.

Евсевий упоминает некий документ, написанный по-сирийски, который повествует о продолжении этой истории: Авгарь и его сын получают исцеление, а апостол Фаддей, получает возможность беспрепятственной проповеди [см. 1].

Можно достаточно пространно говорить о многочисленных аспектах этой истории, ее богословском осмыслении, но для нашей работы имеет особое значение использование этого образа для защиты города. При этом, по сути, мы имеем дело с двумя реликвиями: собственно Убрусом и прилагающимся к нему письмом Христа.

Несколько позже появляется принципиально важное добавление к тексту письма. Помимо обещания исцеления лично царя, там появляются слова: «Твой град находится под Моим благословением, и ни один враг не овладеет им» [цит. по: 8, р. 73]. Посетившая Эдессу в начале 80-х годов IV века Эгерия упоминает легенду о чудесном спасении города от персов еще при жизни Авгаря, прочитавшего это письмо перед лицом наступающих врагов [2, с. 187–189].

Так сложился некий ритуал, включавший в себя общегородское моление перед Убрусом и чтение письма, неоднократно повторявшийся затем во время многочисленных войн с персами. Прокопий Кесарийский в VI веке упоминает об этом как об уже сложившейся и освященной временем традиции. Сам же текст письма в его время был уже начертан на самих воротах города [5, с. 155–156].

Этот обычай стал распространяться по другим городам империи, А. М. Лидов комментирует это так: «в Филиппах в Македонии сохранились фрагменты монументальной надписи, в древности выгравированной на городских воротах, точно так же, как и в Эдессе. Однако Письмо Христа с защитным благословением было адресовано не городу Филиппы, но именно Эдессе. Это парадоксальное несоответствие может быть объяснено в понятиях иконолического видения: повторением священной надписи на вратах македонского города авторы замысла стремились продемонстрировать, что Филиппы в определенном смысле является иконой Эдессы как святого града, получившего благословение самого Христа. Особое сакральное пространство эдесских врат могло быть скопировано и перенесено в географически сколь угодно удаленное место» [4, с. 140]. Начали появляться и попытки распространить эту традицию на частные дома, и, даже, на отдельных людей, носивших специальные амулеты со словами из письма Христа Авгарю.

Только в VII–VIII веке почитание Нерукотворного Образа стало выдвигаться на первый план, чему, возможно, способствовала полемика с иконоборцами. Наконец в 944 году при императоре Константине VII Багрянородном состоялось торжественное перенесение Убруса, которому отныне предстояло находиться в реликварии церкви Богоматери Фаросской в Константинополе.

История с письмом, тем не менее, не забывается, а становится как бы обособлением использования самого Мандилиона и написанных на его основе икон

в качестве военных знамен и надвратных образов, причем не только в Византии, но и на Руси. При этом образы часто обрамляются широко известной анаграммой «IC XC NIKA», подчеркивающий именно военный аспект почитания этой реликвии.

Сам факт появления Нерукотворенного Образа, как отмечает Лидов [4, с. 149], связывается византийцами с историей Моисея и появления скрижалей Завета, что, наш взгляд, так же имеет определенные аллюзии на военную тематику. Ведь Моисей в Ветхом Завете предстаёт не только в качестве пророка, но и вождя, благословляющего войско на победу (Ис. 17:9–13).

Военное значение святыни подчеркивает и рефендарий Григорий, завершающий свою речь по случаю переноса Мандилиона в Константинополь молитвенным призывом: «О, Совершенный Сын Совершенного Отца, Слово, Премудрость, Отпечаток, Изображение... не откажись призреть на войско, [избранное] против силы кошунствующих...» [7].

Таким образом, почитание Убруса оказалось тесным образом связано с военными делами самой историей его появления и установившимися с IV–VI веков способами почитания.

Вполне естественно, что помимо святынь общехристианского значения заметную роль играли и реликвии, связанные с важными для того иного города святыми. Практически в каждом крупном городе империи существовала традиция особого местного почитания лиц, оказавшихся исторически связанными с этими местами. Так в Фессалониках особо почитался Дмитрий Солунский, заступничеству которого приписывали, в том, числе и сохранение города во время войн. В Эфесе был развито почитание Божией Матери и ап. Иоанна Богослова, долгое время живших в этом городе. Что же касается почитания св. Ианнуария в Неаполе или ап. Марка в Венеции, то эти традиции, начавшиеся в византийские времена, остаются важными моментами жизни этих городов и поныне.

Однако, по вполне понятным причинам, лучше всего сохранились сведения о почитании Богородицы в Константинополе. Буквально сразу же после основания этот город стал связываться именно с культом Пречистой Девы. Считалось, что Она особым образом покровительствует именно византийской столице.

Тропарь на праздник «обновления Царьграда» сообщает: «Град Богородице предает и посвящает своё начало Божией Матери, от Которой он берет силу свою и долговечие, Которой хранится и укрепляется, и взывает к Ней: Радуйся, надежда всех концов земли».

Богородичен 9 песни канона Андрея Критского так же указывает на особый статус имперской столицы, посвященной Приснодеве Марии: «Град Твой сохраняй, Богородительнице Пречистая, в Тебе бо сей верно царствуй, в Тебе и утверждается, и Тобой побеждаяй, побеждает всякое искушение, и пленяет ратники, и проходит послушание».

Нашло отражение это и в архитектуре, помимо того, что многие церкви столицы были посвящены именно Богородице, в главном храме империи Святой Софии сохранилось изображение Марии на престоле, по обеим сторонам кото-

рого предстоят императоры Юстиниан, вручающий ей макет самого этого храма и Константин, символически посвящающий Христу и Богородице свой новый город.

Поэтому неудивительно, что связанная с Ней символика стала тесным образом переплетаться с жизнью города. Так, Луна — символ Марии — стала и узнаваемым символом Константинополя, согласно общераспространенному поверью во дни растущей Луны город был особо защищен и не мог быть взят штурмом. Сохранилось масса преданий о том, что Она лично являлась защитникам города во время осад и своей силой обращала в бегство многочисленных врагов (например, при осаде арабами в 677 и 717 годах).

Исходя из этого, неудивительно, что реликвии связанные с Богородицей играли важнейшую роль в религиозной жизни города. Одним из самых важных артефактов подобного рода был хранившийся во Влахернском храме Покров (мафорий), сыгравший важнейшую роль в событиях осады Константинополя русами в 860 году.

Примечательно, что даже иконоборцы не смогли изменить общего отношения столицы к своей небесной покровительнице. Так продолжатель Феофана сообщает, что во время защиты Константинополя от Фомы Славянина, Михаил Травл оборудовал свой штаб в храме Богородицы во Влахернах в том числе и чтобы вымолить победу от «Со-стратегиссы», а его сын и будущий император Феофил обходил стены со священниками, несущими Честной Крест и Покров Божией Матери [см. 6, с. 44–45].

Использовалась эта реликвия и в «мирных целях», так отправляясь на встречу с царем болгар Симеоном Роман I Лакапин «прибыв во Влахерны вместе с патриархом Николаем, вошел во святую усыпальницу, простер руки в молитве, а потом пал ниц и, орошая слезами святой пол, просил... Богородицу смягчить... гордого Симеона и убедить его согласиться на мир. И вот открыли святой кивот, где хранился святочитимый омофор святой Богородицы и, накинув его, царь слово укрыл себя непробиваемым щитом, а вместо шлема водрузил свою веру в непорочную Богородицу и так вышел из храма» [6, с. 252].

Аналогично высокую роль в жизни столицы играли чтимые иконы Божией Матери: Одигитрия, также сохраняемая во Влахернском храме, Никопея — образ Марии держащей перед Собой Богомладенца в круге, как на щите, хорошо известном на печатях Иракия и его преемниках и многие другие.

Проявив полководческое искусство и личное мужество, император не может не одержать победу, даже если в реальности результаты его трудов оказывались весьма скромны, о них следовало писать именно в таком ключе. Византийские историографы были достаточно умелы, чтоб сгладить сообщение о неприятном исходе того или иного похода, не прибегая к откровенной лжи.

Возвращение в столицу победителя так же не могло обойтись без религиозной составляющей, символизирующей победу богоспасаемой державы и возвращение к нормальному ходу вещей, прерванных войной. Входявший в город триумфатор отправлялся в храм св. Софии, где возносил благодарственные молитвы, часть добычи жертвовалась церквям или монастырям. Константин

Багрянородный упоминает и о победном венце, которым патриарх Игнатий несколько раз венчал возвращавшегося из походов его деда [см. 6, с. 172–172].

Лев VI так же предписывает победившему военачальнику: «Прежде всего, тебе следует вознести благодарение Господу Богу нашему Иисусу Христу, и если еще до победы было обещано, что после победы будет воздан какой-либо благодарственный дар, не упусти из виду этот дар воздать» [3, с. 247].

Самый известный случай такого триумфа произошел в самом начале эпохи, после тяжелейшей войны с персами. Завершивший ее символический акт состоялся не в Константинополе, а в Иерусалиме, куда Ираклий торжественно вернул захваченный ранее Крест Господень и лично отнес его на Голгофу. Именно это событие стало образцом всех последующих победных шествий императоров и оказало серьезное влияние на православное богослужение.

Таким образом, очевидно, что византийцы подходили достаточно серьезно к идее превращения поля боя или даже всего похода в своеобразное сакральное действие, стараясь достигнуть желаемого исхода не только чисто военными, но и различными религиозными средствами.

Так был сформирован своеобразный ритуал, включающий в себя мероприятия перед началом кампании, особые действия перед важными сражениями, включающими в себя использование конкретных реликвий, и возвращение с победой в столицу.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Евсевий Памфил. Церковная история (Электронный ресурс): [https://azbyka.ru/otechnik/Evsevij\\_Kesarijskij/tserkovnaja-istorija/](https://azbyka.ru/otechnik/Evsevij_Kesarijskij/tserkovnaja-istorija/) (дата обращения: 15.04.2017).
2. К источнику воды живой. Письма паломницы IV века, пер. и ред. Марковой-Помазанской Н.С. М., 1994.
3. Лев VI Мудрый Тактика Льва С-Пб, 2012.
4. Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре М., 2009.
5. Прокопий Кесарийский Война с персами. Война с вандалами. Тайная история М., 1993.
6. Продолжатель Феофана Жизнеописания византийских царей С-Пб., 2009.
7. Речь референдаря Григория по случаю переноса в Константинополь эдесского образа в 944 году (Электронный ресурс) <http://www.pravoslavie.ru/sretmon/turin/rechgrig.htm> (дата обращения: 15.04.2017).
8. Sigal J. B. Edessa «The Blessed City». Oxford, 1970.

УДК 1(019) (470)

*Павлюченков Николай Николаевич,*

кандидат философских наук,

доцент Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета,

[pravl905@mail.ru](mailto:pravl905@mail.ru)

**ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ РЕЛИГИЯ И ХРИСТИАНСТВО:  
РЕЦЕПЦИЯ ИДЕЙ С. Н. ТРУБЕЦКОГО  
В РАБОТАХ П. А. ФЛОРЕНСКОГО\***

Целью данной статьи является проблема влияния идей С. Н. Трубецкого на религиозно-философские и богословские концепции П. А. Флоренского. Трубецкой подчеркивал принципиальную *новизну* и *независимость* христианства от дохристианских религиозных доктрин и мистерий. Автор отмечает, что именно из такого рода идей Флоренский исходит в своих наиболее ранних работах философско-богословского содержания

**Ключевые слова:** Трубецкой, Павел Флоренский, древнегреческая религия, религиозная философия, богословие, Владимир Лосский, богословие, христианство.

*Pavliuchenkov N. N.*

**ANCIENT GREEK RELIGION AND CHRISTIANITY: RECEPTION  
OF S. N. TRUBETSKOY' IDEAS IN THE WORKS OF P. A. FLORENSKY**

The purpose of this article is the problem of the influence of the S. N. Trubetskoy's ideas in Florensky's religious-philosophical and theological concepts. Trubetskoy emphasized the fundamental novelty and independence of Christianity from pre-Christian religious doctrines and mysteries. The author notes that such ideas are supported by Florensky in his earliest philosophical and theological works.

**Keywords:** Trubetskoy, Florensky, ancient Greek religion, religious philosophy, theology, Christianity.

Разногласия по вопросу соотношения христианства и дохристианской древ-

---

\* Статья подготовлена в рамках проекта «Русская религиозная мысль второй половины 19 — начала 20 в.: проблема немецкого влияния в условиях кризиса духовной культуры» при поддержке Фонда Развития ПСТГУ»

негреческой религии оставили заметный след в истории европейской религиозной философии и христианского богословия. Русская религиозно-философская и богословская мысль также дала образцы полярных позиций в этом споре, но пример священника Павла Флоренского даже на этом фоне представляется достаточно уникальным. Как кажется, никто ни до него, ни после не решался так радикально отождествлять «античность» и «эллинизм» с христианством, а точнее — с православием и православной церковностью.

В частности, у Флоренского «античным» оказывается все, что связано с деятельностью в России преп. Сергия [5, с. 220–221] и в самой Троице-Сергиевой Лавре (после общественно-политических потрясений в России в 1917 г.) он обнаруживает желание создать «живой музей», именуемый им «русскими Афинами». Это, как он замечает, помогло бы «воссоздать целостный дух античности, явить новую Элладу» [5, с. 236]. Он на всю жизнь связывает себя с Сергиевым Посадом и наблюдает здесь даже не просто полноценное преемство от Византии, но сам чистый, незамутненный никакими историческими искажениями, «эллинизм», «теплый еще и полный внутреннего трепета и света» [3, с. 257]. На келейной иконе преп. Сергия — Божией Матери Одигитрии Флоренский улавливает такой признак «античности» — «духовный отклик на жизнь», мотив «умудренной зрелости и величавого достоинства мысли, знающей жизнь не в мечтательных образах, а в ее растленности и порче и все же, при глубоком знании нецелости жизни, — в себе хранящей бодрую надежду и спокойное и мирное «да» бытию» [3, с. 263]: Именно поэтому, с его точки зрения, Одигитрия, «глубоко антична» [3, с. 266–268]. Древняя Русь, согласно Флоренскому, возжигает «прометеев огонь Эллады» [5, с. 222]; «вся Русь, в метафизической форме своей сродна Эллинству», а ее духовный родоначальник — преп. Сергий — воплотил в себе «эллинскую гармонию совершенной... личности» [5, с. 221].

Для Флоренского было вполне очевидным не только то, что христианская Церковь вобрала в себя всю сформировавшуюся в дохристианскую эпоху «культурно-историческую плоть», общечеловеческую религиозную символику [4, с. 232]. Ему, как можно видеть, открывалась и другая сторона мирового процесса, в которой самый дух дохристианского «эллинизма» он видел воплощенным в христианстве, в иконах Божией Матери, в церковной аскетике, в православных святых.

К выводу о такой антиномии в соотношении христианства и дохристианской древнегреческой религии Флоренский пришел не сразу и, по всей видимости, здесь сыграло большую роль его общение с двумя мыслителями, очень разными, но объединенными между собой общим восприятием основополагающих идей философии «всеединства» Владимира Соловьева. Влияние на Флоренского первого из них — Вячеслава Иванова очевидно и многогранно, но прослеживается в исследовательской литературе пока только, главным образом, в области символизма и идеи «синтеза искусств». В случае со вторым мыслителем, стоявшим у истоков формирования религиозно-философского мировоззрения Флоренского — С. Н. Трубецкого — ситуация несколько сложнее, но и здесь можно наметить несколько направлений сравнительного анализа, из которых

центральным представляется именно осмысление Флоренским идей о развитии древнегреческой религии и конечном ее «исходе» к прозрениям грядущего христианского Откровения.

В отличие от Иванова (на которого в текстах Флоренского имеются многочисленные ссылки), С. Н. Трубецкой особо подчеркивал принципиальную *новизну* и *независимость* христианства от дохристианских религиозных доктрин и мистерий, которые, по его убеждению, являлись лишь психологическим феноменом, не касавшемся сферы онтологии, в которой только и совершается действительное приобщение человека к богочеловеческой реальности. Флоренский, как можно показать, в данном случае, при полном согласии с Ивановым, удержал в своих работах главное, что он нашел у С. Н. Трубецкого и что соответствовало его личному религиозному опыту, а именно — определенную онтологическую новизну христианства как наиболее полного и потому действенного на человеческое естество Божественного Откровения.

Из дневниковых записей Флоренского можно видеть, что еще на старшем курсе гимназии, по крайней мере, в самом конце 1899 г., он обратил внимание на литературу о Сократе [6, с. 102], а год спустя, уже будучи студентом Московского университета, он сообщил о своем растущем увлечении Платоном [1, с. 175]. Как раз в это время профессор Московского университета С. Н. Трубецкой организовал для студентов-первокурсников семинары по древней философии, на которых читались диалоги Платона. Для Флоренского (согласно его собственному свидетельству), помимо этого, было важно, что профессор создавал и поддерживал на семинарах обстановку свободы мысли и слова и являлся учеником Владимира Соловьева [1, с. 217].

Несомненно, что, как в связи с Платоном, так и помимо Платона, на этом семинаре С. Н. Трубецкой обсуждал идеи своего только что умершего учителя и старшего друга, благодаря чему труды В. Соловьева «оживали» и представлялись особо актуальными для современной религиозно-философской мысли. Флоренский очень высоко отзывался об энциклопедических (в словаре Брокгауза и Эффона) статьях В. Соловьева и С. Н. Трубецкого [1, с. 218], хотя, чуть позже, не вдаваясь в подробности, полагал, что С. Трубецкого можно уличить «в не православии» («если судить по его сочинениям» [2, с. 443]).

Воспринимая вслед за Соловьевым, весь мировой процесс как единое (всеединое) поступательное движение к заранее назначенной цели [7, с. 6–7], принимая как неоспоримый факт наличие «религиозного всеединого сознания» [7, с. 64] и несколько не сомневаясь в его столь же всеобщем прогрессивном *развитии* [7, с. 99–101], С. Трубецкой задает вполне определенную и однозначную позицию для оценки духовного качества дохристианских мистерий, мифологии и теогонии. «Хаос Гесиода», который «заключает в своем различии потенции всех богов и тварей» [7, с. 57], миф о растерзанном титанами Дионисе, сыне Зевса и Персефоны [7, с. 77] и сказание о том, как «из пепла титанов, пожравших Диониса, и крови Геры, возникают люди, имеющие в себе часть титанического и часть божественного естества» [7, с. 80], учение Эмпедокла, у которого Любовь вначале «заключает полноту вещей, собирая их в одно вселенское тело», а «затем

Вражда растерзывает это тело, ... вселяется в него..., чтобы вновь возвратиться в единство путем мирового процесса» [7, с. 82] и т. д., — все это, в рамках такого подхода, требует к себе самого серьезного отношения как различные исторические отражения и преломления постигаемой человечеством «всеединой истины» [7, с. 6].

С. Трубецкой нигде не говорит о возможности *сознательного* обмана в религии, целенаправленного создания духовными существами ложных верований. Такие выражения, как, например, «люди кланялись этим ложным земным Дионисам» [7, с. 131] или такой (категорически отвергнутый Соловьевым) термин, как «ложная религия» [7, с. 143–144], у С. Трубецкого не содержат указания на возможность каких-либо *основополагающих, серьезных духовных* заблуждений; речь идет лишь о различных искажениях такой реальности, как «естественный инстинкт, внушенный природой разнообразным народам» [7, с. 131]. Посредством этой «естественной религии», дошедшей в мистериях до вывода о необходимости бога-спасителя и освободителя, древний мир оказался подготовленным к восприятию христианства [7, с. 128–129]. Но христианство, подчеркивает С. Трубецкой, «не воспринимает в себя языческие мистерии: в своей идее оно *пресуществляет* их, как все непосредственное и природное» [7, с. 129–130].

Нетрудно заметить, что именно из такого рода идей Флоренский исходит в своих наиболее ранних работах философско-богословского содержания. В ранних работах он еще не готов обратиться к теме церковного богослужения, но его уже занимает, очевидно, заданная также С. Трубецким, тема значения «мистерий как совершенного культа» [7, с. 127]. В диалоге «Эмпирея и эмпирия» (июнь 1904) он пишет о таинствах как особых «объектах», субстанциально отличных от простых обрядов и церемоний [9, с. 172]. В таинствах дается переживание эмпирии и «традиционная теория» таинств восходит к «глубокой древности», поскольку уже тогда были известны случаи, «где сквозь эмпирию к сознанию прорывались иные слои действительности» [9, с. 183]. На этом примере особенно хорошо видно, как практически то же самое, что С. Н. Трубецкой исследовал лишь на уровне *сознания* (как эволюцию «всеобщего единого религиозного сознания») Флоренский принимает и начинает далее разрабатывать в плане онтологии [9, с. 147].

С. Трубецкой находит в истории религии и органически связанной с ней истории философии *естественный*, закономерный процесс подготовки человечества к христианству. До этого, в дохристианских мистериях, он наблюдает лишь прозрение в состоянии природы, которая «стенает, мучится и плачет по погибшей душе» и являет в себе «усилия воскресения» [7, с. 127]. «Грек, — пишет С. Трубецкой, — совершал таинства натурализма: он приобщался непосредственно производящим силам природы, он верил непосредственно в *богов хлеба и вина* и думал жить и возрождаться их внутренней силою» [7, с. 129]. Но «богов хлеба и вина» в метафизике С. Трубецкого, конечно, реально не существует, точно также, как и приобщение человека «производящим силам природы» здесь, очевидно, совершается только в человеческом сознании. Онтологическое значение мистериям Трубецкой придает только в христианстве, которое все «ес-

тественные производящие силы природы» *пресуществляет* «в мистическое тело Господие» [7, с. 130] и дает «сверхъестественное преображение твари и совершенное пресуществление ее в божественное тело» [8, с. 529].

В отличие от Соловьева, Трубецкой явно выделяет Боговоплощение и последующую за ним христианскую эпоху именно как *качественную* границу, за которой стало возможно *реальное* онтологическое преображение [7, 141]. Это дает основание предполагать, что и мифологические образы «хаоса», «титанизма», борьбы в человеке двух начал и т. д. он доносил до студентов как те же ступени дохристианского развития человеческого сознания, обусловленного наблюдением древнего человека за жизнью природы [7, с. 132–133].

В этом отношении Флоренский, как можно видеть, занял особую позицию, на которой, несколько не подвергая сомнению новое качество, которое принесло в мировой процесс христианство, мистерии «естественной религии» дохристианского язычества также рассматриваются как вполне *реальный* и *действенный* способ приобщения человека к высшим и даже Божественным сферам бытия. Конечно, это — прямое следствие «символического миропонимания» Флоренского, онтологически связывающего все уровни бытия и доставляющего человеку (и всему миру) идеальное обожение вне зависимости от исторического события Боговоплощения. Если чувственный мир по самому факту своего устройства является «носителем иного мира, телом его, ... воплощает другой мир в себе, ... преобразуется, одухотворяется и превращается тем самым в символ, т. е. органически живое единство... символизирующего и символизируемого» [9, с. 178], то возможность общения с высшим миром открыта всегда и никак не следует все дохристианские представления древних об их причастности мистической жизни природы считать благочестивой иллюзией.

Это свое убеждение Флоренский выразил, в частности, в записи 10 октября 1910 г., озаглавленной как «Проповедь за литургией». «В теле своем, — говорится здесь, — мы ощущает весь космос. Космос мистически переживается в нашем теле. И есть какая-то «странная» тайная связь соответствия между отдельными сторонами тела и частями мира... Отсюда натурализм в язычестве, космизм» [4, с. 429]. Из этого должно следовать, что человек не только может *реально* жить жизнью природы (с ее периодическим «умиранием» и «воскресанием»), но столь же реально, онтологически, испытывать в себе те же процессы, что происходят в Мироздании.

В записях, датированных декабрем 1913 г. и мартом 1914 г., о. Павел фиксирует выводы из своих размышлений на тему соотношения христианства и язычества. «Мы слишком пугаемся этого жупела, — пишет он, — как если бы язычество было абсолютным злом, бесом. Однако, и язычество — религия, т. е. лучше, чем ничего, и, следовательно, и в нем есть какая-то Божия помощь... Язычество вовсе не так *абсолютно* далеко от христианства, как это внушает семинария» [4, с. 432]. Христианская Церковь и дохристианские религии несомненно связаны между собой в учении и культе; святая Церковь, согласно Флоренскому, знает и всегда знала об этой связи, но при этом «в богословии своем упорно и твердо» эту связь отрицает. Флоренский видит здесь необходимую антиномию, такое

«противоречие теории и жизни», которое «углубляет и расширяет религиозное сознание». Это, по Флоренскому, целенаправленно созданное противоречие призвано выявить, что «все из других религий в христианство входит», но оно, ничему не чуждое, само при этом «остается не от мира» [4, с. 430–431]. Христианство «есть религия особливая и исключительная», но в то же время оно «свя-зано с душою человеческою, ибо во вне- и до-христианских религиях выразилась именно эта общечеловеческая религиозная душа» [4, с. 430].

Таким образом, сохраняя идею С. Трубецкого о «пресуществлении» христианством дохристианской языческой религиозности, Флоренский эту последнюю видит органически включенной в христианство, воспринятой и содержимой Церковью с самого начала и до последних времен (о чем в лекциях по «Философии культа» он говорит неоднократно). Этот важный момент в системе всеединства призван доказывать совершенство и полноту Христианской Церкви как именно той среды, в которой совершается процесс всеобщего соединения (см., напр., [4, с. 302]). Эта полнота нарушается, если опускаются те элементы языческой дохристианской религии и философии, которые в Древнем мире обнаруживают всеобщий характер и которые в работах С. Трубецкого были выявлены на высоком профессиональном уровне.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Обретая путь. Павел Флоренский в университетские годы / автор-составитель П. В. Флоренский: В 2 т. Т. 1. М.: Прогресс-Традиция, 2011.
2. Обретая путь. Павел Флоренский в университетские годы / автор-составитель П. В. Флоренский: В 2 т. Т. 2. М.: Прогресс-Традиция, 2015.
3. Павел Флоренский, свящ. Моленные иконы преподобного Сергия // Павел Флоренский, свящ. Избранные статьи по искусству. М., 1996.
4. Павел Флоренский, свящ. Собрание сочинения. Философия культа (Опыт православной антропологии). М., 2004.
5. Павел Флоренский, свящ. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Павел Флоренский, свящ. Избранные статьи по искусству. М., 1996.
6. Переписка 1899–1900 годов между А. В. Ельчаниновым и П. А. Флоренским // Вестник ПСТГУ: I. Богословие. Философия. 2010. Вып. 1 (29).
7. Трубецкой С. Н. Метафизика в Древней Греции. М.: Мысль, 2003.
8. Флоренский П. А. Вопросы религиозного самопознания // Павел Флоренский, свящ. Сочинения: В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1994.
9. Флоренский П. А. Эмпирия и эмпирия // Павел Флоренский, свящ. Сочинения: В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1994.

УДК 22 (08)

*Казанцева Злата Владимировна,*  
аспирант кафедры философии и религиоведения  
Русской христианской гуманитарной академии,  
zлата.kazantseva@mail.ru

## **НАЧАЛЬНОЕ ВРЕМЯ В ШЕСТОДНЕВЕ КАК МОСТ МЕЖДУ ВЕЧНОСТЬЮ И ВРЕМЕНЕМ**

Автор рассматривает один из основных вопросов, связанных с рефлексией на тему библейского времени, а именно — вопрос о его начале. Анализируется невозможность убедительно соединить в христианской истории сакральную вечность и профанное время без некоего промежуточного этапа. Для стройного логического перехода вечного во временное указывается необходимость в дополнительном шаге — начальном времени.

**Ключевые слова:** время, Шестоднев, вечность, метаистория

*Kazantseva Z. V.*  
*THE INITIAL TIME IN HEXAMERON*  
*AS A BRIDGE BETWEEN ETERNITY AND TIME*

The author considers one of the main issues related to the reflection on the topic of biblical time, namely, its beginning. The author analyzes inability to establish a convincing connection in Christian history between sacred eternity and profane time without an intermediate stage. In order that the logical transition of the eternal into the temporal was correct, an additional step is needed — the initial time.

**Keywords:** time, Hexameron, eternity, metahistory

Библия, в частности Шестоднев, есть книга о начале. Всякая рефлексия о начале обязательно включает в себя проблему возникновения времени. Появление хронологического порядка в библейском космогенезе не раз оказывалось предметом обсуждения в обществе богословов и философов, однако ввиду специфики темы здесь до сих пор остается простор для размышления.

Одна из интересных тем в истолковании библейского начала времени касается невозможности убедительно преодолеть разрыв между вечностью, или ее божественным аналогом в идеальном райском состоянии и временем, сопро-

вождающим творение в существовании после грехопадения. Не удастся помыслить, как мир смог обрести темпоральную форму, изначально не обладая ни одним из атрибутов времени: протяженностью, длительностью, тлением, смертью. Вечность постоянна, время изменчиво. Границы обоих явлений резки и не совпадают друг с другом. Представляется дисгармоничным этот переход вечности во время, утрата всемирного постоянства и появление хронологического ритма. Такое отсутствие гармонии заставляет думать в данном направлении и искать возможные решения.

Стоит напомнить, что вся рефлексия на тему времени в Библии строится сугубо на герменевтическом методе, предполагающем толкование именно тех аспектов текста, которые ясно не прописаны. Ни в одном стихе Библии прямо не говорится о появлении времени, как не говорится и о том, что его не было или не стало. Это, с одной стороны, усложняет работу (и не снимает вопроса о нарративе), с другой — позволяет выдвигать новые предположения, некоторые из которых, возможно, приблизят нас к правильному ответу.

В Библии, как мы уже сказали, нет ни слова о том, какая природа — постоянная или изменчивая — была характерна для райского бытия. В пользу безвременной формы существования говорит отсутствие какого-либо прямого упоминания времени библейским писателем, который, к слову, акцентирует внимание на творении светил и земли (пространства). К безвременности существования Адама и Евы отсылает и тот факт, что в тексте нет указания на их возраст; кроме того, райское традиционно мыслится как абсолютное и, значит, постоянное и вечное. Наличие же некоего темпорального характера подтверждает вполне определенная формула «и был вечер, и было утро», равно как и перечисление дней творения, обозначение «начала» в самом первом стихе Библии, упоминание смерти вследствие непослушания и вкушения плода с дерева познания. Все указанные моменты были давно и скрупулезно разобраны представителями патристических школ, а позже — теологами. По этой причине мы не будем заниматься пересказом их идей.

Библия своими корнями уходит в глубокое прошлое, где те сплетаются с мифологией и древними представлениями о мире. Многим мифологическим сюжетам свойственна одна любопытная деталь: описание райской эпохи в космогонических мифах, как правило, намекает на то, что она осуществляется в некое начальное время, правремя, протовремя или время первотворения (см. об этом у М. Элиаде [6, с. 62]). Предположим, что первые люди Шестоднева тоже жили в такое исходное время, которое по своим характеристикам могло быть пограничным этапом между постоянной вечностью и временем изменений. Начальное время способно объединить два противоположных состояния, выразив их внутреннее единство. Оно предстает как синтез сакрального и профанного времени, как мост, который заполняет отсутствие связи между вечностью и длительностью. В темпоральной триаде «вечность — начальное время — время» вторая ступень выглядит как последовательный шаг всего процесса. О чем-то похожем в контакте спекулятивной логики писал Гегель [2, с. 167]. Он также говорил о «снятии» — таком моменте, который, с одной стороны, способен поло-

жить конец триаде, с другой — удержать ее и сохранить. «Снятие» в темпоральной триаде Библии есть тот момент в конце времен, когда его, времени, больше не будет (см. Откр. 10:6). Как только время исчезнет, снова возникнет вечность, а ее обретение, можно сказать, и есть конечная цель жизни христианина, ведь спасение дарит возможность общения с Богом именно в вечности.

Тема конца времен становилась предметом обсуждения, скорее всего, не меньшее количество раз, чем тема его начала. В отличие от возникновения времени его конец не замалчивается, а прямо указывается в Откровении Иоанна. Конец времен — это некая точка в христианской истории, снимающая саму историю, и благодаря этому наделяющаяся сверхисторической природой. При условии, что есть некая точка конца времен («метаистория», как писал С. Авринцев [1, с. 278]), для сохранения баланса должна быть точка с такой же сверхисторической формой (хотя и отличающаяся по содержанию) и в противоположной стороне, т. е. в самом начале христианской истории. В качестве такой гипотетической координаты может выступать время Шестоднева или, как мы его назвали, начальное время.

При всем этом следует задаться вопросом, не противоречит ли идея начального времени принципу *creatio ex nihilo*. Возможно, стремление выявить какое-то протовремя основано на желании нашего сознания приблизить понимание «творения из ничего», ведь, отвлеченно говоря, Бог, который создает из ничего что-то, может легко создать время без его родового аналога. О таком единственном в своем роде времени идет речь у Платона в «Тимее»: время создается синхронно с небом, чтобы «одновременно рожденные», они «одновременно распались». Время — это сразу «движущееся подобие вечности» [4, с. 439], а не начального времени как промежуточного модифицированного варианта. Однако учение Платона и описание творения времени в Шестодневе принципиально различны из-за идеи предсуществующего пространства, которое не является результатом действий Демиурга, т. е. в случае античной доктрины мы априори не можем говорить о творении из ничего. По этой причине идея начального времени требует другого сопоставления: не с Платоном, а с кем-то идейно более близким.

Интересную мысль здесь высказывает доктор философии и юнгианский психолог Вольфганг Гигерич, когда рассуждает о линейном времени, ставшем продуктом первоначального времени. Гигерич, обращаясь к пророкам Ветхого Завета (особенно к пророку Исаии), утверждает, что существует только один момент, в котором мы оказываемся заключенными. С точки зрения автора, этот час продлен за свои пределы и к нему обращено все остальное время. Он — один из многих других моментов первоначального времени, который пока длится, но его конец уже известен. Он и есть время по своей сути, а точнее совокупность всех времен, так как последнее можно понимать совершенно по-разному. По словам автора, этот момент единый для всех людей и всех наук. Вместо него мог быть какой-то другой момент, но есть тот, в котором творилась и история христианства. Для нее, по словам Гигерича, как «истории спасенного, задержанного момента» [3] конец только один — апокалипсис. Несмотря на то, что иссле-

дование ученого продиктовано попыткой обнаружения нового подхода к истории как целому, его концепция кажется интригующей и требует напряжение ума.

Гигерич называет свой подход «инволюцией всего времени к одному из его моментов» [3], но не в смысле деградации, а в плане обращения, взгляда в одну сторону. Все, что можно охарактеризовать как историю, Гигерич относит ко времени («задержанному моменту»), но Шестоднева автор не касается (он не ставит такую цель). Куда в таком случае отнести Шестоднев? Его события не вписываются в линейную историю. Шестоднев повисает в воздухе. Отсутствие в его реальности смерти лишь подтверждает сомнения, будто Шестоднев тоже включен в тот самый «задержанный момент».

Допустим, все, что нам известно о первоначальном времени, заключено в Шестодневе. За ним, этим протовременем, скрыто слишком краткое настоящее, слишком временное присутствие в раю, не похожее на всю христианскую историю с ее летоисчислением. Ведь именно дальше — после грехопадения — мы встречаем указание на возраст первых людей на земле. Так, история через человека начинает движение от числа к числу. Чувство времени невозможно без человека, и Шестоднев в этом смысле стоит особняком: тот порядок дней творения, о котором нам рассказано, не мог породить ощущение времени без присутствия человека.

Темпоральную двойственность Шестоднева можно увидеть и в свете других критериев. Во времени всегда есть элемент нехватки [5, с. 277], время человека сопряжено с теми переживаниями, в которых ему не достает прошлого или будущего, уже существовавшего или еще не бывшего. С одной стороны, Шестоднев представляет собой продуманное творение мира: Бог берет паузу всякий раз перед новым актом творения и затем находит его «хорошим» («И увидел Бог, что это хорошо», Быт. 1:10). Это отсылает нас к представлениям о полноте творения. С другой стороны, сама структура Шестоднева упорядочена: за первым днем следует второй (потому что первый не исчерпал творческого замысла Бога), за вторым — третий и так далее. Важно, что творение таких элементов мироздания, как свет, вода, небо, земля для Бога оказывается недостаточным. Он находит необходимым углубить творение, детализировать, создав тех, кому оно предназначено — рыб, птиц и даже траву, «сеющую семя», и дерево, «приносящее плод» (Быт. 1:12). Но и этого Богу мало — он творит первого человека. Ощущение нехватки чего-то онтологически важного исчезает только тогда, когда из ребра Адама Бог создает Еву. Ведь она тоже необходимая часть мироздания. В этом диалектический характер Шестоднева: он и не история, и не время, но при этом «праистория» и «правремя»; не вечность, но дает прикоснуться к ее идее; в нем все есть как в начале, но как началу ему требуется своя особая временная природа. Шестоднев — это темпоральная реальность, согнутая в дугу и переброшенная между линейной историей и ее отсутствием. Такой мост в результате снимает оппозицию время-вечность, т. к. сопределен и с тем, и с другим. Человеку, знающему лишь постоянно текущий поток истории со смертью в качестве финальной точки, сложно помыслить такую реальность, однако она имеет право на существование. Определенно, все вышесказанное не позволяет поставить точку в исследовании, а провоцирует на дальнейшие размышления.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья // *Античность и Византия* / Под ред. Л. А. Фрейберг. — М.: Наука, 1975. — С. 266–285.
2. Гегель Г. В. Ф. Наука логики. В 3-х томах. Т. 1 / Пер. с нем. Б. Г. Столпнера. — М.: Мысль, 1970.
3. Гигерич В. Производство времени. Эссе / Пер. с англ. А. К. Секацкого // *Митин журнал*. — 1992. — № 47–48. [Электронный ресурс]. — Режим доступа к журн.: <http://kolonna.mitin.com/archive.php?address=http://kolonna.mitin.com/archive/mj4748/giger.shtml>
4. Платон. Тимей / Пер. с древнегреч. С. С. Аверинцева // *Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 3*. М.: Мысль, 1994. — С. 421–500.
5. Фрумкин К. Г. Нехватка как источник идеи времени // *Судьба европейского проекта времени. Сборник статей* / Отв. ред. О. К. Румянцев. — М.: Прогресс-Традиция, 2009. — С. 277–284.
6. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / Пер. с англ. А. П. Хомик. — М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996.

*Левин Игорь Витальевич,*  
аспирант Русской христианской гуманитарной академии,  
LEVIT1962@gmail.com

**МОДЕЛИ ЛЮТЕРАНСКОГО РЕЛИГИОЗНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
В XVI — XVII ВВ.:  
СМЕНА ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПАРАДИГМЫ**

Статья посвящена лютеранскому религиозному образованию как одному из закономерных аспектов смены христианской (схоластической) образовательной парадигмы на новоевропейскую (современную). Реформация в Европе XVI–XII веков в плане педагогических систем генерировала процесс становления новых образовательных моделей в рамках новоевропейской (современной) парадигмы. Рассмотрены новации в этой области привнесённые Мартином Лютером и Филиппом Меланхтоном в Виттенберге, Иоганном Штурмом в Страсбурге и Андреасом Рейером в Саксен-Годе.

**Ключевые слова:** парадигма, Реформация, лютеранское религиозное образование, катехизис, концепция призвания, обязательное начальное образование.

*Levin I. V.*

*MODELS OF THE LUTHERAN RELIGIOUS EDUCATION I  
IN THE XVI — XVII CENTURIES: EDUCATIONAL PARADIGM SHIFT*

The article is devoted to the Lutheran religious education as one of the natural aspects of the change of Christian (scholastic) paradigm on the new European (modern). In terms of pedagogical system the Reformation in Europe 16–17 centuries generated process of formation of new educational models within the new European (modern) paradigm. Considered innovations in this area that were introduced by Martin Luther and Philipp Melancthon in Wittenberg, Johann Sturm in Strasbourg and Andreas Reier in Saxe-Gotha.

**Keywords:** paradigm, Reformation, Lutheran religious education, catechism, the concept of vocation, compulsory primary education.

Христианская (схоластическая) парадигма, пришедшая на смену античной, возникла и развивалась в связи с утверждением христианства в пределах Римской империи.

Затем, имея исток в античности, складывается и оформляется двухъярусная система светской, средневековой образованности. Сначала, после освоения азов латинского языка, идёт низший ярус — тривиум, затем второй ярус — квадривиум. И по завершению изучения этих общеобразовательных дисциплин появляется реальная возможность обучения собственно теологии.

Так возникает схоластика — в буквальном смысле слова — философия школы. Классическая схоластика основана на убеждении в принципиальной возможности гармонии между верой и рациональным пониманием, хотя и при примате веры. В результате длительного этапа практической педагогики схоластика стала ядром христианской модели религиозного образования, включив в себя как светскую образовательную составляющую, так и составляющую сугубо религиозную — теологию.

Схоластическое движение, имевшее благодаря своей латинской основе международный характер, с XII — XIII вв. начало созидать в Европе сеть университетов, которые, однако, функционировали как клерикальные институции. Образование и развитие университетов знаменует собой, с одной стороны, пик развития схоластики, где она приобретает черты профессиональной философии и аккумулирует в себе все элементы существующего образования, а с другой стороны, университеты, имея в своём «меню» медицину и право — области знаний вне схоластики, становятся провозвестниками заката схоластики.

XVI–XVII столетие — время Реформации, не только знаменовало собой начало перехода от христианской (схоластической) парадигмы к новоевропейской (современной), но и принесло новые изменения в систему религиозного образования. Одним из таких качественных изменений стала лютеранская форма ведения образовательной деятельности.

С формальной точки зрения поводом для Реформации (1517) стала торговля индульгенциями, однако когда недовольство торговли индульгенциями переросли в широкое движение, которое непосредственно затронуло многие социальные институты, реформа существующего религиозного образования стала необыкновенно насущной и востребованной в обществе. В августе 1520 года была опубликована работа Лютера «К христианскому дворянству немецкой нации об исправлении христианства», где он пишет: «...богадельни и монастыри надо превратить в свободные школы» [2, с. 88].

В течение 1520-х годов постепенно становилось понятно, что католические епископы в Германии не поддержат Реформацию, и что евангелическим общинам нужно будет самим обустроить свою жизнь. В 1527 году Лютер и Меланхтон постигли церковные приходы в стране курфюрста Саксонии — Иоанна. Результаты этих посещений явились предпосылкой для скорейшего написания Лютером двух наставительных документов — Краткого и Большого Катехизисов.

Катехизисы Лютера послужили важному делу обучения детей, неграмотных крестьян и всех прочих нуждающихся азам христианской веры, как она понималась в рамках движения Реформации в Германии. Можно выделить следующие педагогические черты катехизисов, делающие его очень пригодным для такого обучения:

- «1) совершенная лингвистическая форма;
- 2) отсутствие какой-либо полемики;
- 3) отказ от аристотелевской систематизации частей катехизиса (нет явно выраженной связи между его частями);
- 4) ограничение содержания самыми основными темами, относящимися к христианской вере и жизни;
- 5) метод вопросов и ответов, имеющий большое дидактическое значение» [3].

Греческое слово «катехизис» обозначает наставление. Катехизис, или, точнее, катехизисы существовали задолго до Лютера, однако Лютер впервые преобразовал значение слова в названии книги. Апостольский Символ веры есть пример раннего катехизиса. Но сущность катехизиса средневековой церкви основывалась на четырёх компонентах: Символ веры, Господня молитва, десять заповедей и «Аве Мария».

Осознавая пользу распространения печатного слова в помощь церковной Реформации, Лютер стал рассуждать о создании нового учебного пособия — Катехизиса для использования в кругах пасторов и мирян. В результате, отмечает Р. Колб [1], сформировались три различные формы. Первая — это настенная таблица, которая, по объяснениям Лютера, давала представления об основных элементах в христианских познаниях. Они были напечатаны так, что их можно было развесить на стены и изучать в семейном кругу. Вторая — тот же самый текст был записан в книге для домоправителей, чтобы они использовали его как учебное пособие для преподавания детям и слугам в их домах, и это был Краткий Катехизис. И, третья, — это учебное пособие для учителей и пасторов, чтобы наставить их и призвать к исполнению обязанностей — это Большой Катехизис. Для студентов он использовал традиционную форму вопросов и ответов, для учителей же была программа с использованием объяснительного стиля проповедей.

Лютер соблюдал установления средневековья в таких вопросах как, например нумерация заповедей или их редакция, но он изменял порядок разделов Катехизиса. В большинстве учебников Катехизиса первые три части включают в себя, во-первых, Символ веры, затем Господня молитва и десять заповедей.

К 1520 году Лютер увидел преимущество в изменении последовательности записи: 10-ть заповедей, Символ веры, а затем Господня молитва. В изданном в том же году учебнике по Катехизису Лютер, подвёл итоги первых трёх глав средневекового Катехизиса, указав на необходимость соблюдения трёх пунктов:

- 1) что мы должны делать и чего не должны делать;
- 2) знать, что сами по себе мы не сможем жить хорошо, нужно где-то черпать силы для жизни;
- 3) как найти эту силу.

Десять заповедей определяют диагноз нашей болезни.

Символ веры указывает нам на целебное средство, которое поможет нам избавиться от наших недугов.

Господня молитва пробудит в нас веру в то, что посредством исповедания символа веры мы получим исцеление [1].

В конечном итоге, Катехизис Лютера стал руководством для христиан, желающих жить по установлениям, которые Бог преопределил пребывающим на земле. В то время эта небольшая книга имела огромное значение в церквях и среди верующих Европы. Она, с одной стороны, наставляла людей в их домах и являлась основой религиозного обучения в школе, а, с другой, — Катехизис был очень полезным руководством для проповеди и для лучшего понимания Литургии.

Одновременно с этим Лютер понимал, что пастве нужен хороший перевод Священного Писания на их родном языке, поэтому в период с 1521 по 1522 гг. он перевёл Новый Завет, а затем, чуть позже, и все Священное Писание на немецкий язык.

Следует отметить, считает Ф. Шафф [6, с. 221–222], что перевод Библии Лютера это, с одной стороны, титанический, воистину богодухновенный труд чело века, «соделанный» абсолютно бескорыстно и, с другой — чудесный памятник гениальности в сочетании со смиренным благочестием. И, действительно, немецкий язык того времени имел множество диалектов и был достаточно неразвит, о чем свидетельствует отсутствие литературного единства языка; не было ещё хороших грамматик, словарей и симфоний; знания греческого и еврейского оригиналов оставляло желать лучшего и, к тому же, присутствовали серьёзные проблемы текстологического порядка в отношении рукописей и списков.

Для перевода Ветхого Завета Лютер использовал масоретский текст Герсона Бен Моше (1494 г.), Септуагинту и Вульгату Иеронима, латинские переводы Санкеса Панини из Лукки (1527 г.) и Себастьяна Мюнстера (1534 г.), а также текст Николая Лиранского (ум.1340 г.). Перевод Нового Завета основывался на втором издании Эразма Роттердамского (1519 г.) и латинской Вульгате, основанной на более древнем источнике.

После этого следует ли удивляться, что перевод Библии Лютера имел множество неточностей, ошибок и непоследовательностей разного плана и подвергался впоследствии суровой критике учёных оппонентов католической церкви. Однако, с Божьей помощью, Лютер смог сотворить из этого хаотичного материала воистину гармоничное произведение на века. Взяв за основу саксонский диалект деловой переписки двора курфюрста с императором и сословиями, он сделал современный ему верхненемецкий диалект общепринятым немецким языком. Лютер, нередко жертвуя точностью перевода в пользу смысла и в ущерб форме, сделал его, с одной стороны, более народным, а с другой, обогатил его выражениями немецких мистиков, летописцев и поэтов.

«Эразм Альбер, современник Лютера, назвал его немецким Цицероном, который реформировал не только религию, но и немецкий язык.

Перевод Лютера — это фразеологически эквивалентное переложение Библии в духе самой Библии. В нем немецкий язык предстаёт во всем своём богатстве, силе и красоте. Это первое классическое произведение на немецком языке\... Высший авторитет германской филологии признал, что библейский язык Лютера лёг в основу нового верхненемецкого диалекта

в силу чистоты и влияния и стал общепотребительным протестантским наречием по причине той свободы, которая покорила даже римско-католических авторов» [6, с. 223].

Необходимо упомянуть ещё две идеи Лютера, без которых освещение его подхода к христианскому образованию было бы неполным. Во-первых, огромное значение имеет его учение о призвании (*vocatio*). Лютер учил, что каждый труд почётен, и что работа домохозяйки и кухарки ничуть не менее «духовна», чем клерикальное служение.

Во-вторых, для Лютера был характерен всесторонний подход к проблеме христианского образования. Образование и воспитание не ограничивалось тем, что делали профессиональные педагоги в школах, но — и это очень важно для Лютера — родители призваны наставлять своих детей, господа должны наставлять своих слуг и так далее.

Таким образом, заслуга Лютера в деле религиозного образования состоит в том, что он теоретически обосновал его необходимость в деле самореализации личности, во-первых, перед Богом, во исполнение идеи предопределения, так и, во-вторых, перед другими людьми и в целом обществом, как осуществление мирской профессионализации. Соединив оба направления в своей концепции о человеческом призвании (*Beruf*) он определил основные пути развития образования и фактически указал на три ступени образовательной системы: элементарное (начальное) образование, среднее (общегуманитарное) и специализированное (высшее).

По мнению Д. В. Шмони́на,

«Процессы конфессионализации школы, запущенные в ходе Реформации, в сочетании с процессами секуляризации, на появление которых повлияло Возрождение, создают новую ситуацию в образовательной среде... XVII в. становится временем первой масштабной модернизации образования и трансляции научного знания, в которой свою роль сыграли различные педагогические силы, от католических профессоров, авторов учебных университетских курсов, включая иезуитов, до Коменского» [7, с. 47].

Идеи Лютера в области образования были претворены в жизнь его ближайшими соратниками и друзьями. К ним относятся профессор и реформатор Иоганн Агрикола (1494–1566); пастор и проповедник Иоганн Бугенхаген (1485–1558); реформатор вюртембергских школ Иоганн Бренц (1498–1570), и, несомненно — «учитель Германии» Филипп Меланхтон (1497–1560), с которым 56 немецких городов консультировались по вопросу реорганизации своих школ.

Что касается университетского образования в рамках Лютеранской Церкви, то идеологическим центром лютеранства на протяжении долгого времени продолжал оставаться Виттенбергский университет, в котором Меланхтон играл выдающуюся роль. Меланхтон разрабатывают новую систему школьного дела в Европе, где превалирует стремление заинтересовать учеников и возбудить в них задор соревнований, а не полагаться лишь на репрессивную дисциплину,

а также привить эстетическое воспитание на основе памятников античной литературы.

Наряду с созданием начальных школ реформаторы всячески способствовали сохранению уже существующих и открытию новых латинских классических школ. Реальным воплощением протестантской политики в этой области явилось открытие стараниями Меланхтона в секуляризованном монастыре Нюрнберга высшей латинской школы им. Святого Эгидия в 1526 году, являющейся промежуточной ступенью между действующими в городе элементарными школами и университетским образованием [4].

Таким образом, лютеранская религиозная образовательная модель была направлена на перестройку существующего порядка обучения путем введения среднего уровня, который предполагал обучение чтению и грамматике, знанию молитвы Отче наш и исповедания веры; среди учебных текстов предпочтение отдавалось классическим авторам, обязательным был час музыкальных занятий и религиозное обучение по средам и субботам.

В Страсбурге эта педагогическая модель нашла широкую поддержку как в лице городских и церковных властей, так и среди горожан, убеждённых в необходимости дать собственным детям правильное религиозное образование.

Честь создания подобного учебного заведения принадлежит гуманисту и реформатору Иоганну Штурму (1507–1589). В 1537 году Штурм был назначен ректором городской латинской школы Страсбурга с предоставлением ему полной свободы действий. Совместно с реформатором Якобом Штурмом (1489–1553) он преобразовал школу в гуманистическую и дал ей при этом название гимназии — *Gymnasium*.

Устав школы Иоганна Штурма был построен по примеру устава Меланхтона. Гимназия была рассчитана на десятилетний курс обучения и готовила высокообразованных людей, эрудитов. Этот тип образования уверенно вошёл в жизнь и явился образцом для школ подобного типа. «*Propositum a nobis est, sapientem atque eloquentem pietatem, finem esse studiorum*» («Мы исходим из того, что целью обучения является мудрое и красноречивое благочестие») — являлось основной целью гимназии [4].

В итоге, по мнению С. Негруццо [5, с. 51], имея в фундаменте тексты классических авторов, Штурм создал собственную оригинальную модель религиозного образования и соответствующую учебную программу, новаторство которой заключалось в объединении всех уровней образования — от начальной, гимназического до высшего, университетского. Император Максимилиан II в 1566 году подписал акт, дарующий привилегии преобразования высшего цикла обучения в «полууниверситет», с правом защиты диплома по свободным искусствам и философии. Затем высшая школа Штурма получила императорские привилегии называться академией, утвердившие право предоставлять титулы бакалавра и магистра искусств. Это дало возможность организовать образование, разделённое на два цикла — средней и высшей школы со сквозным обучением детей, подростков и юношей от шести до двадцати одного года. Полный цикл обучения в штатном варианте составлял тринадцать лет.

Школа Штурма оказала серьёзное влияние на всю европейскую систему образования. По существу эта гимназия иллюстрирует собой синтез гуманистических и реформационных идей в области образования. Опыт ее организации является, с одной стороны, логическим завершением педагогических исканий немецких реформаторов, начатых Мартином Лютером и его сподвижниками, а, с другой стороны, система образования Штурма была устремлена в будущее, ведь ее цели и принципы, а также формы и методы обучения надолго вошли в европейскую педагогическую практику.

Логическим завершением педагогических исканий лютеранских религиозных педагогов в Германии явилась реформаторская деятельность тюрингского педагога Андреаса Рейера (1601–1673). основополагающим педагогическим трудом талантливого педагога, ректора гимназии города Гота является «Schulmethodus» (1642) — представляющий собой доклад герцогу Тюрингии — Эрнсту Благочестивому.

«Schulmethodus» — это доклад о необходимости обучения детей. В названии содержится основная мысль и, в конечном итоге — главное достижение педагога: введение в Германии обязательного начального образования.

Основные моменты, присутствующие в уставе Рейера:

- все дети в возрасте от пяти до двенадцати лет должны обучаться в школе;
- обязательными предметами являются: христианское воспитание, чтение и письмо на немецком языке, счёт и пение;
- предметы должны изучаться в строгом порядке, смысл которого — обучение от простого к сложному;
  - по каждой дисциплине используются специальные учебники или пособия (в том числе — учебник-катехизис);
  - в ходе обучения дети подразделяются на группы, которые занимаются в отдельных комнатах (классно-урочная система);
  - занятия ведутся с понедельника по пятницу по шесть уроков каждый день, в субботу — работа со Священным Писанием, в воскресенье — коллективное посещение церкви;
  - посещение уроков отмечается в специальном журнале;
  - сигналом к началу и окончанию уроков является школьный звонок;
  - за нарушение школьной дисциплины и нежелание учиться дети наказываются, однако телесным наказаниям подвергаются в очень редких случаях;
  - по окончании начальной школы сдаётся экзамен, в случае, если дети не готовы к нему, они продолжают обучение до тех пор, пока не освоят программу;
  - соблюдение указанного порядка находится под строгим надзором светских властей и специальных церковных органов — от пастора до суперинтендента герцогства [4].

Данный опыт весьма показателен с точки зрения логического развития рассматриваемого нами становления лютеранского религиозного образования в XVI–XVII веках. Можно сказать, что в «Schulmethodus» Андреаса Рейера произошло окончательное оформление тезиса об обязательном начальном образовании, который постепенно стал достоянием всего европейского просвещения и педагогики.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Колб Р. Небольшая, но замечательная книга. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-190516.html>. (дата обращения 24.05.2018);
2. Лютер М. Избранные произведения. — СПб.: Издательство Андреев и согласие, 1994. — 430 с. 3. Лютер М. Краткий катехизис. URL: <http://www.rulit.me/author/lyuter-martin/kratkij-katehizis-download-free-77725.html>. (дата обращения 24.05.2018);
4. Педагогические идеи и практика образования. URL: [http://studopedia.net/9\\_44080\\_tema](http://studopedia.net/9_44080_tema) — [pedagogicheskie-idei-i-praktika-obrazovaniya.html](http://pedagogicheskie-idei-i-praktika-obrazovaniya.html). (дата обращения 24.05.2018);
5. Религиозное образование в России и Европе в XVII веке. Сборник статей // Негруццо С. Протестантский Страсбургский университет: маяк для региона, образец для Европы. — СПб.: Издательство РХГА, 2011. — 320 с.
6. Шафф Ф. История христианской церкви. — СПб.: Издательство Библия для всех, 2009. В VIII-и томах. Т.VII. — 463 с.
7. Шмонин Д. В. О философии, богословии и образовании / Религиозное образование и образовательные парадигмы. — СПб.: Издательство РХГА., 2016. — 207 с.

*Савина Ксения Игоревна,*

аспирантка

Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина,

feya1998@mail.ru

### **РАННЕХРИСТИАНСКАЯ ОБЩИНА — УНИКАЛЬНОЕ СООБЩЕСТВО АНТИЧНОСТИ**

В статье рассматривается устройство раннехристианской общины, как образец уникальной формы самоорганизации. Добровольное переориентирование личного благосостояния и жизни на общее — церковное, всеобщее. Реальная практика сосуществования христиан и язычников в одних городах, ясно описанная апологетами, демонстрирует высокие социальные нормы христианской организации. Анализируются новозаветные (апостольские) основоположения в контексте античной культуры — литературной и социальной. Приводятся свидетельства известных христианских авторов II в.

**Ключевые слова:** раннее христианство, история философии, история богословия.

*Savina K. I.*

#### *EARLY CHRISTIAN COMMUNITY — THE UNIQUE SODALITY OF ANTIQUITY*

The article examines the organization of the early Christian community as an example of a unique form of self-organization. Voluntary reorientation of personal well — being and life to the common-ecclesiastical, universal. The real practice of coexistence of Christians and pagans in the same cities, clearly described by apologists demonstrates the high social standards of the Christian organization. Finally recognized by ancient society. New Testament's (Apostolic) basic principles are analyzed in the context of ancient culture — literary and social. As later sources are presented testimonies of well-known Christian authors of the II.

**Keywords:** Early Christianity, history of philosophy, theology.

Для настоящего исследования может быть предложена следующая структура: в первой части сформировать и рассмотреть модель раннехристианской общины, как пример нетипового объединения, проанализировать специфику раннехристианской организации; во второй проверить модель на источниках,

каковыми являются апостольские наставления как основа самоорганизации первых христиан и свидетельства членов общин второго века, расположенные хронологически — Иустин Философ, Афинагор, Послание к Диогнету (источники первой половины второго века) и Тертуллиан — источник, фиксирующий сложившиеся нормы, конец второго века.

Время формирования рассматриваемой общности: вторая половина первого — второе столетия. К концу второго века христианская церковь представляет собой мощнейшую сеть по всей территории возникновения — Иерусалим, Антиохия, Эфес, Филиппы, Фессалоники, Коринф, Александрия, Рим и пр.

## 1.

Рассмотрим, тезисно, может ли раннехристианская община считаться уникальной формой объединения людей, в границах времени возникновения и возрастания? Для того охарактеризуем Церковь I–II вв. как определенное сообщество. Обнаружим: организация на основе представления о себе. Самоидентификация — христианин, принципиальное обоснование членства. Т.е. *самоорганизация*, на фоне всех естественных форм, и, забегая вперед, в отличии от них, объединения — крови, хозяйства, безопасности, показавших себя за минувшие столетия ненадежными и неустойчивыми, форма объединения базирующаяся на личном выборе, на определенной позиции, определенном знании, причем знании имеющем решающее, жизненно важное значение.

Первые христиане собирались в любых местах. Главное — факт собрания для знакомства. От места первой встречи с апостолами начинались сложившимся сообществом с общностью земного и горнего — имущества и целей существования. Засвидетельствовать его собирались с установленной периодичностью поминовения, но свидетельством полагали только определенный образ жизни. Призыв к благочестию исполнялся в жертвованиях членов общины. Жертвования проходили во имя общего, а не собственного (ср. погребальные коллегии). Не имеющее обязательных размеров, непоощряемое никак — положение? блага? привилегии? Жертвование всегда было следствием общности целей. Раннехристианская Церковь, таким образом, была организацией *служения*, в социальном плане — несла его для незащищенных, нуждающихся. Не слово — Слово христиане несли всем без разбора, это естественное состояние христианина. Вопрос был не в делении на имущих и неимущих, имущие полагали себя имущими ради неимущих, чтобы не дать им погибнуть. И братьям и небратьям.

Они — раннехристианские общины, «рассыпанные» апостолами по империи — являют собой образец невиданного устава: предельная свобода (пища, одежда, браки / девство, сферы, деятельности), отсутствие запретов, кроме запрета на злодеяния. Общество держится вместе только добровольным принятием правил благочестия — иначе благодеяний, а не обязательствами карающего или сулящего характера. Более того вместо гипотетических выгод (Царствие Небесное или Геенна огненная становятся благом или злом только по личной вере христианина, т. е. ни на чем не основана, с точки зрения благоразумия) это общество предлагало скорые мучения, практически гарантировало, и смерть за членство.

Все эти обстоятельства ясно просматриваются при знакомстве с источниками.

Книги Нового Завета, представляющие для нас особый интерес — Деяния и Послания Апостолов, проливают свет на период рождения христианской общности в пределах Иерусалима и за ним. Там, среди иудеев рассеяния и язычников, правила устанавливали принесшие весть — Апостолы и их сотрудники. Поэтому обратимся к их посланиям.

Апостол (из 70-ти) Иаков Младший, первый епископ Иерусалима — послание всем иудеям, которым весть обращена в первую очередь. Именно иудеи и «пришельцы врат» — костяк каждой вновь образующейся, и стремительно разрастающейся, общины христиан.

Иак. 1:22, 1:27

«Будьте же исполнители слова, а не слышатели только, обманывающие самих себя».

В этом завете указания на обязательность *реального* исполнения принятых правил жизни.

«Чистое и непорочное благочестие пред Богом и Отцем есть то, чтобы призирать сирот и вдов в их скорбях и хранить себя неоскверненным от мира».

Здесь раскрывается понятие «благочестие», как необходимого элемента христианского существования.

Апостол Петр, глава Церкви Христовой, особо почитаемый и при жизни, получает *sanctio* (лат. постановление) нести весть язычникам.

Петр. 4:10, 4:15

«Служите друг другу, каждый тем даром, какой получил, как добрые домостроители многообразной благодати Божией».

Община христиан состояла из людей самого различного происхождения и положения в обществе, даже если считать, что в основном, в начале, это были «бедные», «простые» жители империи, их достаток и область занятий разделяли их вполне реально. Уже в первых общинах есть как рабы, так и господа. Кроме того, сильное религиозное чувство, характерное для обращенных, требовало установления авторитета, прежде всего учительского. Таковых учителей община должна была обнаруживать в своей среде сама. Проповедовать — особый дар, так же как обеспечивать возможность собираться для общей трапезы или выносить решения по внутренним церковным вопросам.

«Только бы не пострадал кто из вас, как убийца, или вор, или злодей, или как посягающий на чужое».

Напоминание о главном обязательстве, добровольно взятом на себя христианином.

2 Петр. 1: 5,6,7

Христиан, обретших через познание все необходимое для жизни и благочестия призывает

«то вы, прилагая к сему все старание, покажите в вере вашей добродетель, в добродетели рассудительность, в рассудительности воздержание, в воздержании терпение, в терпении благочестие, в благочестии братолюбие, в братолюбии любовь».

Апостол Павел, неутомимый проповедник, устроитель множества общин в крупных городах Римской империи. Богослов, ярчайший христианский писатель. Рим. 12:4,5

«Ибо, как в одном теле у нас много членов, но не у всех членов одно и то же дело, так мы, многие, составляем одно тело во Христе, а порознь один для другого члены».

Повторение мысли апостола Петра и развитие ее в экклезиологическом плане — изначально рассеянные, первые христианские общины, в самом своем уставе имели представление о себе как об объединении не имеющим одного места, но много мест, «сетевом», сохраняющим при этом единство. Уникальная черта христианской организации — в Античном мире, где еще отнюдь не устарели родовые представления и так развиты государственные.

1 Кор. 3:5, 5:11–13

«Но я писал вам не сообщаться с тем, кто, называясь братом, остается блудником, или лихоимцем, или идолослужителем, или злоречивым, или пьяницею, или хищником; с таким даже и не есть вместе».

Радикальные социальные изменения фиксируются в этом постановлении — объединение имеет механизм «самоочищения» не зависящий от закрепленного статуса члена. Ведь для внешнего наблюдателя, античного человека, христианин — тот, кто называет себя христианином и не более. Для христианина социальное поведение есть ежедневная практика исповедания христианства, само христианство. Для всех других объединений (семья, государство, экономическое объединение, философское течение) нарушение норм нравственности не могло быть основанием исключения.

3.

На фоне негодования и неприятия обществом христианской Церкви возникает литературный жанр «апология», который следует понимать как юридическая, риторическая и философская apologia по отдельности и вместе. Мы рассмотрим отрывки, фиксирующие нормы жизни христиан II в. Свидетельствует член общины, призванный к подобной деятельности.

Иустин Мученик, крупнейшая фигура апологетики. Глава школы богословия в Риме. Сын римских колонистов Палестины, в христианство обратился

в ходе получения философского образования, до 130-х гг. Прекрасный образчик образованного христианина, Иустин обращает защитное слово императору Антонину Пию.

Апология I. Гл. 10,12

«А нам предано, что Бог не имеет вежды в вещественных приношениях от людей, Он, Который как мы видим, Сам все подает нам. Мы научены и убеждены и веруем, что Ему приятны только те, которые подражают Ему в Его совершенствах — в целомудрии, правде и человеколюбии...».

Постановления апостолов в устах образованного христианского автора подтверждаются следованием из самой веры. Христиане исповедуют единобожие, то, которое хорошо известно греческой философии и имеет в ней достаточные основания. Это единобожие и предполагает следующий образ жизни. *Novus consuetudo* (лат. «новый обычай»), если христиане — *novum genus* (лат. «новый род») (Tert.).

«Что же касается до общественного спокойствия, мы вам содействуем и способствуем в том более всех людей, ибо мы держимся того учения, что ни злодею, равно как ни корыстолюбицу, ни злоумышленнику, ни добродетельному невозможно скрыться от Бога <курсив наш — К.С.>, и что каждый по качеству дел своих получить вечное мучение или спасение. Если бы все люди знали это, то никто не избирал бы зла на краткое время жизни...» [4, с. 279–280].

Аргумент для внешних наблюдателей, настроенных неприязненно: в учении, которого мы, мы, которых вы заранее считаете преступниками, придерживаемся, содержится запрет на преступления. Мы *верим*, что пострадаем за это! Вы наказываете за преступления, но мы знаем о наказании куда большем, чем может быть любое из ваших. Более изящный риторический ход, нежели утверждение о проистекании благочестия из страха. Впрочем, Иустин заключает, уж лучше бы был страх, если он остановит.

Прошение о христианах. Афинагор, афинский, апологет, адресовавший свое слово императору Марку Аврелию ок. 176 г. Произведение демонстрирует тот путь аргументации, который у Тертуллиана будет доведен до совершенства (Ср. «...Тибр разлился или Нил не вышел из берегов... — сразу же кричат: «Христиан ко львам!»» [2, с. 197]) — не может государство полностью опирающееся на право, о котором образованный человек империи знал не понаслышке, ведомое правом возбуждать суд в отсутствие правонарушения. Презумпция виновности христиан недопустима — это позорит Рим.

«...просим и мы, чтобы не преследовали нас ненавистью и не наказывали за то, что мы называемся христианами — ибо какое отношение нашего имени к преступлению? Но пусть судят нас по тому делу, за которое кто-нибудь позовет на суд, и либо отпускали нас, когда оправдаемся от обвинения, либо подвергали наказанию, если доказано наше преступ-

ление, — не за имя, потому что нет ни одного христианина-преступника, если только он *нелицемерно* <курсив наш — К.С.>держится этого учения, а за преступление» [4, с. 412–413].

Послание к Диогнету. Персональная апология. Середина II в.

«Христиане не различаются от прочих людей ни страной, ни языком, ни житейскими обычаями. Они не населяют где-либо особенных городов, не употребляют какого либо необыкновенного наречья, и ведут жизнь ни в чём не отличную от других. ...Обитая в эллинских и варварских городах, где кому досталось, и следуя обычаям тех жителей в одежде, в пище и во всем прочем, они представляют удивительный и поистине невероятный образ жизни. Живут они в своем отечестве, но как пришельцы; имеют участие во всем, как граждане, и все терпят как чужестранцы. ...Они вступают в брак как и все, рожают детей, только не бросают их. Они имеют трапезу общую, но не простую. ...Повинуются постановленным законам, но своею жизнью превосходят самые законы. ...Бесчестят их, но они тем прославляются; клеветают на них, а они оказываются праведны; злословят, а они благословляют; их оскорбляют, а они воздают почетом; они делают добро, но их наказывают, как злодеев; будучи наказываемы, радуются, как будто им давали жизнь. Иудеи вооружаются против них как против иноплеменников, и эллины преследуют их, но враги их не могут сказать, за что их ненавидят» [3, с. 17].

Интереснейший текст, первоначально помещаемый в список произведений Иустина Мученика, но, наконец, четко определенный, как принадлежащий неизвестному автору II века. Диогнет вполне может быть реальным человеком, чем могла бы быть объяснена утрата имени автора, но это в принципе не имеет значения. В сохранившемся памятнике христианской апологетической литературы чувствуется сила динамично развивающегося христианства — понимание собственного существа, своей уникальности для мира. Такие тексты позволяют оперировать понятием «церковное самосознание» и рассматривать его как историкофилософскую и религиозную проблему.

#### 4.

Латинская апология конца II века, конечно, представлена классическим творением Квинта Септимия Флоренса Тертуллиана. Один из крупнейших раннехристианских авторов, отец латинского богословия (тринитарное богословие, христология), апологет, возведший апологию от прошения и увещания к юридическому требованию признания Тертуллиан, сын знатного африканца, римский юрист, опубликовал большую часть своих произведений вскоре после обращения, в конце 190-х, а уже в конце 200-х обратился в монтанизм и покинул христианство. Хлесткий язык Тертуллиана свидетельствует о страстности и резкости его литературного таланта. Судьба свидетельствует о схожем характере, что, впрочем, в вопросе защиты, как конкретного античного ремесла, коему обучался Тертуллиан, было признаком профессионализма и залогом успеха. Та-

кую речь Тертуллиан обратил и защищая христианство от ненависти Античного мира.

Tert. XLII

«Предъявлено нам и другое обвинение: что от нас нет проку в меркантильных делах. Возможно ли это для людей, которые живут рядом с вами, едят и одеваются, как вы, живут в таких же домах, нуждаются в том же, в чем и вы. Мы ведь не брахманы и не индийские гимнософисты! Мы не живем в лесах и не уходим из жизни... .. В этом мире мы не можем обойтись без форума и рынка, без бань, лавок, мастерских, гостиниц и базаров. Мы и плаваем вместе с вами, и служим в войске, занимаемся сельским хозяйством, покупаем у вас ваши изделия и продаем вам свои, пользуем вас своими знаниями и умением. Можем ли мы быть бесполезными, когда мы живем с вами и с вашей помощью? не понимаю».

«Это точно, — говорите вы, — храмовые сборы с каждым днем падают. Кто еще пожертвует?» Мы, конечно, не в состоянии помогать и людям, и вашим нищенствующим богам; и мы считаем, что подавать надо только просящим. Пусть Юпитер протянет руку, мы подадим ему; мы по сострадательности своей больше раздаем на улицах, чем вы по религиозности вашей по храмам» [1, с. 198].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Богословские труды. Сборник двадцать пятый. Издание Московской Патриархии. М., 1984 г.
2. Новый Завет.
3. Памятники древней христианской письменности в рус. пер. Том четвертый. Сочинения древних христианских апологетов. М., 1863 г.
4. Православная энциклопедия. — URL: <http://www.pravenc.ru/text/178275.html> (дата обращения: 30.04.18)
5. Ранние Отцы Церкви. Антология. Брюссель, 1988 г. Серия «Жизнь с Богом»
6. Смирнов Е. И. «История христианской Церкви». Издание 10-е. Петроград, 1915 г. (I–III периоды)
7. Христианское чтение. 18 выпуск. СПб., 1825 г.
8. Христианское чтение. 19 выпуск. СПб., 1825 г.

УДК 269.4

*Шишков Александр Георгиевич,*  
магистрант Русской христианской гуманитарной академии,  
onil80@yandex.ru

## **СРАВНЕНИЕ СИСТЕМ ОГЛАШЕНИЯ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ И ИНОСЛАВНЫХ ХРИСТИАНСКИХ КОНФЕССИЙ НА ПРИМЕРЕ ПРИХОДОВ САНКТ — ПЕТЕРБУРГА**

В статье сравниваются огласительные системы Русской Православной Церкви и инославных христианских конфессий на примере приходов Санкт-Петербурга. Научение основам христианской веры, оглашение перед крещением является заповедью Божией (Матф. 28:19–20). Проблема качественного оглашения влияет на вхождение христианина в Церковную общину, на его воцерковление и духовный рост. А духовное состояние каждого члена Церкви Христовой влияет и на духовное состояние общества и страны в целом. Поэтому христианские конфессии придают оглашению будущих членов Церкви огромное значение.

**Ключевые слова:** Оглашение, катехизация, катехумен, крещение, церковь.

*Shishkov A. G.*

### *COMPARISON OF THE SYSTEMS OF THE AGREEMENT OF THE RUSSIAN ORTHODOX CHURCH AND ANOTHER CHRISTIAN CONFESSIONS ON THE EXAMPLE OF THE PARENTS OF SAINT PETERSBURG*

The article compares the catechetical systems of the Russian Orthodox Church and non-Orthodox Christian confessions by the example of the parishes of St. Petersburg. Teaching the basics of the Christian faith, the announcement before baptism is the commandment of God (Matthew 28: 19–20). The problem of qualitative disclosure affects the entry of a Christian into the Church community, his churching and spiritual growth. And the spiritual state of each member of the Church of Christ affects the spiritual state of society and the country as a whole. Therefore, Christian denominations attach great importance to the announcement of future members of the Church.

**Keywords:** Reading, catechism, catechumen, baptism, Church.

Для повышения качества православной системы оглашения полезно провести сравнительный анализ систем катехизации в Русской Православной Церкви и в инославных конфессиях на территории РФ.

В РПЦ (МП) основополагающим нормативным документом по катехизической деятельности является принятый 27 декабря 2011 г. «О религиозно-образовательном и катехизическом служении в Русской Православной Церкви» [12], который определил основные направления, формы, требования и содержание религиозно-образовательной и катехизической работы и который направлен на возрождение древней практики катехизации в присутствии и при участии общины прихода. Установлено минимальное оглашение перед принятием Таинства Крещения: не менее двух огласительных бесед священника или катехизатора с желающими креститься взрослыми, с родителями и крёстными детей младше 7 лет, об основных понятиях христианской нравственности, православного вероучения и церковной жизни. Кроме этих двух бесед священник должен провести в отношении крещаемых (кроме младенцев) покаянно — исповедальную беседу. Документ также ставит задачу организации в епархиях и на приходах религиозно-образовательной деятельности крещёных людей, в том числе и сотрудников храма. Для этих целей предусмотрено: проведение внебогослужебных бесед по изучению Таинств и обрядов Церкви, библейских бесед, организацию кружков по изучению Библии под руководством священников или катехизаторов, приходских консультационных служб по вопросам веры и церковной жизни, экскурсионной — паломнической деятельности, размещение в храмах стендов с духовно — просветительской информацией, издание и распространение миссионерских, катехизических и духовно — просветительских материалов. Большое внимание уделяется подготовке кадров катехизаторов [13], [16]. Опыт катехизации показывает, что срок оглашения влияет на качество воцерковления людей, принявших Крещение. По мнению специалистов сектора катехизации ОРОиК СПб епархии, за две огласительные беседы перед крещением невозможно воцерковить человека, сделать из него осознанно верующего православного христианина. И длительное оглашение является одним из главных средств повышения качества катехизации [5]. По наблюдениям руководителей приходов с длительным оглашением, процент людей, ставших практикующими христианами от числа, закончивших цикл оглашения, от 2–5% после трёх бесед, около 60% при длительности в 3–5 месяцев и до 90% — если оглашение длится год и более [3]. Длительная предкрещальная катехизация от трёх месяцев до года и более проводится в Соборе Феодоровской иконы Божией Матери [15], в Князь — Владимирском Соборе [6; 7], в Благовещенском Соборе в г. Шлиссельбург [2; 3], в домовом храме апостолов Петра и Павла [5; 14]. В этих приходах оглашение является общим делом всей общины. После крещения новообращённые христиане не остаются без попечения и заботы прихода и принимают активное участие в жизни храма. Длительное оглашение позволяет сделать катехизацию не просто программой лекций и получения знаний о христианской вере, а путём воспитания, путём постепенного его воцерковления, постепенного вхождения в жизнь Церкви в конкретной общине.

Процесс катехизации в Римско-Католической Церкви регламентируется принятым в 1972 году документом, получившим название «De Initiatione Christiana Adultorum» (лат.) или RCIA (англ.) или Римский Чин (РЧ) — «Чин христианско-

го посвящения взрослых» [11]. РЧ предназначен для восстановления принципов катехизации, которые были в Церкви в первые века христианства. Согласно этому документу, каждый человек, желающий креститься, обязательно должен пройти пред- и пост-крещальную катехизацию, как правило в своем приходе и по программе, разработанной в епархии. Процесс оглашения взрослых по времени должен занимать не менее двух лет и состоит из 4-х предкрещальных этапов и этапа посткрещального: Первый — прекатехуменат, продолжительностью 4 месяца. Второй — катехуменат — 12 месяцев. Третий — период очищения и просвещения в течении 6-ти недель. Четвёртый — совершение Таинств христианского посвящения: Крещения, Миропомазывания и Евхаристии с первым Причастием. Пятый, посткрещальный этап — мистагогический и продолжается в течении 7 недель в соответствии с программой [4; 11, с. 2]. РЧ ставит цель сделать катехизацию не просто программой лекций и получения знаний о христианской вере, а путём воспитания, путём литургического переживания встречи с Господом, путём постепенного его воцерковления, постепенного вхождения в жизнь Церкви в конкретной общине, путём изменения и преобразования жизни катехумена. [14, с. 5]. Одним из нормативных документов по катехизации является «Руководство по катехизации в католических епархиях России» [1]. В католических приходах отмечается общая для всех христианских катехизаторов проблема — непонимание кандидатами необходимости и непривычности длительной катехизации [2]. Важное место в катехуменатах католических приходов России отведено катехизаторам [4]. Программы РЧ в странах СНГ введены в 2000 году [6].

Катехизация взрослых в традиционных протестантских конфессиях, такой как евангелическо — лютеранской, происходит в три этапа. Первый этап начинается, когда человек обращается к Богу, к нему приходит внутреннее осознание неправильности и греховности его жизни. Второй этап катехизации длится один год и состоит в обучении основам вероучения по катехизису Лютера, в подготовке к участию в жизни общины. Третий этап, посткрещальный, посвящён мистагогическим беседам о таинствах и богослужениях лютеранских общин [8]. Помимо крещения, у Евангелическо — Лютеранской конфессии существует обряд конфирмации [9]. Конфирмация предназначена, как правило, для приобщения к церкви подростков в возрасте 13–16 лет, хотя лютеране крестят своих детей ещё во младенчестве. Для взрослых некрещёных кандидатов лютеранское таинство крещения совмещается с конфирмацией. Обряду конфирмации предшествует этап конфирмационного обучения, длительность которого от одного года для взрослых и до двух лет у подростков.

Таким образом, из сравнительного анализа видно, что качеству оглашения придаётся огромное значение во всех основных христианских конфессиях на территории РФ. Не допускается принятие крещение без проведения катехизической подготовки катехуменов, используются примерно одинаковые формы проведения оглашения. Но в отличие от римско-католических и в евангелическо-лютеранских приходов, где оглашение перед крещением является длительным, не менее одного года, в Русской Православной Церкви нормативно закреп-

лён минимальный срок предкрещального оглашения в виде двух огласительных и одной покаянно — исповедальных бесед, что недостаточно для воцерковления новообращённых христиан.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Всероссийский католический конгресс. Катехуменат — путь к Пасхальной тайне: [29 января — 01 февраля 2007 года в Санкт-Петербурге] [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cathmos.ru/content/ru/publication-2013-02-06-12-41-34.html> (дата обращения: 23.01.2018)

2. Горячев Евгений, протоиерей. Современная практика оглашения крещаемых на церковном приходе: [Аудиозаписи цикла катехизических бесед] [Электронный ресурс]. URL.: <https://azbyka.ru/audio/sovremennaya-praktika-oglasheniya-kreshhaemykh-na-cerkovnom-prihode.html> (дата обращения: 18.12.2017)

3. Горячев Евгений, протоиерей. Проблемы катехизации: [Встречи со слушателями отдел. Повыш. Квалиф. катехизаторов центра подг. Церк-х спец. СПб епарх. январь, ноябрь 2016 г.]

4. Декрет Римско — Католической Архиепархии Божией Матери в Москве. О некоторых вопросах христианского посвящения взрослых, а также катехизации при подготовке к присоединению к Католической Церкви и воцерковлению взрослых: [Москва, 15.08. 2016 г. № 127/16] [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cathmos.ru/content/ru/publication-2016-08-15-18-15-00.html> (дата обращения: 23.01.2018). — П. 7

5. Дягилев Александр, протоиерей, Симонов Дмитрий, иерей, Межов, И. Д. Выступления на конференции 10 декабря 2013 г. « Предкрещальная и предвенчальная катехизация» [Электронный ресурс]. URL: [https://yadi.sk/d/WU5XM\\_dd3RRHrC](https://yadi.sk/d/WU5XM_dd3RRHrC) (дата обращения: 13.01.2018)

6. Иванов Виктор, протоиерей. 10 лет оглашения [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vladimirskysobor.ru/oglashenie/statja-otca-viktora-ivanova/> (дата обращения: 18.12.2017)

7. Иванов Виктор, протоиерей. О практике оглашения службы катехизации Князь — Владимирского Собора: [Встречи со слушателями отдел. Повыш. Квалиф. катехизаторов центра подг. Церк-х спец. СПб епарх. 03 октября 2016 г.]

8. Князев Игорь, пастор. Церковь и Таинства [Электронный ресурс]. URL: <http://лютера.рф/articles/церковь-и-таинства.html#more-873> (Дата обращения: 25.01.2018)

9. Кремер Клаус, Ваиц Виктор. К Конфирмации немецкие подростки — протестанты готовятся два года [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dw.com/ru/к-конфирмации-немецкие-подростки-протестанты-готовятся-два-года/a-15100188> (Дата обращения: 25.01.2018)

10. Мейендорф Иоанн, протопресвитер. Единство империи и разделение христиан. Церковь в 450–680 годах / И. Ф. Мейендорф. — М.: ПСТГУ, 2012. — 520 с.

11. Мелле Люк, священник. Чин христианского посвящения взрослых [Электронный ресурс]. URL: [http://katechein.ru/wp-content/uploads/2016/01/RICA\\_mellet.pdf](http://katechein.ru/wp-content/uploads/2016/01/RICA_mellet.pdf) (Дата обращения 23.01.2016)

12. О религиозно-образовательном и катехизическом служении в Русской Православной Церкви: [Документ утверждён определением Священного Синода от 27 декабря 2011 г. журнал № 152) и постановлением Архиерейского Собора 5 февраля 2013 г. (п.31)] [Электронный ресурс]. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/1909451.html> (дата обращения: 06.06.2017)

13. Положение об аттестации катехизаторов: [Утверждено Высшим Церковным Советом 30 ноября 2012 года] [Электронный ресурс]. URL: <https://pravobraz.ru/polozhenie-ob-attestacii-katekizatorov/> (дата обращения: 28.12.2017)

14. Симонов Дмитрий, священник. Катехизация: мечты и реальность жизни [Электронный ресурс] [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/katehizacija/katekhizatsija-mechty-i-realnost.shtml> (дата обращения: 29.12.2017)

15. Сорокин Александр, протоиерей. О практике оглашения службы катехизации Собора Феодоровской иконы Божией Матери Санкт-Петербургской епархии: [Встречи со слушателями отдел. Повыш. Квалиф. катехизаторов центра подг. Церк-х спец, СПб епарх. 10 октября 2016 г.]

16. Церковный образовательный стандарт по подготовке катехизаторов. Принят Высшим Церковным Советом Русской Православной Церкви 21.06.2013 г. и одобрен на заседании Священного Синода 16.07.2013 г.(журнал № 74) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/3605108.html> (дата обращения: 27.12.2017)

*Мальнов Павел Юрьевич,*  
магистрант Русской христианской гуманитарной академии,  
o.pavel.m@yandex.ru

### **СУБОРДИНАЦИОНИЗМ ОРИГЕНА И ТЕРТУЛЛИАНА В ТРИАДОЛОГИИ**

Субординационизм как основное богословское учение о Троических отношениях у раннехристианских отцов Церкви. Субординационизм воспринимается как идея того, что Отец в Троице — основное и первое начало и Сын и Св. Дух не равен по существу Отцу. В субординационизм вкладывается философское представление отношений между первым и вторым началом. В священном Писании не встречается описания имманентных отношений лиц Св. Троицы, для объяснения которых раннехристианские отцы прибегают к философии классического эллинизма или среднего Платонизм. Основными представителями богословской восточной и западной мысли принято считать Оригена и Тертуллиана. Субординационизм Оригена представляет собой рождение Сына и изхождение Св. Духа не из сущности Отца, а из Его Воли. В его экзегетической традиции видно, что Моисей и пророки уже знали Бога как Отца, это знание даруется только через Иисуса Христа. Ориген не отрицал рождение Сына как предвечное. В его понимании первая ипостась рождает вторую. Субординационизм Тертуллиана терминологически больше подходит к единосущию. Он выделял субстанцию Отца — нечто относительное или абсолютно безначальное, вневременное, неизменное и статичное. Каждое из трех Лиц — есть Бог; все три — Бог; три различаются как Лица, но едино как субстанция. Основной идеей субординационизма Тертуллиана была монархия, как Троические отношения. В его восприятии монархия не единодержавие, а монархия — это сплоченное действие всех ее составляющих. Субординационизм Тертуллиана, в отличие от Оригеновского субординационизма, больше подходит к единосущию. Но оба богослова через свой субординационизм подводят к единосущию Лиц Св. Троицы.

**Ключевые слова:** субординационизм, Ориген, Тертуллиан, Триадология, единосущие, личностное богословие, монархия, субстанция.

*ORIGEN AND TERTULLIAN'S SUBORDINATIONISM IN TRIADOLGY*

Subordinationism as the Early Church Fathers' basic theological doctrine of the relationship between the Persons of the Trinity. Subordinationism is perceived as an idea that the Father is the first and fundamental principle in the Trinity, while the Son and the Holy Ghost are not equal in essence to the Father. Subordinationism includes philosophical conception of the relationship between the first and second principles. In the scriptures there is no description of the immanent relationship between the Persons of the Trinity which the Early Church Fathers explained by the terms of philosophy of the classic Hellenism or Platonism. It is commonly believed that Origen and Tertullian are the key representatives of both eastern and western theology. Origen's subordinationism constitutes the Son's birth and the Holy Ghost's proceeding from the Father's will, instead of the Father's essence. It can be seen in his exegetical tradition that Moses and the prophets already knew God as the Father, and such knowledge is bestowed only through Jesus Christ. Origen did not deny the Son's birth as pre-eternal. In his understanding the first hypostasis begets the second. Tertullian's subordinationism is terminologically close to consubstantiality. He outlined the Father's substance — something relative or fully eternal, timeless, unchangeable and statical. Each one of the three Persons is God; all three are God; as Persons they are distinct, yet they are one substance. The main concept of Tertullian's subordinationism was monarchy acting as the Trinity relationship. He viewed monarchy as solidary functioning of its members, not as monocracy. Tertullian's subordinationism, unlike Origen's subordinationism, is closer to consubstantiality. However, through their subordinationism, both theologians give an idea of consubstantiality of the Holy Trinity's Persons.

**Keywords:** subordinationism, Origen, Tertullian, Triadology, consubstantiality, personal theology, monarchy, substance.

Субординационизм, как главное учение о Св. Троице является основным определением Троических имманентных отношений всего раннехристианского периода Церкви. Эта идея о подчинение Сына и Св. Духа Отцу, являет собой прямое отражение философской системы классического эллинизма или среднего Платонизма. Идея того, что Отец — есть первый и не равный по существу ни с кем и ни с чем в этом мире, заняла достойное место в богословских трактатах раннехристианских отцов Церкви. Субординационизм, как система Троических отношений, очень ярко просматривается в раннехристианском богословии. Весь доникейский период, богословие строится непосредственно на субординационизме, как на главном учение о Лицах Св. Троицы. Идею субординационизма, как внутритроических отношений, принято считать идей философского характера, так как именно благодаря философии, раннехристианские богословы дают ответ на вопрос имманентного богословия в Священном Писании Церкви. Именно философская система, а не богословская послужит оправданием субординационизма для имманентного богословия.

«Если внимательно проанализировать доникейскую письменность, обнаружится, что субординационизм впервые появляется в творениях св. Иустина Философа (100–165 гг. н. э.), основоположника изложения христианского уче-

ния посредством философских категорий платонизма (если быть более точным, среднего платонизма)» [1].

Именно благодаря философии, раннехристианские отцы смогли дать объяснение Троическим отношениям.

Что же такое субординационизм? Субординационизм — это философская идея, основанная на том, что именно Отец является основанием всего творения, в том числе Он творит и Сына и Св. Духа, которые по факту ниже Его, по существу не равны Ему, а лишь исполняют Его волю, или являются посредниками между Отцом и миром и человеком. Такая идея не только ущемляет личностное действие Сына и Св. Духа, но и не дает точного представления о едином существе и волевом акте всех трех Лиц Св. Троицы, что приводит и к нарушению личности Отца, выводя Его за рамки этого мира и делает Его имманентным для Божественного откровения, причем нарушая и Его волевой акт и Его Божественную энергию. То есть получается, что Его энергия, которой Он действует в мире распространяется только на Него и не больше.

Идея субординационизма хорошо выражена у двух раннехристианских отцов Церкви, которых по праву можно назвать основоположниками двух богословских мыслей — восточной и западной. Это Ориген и Тертуллиан. Для более наглядного примера субординационизма мы проанализируем их учения относительно Лиц Св. Троицы.

Ориген. Его по праву можно считать не только великим экзегетом, но и первым систематизатором учения о Троице. Этот древний богослов первым выразил мысль о простоте Троичного Бога, что Он прост по своему существу. Субординационизм Оригена заключался в следующем: Рождение Сына из сущности Отца, «Ориген отрицал и учил о рождении Сына, как воли или хотения от мысли Отца» [2, с. 210]. Ориген отрицал рождение из сущности Отца, но признавал, то, что «Отец не только родил Сына, но всегда рождал» [3, с. 209]. Предвечное рождение Сына признается Оригеном и, что немало важно, он формулирует мысль, что Сын предвечно рождается от Отца, но не из Его сущности, а по Его воли или хотению. Здесь очень отчетливо прослеживается мысль субординационизма в понимании Оригена,

«Отец — есть причина рождения, то есть Отец изъавлением рождает Сына. Не рождает Его в плане сущностного Ему, но только в волевом принципе изводит похожего на Него. Система Оригена напоминает неоплатоническую систему — Ум вечно рождается из Единого, — так у Оригена вторая ипостась — из первой» [4, с. 231].

Ориген представляет Бога, как сверхсущностное и не познаваемое существо. Такая концепция Оригена понятна, так как эта идея происходит, как было сказано выше, из идеи неоплатонизма.

«Отец не рожден в субординационизме Оригена в отличие от Сына и по этому, Они не могут иметь одно существо. В тринитарной системе Оригена, словом «нерожденный» определяется не существо, а образ существования Отца; а коль скоро это понятие столь мало характерно для самого существа Божия, то оно не может служить основанием для отрицания единосущия рожденного Сына

с нерожденным Отцом и тех следствий, которые вытекают из этой мысли. Только в отношении ипостаси Отца «нерожденный» является специфическим признаком и поэтому отрицает ипостасное тождество Отца и Сына» [5, с. 267].

В отношениях Отца и Сына прослеживается четкое неравенства Первого и второго лица Св. Троицы. Для Оригена, Отец — есть первый и главный Бог. Он действует в этом мире по средствам Сына и Св. Духа. Это представление вкладывается Оригеном и в его экзегетическую трактовку Св. Писания.

Моисей и пророки уже знали Бога как Отца, это знание, тем не менее, находится в зависимости от благодати, даруемой только через Иисуса Христа. Таким образом, рассматривая откровение Божие исключительно через Иисуса Христа, Ориген показывает неизменность содержания этого откровения. Более того, хотя он иногда и рассматривает обозначение Бога «Отцом» в одном ряду с титулами «Господь», «Создатель» и «Судия», то есть как одно из «аспектов» Божества, здесь он исходит из того, что термин «Отец» должен рассматриваться как само имя Божие, впервые открытое Сыном [6, с. 144].

Мы представили систему субординационизма Оригена, где отчетливо видно, что Отец — есть первый и единственный Бог, который хоть и рождает Сына и изводит Св. Духа, но делает Он это не из своей сущности, а по своей воле или хотению. Что не роднит Два Лица Св. Троицы с Первым Ее Лицом. А это значит, что у Них не одна воля и Они подчинены воле Отца. И из этого Ориген и изводит свою экзегетическую традицию, где Сын является посредником, так же, как и Св. Дух, в вопросе откровения Отца миру и человеку. Их волевой акт не равен воли Отца, а тем самым значит и Сын и Св. Дух ущемлены в своих Божественных личностях. Оригеновский принцип субординационизма далек от представления Никейскими отцами Тринитарного богословия. Но тот факт, что Ориген в вопросе природы Божества выразился о Его простоте, подводит нас к единосущию Лиц Св. Троицы.

Тертуллиан. Отец западной богословской мысли, выдающийся богослов эпохи раннехристианского богословия, который сам же заблудился в своих богословских воззрениях и отпал от Церкви Христовой. Его трагедия заключалась в его же богословском мышлении, как оказалось защищая веру, он сам пал в ересь монархианства.

Субординационизм Тертуллиана представляется в следующем. В его представлении субординационизма прослеживаются идеи монархии. Монархия, говорит Тертуллиан, «есть не что иное, как единство власти» [7, с. 100]. Его представление о монархии в Троических отношениях представляется непосредственно как единство действий всех лиц Св. Троицы. Но явным образом в данной системе Тертуллиана выделяется Отец, как первый и главный в монархической иерархии. Его представление о монархии очень схоже по своей сути с представлением единосущия Лиц Св. Троицы, этот факт выражается в том, что именно в Троическом восприятии монархии задействованы все Лица Св. Троицы. Тертуллиан видит в монархии не главенство Отца над остальными Лицами Св. Троицы, а непосредственно соработничество всех Лиц Св. Троицы. Но нель-

зя представлять монархию без единодержавного правителя, который возглавляет и руководит, обеспечивает единство действий.

Божественная власть не престаёт быть монархией несмотря на то, что ей предостоят тьмы ангелов, исполняющих волю Его; лишь дуализм гностических систем стоит в противоречии с монархией. Между тем учение церкви предлагает более, чем сколько нужно для сохранения божественной монархии, предлагает не только единство воли, но и реальное единство субстанции трех Лиц; церковный догмат чужд лишь того узкого монизма, который требует и единичности числа [8, с. 100].

Субординационизм Тертуллиана и в монархии остается ярко выраженным, его представление личностных отношений Св. Троицы строятся следующим образом: «Отец и Сын — не одно и то же, но различаются между собой *modulo*. Ибо Отец есть вся субстанция, а Сын — истечение и часть целого, как Он и Сам свидетельствует: Отец больше Меня» [9, с. 92]. Важный момент в вопросе Троических отношений у Тертуллиана, как у первого западного богослова, который пытается объяснить отношения Лиц Св. Троицы, занимает субстанция. «Субстанцией он полагает нечто относительное или абсолютно безначальное, вневременное, неизменное и статичное» [10, с. 230]. Данное представление смело можно отнести к Отцу, так, как и в вопросе субординационизма Тертуллиана

Отец — есть первый и главный и, как было сказано выше, не сродный по своему существу с Отцом. Идея субординационизма Тертуллиана представляет собой, прежде всего, основания единства Отца как главной субстанции и единичной, из Которого происходит все последующее, не равное по своей природе Отцу. В различии субстанции Отца и Сына Тертуллиан указывает и на различия имен. Понятия «Бога» он отличает понятия «Господа»: «Бог» — есть имя самой субстанции, то есть божественное (*divinas*), «Господь» же — имя не субстанции, но Божественной силы или власти [11, с. 230].

Это различие имен, и отнесение именно Бога к самой субстанции, приводит Тертуллиана к логическому субординационизму.

Таким образом, субординационизм Тертуллиана очень схож с единосутием, но не представляется им в полной мере восприятия единосутия, как его понимали Никейские отцы. Это и понятно, так как Тертуллиан, имея в основании вопрос о субстанции, приводит его к логическому субординационизму, так Отец в Троице — есть субстанция, нечто относительное или абсолютно безначальное вневременное, как нами было сказано выше. Это представление он вкладывает в личностные отношения всей Св. Троицы. Учение о монархии, которое выдвигал Тертуллиан можно видеть и в том, что он понимал концепцию Троических отношений следующим образом:

В начале Бог был один, но в нем покоился *ratio et sermo*. В известном смысле Он никогда не был один, ибо Он думал (мыслил) и беседовал Сам

с Собою. Если уже люди рассуждают сами с собою и делают самих себя предметом размышления, то во сколько раз более это может делать Бог! Однако Он все еще был единою Личностью. Но в тот момент, когда Он пожелал открыться и изволил извести из себя творческое слово — до мира и для мира, — Логос стал тогда реальным существом. От Отца и Сына еще произошел Дух [12, с. 198–199].

Как видно, учение о монархии Троических отношений, Тертуллиан понимает, как экономические. Хотя субординационизм Тертуллиана и ярко выражен в Троических отношениях, но он наметил четкий подход к единосущию в своей терминологии, которая отображается в следующем: «каждое из трех Лиц — есть Бог; все три — Бог; три различаются как Лица, но едино как субстанция» [13, с. 200].

Рассмотрев субординационизм, как Троические отношения двух великих учителей Церкви Христовой, Оригена и Тертуллиана и проанализировав подход каждого, стоит сделать следующий вывод: Субординационизм как догматическое учение, Церковью был отвергнут и осужден. Единосущие природы Св. Троицы заняло достойное место в системе тринитарных отношений. Сущность Св. Троицы была рассмотрена правильно и обоснована. Отец Сын и Св. Дух стали воспринимается как одноприродное и одновольное существо. Логические построения единосущия привели к правильному личностному восприятию Лиц Св. Троицы. Не стало ущемляться ни воля Отца, ни воля других Лиц Св. Троицы. Но система субординационизма, которая использовалась раннехристианскими отцами Церкви дала толчок к единосущию. Ориген определил простоту природы Бога. Тертуллиан заложил правильную терминологию, тем самым пододвинул Церковный догмат к единосущию. Во многом Тертуллиан был ближе к единосущию, чем Ориген. Это видно из его представления о монархии. Ориген был экзегетом, который понимал каждую букву Священного Писания буквально. Он не просто привносил что-то новое в экзегетический момент из философии, но и утверждал необходимость этого. Тертуллиан, прежде всего, был борец за церковный догмат и истину. Этот апологет раннехристианской эпохи, старался оградить учение Церкви, ее догму от посягательства на нее еретиков, но сам запутался в ней и был вовлечен в ересь. Его восприятие монархии, как отношения лиц Св. Троицы запутало его самого и привело к его личной катастрофе. Хотя мы и понимаем это, но его учение о Триипостасном единстве Бога, развитое в трактате «Против Праксия»,

«во многом превосхищает позднейшие ортодоксальные формулировки (Тертуллиан настаивает на субстанциональном единстве Троицы, которое отрицали Ориген и Арий), но все еще страдает субординационизмом» [14, с. 233].

Два великих богослова, Ориген и Тертуллиан, приводят нас к мысли о единосущии Лиц Св. Троицы. И хотя им приходится пострадать от своих воззрений, но именно они дают толчок для правильного формирования дальнейших процессов в богословии Триадологии, которые приведут нас к правильному восприятию Троических отношений в имманентном личностном богословии.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аринин Е. И. Религиоведение (Введение в основные концепции и термины). М.: Академический Проект. 2004.
2. Бер Иоанн иерей. Становление христианского богословия: Путь к Никее. Тверь. Герменевтика. 2006.
3. Болотов В. В. Учение Оригена о Св. Троице. М.: «Мартис». 1999.
4. Болотов В. В. Учение Оригена о Святой Троице. М.: Книга по Требованию, 2013.
5. Григорян А. К вопросу об истоках раннехристианского тринитарного субординационизма. URL: <http://www.bogoslov.ru/text/5295947.html> (дата обращения 26.03.2018).
6. История Философии Запад-Россия-Восток. Книга первая: Философия древности и Средневековья: учеб. для вузов / под ред. Мотрошиловой Н. В. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Академический Проект, 2012.
7. Поснов М. Э. История Христианской Церкви (до разделения Церквей 1054 г.). М.: «Высшая школа». 2005.

УДК 230.1

*Мазаев Руслан Михайлович,*  
студент Санкт-Петербургского государственного университета,  
st055558@student.spbu.ru

## **ФУНКЦИИ И АУДИТОРИЯ ХРИСТИАНСКОЙ АПОЛОГЕТИКИ II ВЕКА**

Христианская апологетика является одной из наиболее актуальных областей исследований по истории раннего христианства, в ее рамках особенно выделяются проблемы функций и аудитории апологий. Господствующее ранее представление о составе аудитории апологий практически полностью из нехристиан было раскритиковано за последние 40 лет, что, в свою очередь, привело к пересмотру взгляда на функции христианской апологетики.

**Ключевые слова:** христианская апологетика, христианская литература, патристика, раннее христианство, античная религия

*Mazaev R. M.*  
*FUNCTIONS AND AUDIENCE OF THE CHRISTIAN APOLOGETICS  
OF SECOND CENTURY*

Christian apologetics is one of the most relevant fields of research on the history of early Christianity, in its framework the problems of functions and the audience of apologies are especially prominent. The prevailing idea of the composition of the audience of apologists almost entirely from non-Christians was criticized over the past 40 years, which in turn led to a revision of the view on the functions of Christian apologetics.

**Keywords:** Christian apologetics, Christian literature, early Christianity, patristic, religion in antiquity

Факторы, предопределившие характер деятельности христианских апологетов II века делятся на две группы. Во-первых, это изменения в самой христианской среде: все более широкое распространение христианства в обществе Римской империи, ослабление эсхатологических настроений и институционализация церковной организации. Вследствие этого усиливалась потребность во взаимодействии с окружающим миром — обществом Римской империи, в отношении

к которому христианство приобретало все большее влияние, а значит и привлекало большее внимание. Во-вторых, это неприятие христианства и его последователей в римском обществе, которое выливалось в формы как пассивного отчуждения, так и гонений на христиан.

Апологеты почти всегда являлись обращенными из язычества, некоторые из них презентовали себя в качестве «профессиональных» философов, последователей определенных философских школ [13, с. 1–11] но зачастую это были лица больше знакомые и связанные в своей деятельности с риторикой [5, с. 112–113], однако, и их образование, и сам характер их деятельности, протекающий в эпоху второй софистики, предполагали знакомство с философией, материалом для чего часто служили «хрестоматии» (флорилегии) составленные доксографами.

Однако в отличие от более ранних произведений христианских писателей, труды апологетов имели ряд иных целей, они были в большей мере направлены во вне, следствиями чего были: иной характер изложения, понятийный аппарат более близкий к эллинистической литературе [5, с. 289–303; 3, с. 79–80].

Вероятно, что, несмотря на формальную адресацию некоторых апологий императорам, ни сами правители, ни представители государственного аппарата не рассматривали апологетические сочинения христиан [10, с. 151–182]. Это доказывается тем, что, во-первых, написание произведения в форме петиции и его адресация правителю являлись типичными литературными приемами, не связанными с действительной отправкой произведения, а, во-вторых, апологии были слишком длинные для петиции, имели ряд ошибок в титуловании, да и само содержание, особенно апологий Иустина, не соответствовало нормам императорских петиций [10, с. 207–239]. Вряд ли апологии имели основной целью непосредственное влияние на широкие слои населения. Их публичное прочтение было бы опасно для христианина, а распространение в форме рукописей было бы неэффективно из-за малого их числа, к тому же маловероятно, что сами языческие массы заинтересовались бы произведениями презираемых ими христиан [10, с. 257–260].

Однако какое-то число рукописей апологий, вероятно, все же циркулировало среди язычников, о чем говорит использование языческими критиками христианства материала апологий. Цель говорит о прочтении им «Диспута Паписка и Иасона» [8, III, с. 1198], а так же рассматривает аргумент об заимствованиях языческих философов у пророков [8, III, с. 1405–1409], что может указывать на его знакомство с апологиями, нацеленными на критику язычества, например, апологиями Иустина или Татиана [10, с. 260–262]. Апологеты, вероятно, стремились оказать влияние на языческую интеллектуальную элиту. Это объясняет то, почему они используют философский понятийный аппарат, а их произведения пестрят цитатами философов и поэтов [5, с. 17–22, с. 32–36, с. 42–45; 9, с. 11–16, с. 35–73, с. 81–87].

Но все же апологии в значительной мере были нацелены на самих христиан, об этом свидетельствуют, видимо слишком резкие, слова Тертуллиана о том, что христианские произведения читают только лишь сами христиане [6, с. 83–84]. В отношении христианской аудитории, апологии имели несколько целей. Во-

первых, продемонстрировать новообращенным или же колеблющимся на грани отпадения превосходство христианского учения над религиозными культурами и философскими школами как единственного всецело истинного учения [3, с. 241], а так же нравственности христиан над моралью язычников и иудеев [10, с. 123–126]. Во-вторых, дать христианам конкретные образцы контраргументации в отношении возводимых на них обвинений [9, с. 263–277; 6 с. 189]. Особенно это ярко демонстрирует «Октавий» Минуция Феликса, имеющий диалогическую форму [12, с. 189].

Апологии достаточно сильно разнятся между собой по форме и содержанию, а, следовательно, каждая из них, по-видимому, была направлена на какую-то отдельную часть потенциальной аудитории апологетов в большей степени [13, с. 15–25]. Так, например, Аристид мог адресовать свою апологию в первую очередь к язычникам. На это указывает характер изложения, Аристид пытается продемонстрировать свою беспристрастность при оценке тех или иных религиозных культов [5, с. 294–299, с. 319–322]. В свою очередь, апология Минуция Феликса, определенно, не должна была рассматриваться представителями государственного аппарата, поскольку о Римской державе говорится как о построенной на преступлениях и лишь благодаря дерзости римлян [5, с. 240]. Большое внимание к конкретным обвинениям и их опровержению, вероятно, указывает на адресацию «Октавия» прежде всего к христианской аудитории.

Таким образом, по отношению к язычникам, апологии, по-видимому, имели основной целью построение общего дискурса с представителями интеллектуальной элиты и презентацию им учения Христова. В отношении к христианам, апологии должны были дать образцы построения аргументации для защиты себя и своей веры, а так же поддержать уверенность в истинности веры Христовой в новообращенных или колеблющихся на грани отпадения.

Результаты деятельности апологетов не однозначны. По отношению к правовому положению христиан в государстве, вряд ли имело место непосредственное влияние апологий. Свидетельства, схожие с указанием Иеронима о связи между рескриптом Адриана и прочтением императором апологий Кодрата и Аристида [8, III, с. 847], не имеют под собой реального основания [1, с. 179–180]. Апологии, написанные в форме прошений к императору, в большей мере были нацелены на мнение интеллектуальных элит Римского общества. В этом отношении, вероятно, некоторый успех имел место, что видно из изменений представлений о христианах уже во второй половине II века. Так Гален видит христианство как своеобразную философскую школу, ориентированную на практическую этику [7, с. 326–331], а Нумений из Апамеи, правда, по словам Оригена, использует образ Христа для аллегорических толкований [8, III, с. 1197]. Данные о значительных изменениях отношения к христианам в широких слоях общества относятся к несколько более позднему периоду — начало-середина III века. Однако, вероятно, что ряд апологетических аргументов практического характера мог использоваться самими христианами во время столкновений с властями, языческими массами и иудеями [3, с. 306].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Лебедев А. П. Эпоха гонений на христиан и утверждение христианства в греко-римском мире при Константине Великом
2. Раннехристианские апологеты II–IV веков. Переводы и исследования. М.: «Ладомир», 2000.
3. Сагарда Н. И., Сагарда А. И. Полный корпус лекций по патрологии. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2004.
4. Сидоров А. И. Курс патрологии. Возникновение церковной письменности. М.: «Русские огни», 1996.
5. Сочинения древних христианских апологетов / Под ред. А. Г. Дунаева. СПб.: «Алетейя», 1999.
6. Тертуллиан Избранные сочинения / Под ред. А. А. Столярова. М.: Издательская группа «Прогресс», «Культура», 1994.
7. Фернгрэн Г. Гален и христиане Рима // История медицины. 2015. Т. 3, № 2. С. 325–332.
8. Ante-Nicene Fathers / Translated by P. Schaff. Vol. 3–4. NY, 1885.
9. Athenagoras Legatio and De Resurrectione / Edited and translated by W. R. Schoedel. Oxford, 1972.
10. Buck L. PhD dissertation. Second-Century Greek Christian Apologies Addressed to Emperors: Their Form and Function. Ottawa, 1997.
11. Justin Martyr Dialogue with Trypho / Translated by T. B. Falls. Washington, 2003.
12. Mathiassen S. E. Minucius Felix, Octavius // Early Christianity in the Context of Antiquity: In Defence of Christianity. Early Christian apologists. Frankfurt am Main, 2014. P. 185–201.
13. Peterson A. K. The Diversity of Apologetics: From Genre to a Mode of Thinking // Critique and Apologetics Jews, Christians and Pagans in Antiquity. Frankfurt am Main, 2009. P. 15–43.

**БОГИ, ЛЮДИ И МИРЫ  
В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ — VI  
(Посвящается 100-летию шведского  
кинорежиссера Эрнста Ингмара Бергмана,  
14.07.1918–30.07.2007)**

---

УДК 791.43/.45

*Никонова Светлана Борисовна*

доктор философских наук,  
профессор кафедры философии и культурологии  
Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов,  
laresia@yandex.ru

**КИНО КАК СНОВИДЕНИЕ. О ПЕРЕСТРУКТУРИРОВАНИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ФИЛЬМИЧЕСКОМ ПЕРЕЖИВАНИИ\***

В статье рассматриваются приемы кинематографа, которые, по мысли автора, позволяют ему создавать искажения в восприятии пространства и времени, открывают возможность фиксации структур реальности, которые отличны от предоставляемых нашим повседневным восприятием и дискурсивными практиками описания и подобны реальности сновидений или же той иной реальности после «конца времен», о которой повествуют мистические религиозные тексты.

**Ключевые слова:** Кинематограф, кинематографические приемы, фильми-ческий опыт, структуры восприятия, Откровение Иоанна Богослова, искажения пространства и времени, сновидческие образы

*Nikonova S. B.*

*CINEMA AS A DREAM. ON THE RESTRUCTURING OF SPACE AND TIME IN  
FILMIC EXPERIENCE*

The article deals with the methods of cinematography, which, in the author's opinion, allow him to create distortions in the perception of space and time, open the possibility of fixing the structures of reality that are different from those provided by our everyday perception and discursive practices of description and are similar to the reality of dreams or that other reality after the «end of time», of which mystical religious texts narrate.

**Keywords:** Cinematography, cinematographic techniques, filmic experience, perception structures, Revelation to John, distortion of space and time, dream images

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РФФИ № 17–03–00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта»

Начнем издалека, с проблемы, связанной вовсе не с кинематографом, но с религией — что будет в целом весьма уместно в рамках данного сборника, лейтмотивом которого является теология. Итальянский философ и эстетик Джанни Ваттимо в книге «После христианства» (2002), рассуждая о возможности возникновения новых форм религиозности в итоге развития современного секулярного общества, говорит о спиритуалистической интерпретации Священного Писания, которая могла бы прийти на смену как его буквальному, так и символическому прочтению. Спиритуалистическое прочтение видится ему свободным деянием «в духе», единственный критерий истинности которого состоит в формуле Св. Августина, предназначенной для Града Божьего: «возлюби и тогда делай, что хочешь» [1, с. 57]. Ваттимо говорит, ссылаясь на христианского теолога и мистика Иоахима Флорского, который, прослеживая историю развития отношений человека с Богом, судит о возможности когда-то в будущем наступления предвещенной Боговоплощением эпохи духа, то есть эпохи свободы, в которой люди являются для Бога уже более не рабами, которым он дает закон, и не сыновьями, которые послушны ему в своей любви, но *друзьями* [1, с. 49]. И вот, описав эту новую свободную интерпретацию, которая исходит, можно сказать, из «духа», а не из «буквы» Писания, которая освобождает смысл от исторических условностей и контекстуальных образов, утверждая свободный эстетизм этого нового религиозного мышления, не привязанного к жесткой онтологической необходимости, но сверкающего и переливающегося как орнамент (глава книги, посвященная этой новой религиозности, собственно, и называется «Бог как орнамент»), Ваттимо неожиданно ссылается на Откровение Иоанна Богослова, которое и навеяло ему это сравнение с орнаментом «обилием форм, цвета и света» [1, с. 62]. Ваттимо пишет:

«Помню как я был ошеломлен обилием форм, света и цвета в Откровении, ... представляющем спасение в конце времен отнюдь не как разрушение и катастрофу, но как смещение в некий фантазмагорический план — своего рода растворение реальности во «вторичных» качествах чувственной перцепции» [1, с. 62].

И далее:

«Ослабление бытия, к которому, согласно моей гипотезе, устремлена история нашей цивилизации, очевидно, может быть понято как история спасения, если видеть в ней событие, которое уготовляет смещение реальности в план вторичных качеств: в план духовного и декоративного, можно добавить — в план виртуального» [1, с. 63].

«Вторичные качества», согласно терминологии английского эмпирика Дж. Локка — качества субъективные, возникающие лишь при восприятии, онтологически не присущие самой по себе плотной и прочной вещи. Фактически, ее видимые, слышимые, но не осязаемые качества. То, что составляет скорее представление, чем плотность присутствия. И то, что, в конечном счете, становится

основой эстетического суждения, причем эстетика однозначно акцентирует визуальные и аудиальные качества, как существующие субъективно, но наиболее дистанцированно, не привязывающие нас к присутствию объекта (как например, еще более субъективные, но непосредственно воспринимаемые вкусовые и обонятельные впечатления). Вот эти именно *вторичные* качества поражают Ваттимо при чтении Откровения своим эстетическим наплывом.

Однако можно ли Откровение прочесть буквально? Буквальная трактовка уже в структуре изложения натывается на такие противоречия, что кажется сам автор склоняется к символическому, аллегорическому толкованию, поясняя нам значение своих образов или даже ссылаясь на пояснения, которые дают ему сопровождающие его ангелы и небесные силы. Поэтому он в самом деле становится богословом, теологом, толкователем открывшегося ему видения. Однако то, что описывается, — это именно видение. Картина, в которой образы наслаиваются друг на друга, пересекаются друг с другом, противоречат друг другу. Но где они противоречат друг другу? По сути дела, они противоречат друг другу в пересказе. Когда Иоанн описывает вавилонскую блудницу, сидящую на семиголовом и десятирогом звере [Отк. 17, 4–12], он описывает нам женщину, одетую в роскошные одежды, но эта женщина одновременно есть город, а головы зверя одновременно есть горы, на которых этот город стоит, рога же зверя — цари, которые в этом городе правят. Ангел говорит: эти головы и рога означают горы и царей. Однако в своем видении Иоанн их непосредственно видит. Да и не может Бог предоставить в видении ложный образ, который должен быть лишь указателем на истинное «значение»? Не случается ли так, что духовидец видит то, что не может передать дискурсивными средствами простого человеческого языка как некой системы знаков и значений? Ведь он говорит: там, где открывается ему видение,

«времени больше нет», и небо свернуто в свиток. Как изнутри времени мы можем рассказать о том, что увидели *вне времени*, а изнутри пространства — то, что увидели *за пределами* пространства? Как можно описать в этом мире «новое небо и новую землю, ибо прежние небо и земля миновали» [Отк. 21,1]?

И однако мы сталкиваемся с такими описаниями и с такими видениями в ситуациях куда более повседневных и обыденных, чем пребывание апостола «в духе». Мы сталкиваемся с такими описаниями всякий раз, когда пытаемся рассказать сон. Во сне мы можем увидеть и женщину, которая одновременно есть город, и зверя, чьи семь голов — одновременно семь гор, на которых эта женщина-город раскинулась. Но, пересказывая сон, будем вынуждены дискурсивно разделить женщину и город, горы и головы, чтобы ввести их в логическую структуру нарратива. Мало того, уже наше бодрствующее восприятие заставит нас разделить их, поэтому наверное сны так быстро стираются из памяти, если только проснувшись, не «перепредставить» заново увиденное в том странном состоянии, когда мы еще слишком близки ко сну, но все же уже вернулись в нашу обычную пространственно-временную логику реальности. В этот странный мо-

мент мы можем, вспоминая, ощутить, что только что видели то, чего не можем представить или помыслить, причем видели это воочию, а все, что можем теперь вспомнить, — это только теряющийся отблеск увиденной реальности.

Мы не будем здесь говорить ни о том, что откровение Иоанна подобно сну, ни о том, что сны открывают двери в иную реальность. Мы лишь указываем на то, что есть способ восприятия, доступный нам в некоем ином состоянии сознания или видения, отличном от нашего обычного, логически структурированного, присущего бодрствующему состоянию. Мы не будем говорить о том, какое из этих состояний сознания может быть более «верным», а какое — «искаженным», ибо эта проблема не только не разрешима, но в данном случае и не важна. Важно, что нам доступны разные способы восприятия и, соответственно, разные пространственно-временные структуры.

Однако мы видим, что этот сновидческий опыт очень плохо уловим, именно потому, что нет дискурсивных возможностей его зафиксировать, и кроме того, он расходится с принципами нашего обычного восприятия. Поэтому также и Апокалипсис трудно прочитать не-символически, поскольку почти невозможно его прочитать буквально. И однако мы рискуем предположить, что именно в отношении этого текста *буквальное* прочтение и было бы наиболее спиритуалистическим, соответствуя его духу как открывшегося видения иной реальности. Перевести его образы в нашу обычную дискурсивную структуру значило бы замкнуть его в пределах наших обычных пространства и времени, наших обычных, привычных «земли и неба», не дать им быть образами иного мира.

Поэтому, несмотря на неуловимость этого «иногo» опыта, мы сталкиваемся также и с его необходимостью — если не хотим утверждать однозначно, что структура мира ограничивается тем, что предоставлено нам нашим обычным опытом. Это утверждение было бы метафизическим и противоречило бы простой рационально-критической позиции, которая, начиная с кантовских Критик, отчетливо заявляет: структура нашего сознания — это только структура *нашего* сознания, формирующая *наш* опыт, притом что у нас нет никаких оснований утверждать, что опыт не может быть другим, и что невозможна другая структура сознания. Мы бы могли быть почти спокойны, если бы не сталкивались с границами нашего сознания: логически, как Кант показывает, в антиномиях. Но и собственно в опыте — в тех самых видениях, которые оказываются дискурсивно неуловимыми. Мы мало верим им, но все же они содержат в себе намек — не на другое бытие, но хотя бы на другую структуру восприятия.

И все же нам не хватает, чтобы хоть как-то приблизиться к этому «иному» восприятию, элемента его фиксации. Даже психоаналитические практики, опирающиеся на сны, на самом деле опираются не на сны, а на нарративы, выстраиваемые вокруг снов. Как и любые символические и аллегорические интерпретации, они выстраивают ряды образов в качестве рядов знаков и соотносят их на уровне значений. Поэтому сон превращается в текст, и именно этот текст далее интерпретируется. В этом смысле психоаналитические практики сродни литературоведению (как говорил об этом американский литературовед-деконструктивист Харольд Блум, полагая, что психоанализ больше подходит к интер-

претации стихотворений, чем личностей [3, р. 92]). То есть, в общем смысле, мы имеем здесь дело с художественной практикой по структурированию значений, которая отличается от рационально-логической, но не нарушает нашей обычной структуры восприятия.

И все же мы будем утверждать, что технологический прогресс подарил нам искусство, или по крайней мере некую практику представления, которая позволяет фиксировать иную структуру восприятия и передавать сновидческий опыт или опыт видения, отличный от обычного. Такой практикой является кинематограф.

В принципе, кинематограф, как и литература, предоставляет нам, в первую очередь, возможность для повествования, хотя это повествование заведомо осуществляется в образах. В этом смысле в кино мы видим вновь все тот же мимесис, подражание реальности, представленное в форме последовательно развертывающегося нарратива.

Но в том и дело, что возможности кинематографа значительно превосходят возможности других искусств, в том числе литературы, в плане структурирования нарратива (так что иногда кажется даже странным, если эти возможности не используются или используются минимально). Эти возможности, на наш взгляд, состоят даже не в каких-то особых спецэффектах, и не в наличии монтажа (любой нарратив предполагает своего рода «монтаж»). Да, конечно, в кино мы можем создать образы, отличные от реальности, а в современном кино даже придать ощущение реальности тому, что никогда не существовало и даже невозможно. И тем не менее эта реальность, вовлекающая нас, вбирающая, вселяющая нас в себя, все еще может восприниматься нами на обычном повседневном уровне. Мы никоим образом не будем утверждать, что в кино мы можем увидеть женщину, которая одновременно есть город: в любом случае эти два образа будут следовать друг за другом, даже если они друг в друга перетекают, ведь мы смотрим фильм все же изнутри своего бодрствующего состояния. И все же можно обнаружить нехитрые в целом приемы, которые позволяют нарушать в процессе фильма обычное соотношение пространственно-временных и аудио-визуальных структур, вводя фильмический опыт как бы в иное измерение. И мы бы сказали, что в первую очередь, это переструктурирование задается возможностью расхождения между разными рядами нашего обычного восприятия. А именно, странный, изменяющий «нормальные» структуры восприятия, эффект может возникать из расхождения или противоречия в демонстрации визуальных образов и сопровождающих их аудиальных эффектов, или же из расхождения или противоречия между движением/направлением действия и движением/направлением камеры, или же из расхождения динамики действия и динамики камеры, динамики образа и динамики звука и т. п. Эти расхождения вводят в трансобразное состояние, в итоге которого мы начинаем воспринимать кинематографическую реальность в иной пространственно-временной перспективе, уподобляющей ее реальности сна, который мы способны созерцать наяву.

Причем эти приемы могут использоваться в фильмах совершенно разных категорий, как в «авторском» кино, так и в «массовом», вызывая один и тот же

эффект погружения в измененное состояние сознания. В фильме артхаусного режиссера В. Херцога «Носферату — призрак ночи» (1979) есть сцена, в которой героиня в отчаянии с большой скоростью бежит по зачумленному, заполоненному крысами городу среди пляшущих и орущих людей, кружащихся в бешеной оргии. Образ ассоциируется с грохотом и шумом, однако этого шума не слышно, он лишь виден — в то же время звучит медленная печальная музыка, придающая призрачность представленному образу и сбивающая нормальное восприятие течения времени, которое кажется расслаивающимся внутри себя самого. В голливудском блокбастере «Армагеддон» (1998) — фильме о самоотверженном герое (Брюс Уиллис), который ценой жизни спасает Землю от летящего в нее астероида, мы видим использование того же приема: космические корабли летят сквозь каскад обломков, задевая за железные выступы катастрофического небесного объекта, ломая крылья, разбиваясь, взрываясь. И все это на фоне опять же не обычного звука и шума, который мог бы это действие сопровождать — грохота взрывов и столкновения железа о железо, — но также на фоне торжественной медленной музыки, которая вызывает такой же эффект преобразования, как и в фильме Херцога.

Мы можем себе легко представить и обратную ситуацию: тихое медленное действие, сопровождаемое грохотом и шумом. Мы можем вспомнить фильмы и сцены, где тихие шумы многократно увеличены и выведены на первый план, громкие же — удалены на задний. В фильме А. Сокурова «Молох» (1999) прогулка Гитлера и его окружения в горах, где они устраивают привал и пикник, не просто, как и весь фильм, показана через размывающую изображение мембрану, но в данном случае далекие голоса и звуки усилены, словно горное эхо, а также они запаздывают, не совпадают с визуальным восприятием того, что могло бы эти звуки производить. И это создает ощущение ирреальности происходящего, нарушая восприятие не только фильмического времени, но и пространства. Оно словно искажается, искривляется, затягивая в это искаженное измерение также и само восприятие зрителя.

В фильме Ф. Ф. Копполы с названием, которое кажется нам отсылающим не только к напрашивающимся из-за ассоциации с ужасами вьетнамской войны ужасам конца света, но также и к характеру «Апокалипсиса» как именно *откровения*, видения — «Апокалипсис сегодня» (1979), — мы опять же имеем дело со странностью восприятия. Это восприятие мы в другом месте характеризовали как «позицию зрителя» (доклад на конференции Homo loquens, РХГА, 2018), но здесь обратим внимание, что во многом она задается за счет несоответствия движения персонажей и предметов движению камеры, которая как бы показывает нам все происходящее с точки зрения несколько остановившегося, растерянного, удивленного (изначально удивленного полученным заданием уничтожить бывшего блестящего офицера собственной армии) главного героя. Движение камеры слегка запаздывает, по отношению к действию. И этого достаточно, чтобы придать разворачивающейся картине такой характер абсурда, какой не мог бы быть передан за счет одного только повествующего об абсурде и сомнениях героя повествования. Это расхождение собственно и придает кинематографической реальности фильма ее апокалиптичность.

Таким образом мы можем увидеть, что эффект от представления образа непосредственно во всей целостности без необходимости описывать его посредством какого-то иного нарратива (по словам В. Мартынова: «Сущность искусства заключается именно в том, что оно указывает на некую реальность, само этой реальностью не являясь» [2, с. 11], и в этом смысле кино сильно отличается от других искусств), то есть повышенные миметические способности, способность создавать «эффект реальности», совмещенный с технологической возможностью вносить в этот образ *искажение* по отношению к обычному восприятию окружающей реальности, позволяет кинематографу очень легко достигать в зрителе ощущения иной структуры реальности и фиксировать результаты измененного по отношению к обычному восприятию.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ваттимо, Дж. После христианства / Дж. Ваттимо; пер. с итал. Д. Новикова. — Москва: Три квадрата, 2007. — 175 с.
2. Мартынов, В. И. Зона *opus-posth*, или Рождение новой реальности / В. И. Мартынов. — Москва: Издат. дом «Классика-XXI», 2008. — 288 с.
3. Bloom, H. A Map of misreading / H. A. Bloom. — New York; Oxford: Oxford University Press, 1975. — 206 p.

УДК 165.62; 101.1

*Ильичев Алексей Викторович,*  
доктор филологических наук, руководитель  
Научно-организационного центра Всероссийского музея А. С. Пушкина,  
ilichev1309@yandex.ru

**ОДА А. С. ПУШКИНА «Я ПАМЯТНИК СЕБЕ  
ВОЗДВИГ НЕРУКОТВОРНЫЙ»  
В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

В статье ода А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» рассматривается в контексте мировой культуры — языческой и христианской.

**Ключевые слова:** Пушкин, язычество, христианство.

*Ilichev A. V.*

*PUSHKIN'S "MONUMENT" IN THE CONTEXT OF WORLD CULTURE*

In the article of ode of A. S. Pushkin "Monument" is considered in the context of world culture — pagan and Christian.

**Key words:** Pushkin, paganism, Christianity.

Начнем с метафоры «нерукотворный памятник», которая воспринимается как метафора поэзии. «Словарь языка Пушкина» указывает на уникальность употребления этого слова поэтом [13], который и придал ему метафорический смысл, означающий «благородную память о чьих-либо делах» [2].

Между тем уже П. А. Вяземский заметил, что

«истинный поэт в творчестве своем никогда не сойдет с пути, но в стихотворческом ремесле поэт может иногда обмолвиться промахами пера... А в превосходном своем „Eхegi monumentum“ разве не сказал он: „Я памятник себе воздвиг нерукотворный“? А чем же писан он стихи свои, как не рукою? Статуя ваятеля, картина живописца так же рукотворны, как и написанная песнь поэта» [4].

В основе пушкинского «Памятника» лежит традиция Горация-Державина, где под памятником, обеспечивающим бессмертие, понимается поэтическая

слава, благодарная память потомков. Пушкин, указывая на традицию, одновременно использует ее как фон для утверждения своей собственной мысли. Пушкинская метафора строится сложно, конкретизируя тот или иной смысл в зависимости от контекста.

Во-первых, следует установить прямой смысл слова «нерукотворный» в том виде, в каком его могли понять в XIX в. В. И. Даль так толкует его: «не руками сделанный; созданный, сотворенный Богом» [7]. Действительно, переводчики «Памятника» на иностранные языки обратили внимание на то, что слово «нерукотворный» имеет вполне определенный христианский контекст [23]. Он связан с Евангелием, где находится следующее место: «Мы слышали, как Он говорил: „Я разрушу храм сей рукотворенный, и чрез три дня воздвигну другой нерукотворенный“» (Марк, 14: 58). Это речь Христа. Почти такие же слова — в Евангелии от Иоанна (2: 19). Само по себе это выражение метафорично. Комментатор так интерпретирует его: «Христос действительно говорил о храме в двояком смысле: и об этом каменном храме Ирода и о Своем теле, которое представляло собою также храм Божий» [16]. В пушкинском «Памятнике» возникает оппозиция «рукотворный» (Александрийский столп) — «нерукотворный», поддержанная общей темой Воскресения («Нет, весь я не умру...»). Упомянутый евангельский текст оказался связан с возникновением иконописной традиции. Л. А. Успенский так поясняет смысл этого отрывка: «Образ этот — прежде всего сам Христос, воплощенное Слово, явленное „в храме тела Его“ (Иоанн, 2: 21). Со времени Его явления Моисеев запрет образа (см. Исх., 30: 4) теряет смысл, и иконы Христовы становятся неопровержимыми свидетельствами боговоплощения» [21]. Боговоплощение становится основанием для появления иконописи — первых нерукотворных икон (*acheiropoietos*) — среди которых икона Спаса Нерукотворного занимает важнейшее место. Ее создание связано с легендой о художнике Анании, посланном большим эдесским царем Авгарем для того, чтобы тот пригласил Христа вылечить его. Если же Христос откажется идти, то Ананий должен был написать Его портрет. Однако портрет никак не выходил у художника, словно некий свет, исходивший от лица Христа, мешал уловить Его черты. Тогда Христос попросил чистый плат и, умыв лицо, отер его платом, на котором чудесно запечатлелся Его лик [12]. Прежде всего подчеркнем, что обращение к легенде о создании первой нерукотворной иконы Христа — не случайно. Она кое-что объясняет в самом «Памятнике».

«Памятник» создается 21 августа; а 16 августа — день Спаса Нерукотворенного. Пушкин как камер-юнкер обязан был присутствовать в находящемся внутри Зимнего дворца соборе Нерукотворенного Образа. Все это обнаруживает социально-бытовой контекст, проясняющий возможность возникновения именно этого образа в сознании Пушкина.

Что важно в легенде о создании иконы Спаса Нерукотворенного для «Памятника»? Это мысль о зависимости искусства (изображения) от высших духовных сил (что выражено в идее чуда). В «Памятнике» этот мотив звучит в финале — «Веленью Божию, о Муза, будь послушна». Легенда подчеркивает практическую цель, с которой создается икона, — исцеление от болезней. На этом фоне в «Па-

мятнике» с особой силой звучит мотив нравственного просветления, которое несет в себе поэзия. И, наконец, в «Памятнике» первый высший образец нового христианского искусства, новой христианской культуры противопоставляется Александрийскому столпу, понимаемому как символ высшего достижения языческой, античной культуры.

Остановимся на образе Александрийского столпа. История восприятия этого образа связывает его в первую очередь с намеком на Александровскую колонну, воздвигнутую в честь Александра I на Дворцовой площади в Петербурге в 1834 году [18]. Это объясняется первой публикацией «Памятника» В. А. Жуковским (1841), который, чтобы скрыть намек на Александровскую колонну, заменил ее Наполеоновым столпом. Безусловно, в подтексте пушкинского образа содержится намек на Александровскую колонну, но это — подтекст. Каков же прямой смысл? Французский славист Анри Грегуар связывает его или с Фаросом Александрийским, или с Помпеевой колонной [21], сооруженной в Александрии в честь императора Диоклетиана (IV в. н. э.). Между тем, современники Пушкина осознавали эту колонну как памятник Александру Македонскому [21]. Таким образом, все предполагаемые интерпретации вполне возможны. Безусловно, прав М. П. Алексеев, полагающий реальной возможность понимания современниками Пушкина Александрийского столпа в стихотворении как двусмысленной и многозначной поэтической формулы, на что Пушкин мог сознательно рассчитывать [1].

Мотив «вознесения» нерукотворного памятника над Александрийским столпом соотнесен (символически) с идеей вознесения Христа.

Действительно, Александрийский столп может быть и Фаросом, и Александрийским мавзолеем. Фактическая точность тут не столь существенна, так как Пушкину важно было противопоставить культурный символ крупнейшей языческой империи и первый памятник христианской эпохи, отменившей прежний смысл императорской власти. По новозаветной традиции Иисус — «владыка царей земных» (Откр., 1: 5). Важно и то, что эта величайшая империя пала, исторически исчерпав себя, а духовная власть христианства оказалась непреходящей. Именно поэтому Пушкин отказывается, в отличие от Горация, связывать свое бессмертие с существованием родной империи. С другой стороны, на всемирный историко-культурный контекст накладывается и биографический намек на противопоставление Александровской колонны — в данном случае символа Российской империи — и своего собственного творчества. Столкновение подчеркивается еще и пушкинским переосмыслением горацианско-державинской традиции. Гораций: «Non omnis moriar, multaque pars mei // Vitabit Libitinam (Нет, не весь я умру! Лучшая часть моя избежит похорон [5])». Державин: «Так! — весь я не умру, но часть меня большая // От жизни убежав, по смерти станет жить».

Причем и тот, и другой под бессмертием понимают земную славу, память. Так и следует, согласно античному миропониманию.

У Пушкина иначе: «Нет, весь я не умру. Душа в заветной лире // Мой прах переживет и тленья избежит».

Традиционная «часть большая» заменяется у Пушкина — «душой», что вводит в «Памятник» совершенно новую героиню, отсутствовавшую в античной традиции, — христианскую душу, так как в христианской культуре Воскресение связано с вечностью души (а не с каким-нибудь земным представлением, будь то империя или народ). Собственно душа оказывается у Пушкина нерукотворной (что делает метафору точной и емкой), существующей вечно и запечатленной в лире. Таким образом, первая строфа «Памятника» прочитывается как в очень широком историко-культурном контексте, так и в собственно-пушкинском, включая биографический.

Тема души переключается в тему лиры (поэзии): «И славен буду я, // Доколь в подлунном мире // Жив будет хоть один пиит». Тут неожиданным оказывается образ поэзии. Она осознается как такая сфера человеческого духа, приобщенность к которой обеспечивает бессмертие.

У Горация поэтическая заслуга осмыслена как «приобщение песни Эолии к италийским стихам»; Державин подчеркивает значение своей поэзии в формальном смысле («забавный русский слог»). Но Пушкину важно обратить внимание и на этическую природу искусства.

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я свободу  
И милость к падшим призывал (III, 376).

Именно эти свойства нерукотворной души, воплощенные в лире, несут бессмертие. Красота у Пушкина — не только красота как эстетика, но и красота как этика; красота, сопряженная с добром и милостью, оборачивается высшим проявлением свободы в любой жестокий век.

Действительно, «милость превозносится над судом» (Иак., 2:13). «Но кто проникнет в закон совершенный, закон свободы, и пребудет в нем, тот... блажен будет в своем действовании» (Иак., 2:15).

Не следует говорить о замене художественно-эстетического идеала на морально-этический (иначе творчество превратится в дидактику). Они не противопоставлены, а проникнуты друг другом. С какой эстетической системой можно типологически соотнести такой идеал искусства? В какой эстетической системе неразрывно связаны добро (этика), красота (эстетика) и истина? Наиболее четкое выражение такая система взглядов нашла в древней античной эстетике и получила терминологическое закрепление: калокагатия (kalos — красота, agathos — добро), категория, в которой, как пишет А. Ф. Лосев, акцент ставился в равной мере как на этическом, так и на эстетическом содержании [9]. Средневековый художественный идеал также проникнут «единством этического и эстетического начал, высокой оценкой красоты нравственного идеала» [3].

Это ничуть не противоречит христианской эстетике, которая, отождествляя красоту и добро, считала, что их источником является Бог [8].

Атмосфера средневековой традиции, которая отчетливо просупает в «Памятнике» в контексте цикла, органически подготавливает его финал:

Веленью Божию, о Муза, будь послушна,  
Обиды не страшась, не требуя венца,  
Хвалу и клевету приемли равнодушно  
И не оспоривай глупца.

Последняя строфа — «Веленью Божию, о Муза, будь послушна...» — поражает как глубиной своего смысла, так и парадоксальным и неожиданным сближением традиционно-античного божества поэзии — Музы — и христианского Божьего веления. Эта строфа дает возможность увидеть, с одной стороны, завершение развития темы поэта и поэзии в лирике Пушкина, а с другой — на фоне контекста мировой культуры понять пушкинскую концепцию национального русского искусства как высшего синтеза формально-эстетической античной традиции и духовно-нравственной христианской [10]. Действительно, на протяжении многих лет у Пушкина складываются два близких, но все же различных цикла стихотворений, посвященных поэту и пророку. В одном из них («Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830), «Из Пиндемонти» (1836)) утверждается абсолютная духовная свобода поэта, граничащая со своеволием. В другом, связанном с образом пророка («Свободы сеятель пустынный...» (1823), «Подражание Корану» (1824), «Пророк» (1826)) возникает иная идея — зависимость жизни пророка от высших духовных сил. В ряде случаев и та, и другая темы объединяются («В часы забав иль праздной скуки...» (1830)). Тема поэта и поэзии чаще всего воплощается с привлечением античной топики, а тема пророка — библейской. В «Памятнике» Пушкин находит чеканную формулу, объединяющую в живом единстве мысль о свободе вдохновения и творчества и мысль о зависимости духовного деяния от высших, Божьих сил.

Так выходил Пушкин к созданию идеального образа русской национальной словесности.

Русское средневековое представление о словесности моделировалось знаменитым началом Евангелия от Иоанна, которое, судя по «Житию Константина Философа», было первым текстом, созданным на церковнославянском языке: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» [15]. Сама по себе эта онтологическая для русской духовной культуры фраза выстраивалась как новый и высший синтез античной культуры (Логос) и христианско-иудейской (Христос), дав удивительную эстетическую модель образно воплощенной Божественной Премудрости [22]. По существу, эта эстетическая установка определяла отношение к Слово в русской культуре X — XVII в.

Революционные изменения в этом отношении происходят в XVIII веке [11], что связано с переориентацией традиционно-христианского комплекса русской культуры на новый — светско-европейский, что выразилось в эстетическом переосмыслении античной традиции. Именно в это время складывается концепция «странствования Муз» [6], отразившаяся в творчестве А. Д. Кантемира (Песнь IV. В похвалу наук, 1730–1731), М. В. Ломоносова (Ода на день восшествия на престол императрицы Елисаветы Петровны, 1747) и нашедшая свое ярчайшее выражение в «Эпистоле от Российской поэзии к Аполлину» (1735)

В. К. Тредиаковского. Смысл ее заключался в том, что только сейчас, в XVIII в., в Россию, темную, оторванную от европейской культуры, пришли светские науки и искусства в образе странствующих Муз (ср.: «Желай, чтоб на берегах сих Музы обитали» (А. П. Сумароков) или позднее — «Оленину» (1804) Г. Р. Державина). При этом, конечно, само понимание искусства резко изменилось. Теперь это уже не божественное чудо, а природный дар плюс мастерство, техника и знание образца:

Таким образом, пушкинская Муза, послушная Божьему велению, соединяя две противоположные русские традиции, дает искомый образ идеала, где красота, понимаемая как мастерство и совершенство, соединяется в неразрывном единстве с высшей этикой. Пушкинский «Памятник» дает обобщенно-синтетическую формулу нового русского искусства, которое вырастает на почве лучших достижений древней культуры (античной и христианской), как синтез древнерусской культуры и русской культуры XVIII в., поднимаясь над спором шишковистов и карамзинистов, западников и славянофилов, являя идеальный синтез тех внутренних противоречий, из которых складывается национально-своеобразный лик русской культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература. — Л., 1987. — С. 63.
2. Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова / 2-е изд. — М., 1960. — С. 697–698.
3. Баженова А. А. Русская эстетическая мысль и современность. — М., 1980. — С. 11. О нерасчлененности древнерусских эстетических представлений см.: Бычков В. В. К вопросу о древнерусской эстетике (методологические заметки) // Проблемы изучения культурного наследия. — М., 1985. — С. 304.
4. Вяземский П. А. Старая записная книжка // Вяземский П. А. Полное собрание сочинений. Т. 8. — СПб., 1883. — С. 333.
5. Гораций. Собрание сочинений / Перевод А. П. Семенова-Тянь-Шанского. — СПб., 1993. — С. 148.
6. Гуковский Г. А. Русская литературно-критическая мысль в 1730–1750 годы // XVIII в. Сб. 5. — М; Л., 1962. — С. 114–115.
7. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. — 1956. — С. 534.
8. Кусков В. В. Представление о прекрасном в древнерусской литературе // Проблемы теории и истории литературы. — М.: МГУ, 1971. — С. 63.
9. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. — М., 1965. — С. 100.
10. Мещерская Е. Н. Легенда об Авгаре — раннесирийский литературный памятник (исторические корни и развитие легенды). — М., 1984; О евангельском контексте в «Памятнике» см. подробнее: Сураг Н. О. О «Памятнике» // Новый мир. 1991. № 10. — С. 193–196.

11. Норов А. С. Путешествие по Египту и Нубии в 1834–1835 г. Ч. 1. — СПб., 1840. — С. 46–48.
12. О синтезе античной и христианской традиций в «Памятнике» см.: Мальчукова Т. Г. Античные и христианские традиции в поэзии А. С. Пушкина. Кн. 1. — Петрозаводск, 1997. — С. 115–123, 134–136, 143–145.
13. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. — Л., 1984. — С. 166–173.
14. Розанов Н. Комментарий к Евангелию от Иоанна // Толковая Библия: В 11 т. Т. 9. — СПб., 1912. — С. 334.
15. Словарь языка Пушкина. Т. 2. — М., 1957. — С. 834.
16. Мещерская Е. Н. Легенда об Авгаре — раннесирийский литературный памятник (исторические корни и развитие легенды). — М., 1984; О евангельском контексте в «Памятнике» см. подробнее: Сурат Н. О «Памятнике» // Новый мир. 1991. № 10. — С. 193–196.
17. Сказания о начале славянской письменности. — М., 1981. — С. 87. Ср.: Калугин В. В. «Книги»: отношение древнерусских писателей к книге // Древнерусская литература. Изображение общества. — М., 1991. — С. 85–117.
18. Трубецкой С. Н. Учение о Логосе в его истории // Трубецкой С. Н. Сочинения. — М., 1994. — С. 43–480.
19. Харитонович Д. Э. Средневековый мастер и его представление о вещи // Художественный язык средневековья. — М., 1982. — С. 27, 29.
20. Цявловская Т. Примечания // Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 2. — М., 1959. — С. 750.
21. Норов А. С. Путешествие по Египту и Нубии в 1834–1835 г. Ч. 1. — СПб., 1840. — С. 46–48.
22. Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. — М., 1989. — С. 23. Gre' goire H. Norace et Pouchkine // Les etudes classiques. 1937. Vol. 6. № 4. — P. 525–535.

УДК 791.43; 128

*Синицын Александр Александрович,*  
кандидат исторических наук,  
доцент кафедры Культурологии, искусств и гуманитарных наук  
Русской христианской гуманитарной академии;  
доцент Института философии  
Санкт-Петербургского государственного университета,  
aa.sinizin@mail.ru

**СЕМЬ ФИГУР В ВИДЕНИИ ЙОФА:  
ЗАМЕЧАНИЯ К *DÖSDANSEN* В ЭПИЛОГЕ  
КИНОФИЛЬМА И. БЕРГМАНА «СЕДЬМАЯ ПЕЧАТЬ»**

*Памяти друга Олега Орищенко (1970–2016)*

Тема смерти — одна из генеральных в кинематографе Ингмара Бергмана на протяжении всего его творчества. Но самой «панмортальной» кинокартиной шведского режиссера является, безусловно, «Седьмая печать». В статье рассматривается символика смерти, обсуждается поведение главного героя, рыцаря Антониуса Блока, играющего в шахматы с Ангелом Смерти, и поведение других героев перед лицом Смерти. В данной статье предпринимается попытка растолковать одну из занимательных бергмановских загадок: почему в финале «Седьмой печати» только часть героев (семь фигур в утреннем видении актера Йофа) включены в «танец смерти», а другая часть (три женских персонажа) отсутствуют в заключительной сцене *Dödsdansen*. Вариант ответа, который предлагает автор статьи, связан с темой веры и спасения. Возможно, суждение Бергмана в этот период (выраженное в данном фильме) согласуется с известным новозаветным мотивом: «по вере вашей да будет вам» (Матф. 9:29).

**Ключевые слова:** Ингмар Бергман, скандинавское кино, средневековье, «Седьмая печать», Ангел Смерти, семь, рыцарь, Антониус Блок, Йоф, *Dödsdansen*, смерть, пляска смерти, чума, вера, одиночество, пустота, Бог, сомнение, выбор, поиск, смысл жизни, спасение.

THE SEVEN FIGURES AS SEEN BY JOF: NOTES TO DÖDSDANSEN IN THE  
EPILOGUE OF I. BERGMAN'S *THE SEVENTH SEAL*

Death had been one of the prominent themes in Ingmar Bergman's cinematographic works. But *The Seventh Seal* is undoubtedly the most 'panmortal' picture made by the Swedish director. The article examines the symbols of death, discusses the conduct of Knight Antonius Blok, the main hero, playing chess against the Angel of Death, as well as the behaviour of other heroes in the face of Death. The article attempts to interpret one of Bergman's captivating miracles: why, in the finale of *The Seventh Seal*, only some heroes (the seven figures the actor Jof saw in the morning) are engaged in the 'Dance of death', while others (three female characters) are absent from the final scene of *Dödsdansen*. The version the author proposes stems from the theme of faith and resurrection. Bergman's view at that time (embodied in this film) concurs with the leitmotif in the New Testament 'As your faith is, let it be done to you' (Matthew 9:29).

**Keywords:** Ingmar Bergman, Scandinavian cinema, Middle Ages, *The Seventh Seal*, Angel of Death, seven, knight, Antonius Blok, Jof, *Dödsdansen*, death, dance of Death, plague, faith, solitude, void, God, doubt, choice, search for the meaning of life, resurrection.

14 июля нынешнего года исполняется 100 лет со дня рождения Эрнста Ингмара Бергмана (1918–2007), и шестое заседание антропологического семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем» (РХГА, 24.05.2018) мы посвятили юбилею прославленного режиссера кино и театра. Половина докладов, которые были представлены на этой секции Свято-Троицких чтений — XVIII, связаны с Бергманом, его творчеством, а также разными проблемами истории и теории киноискусства.

Шведский мастер создал десятки художественных кинокартин и в своем творчестве оставил немало загадок — занимательных и, быть может, неразрешимых (см. капитальный комментированный справочник-путеводитель по Бергману: [18]). В данном очерке изложены замечания к финальной сцене фильма «Седьмая печать» (1956) с пляской смерти (швед. *Dödsdansen*), отчасти повторяя и развивая те идеи, которые были высказаны в опубликованной ранее статье [6, с. 124–143].

I

Тема смерти — одна из генеральных в кинематографе Ингмара Бергмана [11]. Осознание героями предела своей жизни или переживание ухода другого (близкого) человека, страх смерти и мучительные рассуждения о ней героев, изображение умерших, картины гибели, сны и грезы о загробном мире, различная моральная символика — эти образы и мотивы присутствуют в произведениях И. Бергмана на протяжении всего его более чем полувекового творчества: от «Портового города», снятого тридцатилетним режиссером в конце 1940-х годов, до последнего произведения «Сарабанда», созданного в начале 2000-х. По-разному танатические, катастрофические, эсхатологические темы и образы отражены в фильмах «К радости» (1950), «Земляничная поляна» (1957), «Девичий источник» (1960), «Молчание» (1963), «Час волка» (1968), «Стыд» (1969),

«Шепоты и крики» (1972), «Змеиное яйцо» (1977), «Фанни и Александр» (1982) и др. Но самой «панмортальной» кинокартиной Бергмана, безусловно, является «Седьмая печать». Это произведение на тему смерть — путь — выбор — Бог — смысл жизни — вера — спасение [17].

События в фильме происходят где-то у юго-восточного побережья Швеции (упоминается, что труппа актеров следует на Престольный праздник в Эльсинор), в период позднего классического средневековья (тоже, разумеется, условно), когда господствовала эпидемия губительной чумы — «черный мор» (*arta mors*). Пандемия, охватившая большую часть Европы и унесшая жизни трети ее населения, пришла на 1346–1350 гг. [7, очерк V], но в действительности разбег темпоральных маркеров этого «историографического кино» Бергмана захватывает два с лишним столетия (подробнее об этом: [6, с. 126–127, 130–131]; об историзме и разного рода анахронизмах этой картины: [12]; по поводу влияния «Печати» на последующие фильмы о средневековье: [9, р. 40], ср. [19, р. 65]). И в том мире средневекового человека, который представляет И. Бергман, смерть царит повсюду. Образы смерти наполняют «Печать» с первых и до последних кадров. Черный Вестник открывает и замыкает картину: произведение начинается с его появления в прологе и завершается сценой «пляски смерти», которой Ангел предводителствует в эпилоге.

«Жатва смерти» начинается в фильме с привалившего к камню неизвестного человека в черном костюме и капюшоне, скрывающем его лицо. К этому первому встречному обращается с вопросом оруженосец Йонс, прикасаясь к истлевшему чумному телу. На вопрос рыцаря, почему тот человек ничего не сказал, Йонс отвечает: «... По мне он был чертовски красноречив... Но смысл его слов слишком мрачен». Черный мор, неприбранные трупы вдоль дорог, ужас и страдания, изображение этих ужасов на подмостках труппой бродячих скомохов, песни о смерти, жуткая процессия флагеллантов и проч., и проч.

В «Печати» умирают многие герои, с которыми рыцарь Антониус Блок (протагонист драмы Бергмана) в этот день встречается на пути в свой родовой замок: лицедей Скат, девица, приговоренная к смерти из-за связи с дьяволом, бывший священник Раваль, а в финале картины — почти все спутники Блока и он сам. Образы смерти мелькают в церковных фресках; художник Пиктор для устрашения прихожан изображает блюющих смертников, тела которых покрыты чумными язвами, процессию христиан, бичующихся в знак аскезы, чернокрылых чертей и другие ужасные сцены... Утром у фургона и днем Скат надевает огромный бутафорский череп в качестве театральной маски смерти, а позже этот реквизит с пустыми глазами покачивается от ветра на шесте возле повозки актеров на пригорке за селом.

В начале картины оруженосец Йонс пересказывает своему господину услышанные им страшилки о чудесах, связанных со смертью: «В Ферьстаде болтали про знаменья и всякий ужас: две лошади сожрали ночью друг друга, на кладбище раскрылись могилы, повсюду были разбросаны кости покойников». Герои фильма постоянно ведут разговоры о смерти и чуме как вышнем наказании за людские грехи. Собравшихся на театральное представление крестьян, воинов

и священников монах-изувер запугивает скорым концом света. Бергман показывает момент катастрофического состояния мира. Сама олицетворенная Смерть (*Döden*) в мужском обликии — один из главных героев «Печати» и один из самых оригинальных, впечатляющих и запоминающихся образов смерти в кинематографе и изобразительном искусстве (специально об образе и символике смерти в «Седьмой печати» см.: [14; 15; 20]).

## II

Ангел Смерти сопровождает Блока и его спутников на протяжении их дневного и ночного пути — от морского побережья до рыцарского замка. Черный Провожатый возникает в «Седьмой печати» *семь* раз. Первое его появление — в прологе фильма. После долгой своей «одиссеи» крестоносец Антониус Блок вернулся на родину, и теперь он держит путь домой, где его ждет верная Пенелопа, супруга Карин. Десять лет, проведенные в Святой земле в сражениях за Гроб Господень, не дали рыцарю искомого душевного успокоения и утверждения в вере, напротив, перипетии похода на Восток опустошили его духовно, подорвали в нем основы веры. И вот однажды утром к нему является Ангел Смерти, чтобы забрать с собой. (Здесь и далее ремарки в цитатах, которые помещены в круглых скобках и выделены курсивом, принадлежат автору статьи, а ремарки в квадратных скобках в цитируемом тексте — из оригинального сценария фильма.)

РЫЦАРЬ: Кто ты?

СМЕРТЬ: Я — Смерть.

РЫЦАРЬ: Ты за мной?

СМЕРТЬ: Я давно уже следую за тобой.

РЫЦАРЬ: Знаю.

СМЕРТЬ: Ты готов?

РЫЦАРЬ: Телу страшно, но сам я не боюсь. (*Ангел приближается к Блоку и, занеся правую руку, хочет черным плащом накрыть рыцаря.*) Подожди минуту.

СМЕРТЬ: Все так говорят. Но я не даю отсрочек.

В ответ на это Блок предлагает Смерти сыграть партию в шахматы, чтобы получить отсрочку на некоторое время. Ставка в этой игре — собственная жизнь рыцаря: «Условие такое — я буду жить, пока не проиграю тебе». Ангела Смерти удивляет необычное пари, однако он соглашается, и игроки садятся на морском берегу за шахматный стол. Таков зачин повествования.

Во второй раз Смерть возникает в сцене ложной исповеди, с разоблачением в конце беседы рыцарем коварного «исповедника». В третий раз рыцарь встречается со Смертью на пригорке за селом, чтобы продолжить партию в шахматы. Этот эпизод следует за центральной в «Печати» сценой привала путников на земляничной поляне, у фургона (как определяет Б. Чижов, «Решающим событием для Рыцаря стала его встреча с комедиантом Йофом и его семьей. В их кругу он на миг вернулся в светлую стихию непосредственного бытия» [8, с. 21–22]).

В четвертый раз Ангел Смерти появляется с пилой в руках, но приходит он тогда не к рыцарю, а к актеру Скату, который забрался на дерево, чтобы спастись в лесу от смерти. Перед этим Скат прикинулся мертвым, дабы обдурить ревнивого кузнеца Плуга и всю честную компанию. Смерть спиливает дерево и забирает с собой хитроватого актера (в эпилоге фильма он оказывается в группе ведомых в «пляске смерти» героев).

Пятый случай — появление Ангела Смерти ночью. Сначала он присутствует в эпизоде перед сожжением девушки, обвиненной в связи с дьяволом. Но, как становится ясно в финале, он не забирает с собой «дьяволицу» (она не включена в «пляску смерти»). При аутодафе Смерть обращается только к рыцарю:

СМЕРТЬ: Ты перестанешь задавать вопросы?

РЫЦАРЬ (*твердо*): Нет, я никогда не перестану.

СМЕРТЬ (*с улыбкой*): Но ты не получишь ответа.

Вслед за этим Черный Вестник показан при завершении шахматной партии в лесу. Поставив сопернику мат, он произносит:

СМЕРТЬ: Отсрочка тебе что-то дала?

РЫЦАРЬ (*улыбаясь*): Да, очень многое.

СМЕРТЬ: Отрадно слышать. Теперь я оставляю тебя. Когда мы встретимся в следующий раз, это будет означать, что срок твой и твоих спутников истек.

РЫЦАРЬ: И ты раскроешь свои тайны?

СМЕРТЬ: У меня нет никаких тайн.

РЫЦАРЬ (*напряженно*): Значит, ты ничего не знаешь?

СМЕРТЬ (*холодно*): Я не знаю.

[Рыцарь хочет ответить, но Смерть уже исчезает].

В шестой раз Черный Вестник появляется в замке Блока ранним утром следующего дня, чтобы увести с собой героев. Наконец, в эпилоге картины Смерть предводительствует рыцарем и его спутниками. В сцене *Dödsdansen* — седьмой случай присутствия Ангела Смерти в картине — Йоф видит вдалеке *семь* фигур (включая самого черного вожака), которые движутся в танце по линии горизонта от рассвета в сторону «темной страны» (*mörka landen*): толи на небеса (фигуры поднимаются вверх), толи в никуда?

### III

Игра в шахматы рыцаря с Ангелом Смерти длится в течение дня и ночи с двумя перерывами — дебют, миттельшпиль и эндшпиль. Действие фильма начинается утром на пустынном берегу (эпизод был снят у скал Ховс Халлар): мрачные тучи на западе скрывают свет небес; ожидая свою кровавую трапезу, в небе висит неподвижно черный ворон (или коршун?) — предвестник Смерти; на серых прибрежных камнях отдыхают усталый рыцарь и его оруженосец; шум морских волн, первые лучи солнца, встающего далеко за горизонтом; расседланные кони пьют морскую соленую воду. Такова мрачная мистическая картина пролога. А заканчивается фильм светлой сценой эпилога ранним утром

другого дня: после смертельной бури, которая свирепствовала ночью, взошло новое солнце, и его лучи освещают все побережье; море безмятежно, небо чисто. Из героев, вчерашних спутников рыцаря Блока, спаслась лишь чета актеров да их маленький ребенок. О бродячих скоморохах Йофе и Мие Й. Доннер судит так: «Они находят удовлетворение в мысли о том, что род их не прекратится. Но они перелетные птицы и везде найдут себе место, отовсюду сбегут, когда потребуется» [3, с. 71].

В эпилоге картины акробат Йоф видит пляску смерти и рассказывает жене о своем видении:

«Миа! Я вижу их, Миа! Я вижу их! Там, на фоне темного грозового неба. Они все там. Кузнец и Лиза, и рыцарь, и Раваль, и Йонс, и Скот. И суровый господин Смерть приглашает их на танец. Он велит взяться за руки и чередой двигаться в танце. И впереди идет суровый господин с косой и песочными часами, а позади Скот с лютней, упирается. В торжественном танце они удаляются от рассвета в сторону темной страны, дождь окропляет их лица и смывает со щек соленые слезы...»

Реакция жены актера вполне понятна: «Опять ты со своими видениями и грезами (*Du med dina syner och drömmar*)». Давно свыкшаяся с чудными галлюцинациями и выдумками мужа, Миа улыбается снисходительно, как понимающая и любящая супруга, держа на руках их младенца-сына. Про «торжественный танец», «темную страну» и дождь, «смывающий со щек соленые слезы» у участников *Dödsdansen*, Йоф причислил. Но по сути-то — как понимает зритель — эти его «видения и грёзы» правдивы, реальные.

Параллелью к этой сцене видений Йофа в эпилоге является эпизод в начале кинокартины, когда автор вводит в действие этого героя. Утром первого дня, тоже после пробуждения, актеру привиделась Богородица с младенцем, гуляющие на солнечной поляне. О чудесном явлении Пресвятой Девы он тут же поведал Мие, опять же, несколько приукрасив свой рассказ.

Жизнелюбивый весельчак Йоф — не просто акробат, жонглер, бродячий скоморох театра, но он художник, музыкант и поэт, сочиняющий лирические песни, и человек, обладающий способностью мистического видения. Показательно, что смертоносной ночью эта его способность помогла семье актеров спастись от смерти. Когда в полночь перед началом бури Йоф видит эндшпиль игры рыцаря со Смертью, он удирает из леса (равно как и в таверне, где над Йофом издевались подвыпившие сельчане, а обманутый своей женошкой верзила Плуг даже собирался расправиться с «жалким актеришкой»). Но в таверне опасность угрожала только самому Йофу, а в ночном лесу — всей его семье). Почему он не смог увидеть Ангела Смерти на земляничной поляне у села, где они остановились вечером? В эпизоде на заднем плане показана на пригорке повозка актеров и вся компания, расположившаяся подле нее. Во время этой второй стадии шахматной партии рыцаря со Смертью Йоф, увлеченный игрою на лютне, не замечает ужасающего соперника Антониуса Блока (равно, как и прочие герои — Миа, Йонс и спасенная им крестьянка). Хотя, казалось бы, все герои у фургона смо-

трят на эту играющую пару; но видят они, должно быть, одного только рыцаря. А ведь поединок теперь ведется не только за жизнь Блока, но и жизни всех его спутников. Продолжая игру в шахматы со Смертью на земляничной поляне, рыцарь улыбается: встретившись с актерами и разделив с ними скромную трапезу, слушая их простые речи, он, если не обрел искомый смысл, то почувствовал нечто значимое, жизнеопределяющее. Блок рад своему открытию — простому человеческому счастью. Это замечает его соперник. В миттельшпиле, когда происходят основные события поединка, Ангел Смерти дает понять Блоку, что теперь на кону стоит не только жизнь рыцаря.

СМЕРТЬ: Эти шуты поедут с тобой ночью через лес — Йоф, Миа и их сын?

РЫЦАРЬ (*с тревожным предчувствием*): Почему ты спрашиваешь об этом?

СМЕРТЬ: Просто так. (*Ухмыляется, а рыцарь становится задумчивым и мрачным.*)

Антониус Блок понимает, что Ангел Смерти желает забрать всех его спутников, включая семью, встреча с которой стала для него источником нечаянной радости. И в переходе через лес рыцарь ответственен за всех своих товарищей, ведь это он пригласил их вместе с собой («Пойдем со мной через лес. Поживем у меня», — предлагает он Йофу). На то, что Ангел Смерти намеревался забрать всех героев, идущих через лес, он сам говорит Блоку в упомянутой выше сцене: «Когда мы встретимся в следующий раз, это будет означать, что *срок твой и твоих спутников истек*» (курсив мой — А. С.)».

На земляничной поляне при солнечном свете Йоф не зрит Ангела Смерти, а ночью в лесу он способен разглядеть соперника рыцаря. Тогда, почуяв опасность, актер бежит на своем фургоне подальше от гибельного места. Быть может, это происходит потому, что вечером семье Йофа еще не угрожала близкая смерть, а ночью Ангел пришел и за ними? Мистические грезы — чудесные сновидения наяву постоянно сопровождают актера (о сновидческом существе кинематографа см. в данном сборнике статью С. Б. Никоновой [4]). В фильме неоднократно указывается на его сновидческий опыт (о чем свидетельствуют и сам Йоф, и Миа). Эти видения актера действительны.

И в эпилоге «Печати» (видение Йофа спокойным утром нового дня после жуткой ночи), и в предыдущей сцене (в замке Блока и его жены) присутствуют семь персонажей, включая Ангела Смерти, который явился, чтобы забрать с собой героев. Но оказывается, что не все из тех, пред кем он предстает в замке, оказываются в цепочке шествующих в *mörka landen*.

В видении актера коса в руках первой фигуры — Смерти — отчетливо различима и для зрителя кинокартины, а вот песочные часы, которые называет Йоф, зрителю не видны (остается только поверить грезящему актеру). Дождя тоже не видно, да и слез на лицах участников процессии никак нельзя разглядеть. Весьма вероятно, Йоф присочиняет эти детали, чтобы приукрасить свой рассказ. Одевания на некоторых фигурах в пляске смерти, очевидно, другие (не те,

в которых они были в прошлую ночь). Если сопоставлять порядок перечисления фигур Йофом с изображенными участниками пляски, то оказывается, что кузнец Плуг и оруженосец Йонс наряжены в широкие черные плащи (*sic!*). Судя по костюмам участников *Dödsdansen*, кажется, будто в процессии присутствуют две женские фигуры (*nota bene!*). Но актер называет только одну героиню в своем видении — Лизу, жену кузнеца.

Среди участников *Dödsdansen* нет трех женских фигур: ведьмы, сожженной на костре по приговору церковников, жены рыцаря Карин и девушки-крестьянки, которую спас оруженосец Йонс. Надо ли понимать, что они не были взяты Смертью?

#### IV

Чему служит эпилог с пробуждением Йофа и Мии? Тому, чтобы показать зрителю, что семья актеров была спасена от смерти? Но ведь это уже ясно, когда они ночью в лесу пытаются скрыться в момент эндшпиля шахматной партии. И в следующей сцене Йоф и Мия показаны в фургоне во время страшной бури. «Неловкость» Антониуса Блока, отвлекшего внимание своего соперника столкновением фигур на шахматной доске, помогла им сбежать из леса. Сцена в замке рыцаря могла бы быть уместным концом кинокартины: приходит Ангел Смерти и забирает всех с собой. Однако И. Бергман делает эту финальную вставку с сновидческими грезами Йофа. Несомненно, в эпилоге автору важно было показать как раз то, *что* пригрезилось Йофу, дабы акцентировать внимание зрителя на том, *кто* из спутников был избран Ангелом Смерти в *Dödsdansen*. И оказываются взятыми в «темную страну» не все умершие.

Спустя 30 лет после создания фильма в книге «Латерна магика» (1987) И. Бергман вспоминал о том, как была снята эта финальная сцена «Печати»:

«Эпизод танца Смерти под темными тучами снимался в бешеном темпе уже после того, как большинство артистов разошлось. Техников, электриков, одного гримера и двух дачников, совершенно не понимавших, что происходит, обрядили в костюмы приговоренных к смерти, установили “немую” камеру и успели заснять кадр до того, как разошлись тучи» [1, с. 238].

Схожий рассказ с некоторыми дополнительными подробностями мы находим и в более поздней книге И. Бергмана «Картины»:

«Заключительная сцена, где Смерть, танцую, уводит за собой странников, родилась в Ховс Халлар. Мы уже все упаковали, приближалась гроза. Вдруг я увидел удивительную тучу. Гуннар Фишер вскинул камеру. Многие актеры уже отправились на студию. Вместо них в пляс пустились техники и какие-то туристы, не имевшие ни малейшего представления, о чем идет речь. Столь известный потом кадр симпровизирован за несколько минут» [2, с. 235].

Режиссер рассказывает, что идея знаменитой сцены пришла к нему спонтанно: просто оказался подходящим фон для съемок финала фильма. Но этот его

рассказ о съемках пляски Смерти касается только «технической» стороны дела: часть актеров, задействованных в картине, в тот момент уже покинула съемочную площадку, поэтому пришлось привлекать иных (случайных) людей, так что в костюмы были наряжены те, кто оказались «под рукой». В обоих названных книгах И. Бергман припоминает разного рода «ляпы» и технические накладки. В «Латерна магика» режиссер приводит примеры таких «небрежностей» в фильме (не без авторской самоиронии) [1, с. 238]. Но его рассказ о том, как была «сымпровизирована за несколько минут» сцена эпилога «Печати», вовсе не объясняют, почему он включил в *Dödsdansen* одних персонажей и не включил других.

Был ли в том скрытый замысел автора? Или причина была чисто техническая — «не набралось» достаточного количества случайных людей для съемок данного эпизода (*sic!*)? Или в финальной сцене Бергман «позабыл» учесть всех, кто составили в эту ночь «жатву смерти», как, например, в случае с браслетом? Кстати сказать, сюжет с ворованным браслетом весьма показателен. Йоф прихватывает эту вещицу со стола, когда убегает из сельской таверны, где он изображал танцующего медведя. Потом актер дарит браслет своей жене («Вот, посмотри, что я тебе купил [...] по случаю досталось (курсив мой — А. С.)). Зритель же знает, по какому такому случаю эта злосчастная вещь оказалась в руках Йофа.) Повертев в руках и полюбовавшись дорогим украшением, Миа тут же надевает браслет на правую руку. Но подаренного браслета мы не видим на ее руке ни в ночном лесу (во время эндшпиля, когда она слушает рассказ о видении мужа), ни утром следующего дня, когда она стоит вместе с сыном на руках у фургона, а Йоф рассказывает об участниках пляски смерти. Автор показал, как Миа надела зараженный браслет, но не показал, как (и почему?) он был снят с ее руки. Случайно ли это? Или это пустяковая техническая оплошность постановщика, позабывшего, что накануне героиня, приняв от мужа подарок, сразу же нацепила его? *Lapsus tetoriae*? Но факт: правая рука героини, на которой вечером красовалось украшение, теперь голая (что мелькает в разных сценах неоднократно). Браслет с руки Мии куда-то подевался... И этому в фильме не дается никаких пояснений.

Но загадку с «исчезнувшим» браслетом мы оставим в стороне, а вернемся к вопросу об участниках пляски смерти. Итак, если Йоф в своем видении не ошибся числом фигур и описанием персон *Dödsdansen*, которые он называет, и если не ошибся сам автор картины в изображении участников процессии, то эта сцена действительно является одной из самых загадочных в «Седьмой печати». Можно ли сказать, что в выборе героев, которые в финале забраны или не забраны Ангелом Смерти, у Бергмана не было строгого художественного расчета? Полагаю, что нет.

Гибель двух участников финальной *Dödsdansen* представляется, так сказать, обоснованной. Первый — лицедей Скат, который театральным жестом закалывает себя (ударом бутафорского ножичка в самое сердце) и, прикинувшись мертвым, таким образом хочет облапошить своих спутников; однако ему не удается перехитрить Ангела Смерти. Второй — Раваль, в прошлом «пудривший мозги» прихожанам своими проповедями и призывами к крестовому походу в Святую землю, а ныне (видимо, поумнев) занимающийся мародерством («Да, я обираю

мертвых. Сейчас это доходное ремесло», — признается Раваль крестьянке, заставшей экс-пастыря за этим непристойным занятием). Один в примитивных спектаклях исполнял роли любовников и самой Смерти, и в лесу разыграл последнюю свою комедию с самоубийством; а второй сначала толкал на смерть других, а позже обдирал несчастных усопших. Казалось бы, и поделом двум этим лицемерам, хотя недотепу Ската все-таки жаль, но, как говорится, сам напросился: нечего было играть со Смертью.

В фильме есть еще одна «попутная» гибель. Ночью путники становятся очевидцами казни, которая происходит в присутствии (но не при соучастии) Ангела Смерти: по приговору церковников на костре была сожжена «ведьма» (*häxan*). Однако и эта героиня не шествует с остальными в *Dödsdansen* в утреннем видении Йофа. Актер был свидетелем казни этой девушки ночью, но он не называет ее среди участников шествия. Возможно, Бергман тем самым дает понять, что гибель юной «грешницы» не относится к плодам жатвы Черного Вестника? Значит, Ангел Смерти не забирает ее с собой? Как судить об этой «избирательности» Смерти (= логике самого Бергмана).

## V

Пути героев «Печати» сошлись в ночном лесу. И все те, кто идут через этот ужасный лес, должны быть взяты Смертью. Здесь вечером погибает Скат, ночью казнена девочка-ведьма, и не случайно то, что в тот же лес забрел Раваль, который на глазах у путников скончался от чумы. Пройдя через лес, умрут рыцарь (ночью он проиграл партию Ангелу Смерти), Йонс и спасенная им крестьянка, а также присоединившиеся к ним в деревне попутчики — Плут и Лиза. Уйти от смерти смогут только бродячие актеры со своим сыном.

«Они все там», — говорит Йоф и перечисляет *всех*, кого видит на фоне грозового неба: кузнец Плут, Лиза, рыцарь Блок, Раваль, Йонс, Скат. Допустим, актер не смог бы «распознать» (и поэтому не смог назвать?) жену рыцаря, ибо никогда ее не видел. Допустим, что так. Но он знаком с молодой крестьянкой, их вчерашней спутницей, видел он и смерть ведьмы в лесу. Так почему Йоф не опознает и не называет их? Вероятно, потому что ни девочки-ведьмы, ни девушки-крестьянки, равно как и Карин, нет среди умерших.

Благочестивая Карин показана только в сцене возвращения рыцаря в замок. Все слуги Блока разбежались, напуганные страшными рассказами о губительной болезни, захватившей всю округу, а жена рыцаря, преданная своему супругу, осталась в доме одна и теперь сама топит печь (встреча с ней начинается с того, что Карин стоит у камина и подбрасывает полено в огонь). А в последнем эпизоде, за столом в замке, Карин читает вслух фрагмент из Апокалипсиса. Бергман изображает ее как олицетворение верности и веры, в отличие от жены кузнеца (простоватый Плут и Лиза — еще одна парная параллель Антониусу Блоку и Карин, равно как и чета бродячих актеров; причем, Йоф не покинул бы свою женушку ради каких-то высоких идей).

Вера и священный страх коренятся и в крестьянке, в отличие от ее бесстрашного и гордого спасителя Йонса. В сцене в ночном лесу молодая крестьян-

ка искренне сопереживает и порывается помочь умирающему в муках Равалю, который днем хотел расправиться с ней и, наверняка, сделал бы это, если бы за нее не заступился оруженосец. Шведский кинокритик Й. Доннер ошибается: «Девушка, которую он (Йонс — А. С.) спас от руки Раваля, просит его (Йонса — А. С.) замолчать» [3, с. 71]. Но это не так. На протяжении всей этой сцены крестьянка остается безмолвной, лишь одержимый взгляд и нервное подергивание губ выражают ее внутренние переживания (зачастую в описаниях фильма, которые встречаются в Интернете на разных языках, роль безымянной крестьянки, исполненную Г. Линдблум, называют даже «немой девушкой» — швед. *den stumma flickan*). Саркастические ремарки оруженосца сдерживает жена рыцаря Карин: «Тихо (*Tyst*)». Йонс покорно, но резко отвечает своей госпоже: «Я буду безмолвен. Но протестую». Девушка-крестьянка в этой сцене молчит, в то время как другие герои (Карин, Плуг и Лиза) представляются Ангелу Смерти, а в конце этой сцены, опустившись на колени, она произносит единственную фразу: «Свершилось». Так в сценарии и в фильме.

Молчаливую девушку можно назвать главной героиней финального эпизода в замке. Ее лицо, поданное крупным планом, открывает сцену утреннего завтрака. Выражение ее глаз нельзя назвать только испуганным, в ее взоре отражено предожидание, даже предвосхищение чего-то неизбежного и значительного. После того как Ангел Смерти (а зритель догадывается, что это явился он) трижды стучит в двери замка, рыцарь жестом посылает оруженосца разузнать, кто пришел. В кадре снова дана фигура крестьянки крупным планом. Камера нацелена на нее. Она слушает чтение Апокалипсиса с одержимостью во взоре («Первый ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью...»). Потом девушка оборачивается на огонь факела, который висит возле верхнего окна, и из окна начинает литься свет. Показательно, что луч света в окне видит *только она*. Надо понимать, что и вошедшего Ангела Смерти первой из присутствующих за столом, увидела именно крестьянка. Ее взор направлен к двери, где появляется гость в черном плаще. Следом за ней вошедшего замечает рыцарь, а потом и все остальные — Йонс, Карин, оторвавшись от чтения книги, и другие герои. С появлением в замке Ангела Смерти, спасенная Йонсом девушка со священным ужасом поднимается из-за стола первой и прикрывает собой всех остальных. Со слезами радости она делает шаг навстречу грозному гостю. Далее она и Карин стоят перед Ангелом впереди всех остальных героев в этой комнате (так в кадре). По сути же они *вне* этой компании, ибо Смерть забирает всех тех, кто находятся *за* их спинами. В этот момент и в следующей сцене представления героев, крестьянка молчит, она покорно и вдохновлено смотрит на вошедшего.

Перед лицом Смерти Карин ведет себя сдержанно. Спокойно представляется гостю, на правах хозяйки она приглашает его к столу. А вот девушка-крестьянка растрогана его появлением, словно очарована его видом. Она опускается пред ним на колени, блаженно улыбается и закрывает свои глаза пред Ангелом Смерти, фигура которого надвигается на героиню. Тень от этой фигуры или ее плаща (тьень смерти) покрывает половину лица девушки. И она с восхищением и предожиданием (смерти = конца земной жизни как избавления от страхов и стра-

даний) произносит: «Свершилось». Надо понимать, что это последнее слово в последней сцене свидетельствует, что для присутствующих героев (во всяком случае, для самой девушки-крестьянки) *всё исполнилось* — все окончилось, что в этот момент она и ее спутники избавляются от земной юдоли.

Но ни эта блаженная крестьянка, ни жена рыцаря не включены в *Dödsdansen*. Не потому ли, что фундаментальные *вера* и *верность* суть определяющие качества обеих богобоязненных героинь? Возможно, две женщины из последней сцены — Карин и безымянная девушка — оказываются спасены.

## VI

А что же ведьма? Ведь и она показана Бергманом верующей, равно, как Карин и молчаливая крестьянка. Хотя эта девочка, приговоренная к сожжению, верит в иное, во что-то, что существует внутри ее самой. Она признается в том, что ощущает присутствие рядом с собой нечистого духа, слышит его голос, который доступен только ей. Эта коротко остриженная «дьяволица» с мальчишеским видом и одержимым взором напоминает дрейеровскую Жанну д'Арк (1928). В фильме говорится о том, что показания, обличающие девочку, церковники из нее выдавали силой (ее руки переломаны, а один из сопровождающих ее стражников говорит, что признание в связи с сатаной она дала под пытками). У нее есть какое-то свое знание. «Я знаю», — отвечает она на вопрос Антониуса Блока о дьяволе. Ведьма знает и верит, она не отступает от своей веры, до конца верна своим убеждениям (или заблуждениям? что в данном случае одно и то же). Хотя в последние минуты жизни девочки Блок и Йонс видят в ее глазах только страх и пустоту, но это взгляд со стороны — *так* видят рыцарь и его оруженосец.

Блок и Йонс постоянно (хотя и по-разному) рассуждают о Боге, пустоте и поиске Всевышнего (РЫЦАРЬ: «Я пленник своих грез и фантазий»; «Я хочу исповедаться искренне, насколько я могу, но мое сердце пусто. Пустота как зеркало, обращенное к моему лицу. Я смотрю на себя, и меня охватывают отвращение и ужас»; «Вера — это такая мука... Все равно, что любить того, кто скрыт во мраке и не являет лица, как не кричи», «Из нашего мрака взываем к тебе, Господи... Боже, находящийся неведомо где, но где-то ты ведь должен быть...», *etc.*), о бессмысленности всякого рода исканий потусторонних знамений и знаний, о том, что нет ничего за пределом земного существования (слова оруженосца, обращенные к рыцарю, когда они оба смотрят за казнь ведьмы: «Кто теперь о ней позаботится? Ангелы? Бог? Дьявол? Или никто?.. Никто, господин? В подлунном мире одна пустота... Мы беспомощно стоим, потому что видим тоже, что и она. И страх наш сродни ее страху...»; и последние саркастические комментарии Йонса к молитвам Блока: «Утрите слезы и отражайтесь в своей пустоте»; и его реплика в ответ на слова Карин в финальной сцене в замке, *etc.*).

Неуемные искания рыцаря присутствия Бога, где поиск — это свидетельство отсутствия веры, или нейтральное к отношению к религии (Плут, Лиза, Скат), полное отсутствие веры или циничное/саркастичное к ней отношение (Раваль и Йонс с его категоричным «не смиряюсь!»). В духовном плане эти герои опустошены: безразличны или их суждения путаны. А три женских персонажа —

Карин, ведьма и девушка-крестьянка, — напротив, наполнены верой. Вероятно, поэтому они не приняты в *Dödsdansen*, который привиделся Иофу. И их дальнейший путь после физической смерти оказывается иным. То есть, для одних героев по ту сторону жизни ничего не существует (они изначально не верили либо утратили веру), для других существуют глубокие убеждения в том, что есть иная, потусторонняя, жизнь. Поэтому первые погибают безвозвратно, а для вторых существование — в ином, не физическом смысле — продолжается.

Искусствоведы, философы и историки искусства обычно судят о произведениях шведского режиссера как о философии в искусстве и искусстве в философии, о картинах Бергмана принято говорить как о «метафизическом» кино (о философских и религиозных мотивах в творчестве Бергмана написано немало работ; см., например: [3; 10; 11; 13; 16; 17]). В статье 1969 г. Б. Чижов отмечает: «Христианские мотивы занимают важное место в фильмах Бергмана. Обращение к библейским и евангельским текстам как к литературному первоисточнику вообще характерно для многих современных художников Запада. Мотивы христианской мифологии возвращаются в искусство не обязательно как религиозные символы, но прежде всего как художественные образы, через которые на протяжении многих столетий преломлялась духовная жизнь Европы. Что касается отношения Бергмана к собственно религиозной вере, то оно претерпело сложные изменения и наложило свою печать на эволюцию его творчества» [8, с. 8–9].

По-видимому, в «Печати» И. Бергман хотел показать, что одни герои обладают жизнью вечною, а другие нет. И для этих последних реальна только пустота — голая смерть, конец всякого существования. Тогда предположим, что интересующие нас три женских персонажа — Карин, девушка-крестьянка и девочка-ведьма — не были взяты в *Dödsdansen*, поскольку они верили и были спасены (умерли физически, но их духовное существование продолжается). А участники процессии — Плуг, Лиза, Йонс, рыцарь, Раваль и Скат — движутся за Ангелом Смерти в *mörka landen* («темную страну») — в пустоту (?). В фильме не говорится о том, что все они попали в ад, понятно только то, что Смерть уводит их куда-то. В «Печати» нет (никак не изображены) ни Бог, ни дьявол. Есть разговоры о них, есть страх героев перед данными сущностями, но сами сущности не явлены. Присутствует только тупая, лишенная какого-либо знания, смерть. Она повсюду и для всех.

С точки зрения ортодоксального христианства, нельзя спастись пассивной верой. Понятие Вера обязательно включает в себя активные составляющие — покаяние и добродетели. В «Печати» первое — покаяние — связано только с рыцарем Блоком (в сцене ложной исповеди и в финале фильма, в замке), а второе — добродетели, помощь другому — проявляется опять же только со стороны Блока и Йонса (в отношении четы бродячих актеров, кузнеца, безмолвной крестьянки, даже несчастной девочки-ведьмы). Именно рыцарь и его оруженосец — главные герои картины — показаны деятельными героями, сочувствующими и содействующими. Однако, по Бергману, оба они лишены полноты веры, а потому и лишены спасения.

В замке рыцаря Ангел Смерти не забирает двух из трех женщин, поскольку они не подвластны смерти, ибо верят в вечную жизнь. Смерть — это уничтожение, но ни ад и ни рай в расхожем представлении. Уставший рыцарь, утративший основы веры, везде видит только пустоту. Он ищет подтверждения существования Бога, он жаждет знания, но при этом остается в своей пустоте. И все те шесть фигур, которых ведет за собой Черный Провожатый, прибывают в пустоте, поскольку для них нет ничего вечного. А три женских персонажа оказываются спасенными от смерти в силу того, что обладают верой. Поэтому они были взяты не в *никуда*, а в рай или в ад — в зависимости от их веры.

Быть может, идея этой бергмановской картины как раз и состоит в том, что рыцарь Блок все время задается вопросом: пустота или нет по ту сторону жизни? И тогда ответ Бергмана на этот вопрос, как представляется, следующий: для того, кто верит — нет, а для того, кто лишен веры — да.

## VII

Таким образом, вариант ответа на вопрос об избирательности фигур в видении Йюфа в эпилоге «Седьмой печати» связан с темой веры и спасения. По-видимому, суждение Ингмара Бергмана в этот период, выраженное в данном фильме, согласуется с известным новозаветным мотивом: «по вере вашей да будет вам» (Матф. 9:29).

Такой ли смысл вкладывал в эту финальную сцену сам автор «Седьмой печати»? Это остается одной из бергмановских загадок. Соображения, изложенные в финале этого очерка, — один из вариантов прочтения текста картины независимо от замысла и даже объяснений самого Бергмана. Это лишь одна из попыток приоткрыть завесу над сновидческой тайной, присутствующей в данном произведении шведского мастера.

Возможно, бергмановеды не согласятся с такой трактовкой, но, как заметила по поводу творчества Ингмара Бергмана И. Рубанова, «Нет в истории киноискусства художника, опутанного большим количеством интерпретаций...» [5]. И предложенная здесь версия толкования эпилога «Седьмой печати» имеет свои резоны.

\* \* \*

Р. С. Дискуссия по докладу на конференции вышла интересной и продуктивной. За обсуждение автор признателен С. Б. Никоновой, А. В. Успенской (Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов) и В. А. Егорову (Русская христианская гуманитарная академия). По следам той дискуссии окончательно сложился вариант решения одной из бергмановских загадок, который представлен в этом очерке — с фигурами (участниками/не-участниками) *Dödsdansen* в утреннем видении Йюфа в эпилоге «Седьмой печати». За выказанные замечания к тексту статьи признателен И. Н. Авраменко (Саратов) и А. В. Мосолкину (Московский государственный университет). Разумеется, что ответственность за предложенные в статье выводы несет только сам автор. За помощь в переводе со шведского языка благодарю свою жену Е. В. Синицыну (кафедра скандинавской и нидерландской филологии СПбГУ).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бергман И. Латерна магика: Воспоминания / пер. со швед. А. Афиногеновой. М.: Искусство, 1989. — 286 с.
2. Бергман И. Картины / пер. со швед. А. Афиногеновой. М.; Таллин: Музей кино; Aleksandra, 1997. — 440 с.
3. Доннер Й. Лицо дьявола // Ингмар Бергман. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью / сост. Н. Городинская. М.: Искусство, 1969. С. 37–81.
4. Никонова С. Б. Кино как сновидение. О переструктурировании пространства и времени в фильмическом переживании // Сборник материалов XVIII Свято-Троицких ежегодных Международных академических чтений в Санкт-Петербурге, проводимых Русской христианской гуманитарной академией, 24–26 мая 2018 г. / отв. ред. Д. В. Шмонин. СПб.: Изд-во РХГА, 2018. С. 180–186.
5. Рубанова И. Защита Бергмана // Сеанс, 1998, № 13. URL: <http://seance.ru/n/13/glava-1-bergman-narodine/zaschita-bergmana/> (дата обращения: 14.05.2018).
6. Синицын А. А., Синицына Е. В. Жатва смерти в «Седьмой печати» Ингмара Бергмана (к 60-летию создания картины) // Скандинавская филология = Scandinavica. Межвуз. сб. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2016. Т. XIV. Вып. 2. С. 124–143.
7. Супотницкий М. В., Супотницкая Н. С. Очерки истории чумы: В 2-х кн. Кн. 1: Чума добактериального периода. М.: Вузовская книга, 2006. — 468 с.
8. Чижов Б. Ингмар Бергман в поисках истины // Ингмар Бергман. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью / сост. Н. Городинская. М.: Искусство, 1969. С. 7–34.
9. Haydock N. *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*. Jefferson, N.C.; London: McFarland & Company, 2008. — 234 p.
10. Lauder R. E. *Ingmar Bergman: The Filmmaker as Philosopher* // *Philosophy and Theology*. 1987. Vol. 2. Nr. 1. P. 44–56.
11. Lauder R. E. *God, Death, Art, and Love: The Philosophical Vision of Ingmar Bergman*. New York: Paulist Press, 1989. — 198 p.
12. Lindley A. *The Ahistoricism of Medieval Film* // *Screening the Past*. 1998. Vol. 3. URL: [http://www.screeningthepast.com/2014/12/the-ahistoricism-of-medieval-film/#\\_ednref1](http://www.screeningthepast.com/2014/12/the-ahistoricism-of-medieval-film/#_ednref1) (дата обращения: 21.04.2018).
13. Livingston P. *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2009. — 215 p.
14. Melonic E. *Death & the Present Moment: Ingmar Bergman's 'The Seventh Seal'* // *The Imaginative Conservative*. Thoughts on culture, politics, and liberal learning from Ancient Greece to the Present. February 15, 2018. URL: <http://www.theimaginativeconservative.org/2018/02/ingmar-bergman-seventh-seal-eminamelonic.html> (дата обращения: 17.05.2018).
15. Shabi K. *Symbols of Death in Art Analysis: Ingmar Bergman Seventh Seal Meaning* // *Legomenon*. August 22, 2013. URL: <http://legomenon.com/symbols-of-death-art-analysis-seventh-seal-meaning.html> (дата обращения: 12.04.2018).

16. Singer I. Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher: Reflections on His Creativity. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2009. — 256 p.
17. Steene B. (ed.). Focus on 'The Seventh Seal'. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1972. — 182 p.
18. Steene B. Ingmar Bergman: A Reference Guide. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. — 1150 p.
19. Vercruysse T. The Dark Ages Imaginary in European Films. Leuven: Faculteit Sociale Wetenschappen, 2014. 353 p. URL: <http://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/460775/1/Vercruysse+The+Imaginary+Dark+Ages+in+European+Films.pdf> (дата обращения: 14.05.2018).
20. Wang D. M. Ingmar Bergman's Appropriations of the Images of Death in The Seventh Seal // Medieval and Early Modern English Studies. 2009. Vol. 17. No. 1. URL: <http://hompi.sogang.ac.kr/anthony/mesak/mes171/DeniseWang.pdf> (дата обращения: 20.04.2018).

УДК 111.1

*Гончарко Оксана Юрьевна,*  
кандидат философских наук,  
научный сотрудник сектора исторических исследований  
Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»,  
доцент кафедры философии Санкт-Петербургского горного университета  
goncharko\_oksana@mail.ru;

*Тригубко Дарья Владимировна*  
магистрантка кафедры философии  
Санкт-Петербургского горного университета,  
dariatrigubko@gmail.com

**ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ АРГУМЕНТАЦИИ  
В СПОРЕ М. А. БЕРЛИОЗА И И. Н. ПОНЫРЕВА (БЕЗДОМНОГО)  
С ВОЛАНДОМ ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКОМ ДОКАЗАТЕЛЬСТВЕ  
БЫТИЯ БОЖИЯ  
В «МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ» МИХАИЛА БУЛГАКОВА\***

Предметом анализа выбран спор Михаила Александровича Берлиоза и его спутника Ивана Николаевича Понырева (Бездомного) с Воландом о доказательствах и опровержениях бытия Божия в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Авторы предлагают аргументационную карту дискуссии, предполагающую аргументационный анализ структуры доводов и возражений оппонентов к основному тезису спора: «Бога не существует». Для проведения логического анализа аргумент-карты дискуссии предлагается оценить обоснованность/необоснованность, а также релевантность/нерелевантность и степень убедительности каждого отдельного аргумента дискуссии, а также упомянутых в дискуссии средневековых доказательств бытия Божия и литературоведческих данных об обращении Михаила Булгакова к историко-философской составляющей дискуссии от Аристотеля до Канта. В качестве отдельной исследовательской задачи, нам представляется интересным вопрос об анализе риторических средств и приемов аргументации, задействованных персонажами романа в данном споре, и их сравнении с классиче-

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-011-00669.

скими средневековыми риторическими приемами, используемыми в данного типа дискуссиях византийскими и западноевропейскими средневековыми богословами.

**Ключевые слова:** онтологическое доказательство, аргументационная карта дискуссии, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова.

*Goncharko O. Y., Trigubko D. V.*

*ARGUMENTATION MAPPING OF THE DISCUSSION ON ONTOLOGICAL  
PROOF BETWEEN M.A.BERLIOZ, I.N.PONYREV AND WOLAND  
FROM "THE MASTER AND MARGARITA" BY MIKHAIL BULGAKOV*

The dispute between Mikhail Aleksandrovich Berlioz and his companion Ivan Nikolayevich Ponyrev with Woland on the status of ontological proof is the subject of the analysis in the proposed report. The authors propose an argumentation map of the discussion, suggesting an argumentation analysis of the structure of the arguments and objections of opponents to the main thesis of the dispute: "There no God exists". To conduct a logical analysis of the discussion argument it is suggested to evaluate the validity / unreasonableness, as well as the relevance / irrelevance and the degree of persuasiveness of each separate argument of the discussion, as well as the medieval proofs of the existence of God mentioned in the discussion and the literary data about the appeal of Mikhail Bulgakov to the historical and philosophical component of the discussion. As a separate research task, we are interested in the question of analyzing the rhetorical tools and techniques of argumentation building used by the protagonists of the novel within the dispute concerning the classical medieval rhetorical techniques used in this type of discussions by Byzantine and West European medieval theologians.

**Keywords:** ontological proof, argumentation mapping, «The Master and Margarita».

Исторически доказательства бытия бога (богов) сложились как жанр в античной, эллинистической и неоплатонической философских школах, откуда были заимствованы и адаптированы в христианских восточной (византийской) и западной (схоластической) богословских традициях, а впоследствии и в русском богословском слове как доказательства бытия христианского Бога. Нам бы хотелось рассмотреть спор о возможностях доказательства бытия Божия, представленный в художественном произведении «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова, показать его логическую и аргументативную структуру, а также вписать его в более широкий историко-философский, историко-богословский и историко-литературный контекст.

Сам жанр доказательства бытия Божия достаточно разнообразен как с точки зрения содержания доказательства, так и с точки зрения логических средств, применяемых для такого обоснования. С точки зрения содержания можно выделить космологические, телеологические, онтологические, психологические, моральные, этнологические (исторические), аксиологические и некоторые другие аргументы в пользу необходимости признания существования Бога. С формальной точки зрения, такие «доказательства» можно подразделить на доказательства, основанные на внутреннем опыте человека, либо на авторитете, либо на специфических логических умозаключениях, которые могут иметь вид как прямого, так и косвенного доказательства и построены как правило в виде аксиоматического метода

систематизации и обоснования наших суждений о божественной природе и ее необходимых свойствах. Не следует игнорировать и обратный, но коррелирующий с жанром доказательств бытия Божия жанр доказательств небытия Божия, в рамках которого тоже можно выделить сходные аргументы как по содержанию, так и по форме (например, моральное доказательство небытия Божия у Ф. Ницше; классическое или эпикурейское доказательство; физиологическое доказательство или доказательство от отсутствия свободы воли — так называемое «кальвиновское» доказательство; рациональное или «эразмово» доказательство; историческое или «дулумановское» доказательство и др.). Но в отличие от доказательств бытия, доказательства небытия имеют как правило структуру косвенного доказательства и все основаны на допущении о том, что нелогичного христианского Бога быть не может, следовательно, остается только предположить, что Бога нет.

Самим аргументам *pro* или *contra* как правило сопутствует спор и о необходимости/не-необходимости подобного рода доказательств для богословских (догматических) или атеистических (скептических) нужд. Любой ответ на этот вопрос является спорным как для восточного, так и для западно-христианского богословия: и если допущение бытия Божия, несомненно, является необходимым положением для любого богословского христианского направления (пожалуй, кроме разве что апофатического богословия, где Богу не может быть приписан никакой предикат, в том числе и предикат существования), то необходимость самого доказательства ставится многими христианскими богословами под вопрос.

В данном отношении, беседу на Патриарших прудах, представленную в романе Михаила Булгакова, интересно рассмотреть под несколькими углами зрения: с точки зрения содержания, как включающую в себя содержательный аргумент; с точки зрения ее формальной структуры косвенного доказательства; а также с точки зрения спора о необходимости самого жанра доказательства бытия Божия.

С другой стороны, беседа на Патриарших прудах о доказательстве бытия Божия в ее обращении к западным средневековым образцам подобных доказательств вплоть до так называемого «кантовского» доказательства интересна как часть совершенно другой (а именно восточно-христианской) традиции, начинающейся в византийском святоотеческом богословии и продолжающейся в русской религиозной и философской литературе.

Западные средневековые образцы подобных доказательств достаточно разнообразны как с содержательной, так и с чисто формальной точки зрения: помимо пяти классических, представленных у Фомы Аквинского (*via prima ex parte motus* — от движения; *via secunda ex ratione causae efficientis* — из понятия производящей причины; *via tertia per se necessarium* — из понятия необходимости; четвертое — из степеней совершенства (*ex gradibus perfectionis*); *via quinta ex gubernatione rerum* — из распорядка природы), и главного онтологического доказательства Ансельма Кентерберийского, можно выделить доказательство Бонавентуры через понятие врожденного знания, а также доказательства Петра Ломбардского, Альберта Великого и Иоанна Дунса Скота. Однако жанр доказательств бытия Божия не ограничен по времени только средневековым периодом истории логики и богословия на Западе: вплоть до кантовских времен этот жанр продол-

жает существовать также и в работах философов Нового времени, таких как Рене Декарт, Джон Локк, Николя Мальбранш, Блез Паскаль, Джордж Беркли, Готфрид Лейбниц, Христиан Вольф, Дэвид Юм и даже Франсуа Вольтер. Михаил Булгаков, как свидетельствуют литературоведы, был знаком не только с работами Иммануила Канта, но также и с рассуждениями в статье «Бог» из «Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона», к которым восходит разговор на Патриарших прудах.

При этом Михаил Булгаков культурно-исторически принадлежит скорее восточно-христианской (византийской, а впоследствии и русской) традиции подобных доказательств, которые, как и западно-христианская и новоевропейская, не менее обширны и представлены интересными примерами подобных доказательств. В византийской традиции отдельного внимания заслуживают доказательства, представленные прежде всего у Афанасия Великого, Василия Великого, Григория Богослова, Григория Нисского и Иоанна Дамаскина. Русскую традицию подобного рода доказательств можно условно разделить на два направления: богословское и литературно-философское, частью которого (и своеобразным итогом) можно считать рассуждение персонажей в «Мастере и Маргарите». Богословское направление представлено такими именами как Зиновий Отенский, Филарет Гумилевский, Макарий Булгаков, Феодор Голубинский, Никанор Бровкович, Евгений Аквилонов, Николай Малиновский, Павел Светлов, Павел Флоренский и многие другие. Наряду с богословскими сочинениями, тема различных доказательств бытия Божия представлена в России XVIII–XX веков и в светской литературе, как художественной, так и философской: например, в стихотворении Г. Р. Державина «Бог» (1784), статье А. И. Галича «Бог» из «Лексикона философских предметов», в «Записной тетради 1880–1881 гг.» Ф. М. Достоевского, в «Оправдании добра» В. С. Соловьева, в работе В. В. Розанова из сборника «Легенда о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского», в работе А. И. Введенского «Логика как часть теории познания», в «Предмете знания» С. Л. Франка, «Диалектике мифа» А. Ф. Лосева и других.

В данном отношении, беседу на Патриарших прудах интересно рассмотреть также и в более широком содержательном историко-философском, историко-литературном и историко-богословском контекстах.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М. Мастер и Маргарита. М.: Изд-во «Алгоритм», 2016.
2. Доказательства небытия Бога, или современная теодицея. Историко-логическая справка // <http://pandia.ru/text/78/113/102886.php>
3. Казарян А. Т. Доказательства существования Бога в русской религиозной и философской литературе // <http://www.pravenc.ru/text/178741.html>
4. Фокин А. Р. Доказательства бытия Божия в античной философии и христианском богословии // Вестник ПСТГУ. Богословие. Философия. 2006. Вып. 15. С. 30–51.

*Жолудева Анастасия Сергеевна,*  
бакалавр искусствования,  
asyamars@mail.ru

**ОБРАЗ БОГА В ФИЛЬМЕ НИКОЛАСА ВИНДИНГА РЕФНА  
«ТОЛЬКО БОГ ПРОСТИТ»**

В статье идет речь о девятом полнометражном фильме датского режиссера Николаса Виндинга Рефна «Только Бог простит», который был создан уже за пределами Дании. Автор рассуждает о принципах воплощения в данной картине образа Бога через такие невербальные средства киноязыка как цвет, композиция и монтаж.

**Ключевые слова:** Николас Виндинг Рефн, Бог, киноязык, композиция, монтаж

*Zholudeva A. S.*  
*THE IMAGE OF GOD IN THE FILM OF NICOLAS WINDING REFN*  
*«ONLY GOD FORGIVES»*

In this article we will talk about the ninth full-length film of the Danish director Nicolas Winding Refn “Only God Will Forgives”, which was created outside Denmark and how in this film was embodied the God through such non-verbal means of cinematography as color, composition and montage.

**Keywords:** Nicolas Winding Refn, God, film language, composition, montage

История скандинавского кинематографа содержит в себе множество имен режиссеров, чьи работы стали важным этапом всеобщей истории кино. Вот имена лишь некоторых из них: Карл Теодор Дрейер, Ингмар Бергман, Рой Андерсон, Ларс фон Триер, Томас Винтенберг. К этой плеяде так же можно причислить Николаса Виндинга Рефна, датский период творчества которого обозначен трилогией «Пушера» («Диллера» англ. «Pusher»).

«Только Бог простит» не единственная работа Рефна, где фигурируют темы Бога, воли, возмездия. Схожей тематикой обладает седьмой фильм режиссера «Вальгалла: Сага о викинге», что образует с рассматриваемой кинокартиной своеобразную дилогию. В фильмах Рефна неизменно присутствуют элементы

жестокости и насилия, но эти элементы не являются превалирующими, они противопоставляются понятиям жертвенности и очищения, что делает рассказанные истории больше похожими на притчи.

В кинокартине «Только Бог простит» образ Бога получает человеческое воплощение в лице полицейского в отставке Чанга (Витхая Пансрингарм), который безмолвно вершит возмездие за деяния семьи Томпсонов, занимающихся преступной деятельностью. В ходе развития сюжета глава семьи и мать двух сыновей Кристал (Кристин Скотт Томас) предпринимает попытку покушения на семью Чанга и терпит в этом неудачу. В связи с этим покушением Чанг решает единолично свершить отмщение, которое заключается в лишении жизни как главы семьи Кристал, так и ее сына Джулиана (Райан Гослинг). Действие разворачивается в различных районах Бангкока, но изображенный город имеет мало общего с Бангкоком реальным. Персонаж Чанга являет собой образ Бога, спустившегося на землю и помещенного в особую художественную среду, которая формируется с помощью таких выразительных средств киноязыка как цвет (в первую очередь неоновое освещение), композиция, монтаж. Эти невербальные средства компенсируют немногословность Чанга, чье молчание напоминает главного персонажа уже упомянутого фильма «Вальгалла: Сага о викинге», где немой герой Мадса Миккельсен является воплощением скандинавского Бога Одина.

Цвет в рассматриваемой картине представлен в форме четко выделяемых контрастных соотношений. Используемое по большей части неоновое освещение заполняет все пространство кадра, делая его максимально насыщенным. Говоря о неоновом освещении, стоит отметить, что в кинематографе последних лет, а также в поп-культуре (это не всегда тождественно), все чаще можно заметить использование неона, что возведено в ранг некой эстетики, частично связанной с понятиями маргинальности и ультранасилия. Так, неоновое освещение в кинематографе часто является неким маркером низовой культуры и это имеет под собой реальные исторические основания [1]. В кинематографе ранним примером использования такого маркера может стать «Бегущий по лезвию» Ридли Скотта, к более поздним примерам можно отнести картину «Вход в пустоту» Гаспара Ноэ, «Неонового демона» того же Рефна, картину «Джон Уик 2» Чада Стахелски. Таким образом, рассматриваемый персонаж Чанг оказывается в среде, связанной с преступностью и маргинальностью, где цвет сообщает определенный смысловой уровень внутри кинокартины. Так же, использованные «чистые» базовые цвета могут быть рассмотрены в их символическом значении, связанном с иконографией Богоматери, Христа и Ветхозаветного Бога. В контексте сюжета фильма эта сопутствующая символическая нагрузка может быть воспринята как дополнительный элемент смыслообразования.

Следующими инструментами режиссера, которые конструируют образ Чанга, являются композиция и монтаж. В фильме «Только Бог простит» кадр неизменно замкнут. Герои оказываются в четко очерченном пространстве, лишенном деталей. Кадр отличается четкой геометрией, а световые потоки акцентируют внимание на перспективе и указывают направление движения взгляда. В соче-

тании с большим количеством статичных кадров такое повествование приобретает характер некой предрешенности и неумолимости возмездия, что ожидает семью Томпсонов. Характерной чертой монтажа является то, что переход между локациями не показывается, здесь соблюдается тот же принцип нивелирования деталей истории, в ней так же нет флешбэков и флэшфорвардов. В этом контексте важно отметить, что одной из характерных особенностей метода режиссуры Рефна является съемка эпизодов в той же последовательности, в какой они располагаются в сценарии. Таким образом, равно как в религии и мифологии, все происходящее на экране имеет большое значение для сюжета и влияет на дальнейшую логику развития событий.

Рассказанная история оказывается «очищенной» от всех примет реальности, время, к которому относится эта история, так же предельно условно и это еще больше проявляет ее схожесть с формой некой притчи, ее тяготение к архетипическим понятиям и образам, где сюжет отличается четкой структурой повествования с планомерным разворачиванием событий. Таким образом, контрастный монтаж и планомерное поступательное движение повествования, лишенное деталей, усиливает ощущение неизбежности уготованного финала, подобно тому, как в древнегреческой трагедии («Царь Эдип» Софокла, «Медея» Еврипида и др.) или в сказании о Всемиром Потопе.

Так же относительно композиции стоит отметить использование Рефном прямой линейной перспективы и выбор ракурсов, где персонажи изображаются строго в фас или профиль. Что так же наделяет повествование чертами архетипичности и тяготения к иконографичности.

Наполняет кинокартину Рефна музыкальное сопровождение, созданное композитором Клиффом Мартинесом. Ритмичные синтетические партии дополняют партии органа в моменты кульминации сюжета, где звуки органа становятся предвестниками неотвратимого рока или же музыкальным сопровождением, становится протяжное медленное пение Чанга в моменты замедления ритма повествования.

Перечислив основные моменты, связанные с техническими средствами формирования образа Бога внутри кинокартины, перейдем к деталям сюжета, что этот образ дополняют. Описываемая среда, наводненная маргинальными элементами, персонаж, воплощающий полицейского, тема преступления и отмщения — роднят обсуждаемый фильм с жанром криминальной драмы, но на этом аналогия с таковым заканчивается в связи с совершенно нетипичным для данного жанра поведением как антагониста Чанга, так и его протагониста Джулиана по мере развития сюжета. Несмотря на то, что Чанг полицейский, мотивация его поступков заключается не в наведении порядка на правах заявленного положения, что было бы свойственно криминальной кинокартине. Подобно ветхозаветному Богу Чанг вершит возмездие по причине того, что его могущество и само существование подверглись сомнению в тот момент, когда на него было произведено покушение. Таким образом, рассматриваемый нами образ Чанга не соответствует персонажу криминальной драмы, его образ составлен из большего количества смысловых уровней, где Чанг лишь отдаленно напоминает человека, чья линия жизни ограничена временем.

Тот факт, что Чанг не принадлежит тому же миру греха и порока, в котором существует семья Томпсонов, раскрывается так же через сцену в ресторане, где Чанг на сцене исполняет песню перед своими сослуживцами. Другие полицейские, чей внешний вид безукоризнен, подобно христианским апостолам сосредоточенно слушают Чанга, внимая каждому его слову. Так мир Чанга противопоставляется миру, в котором живет семья Томпсонов, где для последних Бангкок является местом для развлечения и развития своей преступной деятельности, связанной с наркотиками, подпольными боями и проституцией, тогда как Бангкок Чанга — это мир порядка и строгой иерархии. Строгая иерархия в отношениях между Чангом и окружающими обнаруживает необходимость следования негласным правилам и всецелого повиновения. Те, кто нарушил запреты, несмотря на раскаяние, должны понести наказание. Чанг вершит свой суд над каждым, кто оказывается на его пути, совершая задуманное без тени сомнений и сожаления, но объясняя причины своих поступков. Так, в одной из сцен, Чанг выкалывает глаза преступнику, предварительно произнеся: «Ты не можешь видеть то, что хорошо для тебя, так что вообще не будешь видеть». Заявленный же протагонист Джулиан вопреки ожиданиям матери не предпринимает ответных насильственных действий, а идет по пути прощения, сострадания и повиновения. Он добровольно несет наказание за содеянное, тем самым пройдя через этап очищения, через мученичество, где получает прощение от Чанга, и сохраняет свою жизнь. Чанг же завершает свою миссию, восстановив требуемый порядок.

Итак, в картине «Только Бог простит» Николас Виндинг Рефн предпринимает попытку переосмысления образа Бога и при помощи собственных выработанных методов режиссуры, а также уже существовавших приемов создания новой кинематографической реальности. Цвет, композиция, монтаж, музыка формируют образ Бога вместе с исходным сюжетом и становятся элементами визуального повествования. В рассмотренной картине образ Бога не является воплощением Троицтва, представляя собой скорее образ Бога Ветхозаветного, карающего. Рефн использует хорошо считываемые элементы, фигурирующие в нынешней поп-культуре: неоновое освещение, панорамные виды мегаполиса, манера изображения насилия, восходящая к приемам корейского кинематографа, но режиссер также опирается на архетипические образы человеческой культуры, включая многомерную образно-символическую структуру в каждую из своих киноработ.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Лекция Александра Рыбакова (а. к.а. WEST) «Неон в кинематографе: визуальная эстетика и значение». [Электронный ресурс] URL: [www.youtube.com/watch?v=uGxt0DiTBCw&t=3269s](http://www.youtube.com/watch?v=uGxt0DiTBCw&t=3269s) (дата обращения: 12.05.18).

*Лебедева Анастасия Михайловна,*  
студентка Санкт-Петербургского горного университета,  
lebedeva\_anastasia07@mail.ru

**«ВАВИЛОНСКАЯ БИБЛИОТЕКА» Х. Л. БОРХЕСА  
И АВТОРЕФЕРЕНТНЫЙ ХАРАКТЕР  
ПОНЯТИЯ БЕСКОНЕЧНОСТИ**

В докладе будут проанализированы примеры «всеобщей» библиотеки из рассказа «Вавилонская библиотека» Хорхе Луиса Борхеса и бесконечного отеля из придуманного Давидом Гилбертом парадокса «Гранд-Отель». Классические математические иллюстрации, которые были созданы, чтобы продемонстрировать трудности применения математического понятия бесконечности, будут проанализированы в докладе в свете автореферентного свойства понятия математической бесконечности, а также понятий рекурсии и автологии (self-description). В рамках доклада также планируется провести виртуальные экскурсии по отелю Гилберта и библиотеке Борхеса.

**Ключевые слова:** математическое понятие бесконечности, парадоксы автореферентных понятий, «Вавилонская библиотека».

*Lebedeva A. M.*

**“THE LIBRARY OF BABEL” BY JORGE LUIS BORGES AND THE SELF-REFERENCE OF THE INFINITY NOTION**

The examples of the all-inclusive library from the story “The Library of Babel” by Jorge Luis Borges and the famous endless hotel from the paradox “Grand Hotel” invented by David Gilbert are proposed to be analyzed in the report. The classical mathematical illustrations that were created to demonstrate the difficulties of applying the mathematical concept of infinity will be analyzed in terms of the autoreferential property of the mathematical infinity notion as well as the concepts of recursion and self-description. It is also planned to conduct virtual tours around the Hilbert’s Hotel and the Borges’ Library within the framework of the report.

**Keywords:** the mathematical infinity, self-reference paradoxes, “The Library of Babel”.

Парадоксы математической бесконечности иллюстрируются множеством интересных примеров. Рассмотрим в качестве одного из них «бесконечный торт» — одну из вариаций парадокса маляра (математический парадокс, утверждающий, что фигуру с бесконечной площадью поверхности можно окрасить конечным по объему количеством краски). Представьте, что у вас есть вкусный шоколадный торт квадратной формы. Вы решаете разрезать его пополам и, собственно, ничего не останавливает вас от того, чтобы сделать задуманное. При разрезании объем торта, естественно, не увеличивается, в отличие от площади его поверхности (ведь на месте разреза появляются целых две добавочные плоскости). Заинтересовавшись этим необычным явлением, вы разрезаете уже полученные кусочки вдоль еще раз пополам. Не остановившись и на этом, вы продолжаете разрезать торт, многократно увеличивая площадь его поверхности, но не изменяя объем. При должном терпении и достаточно хорошо заточенном ноже вы можете разрезать торт на бесконечное количество кусочков, а затем поставить их один на другой, тем самым сделав его высоту бесконечной. Помните, что объем торта не изменился, но площадь его поверхности отныне бесконечна. Такой торт вы запросто съедите с друзьями за кружкой чая (ведь у него конечный объем), но никогда в жизни не сможете покрыть глазурью (поскольку поверхность его бесконечна). После всех этих манипуляций с кондитерскими изделиями в вашей голове скорее всего останется этот вопрос:

### **Что такое бесконечность?**

Ведь как в случае парадокса торта, так и в случае парадокса маляра нам необходимо соотносить конечное с бесконечным в качестве равных друг другу: конечный объем торта — с бесконечной его поверхностью, и конечный объем краски — с бесконечной площадью, которая может быть ею окрашена. А это достаточно контринтуитивно.

Если говорить о самых маленьких бесконечностях, то в качестве примера можно взять бесконечную последовательность всех натуральных чисел, а также четных или нечетных чисел. Эти бесконечности можно назвать исчисляемыми, то есть это такие бесконечные ряды чисел, которые мы можем использовать для счета чего-либо. Подобные ряды не имеют окончания, и тем не менее, они исчисляемы, то есть подразумевают, что их можно просчитать от начала до определенной конечной отметки, сколь большой она бы ни являлась и какой-бы гигантский промежуток времени для этого ни понадобился. Исчисляемая бесконечность — парадокс сама по себе, однако его все еще можно осознать, если представить, что у человека, которому необходимо сосчитать бесконечное количество любых предметов есть бесконечное количество времени на эту задачу. Неисчисляемая бесконечность, как бы странно это ни звучало, во всех смыслах больше исчисляемой. Она настолько больше, что нет даже никакого смысла пытаться ее исчислять. Происходит это потому, что она состоит из вещественных чисел, то есть вообще из всех чисел, какие мы только можем себе представить. В этом случае даже количество тех чисел, которые заключены между нулем и единицей в бесчисленные разы больше, чем количество элементов исчисляемой

бесконечности, хотя оба эти промежутка будут безусловно бесконечны. Если при попытке осмыслить и осознать масштабы исчисляемой бесконечности есть хотя бы шанс приблизиться к нужному результату (при условии безграничного количества времени), то при попытке посчитать неисчисляемую бесконечность не получится даже начать: даже если первым числом взять ноль, то непонятно, что будет дальше — одна миллионная, одна миллиардная, одна триллионная? и так далее.

Бесконечность как понятие порождает множество вопросов. Нет самого большого последнего числа. А, может, есть? Может, это число — бесконечность? А можно ли вообще бесконечность считать числом? На числовой оси ее не найти, но, тем не менее, мы иногда употребляем фразу «бесконечное число» по отношению к чему-либо. И, насколько мы знаем, бесконечность может существовать. Это что-то, выходящее за рамки определяемого нами объекта, что-то, что никогда не может быть достигнуто. Бесконечность не является числом сама по себе, это скорее количество всех возможных чисел. Но ведь некоторые бесконечности очевидно больше других бесконечностей? Можем ли мы говорить о степени бесконечности какой-либо бесконечности? Дает ли нам знание об относительном размере одних бесконечностей судить о конечности других бесконечностей?

Попробуем ответить на эти вопросы, обратившись к двум интересным иллюстрациям, имеющим отношение к понятию бесконечности.

### *«Бесконечный отель» Гилберта*

Размышляя о сопоставлении бесконечностей, мы приходим к выводам, противоречащим самому определению размера числа и термину «бесконечность». Равными бесконечностями можно считать такие ряды, где каждое число одной бесконечности может быть сопоставлено с единственным числом другой бесконечности, причем таким образом, чтобы ни одного числа не оказалось без пары. Тогда мы можем получить довольно абсурдное утверждение — бесконечность четных чисел равна бесконечности натуральных чисел. Да, на конечных отрезках в первом ряду чисел всегда будет в два раза меньше, чем во втором, но не стоит забывать, что мы имеем дело с бесконечными. В этом случае бесконечное количество четных чисел сопоставимо такому же бесконечному количеству натуральных. Другими словами, бесконечность, деленная на два, все также будет равняться бесконечности. И бесконечность  $+1$  все еще будет равна бесконечности. Бесконечные ряды чисел не подчиняются здравому смыслу, и хорошим примером для понимания того, как это работает (или не работает) является широко известный парадокс бесконечного отеля Дэвида Гилберта.

Представим себе бесконечный отель с бессчетным количеством комнат, в каждой из которых находится постоялец, которых, по определению, так же бессчетное множество. Все комнаты заняты, но в отеле появляется новый посетитель. Можно ли найти для него комнату? Конечно да: для этого необходимо всего лишь переселить каждого гостя из комнаты  $n$  в комнату  $n+1$ . С бесконечным количеством комнат и гостей ничего не изменится, ведь, как мы помним, бесконечность  $+1$  равна бесконечности. Совершенно также мы будем действовать, если

количество гостей больше одного, например  $x$ , но не равно бесконечности. Тогда каждого гостя мы переселим из номера  $n$  в номер  $n+x$ . Но как поступить, если количество желающих заселиться в гостиницу — счетно бесконечное количество человек? Все просто. Каждый постоялец переезжает из комнаты  $n$  в комнату  $2n$ , тем самым освобождая бесконечное количество нечетных комнат.

Парадокс описывает очень большое количество подходов к распределению одной бесконечности в ряду другой, рассматривая отель, где все комнаты заняты, и вместе с тем всегда можно найти свободную для нового посетителя. Эти манипуляции напоминают, как сложно нашими относительно ограниченными логическими средствами оперировать понятием бесконечности.

### **«Вавилонская библиотека» Борхеса**

Проблему осознания чего-то неопределенного поднимает Х. Л. Борхес в своем произведении «Вавилонская библиотека». Эта библиотека представляет собой хранилище огромного количества листов, на которых в случайном порядке набраны символы английского алфавита. По факту, эта библиотека — хранилище всех возможных вариантов написания текста, которые когда-либо существовали или только будут существовать. В теории, где-то в недрах этой библиотеки в полном экземпляре содержится шекспировский «Гамлет», политические документы Великобритании и слова песни «Shape of my heart».

Кажется очевидным, что большинство книг такой библиотеки бессмысленны, будучи комбинаторным перебором всех возможных вариантов разных печатных знаков. Но важно помнить, что эти варианты не могут дублировать друг друга: в библиотеке нет двух одинаковых книг. А поскольку печатных знаков конечно множество, то и количество книг в библиотеке конечно, а библиотека имеет границы. Ученые подсчитали, что «в библиотеке  $24 \times 1\,312\,000 = 31\,488\,000$  книг, отличающихся всего одной буквой, и  $991\,493\,388\,288\,000$  книг, различающихся только двумя буквами... если учитывать, что в Вавилонской библиотеке невозможны две одинаковые книги, количество книг будет равно количеству вариантов расположения знаков в книге:  $25^{1\,312\,000}$ », при этом такая библиотека будет превосходить объём видимой Вселенной примерно в  $10^{611\,338}$  раз [2].

Однако, если предположить, что сама эта библиотека является текстом, то она может содержать себя в качестве текста, что за счет автореферентного характера включения делает ее бесконечной библиотекой. Книги в ней будут в таком случае интерполироваться во все другие книги и повторяться бесконечное число раз в связи с тем, что процесс автореференции цикличен, но повторяться они будут не как две одинаковые книги, а как части других книг, поэтому формальное требование не содержать двух одинаковых книг будет выполняться, однако это уменьшит процент осмысленных книг в бесконечное число раз.

Примерно тот же смысл имеет теорема о бесконечных обезьянах. В одном из многочисленных вариантов формулировки она утверждает, что абстрактная обезьяна, ударяя случайным образом по клавишам пишущей машинки в течение неограниченно долгого времени, рано или поздно напечатает любой наперед заданный текст: «Теорема раскрывает неточности в интуитивном представлении

о бесконечности как о большом, но ограниченном числе. Вероятность того, что обезьяна случайным образом напечатает такую сложную работу, как драма Шекспира «Гамлет», настолько мала, что это вряд ли произошло бы в течение срока, прошедшего с момента зарождения Вселенной. Однако в течение неограниченно длинного промежутка времени это событие непременно произойдет (при условии, что обезьяна не умрет от старости или голода, бумага не закончится, а пишущая машинка не сломается)... Игнорируя знаки препинания, пробелы и различия между заглавными и строчными буквами, у обезьян, случайным образом ударяющих по клавишам английской пишущей машинки и пытающихся набрать оригинальный текст «Гамлета», имеется в распоряжении 26 английских букв. Вероятность набрать верно первые две буквы текста равна  $1/676 = 1/26 \cdot 1/26$ . Поскольку вероятность падает экспоненциально, шанс верно набрать первые 20 букв текста выпадет один раз из  $26^{20} = 19\,928\,148\,895\,209\,409\,152\,340\,197\,376$  (около  $2 \cdot 10^{28}$ ). Вероятность же случайного набора всего текста знаменитого произведения, за неимением более подходящего определения, астрономически мала. Текст Гамлета содержит 132 680 букв. Соответственно, она равна  $1/3.4 \cdot 10^{183\,946}$ , [5].

Таким образом, можно сопоставить две выше приведенные иллюстрации парадокса бесконечности с точки зрения сравнения бесконечностей, описываемых ими: отель Гилберта одновременно заполнен и не заполнен, что контринтуитивно с содержательной точки зрения, но формально непротиворечиво с точки зрения сопоставления двух бесконечностей — исчисляемой и неисчисляемой: все комнаты заняты с точки зрения счетной бесконечности («конечной бесконечности»), но при этом бесконечное их количество свободно с точки зрения несчетной бесконечности («бесконечной бесконечности»). Вавилонская библиотека — другой пример бесконечности — автореферентный или рекурсивный. Содержательно она конечна, формально — бесконечна, так как процессу рекурсии не на чем остановиться.

Эти размышления наводят на одну интересную мысль — а имеет ли какой-либо смысл бесконечность, если знания о ее составных элементах не приносят нам никакой пользы? Действительно, в чем смысл читать книги из Вавилонской библиотеки, если вероятность найти в них хоть крупницу действительно информативной составляющей стремится к нулю? Возможно, популярность разнообразных теорий о бесконечностях и многочисленные попытки в них разобраться совершаются от того, что бесконечность по природе своей сравнима с нашей собственной жизнью. Среди огромного количества всех знаний и смыслов мы, будучи достаточно эффективными поисковыми системами, пытаемся выловить те смыслы, которые нужны именно нам, игнорируя или не учитывая остальные. В общем и целом, бесконечность — это то, с чем мы имеем дело каждый день, но что нам еще только предстоит осознать.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Борхес Х. Л. Вавилонская библиотека. — Киев, 1999.
2. Вавилонская библиотека // (Электронный ресурс. Дата обращения 19.05.2018. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Вавилонская\\_библиотека](https://ru.wikipedia.org/wiki/Вавилонская_библиотека)).
3. Кузанский Н. Об ученом незнании. — М., 2001.
4. Парадокс бесконечного отеля // (Электронный ресурс. Дата обращения 19.05.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=XI7DhCU12eo>).
5. Теорема о бесконечных обезьянах // (Электронный ресурс. Дата обращения 19.05.2018. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Теорема\\_о\\_бесконечных\\_обезьянах](https://ru.wikipedia.org/wiki/Теорема_о_бесконечных_обезьянах)).
6. Эмулятор и поиск в Вавилонской библиотеке на английском языке // (Электронный ресурс. Дата обращения 19.05.2018. <https://libraryofbabel.info/>)

УДК 82–32

*Биберган Екатерина Сергеевна,*  
старший преподаватель кафедры литературы и детского чтения  
Санкт-Петербургского государственного института культуры,  
ebibergan@yandex.ru

**РОМАН М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»  
КАК ПРЕТЕКСТ КОНЦЕПТУАЛИСТСКОГО РАССКАЗА  
В. Г. СОРОКИНА «АВАРОН»**

Данная статья посвящена творчеству выдающегося представителя русского литературного постмодернизма, писателя-концептуалиста Владимира Сорокина. Объектом исследования является специфичный и традиционный для сорокинской прозы прием, встречающийся в большинстве его текстов — интертекстуальность. В данном случае внимание исследователя обращено на изучение корневой, основополагающей интертекстуальной связи рассказа В. Сорокина «Аварон» с романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита», текст которого можно назвать претекстом концептуалистского рассказа. Цель научного исследования заключается в выявлении способов создания обширного интертекстуального поля рассказа, равноуровневых аллюзий и реминисценций, отсылающих к одному претексту, а также смыслопорождающей функции интертекстуальности в творчестве В. Сорокина.

**Ключевые слова:** Владимир Сорокин, современная русская проза, постмодернизм, концептуализм, интертекстуальность, слом повествования, трансформация.

*Bibergan E. S.*  
NOVEL "THE MASTER AND MARGARITA" BY MIKHAIL BULGAKOV  
AS A PRETEXT OF CONCEPTUALISTIC STORY "AVARON"  
BY VLADIMIR SOROKIN

This article is devoted to the work of an outstanding representative of Russian literary postmodernism, a writer and a conceptualist Vladimir Sorokin. The object of the scientific research is a specific and traditional for Sorokin's prose method — intertextuality. In this instance the attention of the researcher is concentrated on the analysis of the main and fundamental intertextual communication between "Avaron" by V. Sorokin and "The Master and Margarita" by M. Bulgakov, whose novel can be considered as a pretext of V. Sorokin's novel. The aim of the scientific research is to find out the ways of creating such an extensive intertextual space, allusions and reminiscences of different text levels referring to the pretext and its functions in the text.

---

\* Грант «Булгаков: pro et contra. История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова» (РФФИ, № .18–012–00374 А)

**Keywords:** Vladimir Sorokin, modern Russian prose, postmodernism, conceptualism, intertextuality, deconstruction of the narration, transformation.

В рассказе «Аварон» писатель-концептуалист намечает обширное интертекстуальное поле. Центральный и важнейший претекст угадывается уже с первых страниц рассказа, а дальнейшее развитие сюжета только упрочит реминисцентное «воспоминание», указывая на прочные связи рассказа Сорокина с текстом романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Интертекстуальные отсылки актуализируются на различных текстовых уровнях (сюжетный ход, мотив, образ, речь, слово), эксплицируя множественность связей с мистическим романом советского классика (год действия событий рассказа Сорокина — 1937-й — оказывается «поддержанным» булгаковским интертекстом).

Действие обоих произведений (текста и претекста) отнесено к пространству Москвы, городу, где на момент действия царит небывалая жара.

У Сорокина: «В Лаврушинском переулке было чисто и жарко. Солнце серебрило неряшливые тополя, уже тронутые желтизной, сверкало в створе открытого окна писательского дома» [2, с. 84].

У Булгакова: «Однажды весной, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина...» [1, с. 272].

Нарративным «совпадением» оказывается и то, что в обоих произведениях накануне таинственных событий, происходящих с персонажами, на улицах совершенно безлюдно. Сорокин неоднократно акцентирует это обстоятельство: «Здесь было <...> жарко, чисто и пусто» [2, с. 84]. Ср. у Булгакова: «<...> во всей аллее, параллельной Малой Бронной улице, не оказалось ни одного человека» [1, с. 272].

В рассказе Сорокина появляется яркая советская (по-своему историческая) реалья — лоток с газировкой. Сорокин вновь эксплицирует связь с булгаковским текстом, вызывая ассоциацию с конкретным эпизодом романа. Чувствуя сильную жажду, главный герой рассказа Петя Лурье останавливается у лотка с газировкой: «Солнце тяжело светило в перевернутом стеклянном конусе с вишневым сиропом. Худая продавщица с желтыми кудряшками из-под белой пилотки и с папиросой в стальных зубах сонно глянула на Петю» [2, с. 85]. Ср. у Булгакова: «Попав в тень чуть зеленеющих лип, писатели первым делом бросились к пестро раскрашенной будочке с надписью “Пиво и воды” <...> Абрикосовая дала обильную желтую пену, и в воздухе запахло парикмахерской» [1, с. 272–273]. Желтые кудряшки сорокинской героини находят свой ассоциативный прообраз (прообразы) в булгаковском претексте. Зрительный ряд деталей оказывается уподобленным.

В ходе повествования текст «Аварона» обнаруживает все больше точек соприкосновения с текстом Булгакова. Герой Сорокина, так и не выпив газировки (у героя-мальчика не оказалось денег), отправился к ближайшей скамейке и «плюхнулся на нагретое солнцем крашеное дерево» [2, с. 85]. Ср. у Булгакова: «Напившись, литераторы немедленно начали икать, расплатились и уселись на скамейке <...>» [1, с. 273]. (Мини)локализация оказывается сближенной.

Однако наиболее ярким знаком интертекстуальной связи двух текстов следует считать появление таинственного незнакомца, встреча с которым станет для Пети (как и встреча с Воландом для Ивана Бездомного) роковой.

В момент наивысшего Петиного раздражения, направленного на «улыбающийся» замок портфеля («Дурак... — Петя плюнул в латунную морду замка», [2, с. 85]), раздался голос рядом: «Бесполезно. Слюны не хватит <...> Его только плавильная печь исправит» [2, с. 86]. Незнакомец, сидящий на другом конце скамейки, завязывает с Петей разговор.

Подобным же образом в романе Булгакова на Патриарших прудах появляется Воланд:

«В аллее показался первый человек <...> Пройдя мимо скамьи, на которой помещались редактор и поэт, иностранец покосился на них, остановился и вдруг уселся на соседней скамейке, в двух шагах от приятелей...» [1, с. 276].

Ярким сигналом сходства двух текстов становится и реакция героев на появление незнакомца, акцент нарратора на загадочности образа незнакомца.

Сорокин: «"Кондуктор какой-то", — подумал Петя» [2, с. 86]. Причем упоминание кондуктора явно наводит на аллюзийную связь с трамваем, сыгравшим трагическую роль в судьбе булгаковского Берлиоза. У Булгакова: «"Немец", — подумал Берлиоз. "Англичанин", — подумал Бездомный <...>» [1, с. 276].

Отчетливо просматривается и внешнее сходство обоих незнакомцев. Петя увидел рядом с собой человека «<...> в светло-сером костюме с такого же цвета шляпой на голове» [2, с. 86]. У Булгакова: «Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил за ухо <...>» [1, с. 275].

Важным для проведения параллели между героями-незнакомцами Сорокина и Булгакова становится и то, что оба персонажа хорошо осведомлены о жизни героев (Пети — у Сорокина, Бездомного и Берлиоза — у Булгакова). Так, в рассказе Сорокина незнакомец произносит Петино имя еще до знакомства, знает о Петинной жизни все, вплоть до мельчайших подробностей: знает, что после ареста родителей бабушка его «допекает», но на самом деле «ведь со страху бесится — как бы завтра за ней не пришли. А была-то раньше не робкого десятка... <и т. д.>» [2, с. 86]. Незнакомец даже произносит тайное прозвище бабушки, которое «Петя придумал не так давно, бормотал только про себя и не говорил даже сестренке Тинге» [2, с. 86]. Примечательно, что имя сестренки Пети навязчиво рифмуется с именем собаки булгаковского Пилата: Тинга // Банга.

Незнакомец Булгакова тоже демонстрирует свою осведомленность в жизни героев-литераторов. Воланд называет Бездомного по имени: «Иван Николаевич» [1, с. 282], но говорит, что узнал его имя из «вчерашнего номера "Литературной газеты"» [1, с. 282]. В конце разговора, перед трагической кончиной Берлиоза, он скажет: «Не прикажете ли, я велю сейчас дать телеграмму вашему дяде в Киев?» [1, с. 311]. И это обстоятельство вызывает подлинное удивление героев, ведь об этом «ни в каких газетах, уж наверно, ничего не сказано» [1, с. 311].

Услышав о себе множественные подробности, Петя подумал, что незнакомец, скорее всего, из НКВД. «— Не совсем. — Незнакомец достал пачку “Казбека”, быстро закурил...» [2, с. 86].

Эпизод с папиросами снова актуализирует интертекстуальную связь с романом Булгакова, где эпизод с портсигаром является одним из ключевых в создании магически-мистического образа Воланда:

«— Вы хотите курить, как я вижу? — неожиданно обратился к Бездомному неизвестный, — вы какие предпочитаете? <...>

— Ну, “Нашу марку”, — злобно ответил Бездомный.

Незнакомец немедленно вытащил из кармана портсигар и предложил его Бездомному:

— “Наша марка” <...>» [1, с. 280].

Более того, в рассказе Сорокина упоминание героем папирос марки «Казбек» становится семантически значимым, т. к. хорошо известно особое отношение Сталина к названной марке (Сталин в свое время, например, утвердил рисунок на пачке — апелляция к его происхождению), тогда как в романе Булгакова носителем аллюзийных сталинских черт исследователи (Б. Соколов, М. Чудакова, Н. Утехин и др.) называют именно Воланда. Заметим, что в рассказе Сорокина при встрече с Петей закуривший незнакомец позже, в разговоре с водителем хлебного фургона, вообще откажется от того, что он курит («Я не курю», [2, с. 91]). «Странность» (и таинственность) героя будет поддерживаться Сорокиным (как и Булгаковым) на протяжении всего повествования.

Сорокинский незнакомец продолжает демонстрировать Пете познания в его (Петинной) жизни:

«Я все знаю, Петя. Знаю, что ты живешь вон в том Доме Правительства, в квартире сто пятьдесят. Что ты хочешь стать эпроновцем, моряком-подводником <...> что тебе уже двенадцатый раз снится папа с деревянными руками. Знаю, что ты зашил в подушку Тайную Пионерскую Клятву, сокращенно ТПК. И в этой ТПК семь пунктов...» [2, с. 87].

Петя прервал незнакомца: «Вы... гипнотизер» [2, с. 87]. В связи со словом «гипнотизер» вновь возникает явная и нарочитая ассоциация к образу булгаковского незнакомца, который на Патриарших прудах представился литераторам «специалистом по черной магии» [1, с. 283], а на сеансе в Варьете во время «денежного дождя» [1, с. 391], по словам Бенгальского, им был показан случай «так называемого массового гипноза» [1, с. 391].

Убедившись в осведомленности собеседника, Петя заводит разговор о сокровенном — о родителях, и узнает, что его мать находится в заключении в Лефортово, отец — в Бутово. Персонаж Сорокина не может понять, за что арестованы его родители. По словам Аварона (так зовут незнакомца — заметим, что Воланда в ранних редакциях романа Булгакова звали Астарот), его родители — «не враги» [2, с. 88]. Новый знакомый предлагает помочь Пете освободить мать. Условие —

согласие Пети помочь Аварону в некоем важном деле, причем ответ мальчика должен быть незамедлительным: «Скажи мне, только быстро — да или нет?» [2, с. 88]. Приведенный эпизод снова рождает ассоциацию к булгаковскому тексту. Маргарита, сидя на скамейке под Кремлевской стеной, встречает Азazelло, который просит ее прийти в гости к одному «очень знатному иностранцу» [1, с. 493]. Этот визит становится условием того, чтобы Маргарита могла узнать что-либо о Мастере. И Азazelло тоже разговаривает с героиней крайне нетерпеливо, торопя ее.

Отмеченные выше сопоставления, черты сходства таинственного героя Сорокина с Воландом и Азazelло заставляют воспринимать Аварона как представителя магических, темных сил, однако тех сил, которые в итоге помогут герою обрести покой. Горизонт ожидания читателя — в опоре на булгаковский (интер) текст — нацеливается на некие невероятные, мистические события. Персонаж Сорокина соглашается на условие незнакомца, и герои отправляются в путь, который по ряду знаменательных деталей напоминает путь Маргариты на бал Воланда.

На трамвае (!) герои Сорокина доехали до Казанского вокзала, где Аварон взял два билета до «Удельной». Герой поступает подобно Азazelло, который велит Маргарите лететь «вон из города» [1, с. 501]. И в данном случае Аварон тоже увозит Петю за город. Интригу усиливает вводимая Сорокиным деталь — церковь (Аварон везет Петю к небольшой загородной церквушке), оказывающаяся контрапунктом к политическим и антирелигиозным установкам эпохи (1937-й год), но усиливающая и прочно привязывающая действие «Аварона» к мистическому (библейскому) претексту. По приказу Аварона в церкви Петя должен собирать «куски молитвы». Несмотря на усталость и удушающую боль герой, неся молитву Аварону, «чувствовал в себе силу, бодрость и нарастающий с каждым шагом разрешающий покой» [2, с. 93]. Эксплицированное (выделенное автором) в данном контексте слово «покой» по-прежнему поддерживает аллюзийную связь романа Булгакова с текстом Сорокина: как Мастеру был дарован покой, так теперь и Петя оказывается наполненным им.

В данном эпизоде Сорокин актуализирует один из константных приемов своей прозы — сбой повествования, у которого в данном случае появляется важная художественная функция — кодировка осмысленного магического ритуального действия, сознательно совершаемого героем (героями). В данном тексте Сорокина (условно) можно говорить о видимой мотивации сюжетного слома, алогичной по внешним признакам и проявлениям, но обязательной по договору между Авароном и Петей.

Во время обратного пути героев в Москву возникает еще одна булгаковская аллюзия: сопоставление жертвенного пути Пети и Иешуа Га-Ноцри. Аварон наставляет Петю не выпускать из рук куски (невидимой) молитвы. Юный герой с трудом исполняет приказ, прижимая к своей груди пустоту. Молитвенная «ноша» Пети уподобляется крестному пути Га-Ноцри, несению креста Христом. Жертвенно-искупительный путь героя Сорокина сопровождается отчетливо прописанными знаками, символами. Булгаковский подтекст расширяет и углубляет пространство рассказа Сорокина. Петя в роли спасителя матери, испытывающий тяжелые физические и душевные муки, на микроуровне порождает

ощущение грядущей трагической развязки финала, искупительной смерти невинного героя.

Дальнейшее развитие событий рассказа Сорокина обретает фантастический характер (традиционно константный «слом»): юный герой странным и тайным образом (тайным подземным ходом) оказывается в помещении мавзолея Ленина. Герой обременен новой таинственной задачей, он должен накормить кусками принесенной молитвы огромного красного/фиолетового червя (появившегося из пирамиды-гроба Ленина).

Загородная Удельнинская церковь, в которой главный персонаж собирает «упавшие на пол молитвы» оказывается не противопоставленной мавзолею Ленина, с лежащим в нем «мертвым телом с пожелтевшим лицом», а сопоставлена с ним. В ходе анализа прослежено, что алогизм событий связан у Сорокина не с отрицанием, а с утверждением «высокой идеи» — Священный Дух церкви, доставленный в мавзолей юным героем Петей, поглощается фиолетовым Прекрасным Червем, чтобы Высокий Церковный Дух поддержал жизнь другой Высокой Идеи, в данном случае коммунизма, ленинизма. Как и в первом рассказе «Пира» «Настя», Сорокин ориентирован на ницшеанское перерождение плоти в дух, и этим Новым Духом может, по Сорокину, оказаться и Коммунистическая Идеология. Неслучайно, главный герой Петя размышляет о том, что «этот мертвый старик с желтым лицом» не стоит «мельчайшего узора на божественной коже Червя, а этот Мавзолей, куда идут на поклонение миллионы, всего лишь мертвый дом из мертвых камней» [2, с. 101]. Восторженное отношение героя Пети к Червю и уничижительное отношение к мумии Ленина отсылает к ницшеанской философии, по которой «мертвый старик» — всего лишь тело вождя, поклоняться которому бессмысленно, бездуховно, тогда как дело вождя (идеи коммунизма) достойно жить и процветать (именно их в образе Прекрасного Червя и подкармливает (поддерживает) юный герой в ходе сорокинской наррации).

Два духовных центра рассказа — церковь (молитвенная «лесопилка») и Кремль (с «мертвым домом» мертвого Ленина), с одной стороны, подтверждают констатацию и наличие (возможных) духовных источников современного общества. Но, с другой стороны, с той же степенью допустимости отвергают их жизнеспособность. Образ достоевского «м(М)ертвого дома» порождает ассоциацию к его же «слезинке ребенка» — заставляя усомниться в праведности и правильности роли и функции Аварона (обоих Аваронов), ибо, как показывает Сорокин, в основании будущей постлетуерной 43-летней жизни матери Пети окажется смерть ее тринадцатилетнего сына (Петя «неожиданно» умирает от «ураганной пневмонии с двусторонним отеком легких», [2, с. 105]). Кажется, намеренно обесмысленные — «сломанные» — сорокинские (анти)образы получают (обретают) смыслопорождающую семантику.

«Двойственность» и неоднозначность (по сути — разновекторность) целевой установки «Аварона» в финале возвращает к литературному претексту, к булгаковскому «Мастеру и Маргарите» с его знаменитым эпитафием из «Фауста» Гёте: «... Так кто же ты, наконец? — Я — часть той силы, Что вечно хочет Зла и вечно совершает благо». Двусоставность образа Воланда бросает ответ на двусостав-

ность образа Аварона (точнее двух Аваронов — еще одна реализация Сорокина — Аварон-1 и Аварон-2), программируя множественность смыслов (как булгаковского романа-источка), так и его художественной рефлексии (в сорокинском романе «Пир»). Как герой Булгакова обретает покой в ином мире, «отказавшись» от плоти, от жизни, так и герой Сорокина получает искомый покой (в т. ч. спокойствие за судьбу матери) только расставшись с жизнью (с телом).

Кажется, подобным финалом, Сорокин выступает против традиции русской классики. Так, еще А. Платонов в «Котловане» оспаривал счастье общества будущего, если в его основании лежит жизнь ребенка. И если по Платонову (и по Достоевскому, и др.) это недопустимо, то в художественном мире Сорокина подобное деяние становится «общим местом», оказывается по-сорокински нормальным. Константные концептуальные «перевертыши» Сорокина и здесь дают о себе знать, обнаруживают свой «обратный» и неоднозначный смысл. А точнее — снова бартовское «нулевое письмо», безоценочность. В системе координат художественного мира Сорокина важно, что у него «смерть» далеко не всегда равна «смерти», нередко она выступает (художественным или игровым) заместителем «жизни». Жизнь есть смерть, а смерть есть жизнь (рождение как начало смерти).

В рассказе «Аварон» главной концептуальной (понятийно-смысловой) константой, как и многих последующих произведений Сорокина, оказывается ницшеанский мотив «жизни-смерти», «смерти-жизни», их равнозначности и равновеликости. Сорокин словно следует за словами Ницше, прозвучавшими в «Как сказал Заратустра»: «Если жизнь не удастся тебе, помни, тебе удастся смерть...» Философский концептуалистский (интер)текст Сорокина оказывается опосредованным парадоксальными идеями Ницше.

Вместе с тем в рамках литературного претекста в «Авароне» Сорокин остается в пределах булгаковской мистерии. Но если для Булгакова человек был смертен, «неожиданно (случайно) смертен», то в тексте Сорокина человек обязательно смертен, всегда смертен, неизбежно смертен, безжалостно смертен. И это происходит не согласно естественным законам природы, а потому что вслед за Ницше для Сорокина (на художественном уровне) уход от «человеческого, слишком человеческого» во имя обретения силы и власти, духовной силы и духовной мощи оказывается наиболее иском и приоритетен. Странные и алогичные художественные построения прозы Сорокина знаменуют собой новые литературные стратегии, которые использует современный прозаик во имя провозглашения новой (хотя и унаследованной) философии, воплощая ее (или ее модификации) посредством текстовых констант (образных, стилевых, мотивных, идейных, композиционных), составляющих основу и фундамент письма художника.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М. Белая гвардия. Мастер и Маргарита: романы. М., 1988.
2. Сорокин В. Пир. М.: Ad Marginem, 2001.

*Богданова Екатерина Анатольевна*

кандидат филологических наук, младший научный сотрудник  
Института филологических исследований  
Санкт-Петербургского государственного университета,  
katarina\_a-2@mail.ru

**МОТИВЫ ЦЕНТРА И ПЕРИФЕРИИ  
В РАССКАЗЕ Т. ТОЛСТОЙ «ФАКИР»**

В статье представлен анализ контрастных мотивных систем: центра (города) и периферии (окраины). В ходе анализа выделяются два типа художественного пространства, противопоставленные друг другу и организующие структуру текста. Деление пространства по горизонтали обусловлено взаимодействием архетипических мотивов сакрального центра и профанной периферии. По вертикали же оно организовано по принципу антитетичных образов-мотивов «священной горы» (дом Филина) и «окружной дороги» (периферии Гали и Юры). Нарисовав видимый контраст между центром и периферией, кажется, обнаружив мотивную антитезу возвышенного и низменного, противопоставив героев Филина и Галю/Юру, одновременно Толстая показала их природное со-родство, их близость и похожесть.

**Ключевые слова:** Татьяна Толстая; современная русская литература; проза; постмодернизм; традиция; интертекст; мотив; рассказ.

*Bogdanova E.*

*THE MOTIVES OF THE CITY AND THE PROVINCE  
IN THE STORY OF T. TOLSTAYA "FAKIR"*

The article presents the analysis of contrasting motivic systems: the city and province. In the analysis there are two types of artistic space, opposed to each other and organizing text structure. Division of space horizontally due to the interaction of the archetypal motifs of the sacred center and periphery. Vertically, it is organized on the principle of opposites of images-based on "the sacred mountain" (the Owl house) and the "ring road" (the periphery Gali and Jura). Drawing a visible contrast between the center and the periphery seem to find motivic antithesis of the sublime and the sordid, contrasting characters, the Filin and the Gal/Yura, at the same time Tolstaja showed their natural co-relationship, their closeness and similarity.

**Keywords:** Tatiana Tolstaya; modern Russian literature; prose; postmodernism; tradition; intertext; motive; novel.

Рассказ «Факир» представляет собой яркое художественное воплощение авторской — толстовской — «мифопоэтической» модели мира, организованной с помощью системы мотивов творчества, фантазии, мечты — воображение в рассказе «Факир» обретает статус лейтмотива и позволяет вывести героя за пределы сиюминутного существования, создает желанное настоящее и открывает незримое будущее.

Главный герой рассказа — Филин — фигура неоднозначная, многогранная, даже необыкновенная, таинственная. Неслучайно имя Филин перекликается на звуковом уровне с названием всего рассказа — Факир. Герой рассказа Толстой — мелкий государственный служащий, но в представлении повествователя-рассказчика главный герой и есть факир — фокусник, маг-волшебник, который порождает ментальную иллюзию и производит мистическое, завораживающее впечатление на окружающих.

Обычный герой необычен в своем поведении. Творческая, почти магическая природа позволяет ему создавать театр вокруг себя, некое зрелище, волшебный мир. Неслучайно в текст Толстой входят мотивы театральности и масочности персонажей.

Обычный человек, необыкновенный фантазер факир Филин столь не похож на других персонажей рассказа, что в своем облике обнаруживает черты сходства с Мефистофелем: у него «ласкающие гостей <...> мефистофельские глаза» [4, с. 260].

Как известно, образ Мефистофеля имеет устойчивые коннотации в мировой культуре: в разные эпохи Мефистофель выступал в литературе и как искуситель, и как дух зла. Однако наряду с этим бытовали гротески и фарсы, в которых Мефистофелю отводилось место шутника, весёлого обманщика, часто попадавшего впросак. Очевидно, что Толстая склоняется к последней интерпретации, она видит в герое не столько дьявола, сколько обманщика и шутника, не столько соблазнителя и искусителя, сколько волшебника, умеющего одарить своих гостей чудесами. Однако отношение к герою неоднозначно. Кто-то хвалит его, кто-то ругает, но у всех Филин вызывает восхищение: «Кое-кто Филина втихомолку не одобрял <...> хихикали насчет его малинового халата с кистями <...> А все-таки позовет — и безжали, и втайне всегда холодели: пригласит ли еще?» [4, с. 258]. Мотив зачарованности сопутствует мотиву живой и неисчерпаемой фантазии героя.

Воображение рассматривается в рассказе Толстой как сила творческой мысли, которая не только доставляет герою яркие эмоции и притягивает окружающих, но и помогает воплотить в жизнь фантазии, создать новые образы, т. е. получить новое знание о себе и мире. Так, мотив воображения в рассказе, в сущности, оказывается тождественным мотиву познания и творчества.

Герой создает свой мир, преобразует реальность в фантазийный благодатный мир, главными чертами которого становятся утверждение творческой сво-

боды, пристальное внимание к исключительному. Жить для героя Толстой значит фантазировать, а фантазия, воображение — радость сотворения целостного, гармоничного и бесконечного собственного мира, который помогает укрыться от быта и неприглядной действительности. Именно «радость творения» лежит в основе эстетической концепции Филина — концепции «со-творчества», сближающей героя-художника, созидającego собственный мир, с Творцом. Отсюда Филин в рассказе сравнивается с королем, «султаном», «всесильным господином», магом, даже «богом» [4, с. 263, 271, 289], иначе говоря, отождествляется с абсолютным магическим центром <мифо>мира. Мотивы воображения, фантазии, творческой свободы, игры комбинируются, дополняя друг друга, и моделируют характер главного персонажа.

Филин-факир преподносит свою жизнь в форме театрального спектакля. Образ Филина, подобно образу актера, существует в рассказе вне социальных и бытовых реалий. Неизвестны подробности его реальной жизни — возраст, происхождение, профессия. Значимой оказывается только фантазийная маска героя.

В создании «театрального», «маскарадного», «масочного» образа немало важную роль играет внешность персонажа: ««чистый, небольшой», «брови дегтярные, прекрасные анатолийские глаза — как сажа», «серебряная бородка» [4, с. 257]. Необычная восточная наружность героя поражает и отсылает к «истоккам» его магической факирской природы. Детально продуман и костюм героя-факира: «домашний бархатный пиджак», «серебряные янычарские тапки с загнутыми носами», «малиновый халат с кистями» [4, с. 258].

Внешний облик героя приобретает в рассказе смысловую трактовку, становится знаком особенности, единичности, индивидуальности героя, спасающей его от растворения в массе и нивелировки. Потеря «лица» в тексте Толстой равнозначна утрате индивидуальности, личности. (Заметим, что описание внешности других персонажей в рассказе незначительно или вообще отсутствует.)

Костюм героя, его малиновый халат — в определенной мере тоже детали бутафории, элементы его маскарадного костюма. При этом укрытие (сокрытие) героя под маской и под маскарадным костюмом одновременно означает его самораскрытие. Мотив маски и маскарада развивается у Толстой как реализация подлинного собственного «я» героя, истинной (в данном случае — творческой) сути человека. Подобным образом понимал символику маски В. Брюсов: «надевая маска — не приспособление к миру и не отказ от собственного “я”, но обретение себя» [1, с. 132].

Мотив маски (маскарада) организует и жилое, квартирное пространство героя, интерьер дома Филина. Эффектной, необыкновенной, даже экзотичной оказывается обстановка квартиры героя: «синие шторы, витрины с коллекциями», на стенах — бусы», множество безделушек — «табакерка», «бисерный кошелек, пасхальное яйцо», «синие с золотом коллекционные чашки», фарфор знаменитой фирмы Веджвуд, драгоценности из «венецанских раскопок» и т. д. [4, с. 257]

Герой Толстой «тщателен» в подготовке к приему гостей и в умении организовать роскошный ужин. Он угощает гостей необыкновенными блюдами: «грей-

пфруты, начиненные креветками», «ананасы», «редкостный паштет», даже пирожки не простые, а «по-тмутаракански». Особую ауру создают музыка Моцарта, которая «льется откуда-то сверху», и «дымок английского чая» [4, с. 264, 270, 278].

В рассказе Толстой Филин поселен в необыкновенный дом, который, отражая сущность хозяина, также незауряден, сказочно «барочен», игрив, театрально-декоративен. В самом центре столицы стоит «дворец Филина» — «розовая гора, украшенная семо и овамо» и на фасаде «книга — источник знаний», «циркуль», обелиск, на котором стоит «гипсовая жена...». Кажется, будто сейчас «протрубят какие-то трубы <...> сыграют что-нибудь государственное, героическое» [4, с. 272].

За окном квартиры Филина «Садовое кольцо» и «столичное небо», «веселый народ» и «золотые фонари», «радужные снежинки» и «разноцветный, прелестный, свежий снежок, только что изготовленный». Природа словно тоже включается в театральное действие: «И вечернее небо над Филиным, над его кудрявым дворцом <...> — *настоящее* московское, *театрально-концертное* небо» [4, с. 271, 272]. Заметим, выделенные эпитеты стоят у Толстой в одном ряду, не противореча друг другу.

Мир-квартира Филина — театральная сцена, замкнутое игровое пространство, где в определенный момент начинается и через положенный час заканчивается действие. Этому действу-театру нужен зритель, которым оказываются для героя прежде всего Галя и Юра. В творческий процесс Филина вовлекаются не только он сам, но и его приглашенные. В гостях у Филина «есть на что посмотреть», и герои забывают о том, что находится за пределами его квартиры. Филин руководит игрой, составляет программы вечера: «программа вечера была ясна», находит для приглашенных «новые игрушки» [4, с. 257]. Его гости с увлечением подыгрывают ему, принимая раздаваемые им роли. Как в театре, игра на время становится их жизнью.

На театральность пространства Филина указывает и непрерывность его изменений. Оно строится, исходя из подвижного центра, и в нем все время что-то свершается, трансформируется, происходит смена декораций в театре: «что-то неуловимо новое в квартире <...> витрина сдвинута, бра переехало» [4, с. 264]. Даже поклонницы Филина, его «коллекционные дамы», непрерывно сменяют одна другую (не включенные в сюжет рассказа, они, как сценические героини, выполняют лишь декорирующую функцию, вызывают ассоциацию с красивыми куклами). «Дамы у Филина — коллекционные, редкие. То циркачка — вьется на шесте, блистая чешуей», то просто девочка <...> ума на пяточок, зато сама белизны необыкновенной». Поэтому Филин, приглашая к себе во дворец, предупреждает, чтобы гости обязательно приходили в черных очках во избежание «снежной слепоты», словно напоминая о мощном свете софитов [4, с. 258].

Наряду с образом факира-волшебника в рассказе представлены и образы заурядных героев («что он в нас, обыкновенных, нашел?»; [4, с. 258], жизнь которых «истолкована как ряд событий, у всех скучно одинаковая» [2, с. 68].

Квартира Гали и Юры описывается серой, скучной, пошловато-обыденной: «унылые зеленые обои, граненый стаканчик абажура в прихожей, тусклая тесно-

та и знакомый запах, и приклепленная к стене цветная обложка женского журнала — для украшения» [4, с. 274]. Характер описания интерьера квартиры Гали и Юры принципиально иной: лаконичный, понятный, знакомый.

Настойчивая унификация характеров героев и их жизни как обычных позволяет по-новому интерпретировать мотив маски в рассказе — маска может не только отличать, но и уподоблять. Персонажи ординарные, обыкновенные — все на одно лицо, как множество одинаковых масок, создающих образ безликой толпы. В результате в тексте закрепляются устойчивые оппозиции: творческое мышление — копирование, игра перевоплощения — примитивное переодевание, единичность — множество.

Герои Юра и Галя противопоставлены Филину и пространственно — они с «отшиба». Возникает привычное толстовское противостояние сказочного (здесь сказочно-театрального) мира и мира реальной действительности. Если Филин живет посреди столицы, в центре, и все «вертится» вокруг него, то место, где живут Галя и Юра находится за пределами мира света и роскоши — окружная дорога, «край света». Если мир Филина центростремителен, то за «кольцом» действуют центробежные силы, героям невозможно попасть в замкнутый мир Филина.

Реальность — «периферия»: «За домом обручем мрака лежала окружная дорога» — формируется мотивами холода, ночи, страха, безжизненности, одиночества, безвыходности, несчастья. Жизнь героев, принадлежащих миру окружной дороги, — беспросветная, безрадостная, что подчеркнута эпитетами-метафорами: «густая, маслянисто-морозная тьма», «глухая тьма», «пусто», «отягощенное снежными тучами небо», мир «кладбищенски страшный», «темно-белый холод», «холодная земля», «обреченно дрожит тоскливый огонек» [4, с. 272]. И этот мир простирается так далеко, что нельзя найти его конца, он безграничен, выйти из него невозможно.

Неслучайно возникает метафорическое сравнение жителей этого мира с волком, олицетворяющим одиночество и злобу: в темно-белом холоде, на «горбушке леса» вынужден жить несчастный волк, который «в своем жестком шерстяном пальтишке, пахнет можжевельником и кровью, дикостью, бедой» и смотрит вдаль «хмуро, с отвращением», а зубы стиснуты в печали» и «мерзлая слеза висит» на его щеке, и «всякий-то ему враг, и всякий-то убийца» [4, с. 273]. Сочетание мотивов социального отчуждения и волчьей жизни усиливает драматизм мироощущения героев за окружной дорогой, их одиночество и страдания.

Кроме того Юра и Галя неоднократно сравниваются в рассказе со змеями. «Галя, змеей влезая в колготки» или «скоро Галя с Юрой уйдут, уползут на свою окраину» [4, с. 259, с. 271]. В тексте Толстой используется и народная поговорка — «змея подколодная», применимая к Галине, охарактеризованной как человек завистливый, злобный и коварный. М. Липовецкий отмечает, что «бестиарные» образы формируют один из самых разветвленных мотивов «Факира» [3, с. 217]. Действительно, в мире окружной дороги бегают «желтые жуки чых-то фар», здесь, в лесной глубинке, «волки хохотали», «тихо зверея, накапливая в зубах порции холодного яду» [4, с. 273, 276, 279] и т. д.

Оказавшись за чертой, герои не могут попасть в «центр жизни», противостоять неведомой силе, которая незримо руководит их жизнью. Власть рока преследует и распоряжается ими. «Кто-то безымянный, равнодушный, как судьба, распорядился: этот и этот пусть живут во дворце <...> А вон те, и Галя с Юрой — живите там <...> У канавы, за пустырями. И не лезьте, нечего. Разговор окончен!» [4, с. 278]. В эпизоде с обменом квартир (очередная попытка получить квартиру в центре, на Патриарших прудах) Толстая безжалостно иронизирует: дает надежду героям и внезапно ее разрушает. Символический образ окружной дороги становится мотивом колеса Фортуны.

Маркированность устойчивых мотивов-оппозиций «света» и «тьмы», «центра» и «периферии» в рассказе Толстой дополняется противопоставлением мотивов «своего» и «чужого». При этом «свой» в рассказе воспринимается (например, Галей) резко отрицательно, тогда как «чужой» (т. е. мир Филина) — идеализированно-положительно. Галя стремится выйти из «своего» мира и стать «своей» среди «чужих».

Так моделируется два противопоставленных друг другу мира, где периферия граничит с природным хаосом, а центр воплощает культурный логос. На этом основании в рассказе реализуется сопоставление образов-мотивов утонченной культуры и цивилизации, центра, и связанных с ними мотивов творческой фантазии, театра-карнавала, маски, маскарада, веселья, и образов (сниженного) быта, дикости, периферии, включающих мотивы мертвенности, бездуховности (бездушности), одиночества, безвыходности, тоски, несчастья и т. д.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В. Я. Собр. соч.: в 7 т. М., 1973. Т. 2.
2. Генис А. Иван Петрович умер: Статьи и расследования. М.: Новое литературное обозрение. 1999.
3. Липовецкий М. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997.
4. Толстая Т. Н. Факир // Рассказы. М.: «Белые стены», 2004.

УДК 82.091

*Хуан Сяоюань,*  
бакалавр филологических наук, аспирант факультета русского языка  
Китайского народного университета,  
xiaoxuan0818@foxmail.com

### **ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ИСПОВЕДЬ АЛКОГОЛИКА: ДИАЛОГИЧНОСТЬ «МОСКВА-ПЕТУШКИ»**

В статье рассматриваются художественные особенности поэмы Вен. Ерофеева «Москва-Петушки» на основе теории диалогичности. Анализируется, как главная постмодернистская идея — множественность интерпретаций и плюрализм точек зрения — отражается в данном произведении.

**Ключевые слова:** диалогичность, Москва-Петушки, постмодернизм, плюрализм, деконструкция.

*Huang Xiaoxuan*  
*POLYPHONIC CONFESSION OF AN ALCOHOLIC:  
DIALOGICALITY OF "MOSCOW-PETUSHKI"*

The article aims to discuss the artistic features of the poem "Moscow-Petushki" of Ven. Yerofeyev with the theory of dialogue, analyze how the main postmodern concept — multiplicity of interpretations and pluralism of points of view — is reflected in this work.

**Keywords:** dialogism, Moscow-Petushki, postmodernism, pluralism, deconstruction.

Концепция диалогичности разработанная М. М. Бахтиным как философия языка, открывает новое направление в анализе текста и его языка. Антипод моноличности и однозначности, центральный идейный принцип этой концепции — множественность, которая является ключом к пониманию сущности полифонической поэтики Достоевского. В 60-е гг. XX в., теория диалога нашла свое развитие в постмодернистской теории интертекстуальности в работах Ю. Кристевой, М. Фуко, Р. Барта, Ж. Деррида, Ю. Лотмана, и др.

Как пишет Бахтин о поэтике Достоевского, всё в романе сходится к диалогу. Множественность голосов и сознаний является основной и главной особенностью

стью творчества Достоевского. По Бахтину, «один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса — минимум жизни, минимум бытия» [1, с. 383]. Вен. Ерофеев в своей поэме «Москва — Петушки» наследовал не только достоевские элементы мотива, стиля, сюжета, словесных конструкций, но и доминанту поэтики Достоевского — диалог.

Вопрос интертекстуальности поэмы Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» не является новым. С первого детального комментария Юрия Левина до «Москва-Петушки. С комментариями Эдуарда Власова», в тексте Ерофеева присутствуют богатые языковые коды. Понятия «интертекстуальность», выросшее из теории диалога Бахтина, естественно тесно связано с «диалогичностью», в некоторые степени является его синонимом, но четкое разграничение двух понятий устанавливается не всегда. Исследователь Д. В. Орехова отмечает, что «любой текст может быть изучен с двух ракурсов/типов диалогичности, которые мы предлагаем назвать внутренней и внешней диалогичностью» [9, с. 23]. Внутренний диалог также называют адресованностью, диалогизацией монолога и внутренней монологической диалогизацией, который означает диалог автора или персонажа с настоящим или вымышленным собеседником при помощи разных языковых средств. Соответственно, внешний диалог — это понятие и явление «семиотическое, межтекстовое, касающееся контакта текстов друг с другом» [9, с. 24], совпадающее с понятием «интертекстуальность».

Диалог как главная поэтологическая константа Вен. Ерофеева является не только художественной категорией, но и его мировоззренческой позицией. Диалогическая стратегия автора, выраженная в многослойных диалогах, в основном, представлена в двух основных аспектах: диалог с человеком(внутренний) и диалог с текстом(внешний).

«Москва — Петушки» представляет собой исповедь героя Венички Ерофеева, который едет на электричке из Москвы до Петушков. В этой запьянцовской исповеди Веничка предстает, или можно считать, что автор представил своего героя Веничку в бесконечном многогранном диалоге. Диалогическое отношение прежде всего отражается в отношении автора с главным персонажем Веничкой. По И. С. Скоропановой, «Вен. Ерофеев отказывается приписывать роль всеведущего и всеблагого Бога-демиурга, владеющего истиной в последней инстанции, и самому себе» [10, с. 167]. Под авторской маской Венедикт Ерофеев пытается дать полное право мысли и слова и совершенную свободу персонажу, который носит его уменьшительное имя — Веничка Ерофеев. Автор иногда называет имя Венички, разговаривает с ним, но чаще прячется под маской Венички, объединяет их в роли автора-персонажа. С другой стороны, можно считать, что здесь автора нет. От первой страницы до конца поэмы разговаривает с нами только Веничка. «Сам Веничка Ерофеев, одновременно и протагонист, и повествователь, и двойник автора-творца» [6, с. 394].

В своей исповеди автор-персонаж постоянно с кем-то разговаривает, иногда с читателями, иногда с другими персонажами, иногда с самим собой. Самосознание автора-персонажа диалогизовано, все время обращается к себе, к другому, к третьему. Диалог с самим собой, по Бахтину, «позволяет заместить своим

собственным голосом голос другого человек» [1, с. 322], также называют скрыто-полюемический диалог. В повествовании автора-персонажа мы отмечаем, что в его монологах звучат чужие голоса, чужие слова, которые Бахтин определяет как двуголосое слово. Кроме этого, в данном произведении Веничка беседует с самим собой в еще более прямой форме — диалог его сердца с рассудком. Они часто о чем-то спорят, даже борются друг с другом. Процесс диалога и ссоры является эффективным способом открыть свою душу, скептически размышлять о важных вопросах.

Веничка все время слушает, общается с миром, с чужими мнениями, и с другим «Я», смотрит на мир нестабильным несовершенным взглядом. Его диалог с самим собой — это диалог между мертвецки пьяным и чрезвычайно трезвым, традиционным интеллигентом и нигилистом, это бесконечные размышления и рефлексия о собственной и народной судьбе. Имеем право сказать, что наш чрезвычайно пьяный автор-персонаж на самом деле самый трезвый человек на свете. Его пьянство предполагает рациональное разъяснение хаотичного сумасшедшего мира и возможность «критически оценивать действительность, нравственно противостоять давлению тоталитарной системы» [10, с. 170].

Диалог Венички с другими персонажами тоже является важной составляющей в диалогической системе произведения, имеющий значение не только для развития сюжета, но и для понимания позиции и отношения автора-персонажа к миру. Все его дорожные спутники — Митрич, черноусый, декабрист, женщина в берете и т.д. являются отдельными существованиями, самостоятельными индивидами, которые с большой жадностью общения и взаимопонимания беседуют со своей позиции своими неповторимыми голосами. Иногда они соглашаются друг с другом, по Бахтину это не мешает, если их голоса существуют отдельными и самостоятельными.

Некоторые фигуры в «Москва — Петушки» существуют как двойники автора-персонажа, диалог с которыми тоже можно рассматривать как диалог с самим собой. Автор-персонаж испытывает большое одиночество и горе от своей «чуждости» в советском тоталитарном обществе и «несвоевременных мыслей». Тотальное одиночество порождает диалог Венички с самим собой. Он отвечает себе голосами Ангелов, Господа Бога, Сатаны и Сфинкса. Все сюжеты и диалоги между ними в этой игре являются вымыслом Венички, где он «один играет чужь ли не все роли» [10, с. 171].

Читатели как главный субъект обращения часто появляются как «вы»: «Теперь вы все, конечно, набрасываетесь на меня вопросами...» [4, с. 24] Веничка предполагает возможные вопросы от читателей, с вымышленными читателями он ведет вымышленный непрекращающийся диалог, приглашает читателей к со-размышлению. Читатель нужен автору-персонажу как зритель, оценивающий его виртуозную языковую игру. Без воображаемого читателя Веничке было бы не к кому обращаться, не для кого писать. В широком смысле автор-персонаж беседует с читателями с помощью приемов карнавализации.

Карнавальность в поэме «Москва-Петушки» уже достаточно изучена. Связь поэмы с «серьезно-смеховым» жанром, с «Менипповой сатирой» предельно ясна

и бесспорна. Автор-персонаж беседует, играет с читателями через осовременивание героев мифа и исторических фигур, реконструкцию предания на основе незрелого опыта и свободного вымысла, многостильности и разноголосицы.

По А. Зорину, «своего рода современным заменителем карнавала оказывается алкоголь» [5, с. 257]. Пьянство представляет собой ключевой момент, когда все нелогичное, сумасшедшее становится рациональным. Пьяный Веничка может развенчать многие догмы тоталитарного режима, красивую ложь официальных документов и литературы, сделать авторитарное, догматическое, однозначное смешным. Смелая выдумка, игра с историческими деятелями и символами удачно соединена с пародией, сатирой и иронией над тоталитаризмом и однозначностью общественного мнения, показывает читателями безумную но достойную фантастику.

Автор-персонаж отказывается от стилистического единства. В речи Венички мы замечаем своеобразные «сближения высоких и низких стилистических и семантических пластов» [7, с. 392] и сочетания абсолютно несовместных смыслов. В одном предложении или абзаце совмещаются и высокий стиль, и ненормативная лексика, или речь идет нелогично перейдет на совсем другую тему. Диалог читателя с хаотичным миром не только является важной характеристикой поэтики Венедикта, но и художественной особенностью постмодернизма. Противостояние тоталитаризму и окаменевшему в культурных символах духовного абсолюта осуществляется через язык путем сочетания культурной изощренности с вызывающей грубостью.

Автор-персонаж также играет с читателями через нетрадиционную форму текста. Обычно каждая глава романа завершает часть повествования, как минимум одной целой фразой. Но в «Москве-Петушки», глава может быть прервана в середине предложения и продолжена в следующей главы. Кроме того, надо отметить, что использование многоточия тоже является способом беседы с читателями, что позволяет им догадаться, что случилось в пропущенном месте, и какие слова автор мог использовать.

Диалогичность как доминанта творческого сознания автора отражается не только в диалоге с человеком, но и в межтекстовом диалоге. По Бахтину, диалог происходит не только внутри высказывания, но и между высказываниями. Диалогичность текста, определяется переключкой разных «голосов» (смыслов) между высказываниями (текстами) и внутри высказывания одного и того же человека. Эта особенность текста также называется интертекстуальностью, понимаемой как вписанность текста или речи в культурный контекст, ее изначальная диалогичность. Согласно Ореховой, «эпоха второй половины XX — начала XXI в. характеризуется фрагментарностью сознания, что, несомненно, проявляется в первую очередь в языке, и интертекст является особым способом выражения и описания действительности, манерой письма автора» [9, с. 24].

Интертекстуальность как самое яркое свойство постмодернистской поэтики, создает особое пространство соединения и взаимодействия бесконечного множества цитат из разных культурных эпох, может рассматриваться как самое острое оружие деконструкции однозначности истины. Пользуясь «пародийно-

ироническим гибридно-цитатным языком» [10, с. 182], автор-персонаж элиминирует господство тоталитарности, стремится к идейному плюрализму.

Цитаты и фрагменты поэмы являются крайне богатыми и разнообразными веща и античную мифологию, и русский фольклор, и официальную печать, и появление знаменитостей. Среди них библейские и литературные цитаты, политические и пропагандистские клише являются главными источниками заимствования. Связь с Библией и русской классикой отражается и в сюжетной итерации, и в языковой цитизации. По Липовецкому, «библейские мифологемы открыто становятся объектом итерации» [8, с. 290]. Все взятые из Библии или классики сюжеты и тексты использованы с иными значениями, с новой ориентацией, являются субъектом пародии и деконструкции. Тащить высокое святое с божницы, и бросать их в трясину — это и авторское отношение к тоталитарному режиму, к однозначности мыслей и голосов.

Диалогичность, стремящаяся к множественности голосов и мнений, к децентрализованности всех типов центризмов, к стилевому и идейному многоголосию и насыщенности цитатами, аллюзиями и реминисценциями, является ключевым элементом постмодернистской поэтики, цель которой — показать многоликость истины, множественность смыслов, несводимых к какому-либо одному центрирующему.

По исследованию И. Скоропановой, произведения восточной (восточноевропейской и русской) модификации постмодернизма «более политизированы, включают в себя в качестве одного из деконструируемых языков язык социалистического реализма/лже-соцреализма» [10, с. 71]. Поэма «Москва-Петушки» как «пратекст» русского постмодернизма, имеющая в себе почти все типичные особенности и приемы постмодернизма, далеко не частная исповедь советского андеграунда, а исповедь всех трезвых и страдающих в тоталитарном однозначном обществе, и главный художественный и философский манифест русского постмодернизма.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Ф. М. Достоевского — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 322, 383.
2. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
3. Богданова О. В. Современный литературный процесс (К вопросу о постмодернизме в русской литературе 70–90-х годов XX века): Материалы к курсу «История русской литературы XX века (часть III)». — СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, 2001. — 252 с.
4. Ерофеев Вен. Москва-Петушки. С комментариями Эдуарда Власова. — СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. С. 24.
5. Зорин. А. Л. Пригородный поезд дальнего следования // Новый мир, 1989. № 5. С. 257.

6. Лейдерман Н. Л. и Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб. пособие для сту. высш. учеб. заведений: В 2 т. — Т. 2:1968–1990. — М.: Академия, 2003. С. 394.
7. Липовецкий М. Н. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. — М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 392.
8. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. — Екатеринбург: Ур. гос. пед. ун-т, 1997. С. 290.
9. Орехова Д. В. Соотношение понятий «диалогичность» и «интертекстуальность» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2013. № 3. С. 23, 24.
10. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература // Учеб. пособие. — М.: Флинта, Наука, 1999. С. 71,167,170,171,182.
11. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. — СПб.: Невский Простор, 2001. — 416 с.

# МАРТИН ХАЙДЕГГЕР В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ФИЛОСОФСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ\*

УДК 111 + 1(091)

*Романенко Юрий Михайлович,*  
профессор кафедры онтологии и теории познания  
Санкт-Петербургского государственного университета,  
y.romanenko@spbu.ru

## АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ХАЙДЕГГЕРОВЕДЕНИЯ В РОССИИ\*\*

В статье рассматриваются основные направления рецепции и трансформации идей М. Хайдеггера в традиции русской философии. Выделяются определенные рубрики и тематические блоки философских проблем, наиболее актуальные в нынешней философской ситуации в России.

**Ключевые слова:** М. Хайдеггер, история философии, онтология, феноменология, герменевтика, русская философия, рецепция, компаративистика.

*Romanenko Y. M.*  
*TOPICAL ISSUES OF HEIDEGGERIANA IN RUSSIA*

The main directions of reception and transformation of Heidegger's ideas in the tradition of Russian philosophy are considered in the article. There are certain categories and thematic blocks of philosophical problems that are most relevant in the current philosophical situation in Russia.

**Keywords:** M. Heidegger, history of philosophy, ontology, phenomenology, hermeneutics, Russian philosophy, reception, comparativistics.

Мартин Хайдеггер — ключевая фигура в философии XX в., однако до сих пор не существует однозначной оценки его философской деятельности. Отношение к философскому творчеству Хайдеггера в различных школах интерпретаторов кардинально разное. Обзор современной философской литературы показывает, что изучение хайдеггеровской мысли остается актуальным, индекс цитируемости его работ занимает первые места, особенно в связи с публикацией новых архивных материалов. Не будет преувеличением сказать, что к настоящему моменту сложилась аутентичная отечественная традиция перевода, прочтения и осмысления хайдеггеровских трудов. Поэтому представляется актуальной разработка исследовательского проекта «Рецепция и трансформация идей

\* Грант «Рецепция и трансформация идей Мартина Хайдеггера в русской философской мысли» (РФФИ, № 18-011-00753 А)

\*\* Исследование выполнено при поддержке РФФИ, проект № 18-011-00753 А «Рецепция и трансформация идей Мартина Хайдеггера в русской философской мысли».

М. Хайдеггера в русской философской мысли».

Хайдеггер был значимой фигурой для многих крупнейших русских умов — от представителей философской культуры Серебряного века и русской эмиграции до современных влиятельных авторов. Вместе с тем, до сих пор не предложена общая панорама восприятия, критики и преобразования философии Хайдеггера в русскоязычном философском пространстве. Для экспликации такой панорамы необходимо решить следующие задачи: 1) реконструировать и систематизировать модели интерпретации учения М. Хайдеггера отечественными философами; 2) выявить общую специфику осмысления философии М. Хайдеггера в российской традиции; 3) определить инновативность такого осмысления в интернациональном контексте и обозначить перспективные направления критической трансформации его философии. Особое внимание должно быть уделено трактовке хайдеггеровского проекта фундаментальной онтологии, экзистенциальной аналитики *Dasein*, а так же поворота в его философии, приведшего немецкого мыслителя к обращению к проблемам истины, языка и события. Новизной данного подхода может быть определение степени оригинальности российских истолкований хайдеггеровской философии.

Проблема влияния Хайдеггера на русскую философию включает в себя прояснение ряда взаимосвязанных вопросов. Прежде всего, традиция российского философствования изначально была ориентирована на онтологизм, поэтому она не могла не откликнуться на хайдеггеровское «возобновление вопроса о бытии» в книге «Бытие и время» и его идею «онтологической разницы» между бытием и сущим. Отечественному хайдеггероведению присущ комплексный подход ко всему наследию философа, учитывающий этапы становления Хайдеггера от ранних работ до поздних произведений. Вместе с тем, общая панорама рецепции и трансформации хайдеггеровской философии в России до сих пор не обозначена в литературе. Отсутствие систематизированного обзора и методологической рефлексии негативно сказывается как на развитии историографических исследований, так и на применении его идей в сфере систематической философии (онтологии и гносеологии) и в прикладных разделах философского знания (антропологии, этике, эстетике, социальной философии, культурологии, психологии др.).

Несмотря на большую русскую библиографию, посвященную работам немецкого мыслителя, не существует комплексного фундаментального исследования особенности рецепции его идей в русскоязычном философском пространстве, а также системного анализа основных направлений истолкования его произведений. Зачастую для различных отечественных философов в центре внимания оказывается та или иная сторона хайдеггеровской философии. Для одних авторов центральной в философии Хайдеггера оказывается его ранняя герменевтика фактичности или позднее учение о языке как доме бытия. Для других авторов Хайдеггер — это трансцендентальный феноменолог. В меньшей степени в России выражено отношение к Хайдеггеру как последователю немецкого неокантианства. Хайдеггеровская идея экзистенциальной аналитики *Dasein* мотивирует многих отечественных исследователей прочитывать наследие филосо-

фа в антропологическом ключе. Похожая ситуация складывается и с видением Хайдеггера как одного из представителей экзистенциализма. Не упускаются из поля внимания новейшие, постмодернистские интерпретации работ Хайдеггера. Однако пока эти перспективы русской хайдеггерианы чрезвычайно сложно сопоставить друг с другом.

Одним из актуальных направлений исследования в рамках проекта является анализ учений не только тех русских философов первой половины XX века, кто знал тексты Хайдеггера и комментировал их, но и тех, кто по определенным историческим причинам был лишен такой возможности (репрессии и цензура). Имеются в виду имена П. А. Флоренского, Г. Г. Шпета и А. Ф. Лосева. В частности, перспективна возможность сравнительного анализа Шпета и Хайдеггера. То же самое можно сказать о Флоренском и Лосеве. Интересно было бы провести содержательный сравнительный анализ трактовок метафизики у Флоренского и Хайдеггера, сопоставление онтологических доктрин Хайдеггера и Лосева, тождество и различие их историко-философских методов, особенно в истолковании античной философии. Представляется существенным и актуальным проведение анализа оснований религиозно-философской критики Хайдеггера (Н. А. Бердяев, В. Н. Лосский, современные специалисты по этой теме). В этом отношении приобретает особую актуальность новая и оригинальная методология реконструкции не прямой рецепции и обратной («зеркальной») рецепции философских идей, суть которой заключается в выявлении «созвучий» между известными русскими мыслителями и М. Хайдеггером.

Особая роль в отечественном хайдеггероведении принадлежит В. В. Библину. Его переводы хайдеггеровских текстов (особенно «Бытия и времени»), комментарии к ним, спецкурсы на философском факультете МГУ составили целую эпоху в конце XX века. Фундаментальным является его книга «Ранний Хайдеггер: материалы к семинару». Переводческая манера В. В. Библина вызывала споры и критику, как со стороны философов, так и филологов (В. А. Подорога, С. Л. Фокин и др.), но эти дискуссии помогли выйти на новый уровень обсуждения возможностей философского перевода. Можно говорить, что в России сформировалась целая замечательная плеяда переводчиков хайдеггеровских сочинений (В. В. Библин, А. В. Михайлов, Т. В. Васильева Т. В., А. Н. Портнов, А. Г. Черняков, А. П. Шурбелев, О. В. Никифоров, И. Г. Глухова, Н. А. Артеменко и др.).

Основной интерес среди российских философов к Хайдеггеру заключался и заключается в том, что он был онтологом *par excellence*. В целом, анализ рецепции хайдеггеровской философии необходимо осуществлять именно с точки зрения онтологии, поскольку он сам все частные вопросы философии, науки, истории и культуры фундировал под знаком вопроса о бытии. Одной из важных гносеологических тем в философии Хайдеггера была проблема воображения. Между ним и Э. Кассирером в свое время возникла дискуссия по этому поводу.

Особо нужно говорить о большом массиве литературы, посвященной теме «философия и религия». Развитие метода феноменологической деструкции в онтологии Хайдеггера оказало влияние на развитие апофатической методологии в негативной и экзистенциальной теологии. В работах С. С. Аверинцева, С. С. Хо-

ружего и др. были предприняты попытки анализа роли хайдеггеровских идей в религиозной мысли в связи со сравнительным анализом православной, протестантской и католической традиций. В настоящее время наблюдается обновление интереса к этой проблематике, как на Западе (Ж. — Л. Марион, Х. Яннарас и др.), так и у нас в стране (А. В. Ямпольская, С. А. Коначева, Н. З. Бросова и др.).

Сравнение с западным опытом. Мировое хайдеггероведение по определенным историческим причинам развито сильнее российского. Его истоки находятся уже в деятельности ближайших учеников и последователей Хайдеггера. Вместе с тем, обращает на себя внимание тот факт, что в немецкой, французской и английской традициях рецепции хайдеггеровского наследия, как и в России, по отношению к нему складывается ситуация «pro et contra», что делает остро актуальным компаративистский анализ в мировом хайдеггероведении.

Отдельно нужно сказать о философско-политической реакции на известный факт сотрудничества Хайдеггера с НСДАП в должности ректора Фрайбургского университета. По этому поводу у нас были высказаны различные суждения (Н. В. Мотрошилова, В. В. Бибахин, А. В. Магун и др.). Серьезные оценки по этому вопросу были высказаны недавно Н. В. Мотрошиловой, в связи с новой информацией, представленной в публикации хайдеггеровских т. н. «Черных тетрадей», где, в частности, Хайдеггер выразил свое открытое отношение к России. Интересные и важные биографические факты представлены в книге Н. В. Мотрошиловой «Мартин Хайдеггер и Ханна Арендт. Бытие-время-любовь» (2013). Большую работу по этой теме проводит философский журнал «Логос».

Дискуссия о Хайдеггере продолжается в контексте мировоззренческого спора либеральной и консервативной идеологий, иногда доходя до крайних точек зрения за пределами академического дискурса. Характерными и симптоматичными в этом смысле являются книги о Хайдеггере А. Г. Дугина и мнения других представителей этого политического круга. Данная тема является ярким примером ситуации pro et contra.

Актуальные вопросы хайдеггероведения в России можно представить в виде определенных рубрик, связанных с ключевыми проблемами философии (бытие, нигилизм, истина как алетейя, конечность человека, техника как судьба человеческой истории, преодоление метафизики, критика онтотеологии, политическая конфликтология, поэтика философского языка, хайдеггеровские толкования классиков истории философии (Парменида, Гераклита, Канта, Ницше и мн. др.)). Тематический комплексный обзор может быть представлен следующим образом: 1) Онтология. Вопросание о бытии. Забвение бытия. 2) Антропология. Присутствие человека в мире. 3) Философия языка. Голос бытия и язык повседневности. 4) Философия политики. Философ versus политик. 5) Философия техники. Технэ как основное историческое событие человеческой цивилизации. 6) Философия религии. Критика традиционной онтотеологии и вопрос о новом синтезе философии и религии. 7) Философия культуры. Исток художественного произведения. 8) Философия природы. Естественное и искусственное. 9) Философия истории. Судьба бытия.

УДК 111 + 1(091)

*Паткуль Андрей Борисович,*  
старший преподаватель кафедры онтологии и теории познания  
Санкт-Петербургского государственного университета,  
a.patkul@spbu.ru

**ТЕЗИС М. ХАЙДЕГГЕРА  
ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ ДИФФЕРЕНЦИИ  
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ А. Г. ЧЕРНЯКОВА\***

В данном тексте анализируется интерпретация хайдеггеровского понятия онтологической дифференции, данная А. Г. Черняковым. В частности, здесь показывается его понимание связи тезиса онтологической дифференции с традиционным различием сущего как действительного и сущего как возможного. На этом фоне отмечается, что Черняков считал основанием этого различия различие подручного и наличного, которое только и способно выступать достаточным онтологическим базисом для разведения бытия и сущего (онтологической дифференции). Это же различие коренится в дифференциации экстазисов временности как смысла бытия человеческого сущего, которая и выступает предельной пра-дифференцией для всех прочих дифференций.

**Ключевые слова:** онтологическая дифференция, бытие, сущее, наличное, подручное, Мартин Хайдеггер, Алексей Черняков.

*Patkul A. B.*

*THE ALEXEI CHERNYAKOV'S INTERPRETATION OF MARTIN HEIDEGGER'S  
THESIS OF ONTOLOGICAL DIFFERENCE*

In my paper I analyze the A. G. Chernyakov's interpretation of Martin Heidegger's thesis of ontological difference. I show that Heidegger does relate the ontological difference with the traditional distinction between the that-which-is as real essence (i. e. as possibility) and that-which-is as that what has an actual being. In this context I point that Chernyakov thought the division of the presence-at-hand and ready-to-hand is the basis of the difference between possible and actual that-which-is. It is also the basis of the differentiation of being and that-which-is (ontological difference). But

---

\* Исследование выполнено при поддержке РФФИ, проект № 18-011-00753 А «Рецепция и трансформация идей Мартина Хайдеггера в русской философской мысли».

the difference of the modes of ready-to-hand and presence-at-hand is rooted in the differentiation of the temporal structures of human *Dasein*.

**Keywords:** ontological difference, being, that-which-is, ready-to-hand, presence-at-hand, Martin Heidegger.

Философские труды Мартина Хайдеггера служили ориентиром для собственных исследований Алексея Григорьевича Чернякова (1955–2010) в области онтологии на протяжении едва ли всех лет, которые были посвящены этим мыслителем философским изысканиям. Чернякова у Хайдеггера интересовали разные аспекты его мышления: это и хайдеггеровской анализ темпоральности, и его идея онтологического приоритета повседневного озабочения, идущая от хайдеггеровского истолкования «Никомаховой этики» Аристотеля, и проблема собственности (подлинности) бытия человеческого существа, прежде всего, собственности бытия такового, поскольку оно осуществляет усилие философской мысли. В данном же случае следует обратить внимание еще на одну сторону хайдеггеровского мышления, которая была значимой для философского творчества Чернякова.

А именно речь пойдет здесь о хайдеггеровском тезисе *онтологической дифференции*, или онтологического различия, который анализировался петербургским философом как в его центральной монографии «Онтология времени. Бытие и время у Аристотеля, Гуссерля, Хайдеггера» [4, с. 381–434], так и в статье, которая специально была посвящена им данной проблеме, под названием «Онтологическая дифференция и темпоральность». Статья эта впервые была опубликована в журнале «Вопросы философии» в № 6 за 1997 г. [2], а затем была воспроизведена в посмертном сборнике статей Алексея Григорьевича под названием «Об утрате очевидности: на пути к новой онтологии» [3, с. 105–129].

Думается, что интерес Чернякова к проблеме онтологической дифференции был обусловлен, прежде всего, тем, что самого его крайне волновал вопрос о том, что же такое философия, с чем именно и каким именно образом она имеет дело — так, чтобы ни «то, с чем» философии, ни ее «то, каким образом» не могли бы быть смешаны с таковыми нефилософских модусов деятельности человека, будь то позитивная наука или богословие, политика или искусство. И в этой связи нельзя не заметить, что как раз в этой же связи понятие онтологической дифференции вводится и Хайдеггером. Оно начинает им использоваться, в частности, для того, чтобы в ситуации *предметного дефицита* философии, сложившейся уже к середине XIX столетия, показать, что на самом деле философия все же обладает таким сообразным ей предметом, разрабатывать который не может никакая другая наука, равно как и никакая вненаучная деятельность человеческого существа. Для иллюстрации приведем слова самого Хайдеггера:

«Чтобы сделать темой нашего исследования нечто такое, как бытие, мы должны суметь недвусмысленно провести различие между бытием и сущим. Это различие вовсе не первое встречное, но именно то самое, посредством которого онтология, а вместе с ней и сама философия, впервые обретают свою тему. Мы обозначаем это различие как онтологическую

дифференцию, т. е. как разведение (Scheidung) бытия и сущего. Только осуществив это отличие (по-гречески, *κρίνειν*) — не отличие одного сущего от другого сущего, но бытия от сущего, — мы попадаем в поле философской проблематики. Только посредством такого критического образа действий мы сами удерживаемся внутри поля философии» [1, с. 20].

Итак, онтологическая дифференция — это различие бытия и сущего, благодаря которому может быть показано, что философия в качестве собственного для нее предмета располагает бытием. Поскольку же оно, согласно тезису онтологической дифференции, является радикально отличным от какого бы то ни было сущего, включая наивысшее и непреходящее сущее, т. е. Бога, ни один другой вид человеческой деятельности не способен иметь дело бытием как отличительным предметом философии, но всякий раз с той или иной областью сущего. Так как все эти типы деятельности заняты сущим, а таковое выступает для них чем-то заранее положенным (*positum*), все они, включая нефилософские науки и мировоззрение, являются, по мысли Хайдеггера, позитивными, тогда как философия — трансцендентальной, критической, темпоральной, априорной.

Посмотрим теперь, как именно и в каком именно контексте Черняков интерпретирует хайдеггеровский тезис онтологической дифференции.

Интересно, что к обсуждению этого тезиса изначально он подходит окольным путем — через реконструкцию средневековых трактовок сущего и интерпретации таковых у Хайдеггера. Пожалуй, мотивировано это тем, что за счет таких реконструкций можно прояснить значение хотя бы одного из различаемых в онтологическом различии — с прицелом на то, чтобы за счет этого прояснение сделать, пусть хотя бы только негативно, более ясным и само бытия как то, что радикально отлично от сущего. Прежде всего, здесь нужно развести (1) сущее в смысле того, что обладает некоторым актом бытия, бытием в действительности, независимо от того, какой именно сущностью это сущее обладает и (2) сущее в смысле обладающего реальной сущностью, независимо от того, есть ли оно в действительности или нет. И если в первом случае сущее получает смысл действительного, то во втором — оно сводится к только возможному, что получило наиболее последовательное воплощение в метафизике Лейбница, «отождествившего сущее (*ens*) и возможное (*possibile*)» [3, с. 107]. Разумеется, само по себе это различие не составляет еще онтологической дифференции в хайдеггеровском смысле, тем более что, как подчеркивает Черняков, например, для Ф. Суареса различие сущности-возможности и действительного существования совершается и имеет место «не в природе самих вещей, но в различающем интеллекте» [3, с. 109]. Впрочем, добавим мы, в некотором смысле это различие может быть все же рассмотрено и как относительно значимое для тезиса онтологической дифференции потому, что здесь разводятся не только сущее и сущее — сущее в действительности и сущее в возможности, но и, скорее, различные моменты его бытия — существование и сущность.

Так или иначе, направление исследования смысла онтологической дифференции у Чернякова задается переходом от различия сущего как по существу возмож-

ного и сущего как действительно существующего к другой дифференциации — дифференциации, которая только и способна, как, видимо, полагает Черняков, дать доступ к адекватному различению бытия и сущего. Этим различием является различие между только наличным (*das Vorhandene*) и подручной утварью (*das Zuhandene*). (Показательно, что именно Чернякову принадлежит предложение переводить хайдеггеровский термин *das Zeug*, обычно передаваемый как «средство» с помощью слова «утварь»). В трактовке Чернякова, именно сущее как подручное позволяет «непредвзято встретить сущее в стихии понимания» [3, с. 113].

Сообразно с этим Черняков различает у Хайдеггера две, как это называет автор «Онтологической дифференции и темпоральности», *предонтологические позиции*. Он пишет, что «в первой предонтологической позиции бытие сущего раскрывает себя в озбоченном понимании как момент в многообразии отсылов или как сама “сила” отсыла, вписанная в открытый горизонт отношений “для-того-чтобы”, горизонт попечения» [3, с. 118]. Во второй же предонтологической позиции «сущее полагается как самостоятельное “одно”, имеющее определенный “вид” и блюдущее пределы своей самости в свойственном ему определении...» [3, с. 118].

Разумеется, возникает вопрос о том, зачем Чернякову при реконструкции смысла онтологической дифференции нужно предварительно обращаться к дифференции подручного и наличного, которая, вне всякого сомнения, имеется и в онтологии самого немецкого философа, но связь которой с собственно онтологической дифференцией концептуально не вполне очевидна. Более того, и в историографическом отношении на материале трудов Хайдеггера, думается, было бы не так легко обосновать взаимосвязь этих двух тезисов.

На наш взгляд, логика реконструкции тезиса онтологической дифференции у Чернякова такова. Прежде всего, он считает, что принципиальная позиция Хайдеггера, отличающая его, в том числе, и от феноменологии Гуссерля, состоит в том, что сущее как наличное, — а таков характер интенциональных объектов сознания еще и в гуссерелевской феноменологии — скрывает бытие наличного сущего за самим этим сущим, соответственно, не позволяет считать с только наличествующего сущего основание отличия его от его бытия (наличествования как такового). В случае же именно подручного сущего, как уже было сказано, заявляет о себе и особенность его бытия, а именно благодаря схеме «для-того-чтобы», по которой понимается подручное как подручное. Но, с другой стороны, особенность подручного как подручного состоит в том, что оно никогда не выступает изолированно в некотором индифферентном пространстве, подобно произвольной наличной вещи. Подручное сущее (1) всегда вписано во взаимосвязь с другой обиходной утварью, в конечном счете определяясь как элемент мира, понятого как взаимосвязь имения-дела, а также (2) всякий раз занимает вполне определенное, а не индифферентное, место в этой взаимосвязи, исходя из которого оно только и получает свою предназначенность как средства именно «для-этого». Это означает, что и подручное само по себе также не способно стать достаточным примером для тематизации онтологической дифференции.

Выход, который находит Черняков из данного затруднения, состоит в том, что тематизировать онтологическую дифференцию, сделать ее доступной для

«онтологической рефлексии» способны ни подручное, ни наличное сущее, будучи взятыми изолированно, но исключительно сама модификация, позволяющая понимающему бытие сущему переключать понимание бытия сущего с подручного (такое понимание онтологически более изначальное) на понимание бытия как только наличествования. Этот онтологический «процесс» модификации бытия как подручности в бытие как наличествующее у Хайдеггера Черняков именуется «событием про-исхождения наличного как производного».

«Событие про-исхождения наличного как производного состоит в том, что сущее выступает из незаметности или растворенности в обиходе, кристаллизуется и полагается как самостоятельное “одно”, как то, что есть оно само по себе..., самождественное..., и завершенное» [3, с. 119],

– описывает автор «Онтологической дифференции и темпоральности» данное событие. При этом он специально отмечает, что такая модификация не является произвольной и преднамеренной со стороны человеческого существа; она, как Черняков, используя гуссерелевское слово, выражается, является радикально «*unichlich*». И вместе с тем данная модификация имеет именно экзистенциально-онтологический характер, т. е. «событие про-исхождения наличного» коренится в бытийной структуре самого человеческого, т. е. понимающего бытие, сущего, т. е. в экзистенции. Модификация эта является только и исключительно экзистенциальной модификацией. Черняков делает из этого следующий вывод: «Как вытекает из наших предшествующих рассуждений, именно экзистенциально-онтологическая модификация есть условие различения и соотнесения двух предонтологических позиций и, следовательно, возможность появления для онтологической рефлексии такой темы, как онтологическая дифференция» [3, с. 120]. Отсюда становится также видно, что, по мысли Чернякова, онтологическая дифференция не может быть осуществлена в модусе предонтологическом, независимо от того, понимается ли бытие здесь как подручное или как наличное, но только в собственно онтологическом модусе — модусе, предполагающем возможность теоретической рефлексии на принципиальную возможность модификации понимания бытия подручного в понимание бытия как наличное. «Герменевтический перелом и полагает различие между внутримировым бытием и внутримировым сущим», [3, с. 120] — сказано в статье «Онтологическая дифференция и темпоральность». «Итак, вопрос об онтологической дифференции есть не что иное, как вопрос об условиях и основаниях экзистенциально-онтологической модификации», [3, с. 120] — заключает Черняков.

Отсюда, наконец, становится видным основание связи проблематики онтологической дифференции и темпоральности — связи, отмечавшейся также и самим Хайдеггером, согласно которому онтологическая дифференция времени себя во временности и из временности, соответственно, темпоральности. (см.: [1, с. 423–438]). А именно основание это заключается в том, что экзистенциально-онтологическая модификация сама является темпоральной модификацией, поскольку, по словам Чернякова, «Хайдеггер стремится показать, что в основании понятности подручного, с одной стороны, и явленности наличного — с другой, лежат разные темпоральные ориентации» [3, с. 120].

Такая модификация темпоральной ориентации связана, собственно, с хайдеггерским пониманием временности, которая трактуется им как предельный онтологический смысл такого сущего, как человеческое *Dasein*. Временность, согласно Хайдеггеру, в качестве своего базового элемента обладает не моментом «теперь», а равнозначальными экстазисами, так, что она целиком временится в каждом из них. Как отмечает Черняков, «экстатическая временность есть изначальное самонабрасывание, самопроектирование и самопроецирование *Dasein*» [3, с.125]. При этом «раскрытие близи, в которой утварь кажет себя как утварь, имеет своим основанием, как мы уже видели, горизонтальное единство темпоральных экстазисов, временность как таковую» [3, с. 126].

Таким образом, модификация понимания бытия из бытия как подручного в бытие как наличное предполагает соответствующее изменение в характере самих экстазисов временности и их композиции в рамках целого временности. Т.е. «в основе предметного полагания лежит некоторое различие, полагание центра в едином горизонте экстатической временности» [3, с. 127]. И модификация эта «предполагает в качестве своего условия выделение в темпоральном единстве определенного темпорального экстазиса, экстазиса настоящего» [3, с.127]. Более определено, временное основание указанной экзистенциально-онтологической модификации мыслится Черняковым у Хайдеггера так, что в случае подручности бытие понимается из целостности всех временных экстазисов, тогда как в случае наличности горизонт понимания бытия оказывается редуцированным только к экстазису настояния. Черняков пишет:

«Экстатическая темпоральность *Dasein* есть условие нашей встречи с сущим как таковым. Но для бытия подручного фундаментальным конститутивным моментом служит *единство* темпоральных экстазисов. Для бытия наличного как наличного *предмета*, напротив, основной конститутивный момент — полагание внутренней *дифференциации* в темпоральном горизонте» [3, с. 128].

Данный тезис Чернякова не представляется нам бесспорным, особенно если учитывать попытки Хайдеггера предъявить онтологическое основание для понимания бытия под рукой, исходя из презенции как трансцендентального горизонта именно экстазиса настояния — ход, затрудняющий, на наш взгляд, саму дифференциацию оснований понимания бытия как подручного и понимания бытия как наличного. Тем не менее, предложенная автором «Онтологической дифференции и темпоральности» схема, может служить достаточно эффективной эвристической моделью для прояснения как основания экзистенциально-онтологической модификации подручного в наличное, так и основания самой онтологической дифференции.

Сказанное и означает, что дифференциация бытия и сущего, модификация понимания бытия из подручного в наличное и укоренена в различии экстазисов времяящей себя временности, которые всегда уже дифференцированы в рамках единой временности. Поэтому дифференция экстазисов временности у Хайдеггера трактуется Черняковым как *пра-дифференция*, как «темпоральное пра-различение», которое «есть различение различающее, *differentia differens*» [3, с. 128].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии. — СПб: Издательство ВРФШ, 2001. — 445 с.
2. Черняков А. Г. Онтологическая дифференция и темпоральность // Вопросы философии. 1997. № 6. С. 136–151.
3. Черняков А. Г. Онтологическая дифференция и темпоральность // Черняков А. Г. Об утрате очевидности: на пути к новой онтологии. СПб: Издательство Института «Высшая религиозно-философская школа», 2016. С. 105–129.
4. Черняков А. Г. Онтология времени. Бытие и время в философии Аристотеля, Гуссерля и Хайдеггера. СПб: Высшая религиозно-философская школа, 2001. — 460 с.

УДК 141+115

*Лебедев Даниил Сергеевич,*  
аспирант кафедры философской антропологии  
и общественных коммуникаций  
Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена,  
daniil.lebedew@gmail.com

### **АПОФАТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ У М. ХАЙДЕГГЕРА И В РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ ТРАДИЦИИ\***

В статье рассматривается проблема апофатического в философии М. Хайдеггера и в философии А. Ф. Лосева. Выделяются два уровня апофатики — гносеологический и онтологический. Произведен анализ апофатических элементов на примере концептов «бытие» и «ничто» Хайдеггера и понятия «самое самó» Лосева. В заключение дается вывод о сходствах и различиях апофатической проблематики у двух философов.

**Ключевые слова:** апофатика, онтология, бытие, самое самó.

*Lebedev D. S.*  
*APOPHATIC MOTIFS IN M. HEIDEGGER AND RUSSIAN PHILOSOPHICAL  
TRADITIONS*

The article deals with the problem of apophatic in the philosophy of M. Heidegger and in the philosophy of A. F. Losev. There are two levels of apophatics — epistemological and ontological. The analysis of apophatic elements is made using the example of concepts «being» and «nothingness» of Heidegger and the concept of «self itself» Losev. The conclusion is dedicated to the similarities and differences between the apophatic problems of the two philosophers.

**Keywords:** apophatic, ontology, being, self.

Целью данной работы является рассмотрение апофатических мотивов в философии М. Хайдеггера и сопоставление их с апофатической линией, характерной для русской философской традиции — представленной на примере А. Ф. Лосева.

---

\* Исследование выполнено при поддержке РФФИ, проект № 18–011–00753 А «Рецепция и трансформация идей Мартина Хайдеггера в русской философской мысли».

В начале попытаемся дать дефиницию апофатическому. Традиционно считается, что апофатика, в отличие от катафатики, есть такой способ познания, при котором познаваемый объект открывается путем отрицания у него предикатов. Апофатический метод, зарекомендовавший себя, в первую очередь, в богословии, суть особая гносеологическая установка, при которой отрицания, негации, могут больше сказать о познаваемом объекте, чем утверждения. Однако, основное смысловое содержание апофатического заключается в том, что истина не исчерпывается своей дефиницией, но *всегда превышает ее*. Применительно к богословию это выражается следующим образом: Бог в апофатическом смысле понимается не как абсолютное Бытие, Добро или Красота, но как то, что превышает эти определения и не ограничивается ими. В конечном итоге, мысль апофатического богословия приходит к тому, что истина суть Ничто — но такое Ничто, благодаря которому сущее *есть*. Вот как об этом написано в фундаментальном для апофатической теологии Ареопагитском корпусе: «Он (Бог) является причиной всего сущего, Сам же — *Ничем*» [1, с. 134]. И в другом месте: «Его же Самого не было, не будет и не бывало, Он не возникал и не возникнет, и — более того — Его нет. Но Он Сам представляет Собою бытие для сущих; и не только сущие, но и *само бытие сущих* (курсив мой — Д.Л.) — от предвечного Сущего» [1, с. 230]. Таким образом, мы видим, что апофатическое имеет два измерения — гносеологическое, заявляющее невозможность адекватного познания истины путем каких-либо утвердительных положений и дефиниций, и онтологическое — утверждающее, что в основании сущего лежит Ничто, превышающее все сущее и дающее этому сущему быть. Апофатическая теология была распространена как на католическом западе, так и на православном Востоке, но представляется, что на Западе апофатика проявлялась в основном как гносеологический метод, как отрицательная теология, тогда как на Востоке преобладал именно онтологический элемент апофатического дискурса. Необходимо также сказать о следующем: апофатизм следует отличать от нигилизма: если последний утверждает ничтожный характер сущего и ставит под сомнение моральные, религиозные и культурные ценности, то первый, в своем онтологическом аспекте, утверждает протиповоположное, что бытие сущего возможно лишь благодаря божественному Ничто.

Рассмотрим далее, как апофатическое проявляется у М. Хайдеггера. В работе «Что такое метафизика?» рассматривается вопрос о ничто и делается вывод, что «сущность ничто: превращать в ничтожное» [5, с. 31]. Когда Dasein сталкивается с ничто, ничтожным становится все окружающее сущее, оно как бы блекнет перед лицом ничто: «все вещи погружаются в некое безразличие и мы вместе с ними. Не то чтобы всё исчезает, напротив, отдаляясь от нас, все вещи обращаются к нам... Ничего, на чем задержался бы взгляд. В ускользании сущего и остается лишь это самое «ничего»» [5, с. 29]. Однако только в этом состоянии человек переживает чудо: он понимает, что сущее *есть*. Только перед лицом ничто открывается бытие. Хайдеггер пишет об этом так: «Ничто — не предмет, даже не сущее. Ничто — не самостоятельная вещь и не сопутствует сущему, прилагаясь к нему. Благодаря ничто только и возможно раскрытие сущего как

такового для нашего здесь-бытия» [5, с. 32]. Здесь мы видим яркий пример апофатической онтологии: именно Ничто, по мысли Хайдеггера, лежит в основании опыта бытия сущего. Только когда мы ощущаем присутствие Ничто, «удерживаемся в нем», для нас возможна трансценденция — понимаемая Хайдеггером как выход за пределы сущего в целом. Трансценденция Хайдеггера сильно напоминает понятие *ἔκστασις* Ареопагита, означающее также выход за пределы сущего и освобождение от всякой связи — как с сущим, так и с самим собой.

Однако Ничто, понимаемое Хайдеггером, и Ничто, о котором пишет Ареопагит в своем корпусе — это не одно и то же Ничто. В первом случае оно суть просто возможность встречи с бытием, во втором — оно является причиной как бытия, так и сущего. Хайдеггер пишет, что Ничто в обыденной жизни почти всегда скрыто от нас, потому что «мы совершенно теряем себя в сущем. Чем больше в заботах мы погружаемся в сущее, тем меньше позволяем ему ускользнуть как таковому и тем больше отворачиваемся от Ничто» [5, с. 33]. Однако повернуться к нему следует не ради него самого — оно ведь ничтожно — но ради того, чтобы встретить бытие, которое открывается нам в этот момент поворота. Ничто и бытие, по мысли Хайдеггера, всегда неразрывны именно потому, что открываются нам одновременно.

Именно к бытию Хайдеггер применяет апофатические категории: он отказывается говорить о нем катафатически, утверждая, что оно есть вот это или вот то. Так говорят о сущем, о бытии же нельзя даже сказать, что оно *есть* — оно не есть, но «имеется», «присутствует». «Бытие сущего само не «есть» сущее» [4, с. 6], — пишет Хайдеггер в «Бытии и времени». Бытие нельзя низводить до уровня сущего, оно выше сущего, сущее только и возможно благодаря бытию. Иерархическое отношение между сущим и бытием видно в следующих словах Хайдеггера: «бытие может обходиться и без сущего, но вот сущего не бывает без бытия» [5, с. 42]. Однако над бытием не существует еще какой-либо инстанции — ведь все, что существует, суть сущее, а значит оно *есть* лишь благодаря бытию. Даже Бог Хайдеггером рассматривается как сущее, пускай и «наивысшее сущее». Бытие являет себя в языке, в поэзии, в народном духе или во встрече с любимым человеком — но являя, оно и скрывает себя одновременно, поэтому о нем нельзя говорить конкретно, логически, так как тем самым мы подменим его сущим. Философ мыслит бытие апофатически, в отрицательных категориях, и временами его речь напоминает речь Ареопагита относительно Божества — с той лишь разницей, что для Хайдеггера выше бытия ничего нет, а для Ареопагита само бытие — «от Прежде сущего, и Ему принадлежит бытие, а не он Он бытию, и в Нем есть бытие, а не Он в бытии» [1, с. 237]. Прп. Максим Исповедник, комментируя это предложение, говорит: «бытие присутствует в Боге как идея, а не Бог находится в бытии» [1, с. 237]. Но Хайдеггер отвергает идеи и все что связано с ними — и потому что видит в этом, во-первых, зарождение европейского нигилизма, имплицитно содержащегося в платоновской философии идей и эксплицитно заявившего о себе в XX веке в философии Ницше, во-вторых, потому что, утверждая идеи, мы, следуя мысли Хайдеггера, бежим от бытия к сущему, от конкретности присутствия к абстрактным логическим умозаключениям.

Апофатика Хайдеггера анти-идеалистична, но при этом философ стремится сохранить за ней предельную конкретность как за сущностным мышлением, которое, в отличие от мышления исчисляющего, стремится мыслить истину бытия. Хотелось бы закончить эту часть словами Р. Сафрански:

«цель Хайдеггера парадоксальна: он хочет платоновского экстаза без платоновского неба идей. Он хочет бегства из пещеры, но без веры в то, что существует какое-то место за пределами пещеры. И полагает, что *присутствие* должно быть захвачено бесконечной страстью, но не страстью к бесконечному» [3, с. 88].

Теперь рассмотрим апофатическое в философии А. Ф. Лосева. В русской философской традиции Лосев выделяется, прежде всего, особой систематичностью мысли, четкой дедуцируемостью понятий и строгим диалектическим подходом. На наш взгляд, апофатизм ярче всего проявляется в книге Лосева «Самое самó», опубликованной уже после смерти философа. В этой книге Лосев рассматривает сущность вещей, то что пребывает в вещах, не изменяясь — их самое самó. Любая вещь обладает различными предикатами, однако из этих предикатов, даже из всей их совокупности, нельзя вывести определения конкретной индивидуальной вещи. Иными словами, вещь не сводима к своим предикатам — все они так или иначе сказываются о ней, открывают какую-то ее сторону, но не говорят, что она есть. «Вещь определима только сама из себя — вот постулат абсолютной вещи. Но это значит, что вещь не определима никак» [2, с. 214]. Апофатическая диалектика приводит нас к тому, что вещь не есть то, не есть это и т. д., и парадоксальным образом, чем больше мы знаем то, чем вещь не является, тем больше мы узнаем о ней. Это — апофатика как гносеологический метод, облеченный в форму диалектики — своего рода отличительная черта философствования А. Ф. Лосева. Следуя его мысли, определить вещь как вещь — значит утратить ее как предмет определения, «найти самое самó вещи — значит не иметь возможности высказать о ней ни одного предиката» [2, с. 215]. Это самое самó дано нам бесчисленным множеством интерпретаций, потому что каждая вещь имеет множество различных модусов своей данности — социальных, материальных, физических, практических и т. д. Однако общей основой для этих интерпретаций является *символ*, самое самó дано нам только в символах, само же по себе оно трансцендентно. По Лосеву получается, что каждая вещь есть символ самого самого, само же оно — тайна. Подлинная тайна не может быть раскрыта, иначе она была бы не тайной, но просто незнанием или загадкой, однако тайна может *являться* — то есть быть сообщимой, ощутимой и познаваемой, но познаваемой именно как тайна, в своей таинственности. По Лосеву, вещи, или символы, есть такие явления, эпифании тайны самого самого. Оно лежит в основе всех вещей как своих символов, само не будучи подчинено категории бытия. Самое самó непознаваемо и дологично, пишет Лосев. Однако также непознаваем и дологичен и каждый его символ — цветок, дерево, человек, любая вещь — все является тайной. Лосев пишет: «невозможно сказать даже и то, что Бог есть Бог, — правда, опять-таки точно в такой же мере, в какой невозможно сказать, что и цветок есть цветок» [2, с. 212]. Ведь допустив какую-то одну категорию применительную к какой-либо вещи, мы диалектическим образом придем к необходимости

допустить еще множество логических категорий, и в результате вместо самой вещи, по мысли философа, мы получаем просто множество логических категорий, затмевающее собой конкретную индивидуальную и ни на что не сводимую вещь. Лосев делает следующий вывод: в основании сущего лежит самое само́, абсолютная самость, благодаря которой каждая вещь представляет собой именно себя — то есть ни на что иное не сводимую индивидуальность. Каждая вещь таинственна и непознаваема, как и абсолютная самость, лежащая в основании всякой вещи — но эта таинственность энергийная, не сущностная, она, если выражаться языком православного богословия, суть непостижимость «по благодати», а не «по природе». Здесь мы видим пример апофатической онтологии, расширенной от непостижимого Ничто, лежащего в основании сущего, до энергийной непостижимости каждого отдельного сущего.

Заканчивая наше небольшое исследование, можно сделать следующие выводы. Мысль обоих философов, как М. Хайдеггера, так и А. Ф. Лосева, апофатична — то важнейшее и самое существенное, что занимает мыслителей — в случае Хайдеггера — бытие, в случае Лосева — самое само́, — осмысляется ими в апофатических категориях. Для каждого это существенное суть тайна, невыразимая и непостижимая. Оба философа отвергают познание истины с помощью определений, считая, что истина всегда превышает свою дефиницию. Однако апофатика Хайдеггера есть апофатика в ситуации, когда «Бог умер», и обнаружилось лишь ничто, которое следует преодолеть, чтобы встретиться с Бытием. Апофатика Лосева, наоборот, основана на «Богe живом», на православном Предании, на Ареопагитском корпусе и на православной интерпретации платонизма.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений с толкованиями преп. Максима Исповедника. — СПб.: Издательство Олега Абышко, 2013. 464 с.
2. Лосев А. Ф. Вещь и имя. Самое само́. — СПб.: Издательство Олега Абышко, 2008. 576 с.
3. Сафрански Р. Хайдеггер: германский мастер и его время. — М.: Молодая гвардия, 2005. 614 с.
4. Хайдеггер М. Бытие и время. — М.: Академический проект, 2011. 460 с.
5. Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Лекции о метафизике. — М.: Языки славянских культур, 2010. 160 с.

УДК 32:1

*Гончарко Дмитрий Николаевич,*  
кандидат философских наук, доцент кафедры философии  
Института философии Российского государственного педагогического  
университета им. А. И. Герцена,  
goncharko@list.ru

### **ПОЛИТИКА И ЭСТЕТИКА В ФИЛОСОФИИ М. ХАЙДЕГГЕРА\***

Статья посвящена анализу политической и эстетической сторон философской позиции умолчания М. Хайдеггера в свете политических идей И. Канта. Работа основана на сопоставлении комментариев Х. Арендт, П. Бурдьё и А. Бадью к политической философии М. Хайдеггера. В работе применяется различие четырех дискурсов, предложенное А. Бадью, к тому, чтобы квалифицировать различные политические стратегии как разные возможности реализации способности суждения и определить в свете этого различия политический статус философских идей М. Хайдеггера.

**Ключевые слова:** политический дискурс, политическое суждение, критика способности суждения, М. Хайдеггер, И. Кант

*Goncharko D. N.*

#### *POLITICS AND AESTHETICS IN THE PHILOSOPHY OF M. HEIDEGGER*

The article is devoted to the analysis of the political and aesthetic aspects of the philosophical position of M. Heidegger's in terms of I. Kant's political ideas. The work is based on the comparison of the approaches of H. Arendt, P. Bourdieu and A. Badiou to the political philosophy of M. Heidegger. The difference between the four discourses proposed by A. Badiou is used in the work in order to qualify various political strategies as different possibilities for realizing the judgment ability and to determine the political status of M. Heidegger's philosophical ideas.

**Keywords:** political discourse, political judgment, critique of judgment, M. Heidegger, I. Kant

Обычный упрек к Хайдеггеру — отказ от высказывания, политика умолчания, одновременно с поддержкой гитлеровской Германии. Мне бы хотелось

---

\* Исследование выполнено при поддержке РФФИ, проект № 18–011–00753 А «Рецепция и трансформация идей Мартина Хайдеггера в русской философской мысли».

в этой статье отойти от этой очевидной диспозиции (участие в политической реальности определяется активным высказыванием своего мнения, тогда как аполитичность — пассивным восприятием существующего политического процесса) и предложить иной взгляд на проблему, который открывается эстетизацией политической реальности. Началом процесса эстетизации политической философии можно считать работы Ф. Шиллера. Немецкий теоретик видел в произведении искусства и в самом эстетическом государстве возможность объединения всех частей, гармоническое единство. Разобщенность, разделенность индивидов можно преодолеть через синтез в творческом гении. И эстетическое государство способствует полному осуществлению всех способностей отдельных людей через открытое и свободное взаимодействие друг с другом. Я полагаю, что на Хайдеггере эта традиция синтеза прерывается, и вместо нее создается новая традиция конструктивной разделенности в рамках политической реальности.

Возможно, главную претензию к Хайдеггеру можно расположить не в оппозиции молчание/суждение. Каким бы ни было красноречивым это молчание, оно все равно не достигает настоящего политического идеала. Другой вопрос, что Хайдеггер, конечно, не ставил своей задачей создать политическую онтологию или вариант политической философии. Но дискуссия, развязанная вокруг «дела Хайдеггера», заставляет пристально приглядеться к этой проблеме.

Рассмотрим молчание, бойкот и безразличие как факторы демократического процесса. С одной стороны, нет ничего пассивнее апатии, неприсутствия граждан в обсуждении политических вопросов. Более того, республиканская традиция, восходящая к римскому праву и римской политической теории, говорит о необходимости граждан принимать участие в обсуждении общих вопросов и об отождествлении граждан с государством. Безразличие же показывает сопротивление этой тенденции и производит сглаживание политического пространства. Безразличие не только не препятствует работе политического механизма, а, напротив, способствует его функционированию. Только потому, что мы лично не озабочены каждой проблемой и не принимаем участия в ее решении, репрезентируя ее решения представителю или иной политической форме, политический компромисс и политический диалог вообще возможен. Безразличие создает дистанцию и зону отчуждения между государством и гражданином, тем самым делая государство зримым и заметным. Этот новый инструмент в руках гражданина делает возможным выход из ситуации игры с нулевой суммой с государством, где единственным выходом можно считать либо тотальное присутствие государства в жизни человека — деспотизм, или тотальное присутствие гражданского общества — анархия.

Этому обстоятельству находится много подтверждений в мире экономики и бизнеса. Сейчас молчание и безразличие — основные инструменты моделирования экономической реальности. Отсутствие публичной реакции, игнорирование по отношению к неконкурентному продукту становится самым действенным стимулом экономического роста. И напротив, притворное забалтывание (*das Man*) или восторженное восхищение являются стимулами плановой экономики советского типа. Возможно, в этом обстоятельстве отдаленно сказываются причины отставания плановой экономики от рыночных ее образцов.

Сделаем положительное заключение из выхода за рамки игры с нулевой суммой: политический спор или политический дискурс антидиалектичен. Мнение оппонента не подвергается критике, а применяется процедура исключения или изоляции. Прямая конфронтация служила бы аргументом в пользу состоятельности доводов оппонента. Эта стратегия не обязательно иррациональная, политическому дискурсу свойственен особый рационализм. Присутствие через молчание и безразличие определяет переход от публичного порядка общества к частному порядку личной индивидуальной сферы.

В этом контексте необходимо рассмотреть политический идеал в философии Х. Аренд, для которой афинский вариант демократии является оптимальной моделью присутствия в публичной пространстве. Этот режим определяется ответственным суждением. Доля публичности прямо пропорциональна состоятельности и способности вынести самостоятельное суждение. Теоретическое основание философ находит в критической философии И. Канта. Если внимательно рассмотреть систему Канта, то не уйдут от внимания три разные вида индивидуации, к которым прибегает философ в трех критиках.

Центр первой критики — трансцендентальный субъект, и главный вопрос — условия возможности нашего суждения о мире в режиме истина/ложь. Трансцендентальный субъект сказывается об условиях научного познания. И этим условием становится фундаментальная связь меня и мира, некоторое единство, а именно трансцендентальное единство апперцепций. Мир потому познаваем, что есть нечто объединяющее. Это единящее отсылает к стоическим принципам, выраженным двумя понятиями: *oikeiosis* и *logoi spermatikoi*. Первое означает, что каждый человек осознает себя и может идентифицировать себя в познавательном и моральном отношении с присущими миру и универсуму внутренней рациональностью и логичностью. В этом мы видим присущую рациональности редукцию к уже знакомому, которое составляет часть нашего *oikos'a*. Разум присущ и миру и человеку, он действует на двух уровнях. А тот принцип, который позволяет это заключить, выражен во втором стоическом термине *logoi spermatikoi*, который означает, что рациональные семена разлиты по реальности, принадлежат вещам, и поэтому реальность разумна. Это позволяет Гегелю заключить о параллелизме действительности и разумности в своей «Философии права»: все действительное разумно, и все разумное действительно. Мысль и реальность управляются одним и тем же принципом, что позволяет реальности быть познаваемой.

Второй вид субъектики кантовской критической философии — личность и человек. Вторая критика сосредоточена на опыте человеческого поступка. Кант ищет априорное основание для поступка, которое позволит избежать гетерономных оснований, такое основание которое не заимствовано из опыта. Для Канта этим основанием становится долженствование, поступок из чувства долга. Здесь Кант обнаруживает возможность перейти в регистр свободы, и тем самым создается новый концепт, который уже не является просто трансцендентальным познающим субъектом, концепт человека, который выводится из пространства средств и является целью для себя. «Я» в своем существовании обнаруживает себя как

цель. Руководящим принципом и основанием производства человека становится категорическим императив. Следствием такого производства является отказ и невозможность качественно различить нравственность и безнравственность. Для Канта безнравственность начинается с простого исключения для себя: когда я в конкретной ситуации, в конкретных обстоятельствах отказываюсь руководствоваться универсальными правилами и перехожу к исключительности. Как замечает Х. Аренд в своих «Лекциях по политической философии Канта»: «Плохой человек для Канта тот, кто делает исключение для себя, а не тот, кто желает зла, поскольку, согласно Канту, это не возможно» [2, с. 36]. Безнравственный человек поступает тайным образом, его действия не публичны, так как в противном случае такое действие выступало бы против общественного интереса и ставило бы человека в оппозицию к обществу, всякое зло тайно и совершается под покровом ночи.

Третий вид субъекции, на котором сосредоточена третья критика, — особый концепт. У Канта в третьей критике есть любопытный фрагмент:

Внутренняя форма одной только былинки может в достаточной мере доказать для нашей человеческой способности суждения свое происхождение, возможное только по правилу целей. Но если отказываются от этого и обращают внимание только на то, как используют это другие порождения природы, следовательно, перестают рассматривать внутреннюю организацию и обращают внимание только на внешние целесообразные отношения — например, на то, что трава нужна скоту, а скот нужен человеку как средство для его существования, — и не знают, почему это нужно, чтобы люди существовали (а на такой вопрос, если иметь в виду жителей Новой Голландии или Огненной Земли, не так-то легко ответить), то не доходят до категорической цели, а все эти целесообразные отношения основываются на все далее отодвигаемом условии, которое как необусловленное (существование вещи как конечной цели), лежит совершенно вне физико-телеологического рассмотрения мира; но тогда такая вещь вообще не есть цель природы, ведь ее (или весь род ее) нельзя рассматривать как продукт природы [5, с. 301].

Кант спрашивает: почему вообще существуют люди? Это очень любопытное понятие и очень удачный перевод. Для Канта важно именно множественное число. Его форма напоминает более известный вопрос, который изначально задает Лейбниц, а Хайдеггер его преобразует: «почему есть нечто, а не ничто?». В этих вопросах есть видимость сходства с вопросами о причинах. Напротив, в вопросе Канта не стоит акцент на выяснении причин, в его «почему» надо услышать некое целеполагание, услышать ответ на то, ради какой цели существуют люди. И этот вопрос задается в третьей критике.

Суждения вкуса, которые становятся главным фокусом Канта, являются необходимыми артикуляциями по поводу эстетического переживания. Как только я выношу суждение, я желаю им поделится с другим. В том случае, когда я не делюсь своим суждением, то это не суждение вкуса, а суждение объектив-

ного удовольствия от еды, познавательной практики и т. д. Присутствие другого определяется полем оспаривания или полемики, т. е. я выношу суждение и требую от другого согласия, хотя у меня нет на это никаких оснований. Поэтому Кант говорит, что о вкусах не спорят, но ведут дискуссии. В этом моменте мы видим ход, обратный всей трансцендентальной философии Канта: вместо поиска априорности и общих условий, он погружается в самую сердцевину опыта и тем самым формулирует опыт надиндивидуальный. Х. Аренд этот элемент опыта называет «несубъективный элемент в необъективных чувствах». Иными словами, необходимо усугубить, довести до предела само индивидуальное, чтобы оказаться надиндивидуальным и тем самым прийти до *sensus communis* (*koine aesthesis*), общего чувства. Событие эстетического переживания возможно только в сообществе, в коммуникации. Кантовская эстетика политична.

Можно возразить, что особенные эстетические моменты и переживания мы стремимся прочувствовать наедине с собой, т. е. у нас есть культура уединения, но для Канта это лишь свидетельство обратного. В нашем бегстве от сообщества Кант не видит производства эстетического переживания, мы не изобретаем в этот момент эстетическое чувство, а скорее имеем то, что уже эстетически прочувствовано. Согласно Канту, наше желание «удалиться» вызвано желанием пережить уже пережитое, воспроизвести машину желания заново. А вот истинные первичные эстетические переживания возникают только в сообществе. Поэтому можно сказать, что сообщество (люди) эстетически первично по отношению к индивидам.

Как возникает эта первичность общественного и общего над индивидуальным? Здесь только по видимости проявляется республиканская традиция, согласно которой общие интересы имеют преимущества по сравнению с интересами отдельного человека. Важно провести дедукцию этого общего. Философия в том случае, если входила в рамки политики, то занималась тем, что устанавливала правила поведения для не-философов. Для Канта ситуация меняется: философ больше не живет среди только философов, тот опыт который описывает Кант доступен каждому, это опыт для нас всех. Философ Канта живет среди людей. Аристотелевское разделение на теоретическую философию и практическую мудрость было подготовлено, чтобы еще раз обозначить преимущества *bios theoretikos*, и еще раз учредить иерархию между теоретическим и практическим. Тогда как Кант отказывается от этого, снимая историческую противоположность философии и политики, снимая различие между эпистемологией и пользой.

Эстетическое удовольствие Кант называет незаинтересованным. Если возвратиться к вопросу Канта о людях и причинах/целях их существования, то можно сказать, что люди существуют, чтобы разговаривать друг с другом, производить незаинтересованную и свободную сообщность. Такая открытость возможна, когда есть свободное мышление, где всякая точка зрения явлена для обозрения. Метафора зрения, зрительства занимает в политической философии Канта существенное место, а сценой, разыгрываемой перед зрителем, становится сцена революции. Отношение Канта к революции проявляет его особенную романтическую иронию, которая создает особую зону «неразрешен-

мости» (термин Поля де Мана), двойного прочтения, в котором мы не можем ни подавить, ни устранить одно значение в пользу другого. Эта дилемма или противоречие у Канта выражена в безоговорочном приветствии Французской революции и таком же безоговорочном отказе от всякой революционной деятельности:

...это событие состоит не в важных совершенных людьми деяниях или злодеяниях, посредством которых великое становится для людей ничтожным, а ничтожное — великим, не в том, что как по мановению волшебства великолепные древние государства исчезают и на их месте возникают словно из-под земли другие. Нет, дело совсем не в этом. В этой игре великих преобразований открыто проявляет себя лишь образ мышления зрителей и заявляет во всеулышание о таком всеобщем и вместе с тем бескорыстном их сочувствии играющим на одной стороне против играющих на другой, что такая партийность может оказаться опасной и очень повредить им; это доказывает (своей всеобщностью), что человеческий род в целом обладает характером, и — (своим бескорыстием), что этот характер, по крайней мере в задатках, морален; и он не только позволяет надеяться на продвижение к лучшему, но уже сам по себе есть такое, насколько это возможно для него в данный момент. Революция духовно богатого народа, происходящая в дни на наших глазах, победит ли она или потерпит поражение, будет ли она полным горем и зверствами до такой степени, что благоразумный человек, даже если бы он мог надеяться на ее счастливый исход во второй раз, все же никогда бы не решился на повторение подобного эксперимента такой ценой, — эта революция, говорю я, находит в сердцах всех зрителей (не вовлеченных в игру) равный их сокровенному желанию отклик, граничащий с энтузиазмом, уже одно выражение которого связано с опасностью и который не может иметь никакой другой причины, кроме морального начала в человечестве [6, с. 102–103].

Важность происходящего Кантом переносится с революционных действий на наблюдателя. И именно реакция наблюдателя, даже пассивного, является показательной и существенной.

Посмотрим, как в эту традицию вписывается мысль Хайдеггера. П. Бурдые в работе «Политическая онтология Мартина Хайдеггера» отказывается от одностороннего восприятия фигуры Хайдеггера: либо осуждение, либо принятие. Бурдые говорит о «философской сублимации, навязанной специфической цензурой поля философского производства» [4, с. 18]. Близость, с одной стороны, эссеистике (Юнгеру и Шпенглеру), а, с другой стороны, расположение в чисто философском пространстве помогает Хайдеггеру занять политическую позицию, высказываясь исключительно философски. Бурдые находит равные выводы, которые делает Э. Юнгер в «Рабочем», и Хайдеггер — в «Вопросе о технике»:

...здесь находится самый центр хайдеггеровской онтологии, ее видение бытия и времени, свободы и небытия в форме выражающей ее собственное политическое основание. Хайдеггер подхватывает само движение юн-

героической мысли, когда утверждает, что именно в «крайней опасности» обнаруживается, «против всякого ожидания», что «бытие техники таит возможность того, что сберегающее восходит к нашему горизонту» или, согласно той же логике, что реализация сущности метафизики в сущности техники, этом венце метафизики воли к власти, делает доступным преодоление метафизики [4, с. 70].

Политика и философия в мысли Хайдеггера оказываются в позиции неразрешимости, если использовать терминологию Поля де Мана. Нельзя отдать однозначное преимущество тому или иному прочтению. Политика и философия задают онтологический порог практического и повседневного опыта. Тотальное государство и современная наука являются, с точки зрения Хайдеггера, следствиями развертывания сущности техники, и единственной истинной реакцией на нее должны стать не оппозиция и диалектика, не игра с нулевой суммой, а решимость осмыслить и смело встретить ее. Политика и философия в хайдеггеровской мысли оказываются в ситуации «восполнения»:

... в противоположность зачастую бытующим представлениям о социологии, именно чтение произведения как такового, его двойных смыслов и подразумеваний, раскрыло — в то время, когда о них еще не было известно от историков — некоторые из самых неожиданных политических импликаций хайдеггеровской философии: осуждение государства благоденствия, скрытое в глубине теории временности, антисемитизм, сублимированный в осуждение беспочвенного блуждания, отказ отречься от вовлеченности в нацизм, вписанный в сложные аллюзии диалога с Юнгером, крайнюю консервативную революционность, вдохновившую как философские стратегии радикального преодоления, так и разрыв с гитлеровским режимом, разочарованием из-за непризнания революционных притязаний философа на миссию философского Führer'a [4, с. 13–14].

В критике государства всеобщего благоденствия опять же необходимо увидеть не поверхностную критику социального государства, как экспансию или колонизацию жизненного мира граждан, не вторжение государства в гражданский мир, а напротив глубокое понимание того, что государство благоденствия на самом деле важная уступка самого государства по отношению к гражданскому обществу. И мы склонны видеть в нем, вслед за Хайдеггером, скорее образцовую стратегию взаимного уклонения — когда граждане отказываются проявлять претензию ко власти, ограничивая себя просто гражданской негативной свободой, в то время как государство гарантирует социальную, экономическую и политическую безопасность.

Вторая тема, обозначенная Бурдые в политической философии М. Хайдеггера как проблема «беспочвенного блуждания», является самой существенной проблемой и современных представительных демократий. С этой проблемой мы сталкиваемся с совершенно новыми перспективами и вопросами, с которыми старые политические режимы не сталкивались. Вслед за Ф. Анкерсмитом можно

считать, что всякая политическая система является ответной реакцией на соответствующую политическую проблему, так

...феодализм был ответом на проблему коллективной безопасности, вызванную крахом империи Каролингов и вторжение викингов; сознательно или бессознательно люди того времени понимали, что серьезно ослабленный политический центр не способен обеспечить достаточную общественную безопасность и что эту задачу лучше поручить независимому барону, графу или церковному иерарху. Другой пример — королевский абсолютизм XVII–XVIII веков, ставший ответом на религиозные междоусобные войны в Европе, вспыхнувшие в XVI веке и угрожавшие коллективным политическим суицидом [1, с. 119].

Отсюда понятно, что демократия не является лекарством от всех болезней, но демократия способна создать поле для безопасного соседства под одной крышей «политических врагов»; демократия держится на возможности компромисса, что говорит о потенциальной возможности диалога вообще. Но ради справедливости необходимо отметить, что обратной стороной этой «универсальности» и компромиссности становится бесчувствие к проблемам и сложностям, произведенным самой политической системой. И этой проблемой становится «блуждающая беспочвенность».

Демократия создает проблемы, которая она сама не в силах решить. Мы указали, что важным фактором демократического процесса, который находится именно в представительной демократии, является молчание, уклонение и бойкот. Этот вакуум или зазор между государством и гражданским обществом принципиально не устраним, он создает маргинализованную, неустроенную группу людей — в современных реалиях это отверженные, асоциальные элементы, криминальные элементы, наркоманы, безработные — своеобразный «современный люмпен-пролетариат». Полное устранение или интеграция этих групп в гражданское общество возможно только при уходе от демократии в иные политические системы (возможно в этом исток ностальгии по СССР). Можно указать, что историзм политических процессов прямо противостоит историзму истории. Вместо прямой последовательности событий линейной прогрессистской и техницистской временности мы получаем иную философию временности — возвращающегося времени, которая может противостоять катастрофе технического мира.

«Блуждающая беспочвенность» — это закономерный итог развития демократии и государства всеобщего благоденствия; маргинализованный класс, возникающий в нерепрезентируемом зазоре между государством и гражданским обществом, неинтегрированность без больших потрясений для политической системы. Институт бюрократии, технический по своей сути институт, служащий видимостью интеграции и способствует отождествлению государства и человека, который создает тип «рабочего», представляющего собой «техническое начало, сведенное “техни-

кой, коллективным, типичным” к полностью автоматическому состоянию, поработанному техникой и наукой, комфортом и “[извне] получаемыми импульсами”, говоря кратко, обычного человека, “цифру”, механическое и чисто статистическое сложение которых дает “массы”, т. е. “коллективные силы” “самого дна”, низверженные эрой пособий в заранее отведенные места» [4, с. 45–46].

Тотальная иерархия или всеобщность не могут решить проблему интеграции неинтегрируемого, проблему по сути репрезентационную и эстетическую. Интуиция, которая идет от Канта и Шиллера через кризисное осмысление и философское умолчание Хайдеггера находит неожиданную реализацию в онтологии события А. Бадью. Ставя своей задачей переосновать теорию субъекта в работе «*Апостол Павел. Обоснование Универсализма*», А. Бадью формулирует четыре дискурса: дискурс иудейский, дискурс греческий, дискурс апостольский и дискурс мистический. Наше внимание должно сосредоточиться на первых трех дискурсах (четвертый мистический дискурс никому не адресован, это дискурс без дискурса и поэтому не может быть декларирован или составить предмет проповеди). Каждый же дискурс из первых трех предлагает свою субъективную фигуру и режим доступа к истине, а также свою истинностную процедуру. В иудейской дискурсе в качестве субъективной фигуры выступает пророк, который свидетельствует о трансцендентном, интерпретирует знамения, — это дискурс исключительности. В греческом дискурсе субъективной фигурой выступает мудрец, философ, соотносящий логос с бытием — это дискурс тотальности. Эти два дискурса дают два варианта фигуры господства:

...чудесная исключительность знамения есть лишь «минус», точка выпадения, на которой держится космическая тотальность... Видится ли космическая тотальность как таковая или она расшифровывается через исключительность знамения, в обоих случаях, по Павлу, мы имеем дело с теорией спасения, предполагающей господство (закон), причем обладающее тем тяжким пороком, что в случае господства мудреца и в случае господства пророка — неизбежно не осознающих своей идентичности — человечество раскалывается надвое (Иудей и Еллин), что блокирует универсальность Вести [3, с. 37].

В современном российском политическом дискурсе мы часто наблюдаем именно такую картину: есть две четко выделенные тенденции, которой придерживаются политические фигуры. С одной стороны есть тотальность, большинство, которое поддерживает основного кандидата; это большинство произведено тотализирующей идеей, идеей истории, идеей предназначения и т. д. С другой стороны есть оппозиция, которая подчиняется логике исключительности; сторонники ожидают от оппозиции новых расследований, новых разоблачений и т. д. Как одно так и другое — далеки от настоящего политического идеала. Однако, есть еще и третья сила: она внутренне оппозиционна, но внешне лояльна действующей власти, т. к. политически пассивна. И в этом смысле она также

нерепрезентируема и не учтена, как и люмпен-пролетариат (о котором сказано выше). От того, насколько эта сила сможет в противовес хайдеггеровской стратегии включиться в «апостольский дискурс» и взять на себя смелость не только пользоваться собственным разумом, но высказаться, стать источником вести, взять слово и стать субъектом политической ответственности — от этого будет зависеть исторический исход современной революции, которая должна происходить не как смена элит, а как освоение способности политического суждения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Анкерсмит Ф. Р. Политическая репрезентация. — М.: Изд. дом «Высшей школы экономики», 2012.
2. Аренд Х. Лекции по политической философии Канта. — СПб.: Наука, 2012.
3. Бадью А. Апостол Павел. Обоснование универсализма. — М., СПб.: Московский философский фонд, Университетская книга, 1999.
4. Бурдые П. Политическая онтология Мартина Хайдеггера. — М.: Практикс, 2003.
5. Кант И. Критика способности суждения. — СПб.: Наука, 2001.
6. Кант И. Спор факультетов. Раздел «Возобновление вопроса», гл. 6–7 // Собр.соч. В 8 т. Т. 7. М.: Чоро, 1994.

УДК 159.954.5:101.2

*Шадов Александр Александрович,*  
аспирант кафедры онтологии и теории познания  
Санкт-Петербургского государственного университета

### **ХАЙДЕГГЕРОВСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ВООБРАЖЕНИЯ И ЕЁ РЕЦЕПЦИИ В РОССИЙСКОЙ ФИЛОСОФИИ**

В статье рассматривается позиция М. Хайдеггера в отношении воображения, которую он излагает в своих многочисленных текстах. Особое внимание уделено работе М. Хайдеггера «Кант и проблема метафизики», в которой излагается ядро хайдеггеровского учения о воображении. Также рассматриваются рецепции данной концепции в теориях отечественных философов.

**Ключевые слова:** воображение, спонтанность, Хайдеггер, фантазия.

*Shadov A. A.*  
*HEIDEGGER'S CONCEPT OF IMAGINATION AND ITS RECEPTION  
IN RUSSIAN PHILOSOPHY*

The article deals with M. Heidegger's position about imagination, which he presents in his numerous texts. Particular attention is paid to the work of Martin Heidegger, "Kant and the Problem of Metaphysics," which sets out the core of Heidegger's doctrine of the imagination. Also receptions of the given concept in theories of domestic philosophers are considered.

**Keywords:** imagination, spontaneity, Heidegger, fantasy.

Вклад М. Хайдеггера в рассмотрение проблемы воображения с онтологической точки зрения очень существенен. Представляется актуальным анализ его позиции по данному вопросу и изучение его вклада в русскую философию. И. Кант в первом издании «Критики чистого разума» изложил концепцию, включающую в себя определение роли и места воображения в структуре познающего субъекта. Именно на это обратил внимание М. Хайдеггер, сделав кантовскую гносеологическую концепцию воображения источником собственной онтологической трактовки. В третьем разделе своей работы «Кант и проблема метафизики» он затрагивает вопрос обоснования метафизики в её изначальности, для решения которой ему по необходимости пришлось по-новому истол-

ковать кантовские идеи, в результате чего возникла оригинальная интерпретация воображения в контексте его собственной философии. Стоит отметить, что М. Хайдеггер своими комментариями сильно трансформирует и дополняет учение И. Канта.

В третьем разделе книги «Кант и проблема метафизики», названной «Обоснование метафизики в её изначальности», М. Хайдеггер указывает на то, что способность воображения, понимаемая как способность созерцать без присутствия предмета, является средоточием онтологического познания, а также является корнем двух других способностей: чувственности и рассудка. Из этого следует, что способность воображения не нуждается в эмпирическом созерцании, что подчеркивает её спонтанность, то есть самопроизвольность и независимость от иных причин, кроме самой себя [8].

Воображение — это спонтанно-рецептивная способность, оно активно и пассивно одновременно, в этом смысле оно парадоксально [6]. А. Б. Паткуль в своей статье «Воображение и временность в контексте обоснования онтологии» исследует связь воображения и временности в контексте философии М. Хайдеггера, который как раз и был одним из родоначальников спонтанной теории воображения.

Д. Ю. Дорофеев подробно раскрывает историю понятия спонтанности в двух работах: «Суверенная и гетерогенная спонтанность: Философско-антропологический анализ» [2] и «Под знаком философской антропологии. Спонтанность и суверенность в классической и современной философии». Слово спонтанность произошло от латинского слова *spontan*. Греки употребляли для обозначения спонтанности два слова: *to hekoysion* (добровольный или произвольный поступок) и *to automaton* (самопроизвольный) — первое имеет отношение к этике, а второе к физике [2, с. 107]. В основе *to hekoysion* лежит слово *hekon* — «по своей воле». В данном контексте «по своей воле» значит включает в себя невынужденность (отсутствие каких-то вынуждающих обстоятельств), ненасильственность, наличие умысла [2, с. 110]. Например, аффект не может считаться *hekoysion*. Однако большинство поступков Аристотель признает смешанными, что вносит в них элементы как произвольности, так и непроизвольности [2, с. 110]. *Automaton* означает, что нечто происходит само собой. В физике Аристотеля концепция автоматичности занимает особое место. У греков существовала развоенность понятия спонтанности, которая была снята уже в латинском языке, где *sponde* понималось ближе к значению *hekoysion* [2, с. 126]. В Средние века спонтанность упоминалась в значении *spontanea* (характеристика действия, акцентированная на спонтанности воли) [2, с. 129]. Уже в Ансельма Кентерберийского спонтанность является характеристикой разумных существ [2, с. 129], не связанная с внешней необходимостью. Уже у Лейбница «способом бытия монады является деятельное «силовое» самополагание, т. е. спонтанность, которая наряду с замкнутостью, уникальной индивидуальностью, микрокосмом, является основной онтологической характеристикой» [2, с. 158].

В контексте теории спонтанного воображения следует рассмотреть позицию Ю. М. Бородай. Ю. М. Бородай уверяет, что именно *принцип произвольности*

стал «коперниковским переворотом» в философии и, в частности, необходимой предпосылкой понимания свободной целесообразной деятельности как сущности всех человеческих проявлений вообще [1, с. 24]. Бородай считает, что рефлекс, каковым бы сложным он ни был, в конечном счете всегда замкнут внешней, случайно наличной в данный момент рецепцией. Он есть «текущий» и опосредованный, но постоянно *жестко детерминированный* — автоматический! [2, с. 40]. Он сознательно использует слово «произвол», чтобы подчеркнуть оригинальность кантовской постановки вопроса. «Сам Кант чаще предпочитает употреблять более мягкие термины — «самодеятельность», «свобода». И тем не менее «произвол» более точно выражает специфику кантовского открытия. Впрочем, и сам Кант часто поясняет: «свобода, т. е. произвол!».

Ю. М. Романенко в работе «Онтология мифа» акцентирует внимание на этом моменте. «Воображение является «стволом» человеческого сознания, который раздваивается на две «ветви» — чувственность и мышление. Чтобы человек стал именно человеком, для начала необходимо, чтобы в нем запустился механизм продуктивного воображения» [7, с. 24]. В данном случае речь идет именно о продуктивности воображения. В хайдеггеровских текстах говорится, прежде всего, об этом. М. Хайдеггер не отрицает репродуктивного воображения, но когда речь заходит о чистом воображении, не зависящем от эмпирического опыта, он, конечно, подразумевает продуктивное воображение, и большая часть его размышления посвящена именно ему. Как пишет Ю. М. Романенко: «Воображать можно все что угодно и как угодно. В этом смысле воображению не положено никаких пределов и, более того, воображение является бесконечным пространством реализации человеческой свободы» [7, с. 24].

Однако, пишет Д. Ю. Дорофеев,

...не следует видеть в спонтанности проявление абсолютной, внезапной, «стихийной», полностью неуправляемой произвольности, чья непрогнозируемость объясняется как раз воздействием случайных, побочных, ничем рационально не объяснимых факторов, как она, к слову, чаще всего и понимается повседневным сознанием [7, с. 123].

Д. Ю. Дорофеев здесь указывает не столько на стихийность, понимаемую как спонтанную стихийность способности воображения, он противопоставляет спонтанность стихийности, понятой в обывательском смысле.

Д. Ю. Дорофеев, применяя философию М. Хайдеггера, прописывает в контексте учения об Ereignis (событие): если твоя спонтанность утверждает себя не в замкнутой автономности, а в суверенной открытости иному, то это уже побуждает его выйти навстречу тебе. Следует напомнить, что М. Хайдеггер также указывал на связанность спонтанности (спонтанного воображения), понимания и события. В данной работе не отвергается эта связь стихийности, спонтанности, понимания и открытости иному.

Особое внимание привлекает давосская полемика Хайдеггера и Кассирера, произошедшая в 1928 году. Вопрос о конечности более всего затрагивает Кассирера, когда речь идет о сфере практического разума. Кассирер отрицает, что

практический разум, как и рассудок, связан с рецептивной восприимчивостью, т. е. конечностью [2, с. 263]. Идея человеческой свободы, если следовать за Кассирером, ни чем не определяется чувственным, а благодаря интеллигибельной спонтанности разума является сверхчувственной, и, следовательно, сверхвременной. Д. Ю. Дорофеев фиксирует:

«Кассирер стремится утвердить не взаимоотношенность человека и бытия, а ту автономность, которая существует в человеке, позволяя ему, не зависимо от всего человеческого, быть свободным, осуществляться в качестве вещи в себе» [3, с. 134].

Кассирер пытается показать ограниченность человека с внешней стороны (со стороны мира), Хайдеггер же ставит ограничение изнутри. «Кассирер считал, что прочный фундамент, основу человеческой свободы, можно обрести только извне мира, так как иначе человек будет пониматься только как часть мира, т. е. феноменально. Хайдеггер же показывает, что человек в своем временном и экзистенциальном проявлении — это не природное существо, а способ бытия, который определен не самым собой как «бытием внутри мира», а своей изначальной причастности трансцендентному, стоянием в его горизонте» [2, с. 138]. «Спор идет о том, возможно ли в человеке взаимосотнесенное единство, без ущерба для сторон, конечности и автономности, или, используя уже привычные нам понятия, рецептивности и спонтанности» [2, с. 269].

В итоге следует сказать, что многие отечественные мыслители подхватили и развили концепцию М. Хайдеггера о воображении. Они в течение многих лет проявляли и все еще проявляют интерес к его работам, интересуются его исследованиями и спорами по данному вопросу. Без понимания человеческой способности воображения невозможно, в свою очередь, создания целостного философского образа человека [4].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бородай Ю. М. Эротика — смерть — табу: трагедия человеческого сознания. М.: Гнозис, Русское феноменологическое общество, 1996. С. 24.
2. Дорофеев Д. Ю. Суверенная и гетерогенная спонтанность: Философско-антропологический анализ. — СПб.: Изд-во С. — Петерб. ун-та, 2007.
3. Дорофеев Д. Ю., Чернов С. А. Трансцендентальная способность воображения и радикальная конечность: Кант, Хайдеггер, Кассирер // Вестник Гуманитарного факультета СПбГУТ им. проф. М. А. Бонч-Бруевича. № 1. 2004.
4. Картина человека: философия, культурология, коммуникация. Коллективная монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2016.
5. Маргин Хайдеггер — Эрнст Кассирер. Семинар // Фауст и Заратустра. СПб., 2001.

6. Паткуль А. Б. Воображение и временность в контексте обоснования онтологии. — СПб.: Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 6, 2003, вып. 4 (№ 30).
7. Романенко Ю. М. Онтология мифа: Учебное пособие. — СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2006. С. 23.
8. Хайдеггер М. Кант и проблема метафизики. — М: Логос, 1997.

**СОБЫТИЙНАЯ ОНТОЛОГИЯ ВРЕМЕНИ:  
М. ХАЙДЕГГЕР, В. БИБИХИН, К. РОМАНО**

В статье поднимается проблематика времени в контексте событийной онтологии. В связи с этим рассматриваются идеи Мартина Хайдеггера и его рецепции, а именно работы Владимира Вениаминовича Бибикина и Клода Романо, которые уделяют большое внимание указанной проблематике. Произведена попытка обозначить смысловой круг, очерчивающий наиболее важные темы в отношении времени и события. Указана не только преемственность мысли в отношении указанных авторов, но также и в отношении философской традиции, главным образом в лице Аристотеля. В заключении делается вывод о противоречивой природе времени и необходимости её «удержания» в рамках дискурса для полного освещения темы. Топика, обозначенная в статье, освещает широкий круг вопросов, требующих дальнейшего исследования в рамках данной темы.

**Ключевые слова:** событийная онтология, время, событие, пора.

*Durnev A. D.*

*THE EVENT ONTOLOGY OF TIME: M. HEIDEGGER, V. BIBIKHIN, K. ROMANO*

The article raises the problem of time in the context of the event ontology. In this regard, Martin Heidegger's works and his receptions are studied. Among receptions there are Vladimir Bibikhin's and Claude Romano's works as these philosophers pay much attention to the question of time. The article presents the problematic field within the topic. Moreover, the article shows the circulation of thought within not only the mentioned philosophers but also between them and the tradition, mainly Aristotle. The conclusion emphasizes the contradictory nature of time and stresses the necessity of retaining it for the most complete overview of the problem. The themes, raised in the article, highlight the vast specter of questions for further research of the topic.

**Keywords:** event ontology, time, event.

В двадцатом веке онтологические вопросы возобновляются с новой силой. Это происходит во многом благодаря Мартину Хайдеггеру, возобновившему

вопрос об онтологической дифференции — различии между бытием и сущим [8, с. 1]. Результатом этого явился философский дискурс следующего характера: говорить о бытии как таковом, не довольствуясь лишь сущим [8, с. 5–8]. Иными словами, необходимо перестать отвечать исключительно о сущем, если вопрос задаётся о бытии. Так, хайдеггеровская философия, особенно поздних периодов его творчества (после так называемого «поворота» [10]), задаёт новый ракурс вопрошания о бытии. И хотя уже было проведено множество исследований философии Мартина Хайдеггера, всё же она остаётся не до конца не то что бы осмысленной, но хотя бы воспринятой: множество из его работ и записок позднего периода сложно понять, перевести, классифицировать; несколько томов из полного собрания сочинений (*Gesamtausgabe*) не выпущены или не переведены.

Очевидно, что понимание бытия в континентальной философской традиции после Хайдеггера стало менее антропоцентричным. Более того, бытие приобрело перформативный характер [12, с. 112–113]. Можно сказать, что в некотором смысле философия наконец услышала глагольность этого термина. Этот лейтмотив проходит через всю хайдеггеровскую философию, но работы позднего периода углубляют эту идею, что послужило импульсом к появлению событийной онтологии. В её основе лежит событие, а оно в свою очередь фундаментально во времени. Природа времени, однако, остаётся непростым вопросом. В истории философии было немало попыток рассуждения на эту тему: идеалистические, религиозные, трансцендентальные трактовки времени. Тема получила обсуждение с новой интенсивностью в 20 веке благодаря Мартину Хайдеггеру и его рецепциям, среди которых Владимир Вениаминович Библихин, русский переводчик и интерпретатор Хайдеггера и Клод Романо, французский феноменолог.

Время играет большую роль в работах Хайдеггера. В контексте событийной онтологии, однако, наиболее уместным будет обращение к позднему периоду творчества немецкого мыслителя (после так называемого «поворота»), поскольку именно в этот период больше всего внимания уделяется раскрытию соответствующей топике. Событие, истина или несокрытое (*ἀλήθεια*), искусство и свобода — эти темы перетекают одна в другую, однако в рамках данного дискурса одной из центральных тем является событие (*das Ereignis*) [3, с. 497].

Перед разбором терминов следует также внести оговорку на предмет того, что Хайдеггер, как известно, выступал против использования фиксированных дефиниций и структур, особенно в поздний период своего творчества [3, с. 494–497]. Однако, это вовсе не подразумевает необязательность терминов. Более того, это оставляет пространство для манёвра мысли, порой столь необходимое, как будет видно, в работе с такими понятиями как время и событие.

В период «Бытия и времени» у Хайдеггера уже был термин событие, который, однако, в немецком переводится словом *das Geschehen*, а не *das Ereignis*. *Das Geschehen* тесным образом связан с *Dasein*, так, он имеет онтическое значение. Иначе говоря, в данном случае подразумевается событие человеческой жизни [8, с. 388–389]. В то же время *das Ereignis* имеет онтологическое значение — этот термин имеет непосредственную привязку к бытию. С одной стороны, бытие

имеет историю, которая, в некотором смысле, более сложна, нежели история жизни или Dasein. Историчность бытия — это история его сокрытий и раскрытий. Более того, историческая раскрытость бытия — судьба. Раскрытость или непотаённости же в свою очередь понимается как истина в греческом смысле — ἀλήθεια [9, с. 405–406]. Истина же сбывается. Таким образом, открытость бытия или истина есть событие.

К концу выступления, изложенного в статье «Время и бытие» Хайдеггер заявляет, что самое подходящее, что можно сказать о событии — это то, что оно сбывается. И всё же во время предшествующего этому философствования он отмечает, что событие — это вместилище бытия вместе с протяжённостью времени [9, с. 406]. Другими словами, сопряжение бытия и времени служат условиями для события или даже точнее сказать — составляют его.

Хайдеггеровское объяснение времени требует вникания, и Владимир Вениаминович Биbihин проделал немало работы по прояснению и толкованию философии немецкого мыслителя. Однако следует также рассматривать Биbihина и как самостоятельного философа, поскольку к этому располагает его чрезвычайно богатое и самобытное наследие [4]. В контексте данной статьи одна из наиболее интересных работ этого наследия — «Пора (время-бытие)» [2].

Весьма непросто очертить тематику «Поры» Биbihина в конкретных терминах, поскольку сам Владимир Вениаминович в духе Хайдеггера ведёт «дремучий» (как и в другой своей работе, посвящённой жизни и её целостности, — «Лес» [1]) дискурс. Автор сам указывает на то, что цель курса, изложенного в работе «Пора» — не раскрыть, что такое пора, а скорее пригласить через размышление и переживание ко включению, к принадлежности к поре [2, с. 7].

Заглавие отсылает к термину «пора», который Биbihин использует для обозначения того, что такое время события (и бытия). Хайдеггер подчёркивал важность правильного, нерасхожего понимания времени, в котором, если угодно, открывается время подлинное [8, с. 304, 425–427]. Этот момент Биbihин указывает в качестве одной из отправных точек: необходимость выделить так называемое обыденное понимание времени и время события [2, с. 6–7, с. 81–82]. Обыденное понимание времени — это то, что Гадамер назвал бы «пустым» [5, с. 310], а Биbihин иногда называет «мифологическим» [2, с. 81]. Имеется в виду отношение ко времени как к ресурсу, словно хранящемуся, ждущему своего использования. Другая аналогия — *tabula rasa*, доступная для того, чтобы быть заполненной. Иными словами, это время циферблатов, календарей и ежедневников, расчерченное пространство для реализации возможностей. В этом аспекте можно уловить хайдеггеровские отголоски несобственного способа бытия Dasein [2, с. 22–23], [8, с. 338], и не подлинности времени [7, с. 128–129].

Указанные инструменты, однако, могут способствовать переходу во время события: будильник «включает» ещё до того не бодрствующего в совершение действий, на календарях и в ежедневниках отмечаются даты, время запланированных событий [2, с. 78–79]. Когда звонит будильник или приходит нужное время, то говорят: «Пора». Биbihин толкует круг значений слова «пора» в духе Хайдеггеровского *die Zeit*: *porēiv* — дать, предоставить; *lé-pro-tai* — суждено;

πορεύω — иду, имею проход; πόρος — путь, средство, пора. Вместе с тем — die Zeit и его zeitigen — дать, предоставить; die Zeitigung — созревание, проявление, исполнение; das Ziel — конец, предел, «до тех пор» [2, с. 13–14].

В работе Бибихина чувствуется постоянная двойственность: время пустое и время события, пора. Этот мотив, пожалуй, один из ключевых, но не единственный. Раскрывая онтологию времени, Бибахин обращается к философским классикам, таким как Аристотель, Августин Блаженный и Иммануил Кант, привлекается и, разумеется, Хайдеггер. При чём философия Хайдеггера как бы выступает поводом, чем-то, от чего можно оттолкнуться, и к чему вернуться, сверяясь с основными мотивами, словно с путеводной картой [2, с. 29]. Основным подспорьем всё же выступает Аристотель, иногда также с обращением к Августину и Канту [2, с. 67]. В этом переплетении вырисовывается весьма актуальная проблематика как времени, так и события. Проблематика эта окутана всё той же двойственностью. К Аристотелю и, разумеется, его апориям, которые предполагают, даже проблематизируют двойственность времени, Бибахин обращается на протяжении всей книги. Всё те же по своей сути аристотелевские мотивы Бибахин показывает и у Августина, и у Канта: время считают или временем считают, мир имеет начало во времени или не имеет и так далее. Всё это в конечном итоге подчёркивает антиномичность времени [2, с. 75]. При чём антиномии не разрешаются, двойственность не снимается. Однако они и не должны, поскольку это не диалектика, это полярность, присущая времени, его природе, а время нельзя снять, убрать [2, с. 33–37, 62–63, 66, 75]. Бибахин, как уже отмечалось выше, не собирается напрямую отвечать на вопрос о времени, он, подобно Хайдеггеру, вырисовывает мыслительные круги, с тем, чтобы мы, вовлекаясь, могли понять, каково это — принадлежать «поре» [2, с. 7], [4]. Более того, можно обнаружить, что подобный подход работает и в более ранней традиции, например, у того же Аристотеля [2, с. 63]. Таким образом, удержание подобных полярностей необходимо для наиболее полного осмысления онтологической проблематики времени. Так вырисовывается примерная основная топика проблемы времени, вращающаяся вокруг дихотомии поры и пустого времени.

Французский феноменолог Клод Романо подступает к Хайдеггеру с несколько иной стороны. Его работа «Авантюра времени», посвящённая феноменологии события, пронизана критикой трансцендентализма у Гуссерля и Хайдеггера. Эта критика служит опорой для феноменологического подхода к событию и времени.

Говоря о событии, Романо подмечает, что эта тема поднимается на пересечении различных типов вопрошания. Во-первых, это линия от Гераклита через стоиков и Ницше, согласно которой способ бытия события несводим к способу бытия вещей [7, с. 40–41]. В данном случае проводится известная аналогия с молнией, которая не является атрибутом другой вещи. Таким образом, не молния сверкает, а молния есть сверкание; событие же есть подобная молния на «поверхности бытия» [11, с. 13]. Во-вторых, это понимание ещё у античных трагиков события как τύχη или «необходимой случайности» [7, с. 43–44]. В этом смысле событие — то, что, будучи непредвиденным, учреждает необходимость, судьбу. У Аристотеля также встречается τύχη как событие, участь человека, в противо-



его в событии [7, с. 74–81].

Из трактовки события как феномена в высшем смысле этого слова вытекает проблема времени. Время выступает не как феномен, а как условие для описания и реализации феномена [7, с. 135]. Конституируется ли в таком случае время только субъектом или же оно имеет объективную природу? Романо вновь обращается с критическим взглядом к Гуссерлю и некоторым более ранним примерам из истории философии, таким как Плотин. Он заключает, что они циркулируют в рамках сходных проблем, относясь ко времени как к потоку или процессу и потому занимаются поисками некоего «источника» времени, чаще всего в духе, душе или сознании. Романо же придерживается позиции, что время не нуждается в учреждающем источнике, что, однако, не мешает описывать темпоральную структуру опыта, не занимаясь при этом поисками того самого источника [7, с. 132–133].

Вместо этого Романо предлагает заняться «непрямой» феноменологией времени, поскольку время есть условие для феноменов. Цитируемый Романо Мерло-Понти также замечает о времени, что оно фиксирует встречу человека и мира [6, с. 521], а значит нет необходимости искать его источник, но возможно косвенно указать на него занимаясь непрямой феноменологией [7, с. 133–135]. Событие как раз есть и феномен в высшем смысле, и встреча мира и человека (Пришествующего). Потому феноменология и герменевтика времени на самом деле подразумевают собой феноменологию и герменевтику события.

Итак, идеи Хайдеггера в контексте онтологии события и онтологии времени получают своё развитие на различной почве, не только, разумеется, немецкой, но и, как видно, французской, русской и других. В методологическом плане — на феноменологической, онтологической, герменевтической и так далее. При этом идя по пути не только Хайдеггера, но и его рецепций, неизбежным является обращение к традиции, в особенности, к Аристотелю с последующим вычитыванием неявных смыслов. Как уже неоднократно отмечалось в данной статье, время обладает чрезвычайно противоречивым характером. Этот характер ярко выявляется в свете современного философствования, уделяющего внимание противоречиям, многозначности, полифонии смыслов. И для понимания времени эта полифония необходимо должна удерживаться, что так или иначе подмечается в работах Хайдеггера, Библихина и Романо.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Библихин В. В. Лес. — СПб.: Наука, 2011. — 425 с.
2. Библихин В. В. Пора (время-бытие). — СПб: Владимир Даль, 2015. — 367 с.
3. Библихин В. В. Хайдеггер: от «Бытия и времени» к «Beiträge» // Ранний Хайдеггер: Материалы к семинару. — М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2009. — С. 493–520.

4. Богатов М. Пора Бибикина // Неприкосновенный запас — № 3(101). — 2015. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2015/3/24b-pr.html> (дата обращения: 14.05.2018)
5. Гадамер Г. — Г. Актуальность прекрасного // Актуальность прекрасного: сборник. — М.: Искусство, 1991. — 367 с.
6. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. — СПб: Наука, 1999. — 600 с.
7. Романо К. Авантюра времени. — М.: РИОПЛ классик, 2017. — 220 с.
8. Хайдеггер М. Бытие и время. — М.: Академический проект, 2011. — 460 с.
9. Хайдеггер М. Время и бытие // Время и бытие: статьи и выступления. — М.: Республика, 1993. — С. 391–406.
10. Хайдеггер М. Поворот // Время и бытие: статьи и выступления. — М.: Республика, 1993. — С. 253–258.
11. Bréhier E. La théorie des incorporels dans l'ancien stoicisme. Paris: Libr. philosophique J. Vrin, 1987. — 63 p.
12. Levinas E. Les imprévus de l'histoire. Fontfoied-le-Haut: Fata Morgana, 1994. — 211 p.

*Силаева Кира Валерьевна,*  
преподаватель кафедры социальных и гуманитарных наук  
Санкт-Петербургского национального исследовательского университета  
информационных технологий, механики и оптики,  
s\_kia\_v@mail.ru

**ОТНОШЕНИЯ С СОБОЙ И С ДРУГИМ В КОНТЕКСТЕ  
ПОНИМАНИЯ СОВЕСТИ У М. ХАЙДЕГГЕРА НА МАТЕРИАЛЕ  
«БЫТИЯ И ВРЕМЕНИ»**

Цель настоящей работы — сформулировать проблему отношения к Другому в философии М. Хайдеггера, где ключевую роль играют отношения с самим собой (со своей самостью), которые, в свою очередь, являются определяющими для отношений с Другим. Наиболее важным в отношении с самим собой является хайдеггеровский анализ зова совести, обращающий наше существование к самому себе, что подразумевает изоляцию (самости) от Других. **Ключевые слова:** Другой, собственное бытие, бытие-в-мире (in-der-Welt-sein), совесть (Gewissen), зов совести (Gewissenrufen), самость (Selbstheit), внутренний диалог.

*Silaeva K. V.*

*RELATIONSHIP WITH THEMSELVES AND WITH OTHERS IN THE CONTEXT  
OF THE UNDERSTANDING OF CONSCIENCE IN M. HEIDEGGER ON THE  
MATERIAL OF “BEING AND TIME”*

The purpose of these theses is formulating the problem of relation with the Other in M. Heidegger's philosophy where the key role is played by relations with oneself (the self), which in their turn determine relations with the Other. In relation with oneself the most important point is M. Heidegger's analysis of the call of conscience that turns our being to one self which implies isolation of the self from the Others.

**Keywords:** The Other, self-being, being-in-the-World, conscience, call of conscience, the self, inward dialogue.

*Другой и отношения с самим собой, соприсутствие с Другим*

М. Хайдеггер в своем основном труде «Бытие и время» [4] говорит об изначальном событии с Другими в мире, поскольку Dasein «как событие дает

встретиться в своем мире присутствию других» [4, с. 121] (Dasein als Mitsein das Dasein Anderer in seiner Welt begegnen läßt [5, с. 121]) и «соприсутствие характеризует присутствие Других» [4, с. 121]. Первоначально мы обнаруживаем Другого в «жалкой форме коллективного бытия» das Man. Изначально и преимущественно в той же форме бытия мы находим существование человека, и «общество социализирует его полностью настолько, что он только трудной дорогой пробивается к сознанию своей индивидуальности» [2, с. 137], поэтому изначально никто не может избежать участи коллективного бытия. Это бытие-с-другими полностью растворяет свое Dasein в способе бытия других, потому что «публичность» — это такое отношение, которое основано на невхождении «в существо дела», das Man существуют «способом несамостояния и несобственности», человек «людей» не поддается обнаружению, он затерялся в серой толпе, где невозможно разглядеть ни одного лица, и чаще всего в «публичности» мы отрекаемся от своей «самости». Основные черты такого бытия — это дистанция, середина, уравнение, das Man снимают с человека ответственность и делают его совесть неуместной, не нужной, ведь любое принятие решения это тягота и ответственность, а середина чрезвычайно облегчает такую ситуацию: навязывает коллективное решение и делит ответственность между всеми, и человек принимает такую позицию, потому что она ему в некоторой степени выгодна и становится «как все», «каждый оказывается другой и никто не он сам» [4, с. 128]. В такой ситуации Другой и не-Другой, т. е. «Я» оказываются совершенно неразличимы. Здесь нет встречи с Другим и, как следствие, нет никаких отношений с Другим кроме вышеизложенных, и, что крайне важно, нет никаких отношений с самим собой. Другой здесь выступает как адепт бытия das Man. Отношения с собой и с Другим не различимы и совершенно идентичны в своей повседневной пустоте. Х. Арендт отмечает, что Другие у Хайдеггера становятся структурно необходимым элементом экзистенции, которые преграждают путь собственному бытию [1, с. 332].

Как отмечалось выше, мы выделяем два вида отношений: отношения с самим собой и отношения с Другим(и). Отношения с Другим(и) формируются исходя из отношений с самим собой. Отношения с самим собой начинают складываться тогда, когда Хайдеггер говорит об экзистенциальном переживании решимости не быть das Man и далее разворачиваются в экзистенциальной аналитике Dasein. Фактически отношения с собой это и есть путь к форме собственного бытия. Хайдеггер раскрывает модус собственного бытия в следующих позициях, которые проходит Dasein на пути к «собственной» экзистенции, а именно состояние ужаса, зов совести, вина и «бытие к смерти».

### **Совесть. Gewissen rufen**

Экспликация и понимание совести у Хайдеггера, на наш взгляд, является определяющим как в отношении с собой, т. е. в достижении собственного бытия, так и в отношении с Другим. В классическом кантовском смысле мы понимаем совесть как практический аспект рефлексии в отношении как с собой, так и с Другим. В философии Канта совесть говорит, подсказывает нам как мы

должны поступить и корит нас, если мы этого не сделали, давая, таким образом, основание раскаянию, спрашивает «принадлежит ли мне это событие как поступок, и в таком случае морально связывает с ним это ощущение...» [3, с. 758]. Хайдеггер в контексте собственного бытия существенно отходит от кантовского понимания совести.

Состояние ужаса (Angst) уединяет Dasein «в его наиболее своем бытие-в-мире, которое в качестве понимающего сущностно бросает себя на свои возможности <... > присутствие разомкнуто ужасом как бытие-возможным, а именно как то, чем оно способно быть единственно от себя самого...» [4, с. 187], именно в этой экстремальной ситуации Dasein вопрошает о смысле своего бытия и для котором для него становится слышим голос совести. Совесть призывает человека к собственному бытию и дает нам свидетельство собственного умения быть. Собственная способность Dasein лежит в воле-иметь-совесть (Gewissen-haben-wollen), совесть лишь призывает (rufen) нас, мы должны слышать этот призыв, но она ничего не называет. Если в философии Канта совесть разворачивает с нами внутренний диалог, то совесть по Хайдеггеру не говорит и не подсказывает нам ничего, лишь взывает.

«Что совесть выкрикивает позванному? Беря строго — ничего. Зов ничего не высказывает, не дает справок о мировых событиях, не имеет что поведать. Всего меньше стремиться он к тому чтобы развязать в призванной самости «диалог с собой». Окликнутой самости ничего не на-зывается, но она взывается к себе самой, т. е. к ее самой своей способности быть» [4, с. 273].

Этот зов есть «вы-(водящий-«вперед»-) зов присутствия в его собственной-шие возможности» [4, с. 273].

Совесть указывает нам на вину и мучает до тех пор, пока мы не берем свою вину на себя, пока не взвалим на себя весь ужас бытия. Хайдеггер стремиться собрать в одно в понятии совести причину бытия и вину: я существую, значит, я причина своего бытия, значит, я виновен, а быть виновным значит быть основанием брошенности. Без человека не было бы вины и брошенности, живя, человек реализует эту фактичность (брошенность в его «вот»), то есть человек сам реализует свое конечное бытие и в этом он виновен — «бытие-основание некой ничтожности». Еще человек виноват в том, что находясь в ситуации брошенности, он выбирает одни возможности, тем самым отказываясь от других, и живя, человек уже живет в своей смерти.

«Совесть обнаруживает себя как зов заботы: зовущий это присутствие, которое ужасается в брошенности (уже-бытии-в...) за свою способность быть <... > И вызвано присутствие этим призывом из падения в люди (уже-бытие-при озаботившем мире). Зов заботы, т. е. она сама, имеет свою онтологическую возможность в то, что присутствие в основе своего бытия есть забота» [4, с. 277].

В такой ситуации решимость (Entschlossenheit), а не совесть становится определяющим (решающим) понятием для собственной способности быть.

Для собственной способности быть, настаивает Хайдеггер, необходимо также жить в ситуации вперед-себя-бытия-к-смерти, это никак не значит просто говорить о смерти, так как в жизни человек часто сталкивается со смертью, но это чужая смерть (череда микро смертей). Необходимо принять свою смерть как «возможность невозможности экзистенции вообще», как реальность, в которой я уже есть. Она затронет нас всех, и мы знаем о неизбежности не обходимости нашей смерти, но каждый умирает своей собственной смертью, смерть разобщает, а мысль о ее всеобщности не помогает и не утешает. Само «Бытие к смерти» (Vorlaufen zum Tod) означает уже некоторую реализацию собственного бытия, потому что в таком бытии мы имеем «целость присутствия». «Только в смерти, которая забирает его из мира, человек уверен в том, что является собой» [1, с. 321].

Интересно, что при описании безличной структуры das Man в тексте Хайдеггер всегда использует местоимение «sie» («они»), а не «мы» («мы» появляется лишь в контексте национал-социализма). Следует ли это понимать так, что как пишущий, так и читающий находятся в состоянии собственного бытия, что логически следует из бинарности предложенных Хайдеггером модусов бытия? Возможно, такая ситуация лишь подчеркивает невозможность в состоянии das Man какого-либо диалога в принципе. Тогда перед нами встает следующий вопрос: возможен ли диалог с Другим в состоянии собственного бытия? Если предположить, что да, то в какой форме он мог бы происходить? На наш взгляд, изъятие внутреннего диалога с самим собой в форме беседы со своей совестью у Хайдеггера не оставляет нам возможности для диалога и с Другим в форме собственного бытия, поскольку отсутствует опыт внутреннего диалога с самим собой, переход к внешнему диалогу с Другим представляется крайне затруднительным и не получает соответствующего раскрытия у немецкого мыслителя.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арендт Х. «Опыты понимания, 1930–1954. Становление, изгнание и тоталитаризм». М.: Изд-во Института Гайдара, 2018.
2. Герхард Данцер // ВРЕМЯ, СВОБОДА И БЫТИЕ СОБОЙ (SELBSTSEIN) // Журнал «Начало». № 15. 2006. «Церковь и Культура», (пер А. С. Новиковой), URL: <http://ibif.org.ru/nachalo15.htm>
3. Кант И. Критика чистого разума. Москва, ЭКСМО, СПБ МИДГРАД, 2007.
4. Хайдеггер М. Бытие и время. Москва, AD MARGINEM, 1997.
5. Heidegger M. Sein und Zeit. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2006.

# СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И ИННОВАЦИЙ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ПРОБЛЕМА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ СТРАН ЗАПАДА И ВОСТОКА

---

УДК 78.3

*Захарьина Нина Борисовна,*  
доктор искусствоведения,  
главный научный сотрудник научно-экспозиционного отдела  
Санкт-Петербургского государственного музея  
театрального и музыкального искусства,  
zakharina @rambler.ru

## ДРЕВНЕРУССКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ ДВУНАДЕСЯТЫМ БОГОРОДИЧНЫМ ПРАЗДНИКАМ: ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

Текстологическое исследование песнопений богородичным праздником показывает, что каждое из них имеет собственную историю. Осмогласник «Богоначальным мановением» сохраняет неизменными некоторые фрагменты с XII в. Стихиры «Егда преставление» и «Благовествует Гавриил» полчили новый древнерусский распев в конце XV в. Подобен «О дивное чудо» бытовал с конца XI в. с более примитивной, чем у византийского прототипа, мелодией. Он был переработан на рубеже XV и XVI вв.

**Ключевые слова:** музыкальная текстология, богородичные праздники.

*Zakharina N. B.*  
*OLD RUSSIAN HYMNS TO GREAT VIRGIN FESTS:*  
*A HISTORY OF MUSICAL TEXT*

Textological research of nymns in honour to Natiaity, Presentation and Dormition of Mother of God shows unique history of each hymn. Octomodal hymn "Bogonachalnym manoveniem" has constant neumatic fragments in all the manuscripts since 12<sup>th</sup> c. Two stichera "Egda prestavlenie" and "Blagovestvuet Gavriil" received melodies of Russian origin in late 15<sup>th</sup> c. An autimelon "O divnoe chudo" was adopted in late 11<sup>th</sup> c. and demonstrate more primitive melody than Byzantine prototype. It was remaked in late 15<sup>th</sup> — early 16<sup>th</sup> c.

**Keywords:** history of musical text, Virgin fests.

Первым исследователем, обратившимся к сравнению музыкального текста богородичных песнопений разного времени, был Д. В. Разумовский. Он избрал славник Успению «Богоначальным мановением» в качестве иллюстрации к тезису о стабильности знаменного распева. Он нашел четыре фрагмента, идентичных

в рукописях XII–XIV, XVI и XVIII вв. и привел их в качестве примера, озаглавленного «Целость знаменного роспева» [11, с. 182]. А. В. Преображенский также обратился к этому песнопению [10; 9]. В поле его внимания попали греческие и древнерусские списки XII столетия и синодальное издание певческих «Праздников» позднейшего времени. Особенное внимание Преображенский обратил на то, что песнопение является осмогласником. Вывод ученого таков:

Смена гласа по их родству указывается в русской рукописи совершенно на тех же местах, где она указана в греческой... Опять, это яркий пример перенесения целиком греческой композиционной формы в русское пение... И потому-то до настоящего времени песнопение это — «Богоначальным мановением» в печатных нотных книгах знаменного роспева — такой же «осмогласник, с тою же сменою гласов [9, с. 76].

Автор настоящих строк подверг музыкально-текстологическому разбору древнерусские списки успенского осмогласника [4]. Выяснилось, что история его текста гораздо сложнее, чем это представлялось ученым XIX — начала XX столетий. Порядок гласов менялся от списка к списку, в рукописях XII — XV вв. песнопение зачастую не является полным осмогласником, поскольку используются не все гласы. Порядок гласов по сродномузыкальности, указанный Преображенским, является исключением и читается только в рукописи инока Ефросина. Когда, наконец, в конце XV в. порядок гласов стабилизировался, он представляет собою такую последовательность: 1, 5, 2, 6, 4, 3, 7, 8. Возвращение в последней строке к первому гласу становится обязательным в конце XVI в. Этот порядок является стабильным, и только во второй редакции синодальных изданий он был изменен на сродномузыкальный; фрагменты текста, «попавшие» в несвойственные им гласы, были распеты заново. Очевидно, сказалась теория осмогласия, принятая во время редактирования синодальных изданий в 80-е гг. XIX века [2, с. 154–161].

Кроме порядка гласов, музыкальный текст осмогласника показывает изменения, согласующиеся с изменениями в музыкальном мышлении (о последнем можно судить, сопоставляя анализируемый текст с памятниками музыкально-теоретической мысли). Первая редакция песнопения, бытовавшая в XII — XV вв., демонстрирует классические качества средневекового музыкального текста: строчную структуру, вариативность. Вторая редакция, появившаяся в конце XV в., демонстрирует попевочный принцип композиции; начертания спопевок и местоположение фит становятся стабильными. При этом с течением времени некоторые попевки постепенно заменяются на другие, образуя второй вариант второй редакции. Замена некоторых знаков заставляет полагать, что музыкальный облик певческих строк становился более стандартным, и происходит центонизация напева. Наконец, третья редакция, возникшая во время работы Второй комиссии в 1669 г., основана на музыкальном мышлении Нового времени, где единицей мышления является звук. Эта редакция зафиксирована знаменными пометными и нотолиненными списками песнопения. Надо отметить, что в песнопении есть фрагменты, графика которых стабильна во все вре-

мена, что подтверждает наблюдения Разумовского. Кроме знаменного роспева, на его основе в XVI в. возник путный роспев осмогласника, который в XVII в. стал основой трехголосной композиции строчного роспева.

И. В. Герасимова [1] и Н. Сиротинская [14] исследовали осмогласник Успению, бытовавший в певческих книгах Киевской митрополии — Ирмологионах. Являясь ветвью (изводом) знаменного роспева, киевский напев все же отличается от него. Напев Ирмологионов имеет ту же форму осмогласника, что и древнерусские списки, но интонационный облик попевок и фит своеобразен. Развитая форма песнопения заставляла применять наиболее сложные средства записи, множество смен ключей и указаний на модуляции, так что прочтение песнопения в пятилинейной нотации требует текстологической работы.

Й. Раастед обратился к южнославянской традиции песнопения — болгарскому роспеву, и сопоставил его с греческими списками, зафиксированными неовизантийской нотацией [19]. Болгарский роспев, обнаруженный в рукописи 1684 г., хранящейся в Бухаресте, несет на себе признаки адаптации византийского оригинала.

Таким образом, осмогласник «Богоначальным мановением» основательно исследован текстологически, затронуты практически все имеющиеся роспевы. Исследования показывают, что песнопение имеет непрерывную музыкальную историю, и новые роспевы, редакции и варианты создавались на основе уже бытовавших. Это песнопение — одно из тех, что дают надежду на расшифровку древнейших версий ретроспективным методом.

История музыкального текста осмогласника «Богоначальным мановением» представляется настолько ясной, настолько хорошо согласуется с этапами истории православного церковного пения, что возникает соблазн экстраполировать его результаты и на другие песнопения. Однако, как показывают дальнейшие исследования, другие песнопения богородичным праздникам имеют совсем другую историю.

В службе Успению есть еще один осмогласник «Днесь владычица и Богородица». В рукописях он зачастую имеет помету «Цамблак», что заставляло исследователей атрибутировать его Григорию Цамблаку. Е. А. Титова [16] провела исследование литературного текста осмогласника и выяснила, что его текст составлен из Слов Григория Цамблака. Это песнопение древнерусского происхождения, известное только в древнерусских списках.

Стихира по 50-м псалме «Егда преставление» был исследована по древнерусским спискам [5; 23]. В списках Студийской эпохи и XV в. она имеет один роспев, записанный с разной степенью подробности: полностью или только фитонотацией. В конце XV — начале XVI в., в связи с оформлением богослужения по Иерусалимскому уставу, стихиры получила новое положение в службе, по 50-м псалме, и новый роспев. Словесный текст стихир состоит из двух частей. В первой части описываются апостолы, собравшиеся у смертного одра Богоматери, вторая часть представляет собой прямую речь апостола Петра. В раннем списке роспева (ИРЛИ Причуд.97), введенном в научный оборот С. В. Фроловым [17], первая часть распета знаменным роспевом, а вторая выписана без крюков с ре-

маркой «деместв» [во]. В более поздних, начала XVII в., списках, есть и роспев этой части, демественным четырехголосием. Кроме того, стихира была оформлена целиком в знаменном роспеве (1-я часть аналогична двухчастному роспеву), и этот роспев на протяжении XVI — XVII в. получил две редакции, одна из которых имела ремарку «Лог» [иново] и считалась созданием знаменитого роспевщика Логина Шишелова (Коровы). Однако текстологическое сравнение показывает, что редакция была создана до Логина. Кроме знаменного роспева, стихира имеет путевую и троестрочную версии, а также полностью изложена демественным многоголосием.

Песнопение Благовещению «Благовествует Гавриил» имеет сходную историю, поскольку также сочетает в себе знаменный и демественный роспевы, и в рукописи середины XVII в. имеет ремарку «лог». Но история текста этой стихирь полностью самостоятельна. Анализ музыкального текста пока затруднителен: стихира фиксируется или без нотации (РНБ Соф. 432), или разными нотациями: знаменной беспометной, особой (в рукописи Логина ф. 304 № 428) или путно-демественной (РНБ Q.I.189). Однако словесный текст дает первое впечатление о структуре песнопения. Песнопение известно в двух вариантах. Первый из них содержит вставные слоги — аненайки, характерные для демественного роспева. Поскольку можно судить по позднему списку, смена роспева происходит трижды в течение песнопения: есть два самостоятельных знаменных фрагмента и два демественных. Существовал и знаменный роспев без демественных вставок.

Судя по упомянутым песнопениям, Русь явно испытала влияние калофонической стихирь. Мы видим здесь деление текста на части, вставные слоги, словообрывы. Однако роспев осуществляется средствами древнерусских роспевов.

Наконец, текстологическое исследование коснулось и песнопения, во многом определяющего интонационный облик пения на богородичные праздники. Речь идет о подобне (аутомелоне) «О дивное чудо». Оно принадлежит службе Успению. В тексте стихирь содержится евангельская цитата, отсылающая к Благовещению. Возможно, она появилась здесь под влиянием предания, согласно которому архангел Гавриил явился Богородице перед смертью, назвал точный день кончины и вручил райскую финиковую ветвь (которую затем ап. Иоанн Богослов нес впереди погребальной процессии) [7, с. 921]. По преданию, он обратился к Марии с теми же словами, что и во время Благовещения (Лк 1:28).

О. Странк в статье, посвященной рукописям с нотацией типа шартр [21] (разновидности палеовизантийской невменной нотации) сравнил два списка, зафиксированных в старшей и младшей рукописях этой группы. Статья Странка впервые была опубликована в 1955 г. В 2000 г., почти через полвека, к песнопению обратился Кристиан Трельсгорд [22]. Он нашел аутомелон, записанный читаемой средневизантийской нотацией, сделал транскрипцию и сравнил ее с транскрипцией Странка, выявив общие и различные мелодические обороты. Разницу мелодий ученый объясняет тем, что записи принадлежат разным традициям: классическому Стихирарю, памятнику музыкальной письменности, и записи образца для устного пения на подобен. Поэтому вторая, более поздняя версия несколько проще.

В византийской традиции по образцу «О дивное чудо» распеты стихиры на Рождество и Введение Богородицы и на память св. Анны 25 июля [21, с. 99]. Примечательно, что благовещенские стихиры на этот подобен неизвестны. В Древней Руси этот подобен используется еще активнее. Кроме указанных праздников, известны и стихиры на Благовещение по этому образцу.

В Стихирарях XII в. РНБ Соф. 384 на л. 48 об. — 50 и в 34.7.6 на л. 127 об. — 128 об. в службе Благовещения находятся 3 ненотированные стихиры на подобен «О преславне». Заключительными строками у всех трех стихир служат евангельские слова. Н. В. Рамазанова обратила внимание на разный перевод евангельских слов в Стихираре из Софийского собрания [12], ее наблюдения распространяются и на второй список. Евангельская цитата начинается с разных слов. В первой стихире в списке 34.7.6. читается «Благодатьнся радуися», а в Соф. 384 — «Благословенная радуися»; во второй стихире в 34.7.6 — «Благословленная...», а в Соф. 384 — «Обрадованная»; в третьей стихире перевод совпадает в обои х списках: «Благословенная радуися». Крюков нет, за исключением двух знаков в первой стихире перед евангельской цитатой в списке Соф. 384; знаки не соотносятся с образцом: это палка и скамеица, а по логике построения текста здесь должен быть заключительный оборот. Возможно, данные знаки записаны как раз для того, чтобы, в отличие от образца, преодолеть кадансирование.

Можно предположить, что перед составителем рукописей Соф. 384 или 34.7.6 было два протографа с разными традициями перевода. Вряд ли писец переводил сам: в таком случае он придерживался бы одного перевода. Скорее он исправлял текст, но по каким-то причинам делал это непоследовательно. Надо предположить также, что это ненотированные рукописи, поскольку тексты ненотированы.

В отечественной традиции этот подобен использовался и для вновь создаваемых песнопений. Известно, что Иван Грозный, чья деятельность в качестве распевщика вызывает неутихающий интерес среди музыковедов, писал песнопения на данный подобен. Н. С. Серегина обратилась к стихирам творения Ивана Грозного в честь Сретения Владимирской иконы Божией матери [13, с. 234].

Более подробно указанные песнопения проанализировали Н.В. и Н. П. Парфентьевы. Была проведена и текстологическая работа с привлечением около 10 списков песнопения. В связи с основным научным интересом авторов — гимнографическим творчеством Ивана Грозного — основное внимание было уделено спискам XVI века. Выводы таковы:

Вариант подобна, предшествующий по времени появлению на его основе стихир царя Ивана, характеризуется единой типовой словесно-формульной структурой, в высокой степени устойчивой в музыкально-графическом отношении. ... Различия между ними ... можно определить как минимальную внутриформульную вариантность [8, с. 86].

Следующей к аутомелону обратилась Н. А. Щепкина [18]. Ее анализ был связан с выявлением ритмических особенностей мелодии, однако его результаты могут иметь более широкое значение. Сравнивая рукописи медиовизантийской

нотации и знаменной нотации позднего, старообрядческого периода, исследователь находит ряд совпадающих фрагментов в мелодической линии; в первой строке такое совпадение подкреплено и графикой напева.

До настоящего момента неизученным оказывается история музыкального текста в древнерусских рукописях XII–XV вв., что, «разрывает» историю текста песнопения. Древнейшими русскими списками надо счесть два, относящихся к концу X–началу XII в.: список Ильиной книги [6, с. 628; 7, с. 277] и «Подобниц» Типографского устава с Кондакарем [15, л. 117 об.]. В Ильиной книге песнопение не нотировано, в «Подобница»х снабжено крюками. В рукописях студийской эпохи фиксируется как в Стихирарях (РНБ Соф. 384, XII в.; БАН 34.7.6, XII в.; РГБ ф. 113 № 3, XIV в.) и нотированной Минее (ГИМ Син. 1682), так и в подборках подобнов (Типографский устав с Кондакарем, кодекс инока Ефросина РНБ Кир. — Бел. 9/1086). Музыкальный текст имеет разночтения, не зависящие от места фиксации и от разночтений словесного текста.

Сравнение графики палеовизантийских и древнейших русских списков может дать понятие о соотношении напевов оригинального и переводного песнопений. В целом графика греческих списков более богата, встречающиеся здесь знаки более разнообразны, напев явно представляет собой целостную, свободно развивающуюся мелодию, тогда как в древнерусских списках мы видим преобладание речитатива с вкраплениями более выразительных интонаций. В то же время графика явно демонстрирует сохранность отдельных точек.

В песнопении, распетом по образцу, должна быть ключевая интонация, позволяющая опознать этот образец на слух. Возможно, сначала такой интонацией была инициальная строка. Однако есть еще один фрагмент, претендующий на эту роль — окончание строки, вводящей евангельскую цитату. Эта строка — ключевая и по структуре, и по смыслу текста. С XVI в., после «стилевого перелома» ключевая интонация «предъевангельской» строки «подчасшие поездное» инициальной формулой песнопения «О дивное чудо» и повторяется несколько раз на протяжении песнопения.

Сравнение с медовизантийским списком не дает оснований полагать, что он был положен в основу списков Иерусалимской эпохи. Однако общая идея едина: графическое сходство первой строки и чередование нескольких повторяющихся строк с восходящими и нисходящими окончаниями. Не исключено, что при «стилевом переломе» 3-й четверти XV в., когда создавались новые редакции древнерусских песнопений, справщики проводили правку с учетом византийского напева.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Герасимова И. В. Стихира-осмогласник Успению «Богоначальным мановением» в древнерусской и литовско-русской традициях знаменного распева // Древнерусское песнопение. Пути во времени. Санкт-Петербург: Изд-во СПб-ГПУ, 2008. Вып. 3. С. 57–79.

2. Захарьина Н. Б. Русские богослужебные певческие книги XVIII–XIX веков. СПб: Петербургское востоковедение, 2003. 190 с.
3. Захарьина Н. Б. Песнопения Успению Богородицы в кругу богородичных праздников // Сборник докладов и сообщений по итогам XVII Свято-Троицких ежегодных международных академических чтений. СПб., 2017.
4. Захарьина Н. Б. Стихира Успению Богородицы «Богоначальным мановением» // Рукописные памятники / Российская национальная библиотека. СПб., 1999. Вып. 5. Из истории музыкальной культуры. С. 31–61.
5. Захарьина Н. Б. Стихира Успению Богородицы «Егда преставление» в древнерусских нотированных рукописях // Музыкальная археография — 2013. М., 2013. С. 33–55.
6. Ильина книга: Рукопись РГАДА, Тип. 131 / Лингвист. изд., подгот. греч. текста, коммент, словоуказатели В. Б. Крысько; Рос. акад. Наук; Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. М.: Индрик, 2005. 903 с.
7. Ильина книга: Древнейший славянский богослужебный сборник / Подгот. Е. М. Верещагин. Факс. воспроизв. рукоп. Билинейно-спастич. изд. источника с филолого-богосл. коммент. М.: Индрик, 2006. 975 с.
8. Парфентьева Н. В., Парфентьев Н. П. Стихиры «на подобен» царя Ивана Грозного в честь Владимирской иконы пресвятой Богородицы // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2015, т. 15, № 4. С. 83–99.
9. Преображенский А. В. Греко-русские певчие параллели XII–XIII в. // De musica: Временник отд. теории и истории музыки / Ин-т истории искусств. Л., 1926. Вып. 2. С. 60–76.
10. Преображенский А. В. О сходстве русского музыкального письма с греческим в певчих рукописях XI — XII вв. // Русская музыкальная газета. 1909. № 8. С. 194–197; № 9. С. 229–232; № 10. С. 257–261.
11. Разумовский Д. В. Церковное пение в России / [Публ., предисл и коммент. И. Е. Лозовой] // Муз. Академия: Ежекварт. науч. — теорет. и крит. — публицист. журн. / Учредители: Союз композиторов России и др. М.: Композитор, 1999. № 1, 2; 2000. № 1.
12. Рамазанова Н. В. Остромирово Евангелие и древнерусское церковное пение. URL [http://expositions.nlr.ru/ex\\_manus/Ostromir\\_Gospel/ramazanova.php](http://expositions.nlr.ru/ex_manus/Ostromir_Gospel/ramazanova.php) (Дата обращения 16.05.2018)
13. Серегина Н. С. Песнопения русским святым. СПб., 1994. 468 с.
14. Сиротинська Н. Стихира Богоначальним мановенієм празника Успення Пресвятої Богородиці в українській сакральній монодії // Καλοφώνια. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Видавництво Українського Католицького університету, 2008. С. 57–71.
15. Типографский Устав: Устав с кондакарем конца XI — начала XII века / Под ред Б. А. Успенского. М.: Языка славянских культур, 2006. Т. 1. 256 с. (Памятники славяно-русской письменности. Новая серия).
16. Титова Е. А. А нарицаетсый стих Цамблак // Древнерусское песнопение: Пути во времени. СПб: Изд-во СПбГПУ, 2005. Вып. 2. По материалам науч. конф. «Бражниковские чтения-2004». С. 14–27.

17. Фролов С. В. Из истории демественного распева // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979. С. 99–108.
18. Щепкина Н. А. Служба Введения во храм Пресвятой Богородицы по греческим певческим рукописям X — начала XIX веков: Дис. ... канд. иск. Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство. СПб., 2017.
19. Raasted J. Zur Analyse der bulgarisch-grechischen Melodie des Doxastikons «Bogonachalnim manoveniem» // Cahiers de l'institut du moyen-age grec et latin. № 48, 1984. P. 131–147.
20. Sticherarium palaeoslavicum petropolitanum / Edendum curavit Nicolas Schidlovsky: Codex Palaeoslavicus № 34.7.6. Bibliothecae Academiae Scientiarum Rossicae phototypice depictus. Haunia: Reitzel, 2000. (MMB / Union académique internzional; A Carsten Høeg condita; Ediderunt J. Bergsagel, G. Engberg, E. follieri, C. Hannick, K. Levy, C. Thodberg; Una cum archimandrita Cryptensi; T. 12). Pars pricipalis. IX, [407,5] p.: il. Pars suppletoria. 89, [5] p.
21. Strunk O. The notation of the Chartres Fragment // Essays on Music in the Byzantine World / Ed. K. Levy. NY., 1977. P. 100–101.
22. Troelsgård Ch. The Repertories of Model Melodies (Automela) in Byzantine Musical Manuscripts // Cahiers de l'institut du moyen-age grec et latin. № 71. Copenhagen, 2000. P. 3–27.
23. Zakharina N. A Sticheron for the Feast of the Dormition of the Mother of God // Unity and Variety in Orthodox Music: Proceedings of the Fourth International Conference on Orthodox Church Music. University of Eastern Finlanda. Joensuu, Finland. 6–12 June 2011. [Joensuu], 2013. P. 212–229.

Щепкина Надежда Александровна,  
кандидат искусствоведения,  
регент хора Афонского подворья в Санкт-Петербурге,  
nadjach@yandex.ru

**МНОГОГЛАСНИКИ В ГРЕЧЕСКИХ И РУССКИХ НОТИРОВАННЫХ СТИХИРАРЯХ XII–XIII ВЕКОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ДВУНАДЕСЯТЫХ БОГОРОДИЧНЫХ ПРАЗДНИКОВ)\***

При исследовании музыкального материала стихир возникла проблема так называемой «полиихии». Она связана с включением ихосных мантирий (а, д, пл. в и др.), отличных от основного надписания при песнопении, встречающихся в началах (иногда концах) строк невменного текста в продолжение всего песнопения, как в греческих, так и в русских списках. Мелодическое разнообразие, вызванное внезапной ладовой сменой, является художественным приемом, обогащающим пространство строгого средневекового канонического богослужения. В шести греческих и трех русских Стихирарях выявлен общий репертуар многогласников, от 2 до 16 на каждый список (речь идет о циклах только четырех богородичных праздников), что свидетельствует о его заимствовании. На основании сопоставления манускриптов, автор статьи приходит к выводу о подражании византийскому первоисточнику в отношении ладофункционального строения песнопений. Дальнейшее изучение этого феномена представляется очень перспективным, способствующим глубокому постижению культурных процессов взаимодействия Византии и Руси.

**Ключевые слова:** многогласник, «полиихия», ихосные мантирии, нотированные песнопения, греческие и русские рукописи, богородичные праздники.

*Shchepkina N. A.*

*MULTYMODES IN THE GREEK AND RUSSIAN NOTATED STICHERARIES OF THE XII–XIII CENTURIES (BASED ON THE GREEK MARYAN FEASTS MATERIAL)*

When studying the musical material of sticheras, the problem of the so-called “polyichia” arose. It is connected with the inclusion of the modes martyrs (a, d, pl. b,

---

\* Статья написана в рамках исследовательского проекта, поддержанного РФФИ, «Монодические песнопения богородичных праздников XI–XVII веков: греко-русские певческие параллели», № проекта — 17–34–00023.

etc.), which differ from the main inscription during the chanting, which occur in the beginnings (sometimes ends) of the lines of the neumatic text, the continuation of the whole chant, both in Greek and Russian manuscripts. Melodic variety, caused by a sudden mode shift, is an artistic device enriching the space of strict medieval canonical worship. In six Greek and three Russian Stichiraraes, a common repertoire of the multimodes was revealed, from 2 to 16 for each manuscripts (we are talking about the cycles of only the four Marian feasts), which indicates its borrowing. On the basis of a comparison of the manuscripts, the author of the article comes to the conclusion that the Byzantine primary source is imitated in relation to the modefunctional structure of chants. Further study of this phenomenon is very promising, contributing to a deep understanding of the cultural processes of interaction between Byzantium and Rus.

**Keywords:** multimodes, «polyichia», modes martyrs, notated chants, Greek and Russian manuscripts, Marian feasts.

Среди возможных путей активизации исследований в области богослужебного пения, целесообразно указать на специализацию ученых в отдельных узких областях, ограниченных как историческим периодом, так и тематикой. Находящийся в настоящее время в распоряжении науки материал настолько обширен, что подчас одной человеческой жизни не хватает, чтобы освоить лишь его часть в какой-то одной избранной области, ограниченной определенными временными рамками. Только после тщательной исследовательской работы можно рассчитывать на верные выводы, касающиеся данного материала. Их можно будет уточнять и корректировать при сопоставлении выводов, проделанных разными исследователями или их группами по многочисленным проблемам, касающимся самых различных исторических периодов художественного развития человечества. Представляется, что такая направленность изучения окажется благотворной для исследователей, работающих в различных областях науки, и в том числе исследующих историю и теорию богослужебного пения.

Если основные усилия медиевистов вплоть до настоящего времени направлены на транскрипцию, более точное прочтение нотаций [12; 15, 63–79; 17; 23; 25; 28; 29; 30; 34, 119–129], то тысячи других, как представляется, не менее важных проблем при этом остаются без внимания [31, 449–463]. Однако, в течение XX–XXI вв. греческих и европейских исследователей все больше привлекает проблема выявления связей греческой церковной музыки с музыкой иных Церквей [7; 16, 2.67–2.100; 18; 19; 20, 21–46; 21; 22, 273–285; 26; 32, 790–796; 33]. В отношении изучения греко-русских певческих параллелей пионером и идеологом является А. В. Преображенский [8, 60–76], указавший на необходимость изучения наиболее ранних из известных науке списков. Тем не менее, сегодня в отечественной медиевистике максимальное внимание уделяется русскому материалу XV–XVII вв., рассматриваемому локально: данное направление имеет как свои положительные, так и отрицательные стороны. Нельзя забывать, что исторические истоки русского знаменного распева находятся в византийском богослужебном пении. Отсюда наиболее актуальной остается проблема взаимодействия Византии и Руси, способствующая глубокому постижению культурных процессов [1, 112–140].

Основываясь на данной методологической установке, предметом данной статьи был избран цикл песнопений четырех двенадцатых богородичных праздников (Рождество Богородицы, Введение, Благовещение, Успение), исследование которого проводилось на материале нотированных Стихирарей. Мы сконцентрировали свое внимание на экземплярах XII–XIII вв., для проведения изысканий в наиболее ранних известных науке списках. Таким образом, для данной работы были отобраны 8 греческих Стихирарей:

1. Codex Vindobonensis theol. gr. 136 (1 пол. XII в.) [13];
2. РНБ Греч. 789 (1106);
3. Codex Aphanasius D28 (XII в.) [9, 372–373];
4. Codex Vindobonensis theol. gr. 181 (1221) [14];
5. РНБ Греч. 82 (XIII в.)
6. РНБ Греч. 674 (XIII в.)
7. ГИМ Муз. собр. 3674 (2 пол. XIII в.)
8. РНБ Греч. 227-I–III–IV. Служебная Миняя (кон. XIII в.)

Из ранних русских Стихирарей для данного ракурса исследования оказалось достаточно трех экземпляров XII в. — изданного БАН 34.7.6. [27], РНБ Q.п.I.15 и РНБ Соф. 384. Частично также были привлечены списки ГИМ Син. 279 (кон. XII в.) и РНБ Толстова 15 (неизвестный кодекс XII в., ссылка на шифр в статье А. В. Преображенского [8, 60–76] ошибочна).

Изучая греческие и русские материалы служб богородичных праздников, мы обратили внимание на проблему так называемой «полиихии», связанную

с включением ихосных мантирий (  $\alpha$  ,  $\Delta$  ,  $\pi$  в др.), отличных от основного надписания при песнопении, встречающихся в началах (иногда концах) строк невменного текста в продолжение всего песнопения. Эта тема привлекала внимание исследователей, специальная работа в данной области принадлежит Й. Ростеду, изучавшему успешный осмогласник «Богочальным мановением» [24, 131–147] в отношении сравнения поздней греческой и болгарской редакций этого песнопения. Русские списки многогласников исследованы в диссертации и серии статей Захарьиной Н. Б. [5, 31–61; 6, 99–124]. Со списками Ирмологиона работали Герасимова И. В. [2; 3, 57–79], Сиротинская Н. А. [10; 57–71]. Тем не менее, феномен «полиихии» остается недостаточно обоснованным как в византистике (например, в «Энциклопедии древнегреческой и византийской музыки» Е. В. Герцмана [4] нет специальной статьи, посвященной многогласникам), так и в отечественной музыкальной медиевистике. Его изучение, с привлечением необходимого числа доступных манускриптов, представляется очень перспективным в отношении ладофункционального строения русского и греческого богослужебного пения.

Таким образом, тема «полиихии» оказалась пограничной между вопросами о ладотональности и структурной организации песнопений (поэтике). Мелодическое разнообразие, вызванное внезапной ладовой сменой, является художе-

ственным приемом, обогащающим пространство строгого средневекового канонического богослужения. Самогласные стихиры, исполняющиеся в наиболее значимых местах праздничной службы (славник на «Господи воззвах», по 50 псалме и т. д.) с применением приема «полиихии», выступают в роли эффатических акцентов богослужения, аккумулирующих праздничные интонации, имманентные в отношении вопроса об их происхождении доневменному пласту византийского богослужебного пения. Данный прием наиболее актуален для праздников, имеющих ранг двенадесятых, великих и памятей особо почитаемых Церковью святых.

С другой стороны, отсутствие сменных мартирий в продолжение песнопения в каком-либо из списков нисколько не умаляет художественной и исторической ценности данной редакции песнопения. Так, в двух из восьми византийских Стихирарей в составе песнопений двенадесятых богородичных праздников вообще не было обнаружено «многогласников». Поводом к исполнению в одной изначально заданной ладовой плоскости могла служить и техническая сложность употребления «полиихии», как приема, для конкретного клироса, во владении которого находился данный Стихирарь. Ведь мы же не можем предполагать высокий музыкантский уровень головщиков и певчих на всех клиросах Византийской империи, равно Руси в XII–XIII вв. Отсюда «многогласной» редакцией могло быть снабжено лишь некоторое ограниченное число песнопений, исполнение которых требовало тщательной предварительной технической проработки.

Еще одной причиной, на наш взгляд, может являться плохая сохранность киновари, как в случае с комплектом служебных Минеей РНБ Греч. 227 (кон. XIII в.), в которых и основной-то ихос песнопения не везде просматривается, срединные же мартирии к XXI в. могли совсем выцвести.

Что касается отсутствия срединных мартирий в опубликованном отрывке списка Codex Arphanasius D28 с коаленовским типом нотации, в нем вообще нет песнопений-многогласников, а это означает, что, вероятнее всего, в отдельных певческих центрах Византийской империи XII в. традиция многогласного исполнения стихир не поддерживалась. Возможно, это также связано с художественными убеждениями писца настоящего кодекса, который, по-видимому, был знаком с практикой «многогласного» пения, но не находил «великого» смысла в «перепрыгивании» из ихоса в ихос во время исполнения праздничной стихиры. С другой стороны, если мартирия не фиксирована, то это совсем не означает, что ладовый сдвиг не мог состояться по устному указанию головщика, знакомого с иной редакцией данной стихиры.

Итак, в шести греческих Стихирарях нами было выявлено некоторое количество многогласников, от 8 до 16 на каждый список (речь идет о циклах только четырех богородичных праздников). В русских книгах их в разы меньше — от 2 до 5 многогласников. Подробные данные представлены в таблице.

Данные таблицы свидетельствуют о том, что репертуар многогласников в русских списках является заимствованным от греческого. Исключением стала всего одна стихира Успению «Воспойте людие» 5 гласа, из русского Стихираря БАН 34.7.6, не имеющая срединной мартирии ни в русских, ни в греческих спи-

Инципит	Русский аналог	Основной икос	Праздник	Рукописи	Ихосы
Ἦ ἀπαρτῆ τῆς ἡμῶν σωτηρίας	Начало нашего спасения	α'	Рождество Богородицы	Codex Vindobonensis theol. gr. 136 (1 пол. XII в.), fol. 5 v – 6; РНБ Греч. 789 (1106), fol. 5 v; Codex Vindobonensis theol. gr. 181 (1221), fol. 7 v – 8; РНБ Греч. 82 (XIII в.), fol. 6	α', πλ. β'; α', πλ. α', πλ. β'; α', πλ. α', α'; α', πλ. α', α'
Δ' ἀγγέλου προορῶσεως	Ангеловым проречением	δ'	Рождество Богородицы	РНБ Греч. 789 (1106), fol. 6 - 6 v	δ', πλ. α'
Στεῖρα ἄγονος ἡ ἄννα	Неплоды бесплодная анна	δ'	Рождество Богородицы	Codex Vindobonensis theol. gr. 136 (1 пол. XII в.), fol. 7 - 7 v; РНБ Греч. 789 (1106), fol. 6 v; Codex Vindobonensis theol. gr. 181 (1221), fol. 9 - 9 v; ГИМ Муз. 3674 (2 пол. XIII в.), fol. 8 v – 9	δ', πλ. α', β'; δ', πλ. α', β', πλ. α', δ', πλ. α', β'; δ', πλ. α'; δ', πλ. α', β', πλ. α', β'
Σήμερον ὁ τοῖς νοετοῖς φρόνοις	Днесь иже на разумных престолех	πλ. β'	Рождество Богородицы	Codex Vindobonensis theol. gr. 181 (1221), fol. 9 v – 10 БАН 34.7.6 (XII в.), fol. 6 v - 7	πλ. β', β' -- -- 5, 6
Αὔτη ἡμέρα κυρίου	Сей день господень	πλ. β'	Рождество Богородицы	Codex Vindobonensis theol. gr. 181 (1221), fol. 10; 17 - 17 v; РНБ Греч. 82 (XIII в.), fol. 7 - 7 v	πλ. β', β'; πλ. β', β'

Δεῦτε ἑλπιαντες πιστοί...	Придите вси вернии	πλ. δ'	Рожество Богородицы	Codex Vindobonensis theol. gr. 136 (1 пол. XII в.), fol. 9 – 9 v; РНБ Греч. 789 (1106), fol. 8 - 8 v; Codex Vindobonensis theol. gr. 181 (1221), fol. 8 – 8 v; ГИМ Муз. 3674 (2 пол. XIII в.), fol. 9 v – 10	πλ. δ', δ', β', δ', β'; πλ. δ', β', δ', β'; πλ. δ', β', δ', πλ. δ'; πλ. δ', β', δ', β';
Ἄγαλλιάσθω σήμερον ὁ οὐρανὸς ἔνωθεν	Да радуется днесь небо свыше	α'	Введение во храм	РНБ Греч. 674 (XIII в.), fol. 78 v	α', πλ. α', α'
Σήμερον ὁ θεοχώρητος	Днесь богов- местимый	δ'	Введение во храм	РНБ Греч. 82 (XIII в.), fol. 50	δ', β'
Δεῦτε πάντες οἱ λαοί	Придите вси людие	δ'	Введение во храм	Codex Vindobonensis theol. gr. 136 (1 пол. XII в.), fol. 56; РНБ Греч. 789 (1106), fol. 46 v; РНБ Греч. 82 (XIII в.), fol. 50 v	δ', πλ. α'; δ', πλ. α'; δ', πλ. α', δ'
Ἐπέλαμψεν ἡμέρα χαρισίονος	Воссия день радостный	δ'	Введение во храм	РНБ Греч. 674 (XIII в.), fol. 79 v – 80	δ', πλ. α', δ'
Σήμερον τὰ στίφη	Днесь собори	πλ. β'	Введение во храм	РНБ Греч. 82 (XIII в.), fol. 50 v	πλ. β', β'
Μετὰ τὸ τεχθῆναι σε	По рождестве твоём	πλ. δ'	Введение во храм	Codex Vindobonensis theol. gr. 136 (1 пол. XII в.), fol. 57; РНБ Греч. 789 (1106), fol. 47 - 47 v; РНБ Греч. 674 (XIII в.), fol. 80 v – 81	πλ. δ', δ'; πλ. δ', δ'; πλ. δ', δ'

Ὁ Δαυὶδ προανεφώνει	Давид про- возгласи	πλ. δ'	Введение во храм	Codex Vindobonensis theol. gr. 136 (1 пол. XII в.), fol. 57 – 57 v; РНБ Греч. 674 (XIII в.), fol. 80 v – 81; РНБ Q.п.1.15 (XII в.), fol. 76 – 76 v	πλ. δ', δ'; πλ. δ', δ', πλ. α'; πλ. α'
Τῷ ἕκτῳ μηνὶ ὁ ἀρχιεπίσκοπος	В шестой ме- сяц архистра- тит	α'	Благовещание	Codex Vindobonensis theol. gr. 181 (1221), fol. 134 v; РНБ Греч. 82 (XIII в.), fol. 114; РНБ Греч. 674 (XIII в.), fol. 133 – 133 v; ГИМ Муз. 3674 (2 пол. XIII в.), fol. 117	α', πλ. α'; α', πλ. α'; α', πλ. α', α'; α', πλ. α', α', πλ. α'
Ἐν τῷ μηνὶ τῷ ἕκτῳ ἀπεστάλη	В месяц ше- стый послан бысть	α'	Благовещание	Codex Vindobonensis theol. gr. 181 (1221), fol. 134 v – 135; РНБ Греч. 674 (XIII в.), fol. 133 v; ГИМ Муз. 3674 (2 пол. XIII в.), fol. 117	α', πλ. α', α', πλ. α'; α', πλ. α', α', δ'; α', πλ. α', α', πλ. α'
Ἀπεστῆλη ἄγγελος γαβριήλ	Послан бысть архангел тавриил	α'	Благовещание	Codex Vindobonensis theol. gr. 181 (1221), fol. 135 – 135 v; РНБ Греч. 82 (XIII в.), fol. 114 – 115; РНБ Греч. 674 (XIII в.), fol. 133 v – 134; ГИМ Муз. 3674 (2 пол. XIII в.), fol. 117 – 117 v	α', πλ. α', α', πλ. α', α'; α', πλ. α'; α', πλ. α', α', πλ. α', α', πλ. α', α'; α', πλ. α', α', πλ. α', α'
Σήμερον χαράς εὐαγγελία	Днесь радость благовещения	δ'	Благовещание	Codex Vindobonensis theol. gr. 181 (1221), fol. 136 v – 137; ГИМ Муз. 3674 (2 пол. XIII в.), fol. 118 v – 119	δ', πλ. α'; δ', πλ. α'

Γλώσσα ἦν οὐκ ἔγνω	Языка егоже не ведяше	δ'	Благовещение	РНБ Греч. 82 (XIII в.), fol. 115 v - 116	δ', β'
Ἰδοὺ ἡ ἀνάκλησις τῶν ἐπέφανεῖν ἡμῖν	Се воззвание ныне явися нам	δ'	Благовещение	РНБ Греч. 789 (1106), fol. 103 v; РНБ Греч. 82 (XIII в.), fol. 116; РНБ Греч. 674 (XIII в.), fol. 135	δ', πλ. α'; δ', πλ. α'; δ', πλ. δ'
Σήμερον χαράς εὐαγγέλια	Днесь радость благовещения	δ'	Благовещение	РНБ Греч. 674 (XIII в.), fol. 135 - 135 v	δ', πλ. α', β'
Τῷ ἕκτῳ μηνὶ ἀπεστάλη ὁ ἀρχάγγελος	В шестый месяц послан бысть архангел	δ'	Благовещение	РНБ Греч. 674 (XIII в.), fol. 135 v - 136	δ', πλ. α', δ'
Ἀπεστάλη ἐξ οὐρανοῦ γαβριήλ	Послан бысть с небесе гавриил	πλ. β'	Благовещение	Codex Vindobonensis theol. gr. 181 (1221), fol. 137; РНБ Греч. 82 (XIII в.), fol. 116 v; РНБ Греч. 674 (XIII в.), fol. 135 v - 136; ГИМ Муз. 3674 (2 пол. XIII в.), fol. 119 - 119 v	πλ. β', β', πλ. β'; πλ. β', β', πλ. β'; πλ. β', β', πλ. β'; πλ. β', β', πλ. β'
Εὐφρανέσθεσαν οἱ οὐρανοί	Да веселятся небеса	πλ. δ'	Благовещение	Codex Vindobonensis theol. gr. 136 (1 пол. XII в.), fol. 127; РНБ Греч. 789 (1106), fol. 104 - 104 v; Codex Vindobonensis theol. gr. 181 (1221), fol. 137 - 137 v; РНБ Греч. 674 (XIII в.), fol. 136 v - 137; ГИМ Муз. 3674 (2 пол. XIII в.), fol. 119 - 119 v	πλ. δ'; πλ. δ', δ'; πλ. δ', δ', β'; πλ. δ', δ'; πλ. δ', δ', πλ. α, δ', β', δ', β'

Θεορχίζω veúrchati	Богоначал- ным манове- нием	α'	Успение	Codex Vindobonensis theol. gr. 136 (1 пол. XII в.), fol. 164 - 164 v; РНБ Греч. 82 (XIII в.), fol. 143 - 143 v; РНБ Греч. 674 (XIII в.), fol. 180 v - 181 v; ГИМ Муз. 3674 (2 пол. XIII в.), fol. 157 v - 158; БАН 34.7.6 (XII в.), fol. 184 - 185; РНБ Q.п.1.15 (XII в.), fol. 182 - 182 v; РНБ Соф. 384 (XII в.), fol. 86 v - 87; РНБ Толстого 15 (XII в.), fol. 175 v - 176	α', πλ. α', β', πλ. β', g', barúg, δ', πλ. δ', α'; α', πλ. α', πλ. β', β', πλ. β'; γ', α'; α', β', πλ. β', β', g'; α', πλ. α', πλ. β', β', πλ. β', γ, πλ. δ', α', πλ. β', β', πλ. δ', πλ. α', α'; Α, Β, Γ, Δ, Ε, Ζ, Η, Θ, Ι, Κ, Λ, Μ, Ν, Ξ, Ο, Π, Ρ, Σ, Τ, Υ, Φ, Χ, Ψ, Ω, Α, Β, Γ, Δ, Ε, Ζ, Η, Θ, Ι, Κ, Λ, Μ, Ν, Ξ, Ο, Π, Ρ, Σ, Τ, Υ, Φ, Χ, Ψ, Ω
Ἐρρετε τοῖς αὐτόπταις	Подобаше самовидцем	α'	Успение	Codex Vindobonensis theol. gr. 136 (1 пол. XII в.), fol. 164 v; РНБ Греч. 82 (XIII в.), fol. 143 v - 144; ГИМ Муз. 3674 (2 пол. XIII в.), fol. 158	α', πλ. β', α'; α', β', α'; α', πλ. β', α'
Ἡ πανάμφωμος νύμφη	Всенепороч- ная невесто	β'	Успение	РНБ Греч. 82 (XIII в.), fol. 143 v - 144	β', πλ. β', β'
Δεῦτε ἄπαντα τὰ πέρατα τῆς γῆς	Приидите все концы земнии	γ'	Успение	Codex Vindobonensis theol. gr. 136 (1 пол. XII в.), fol. 165	γ', πλ. β'
Δεῦτε ἀνυμνήσωμεν λαοί	Приидите воспоём людие	δ'	Успение	РНБ Греч. 82 (XIII в.), fol. 144 v - 145	δ', β'



сках. На основании анализа мелодического материала данного песнопения мы предположили, что с помощью мартрии 1 гласа писец кодекса БАН 34.7.6 хотел обратить внимание певцов на резкий квинтовый скачек, к которому стоит подготовиться.

Большинство русских многогласников, которые нам удалось выявить, являются двоегласниками. Все говорит о том, что в них используются скачки-сопоставления без ладового изменения, то есть с использованием только двух парных устоев (1–5, 5–1, 2–6, 8–4 и т. д.). На деле же мы находимся в пределах одного гласа, некоторые строки песнопения с помощью интервальных скачков смещаются в высшую или низшую плоскость с сохранением ладового устоя. Это иллюстрирует наше предположение о том, что византийское осмогласие (а равно и русское осмогласие X–XII вв.) представляет собой практически «четырегласие», расширяющееся при необходимости до более широких масштабов звукового пространства [11, 25]. Более сложные в структурном и ладовом отношении песнопения созданы с применением различных неродственных гласов, например, стихира из службы Успения «*Ὁτε ᾠξεδ*»*μῆσας* *ρεοτὸ*κε «Егда изшла еси богородице», 4, 2 и 5 гласа. Самым сложным песнопением в рамках нашего исследования, сочетающим все возможные гласы, стал успенский осмогласник *Θεαρχ...* *ν*ε $\bar{\upsilon}$ ματι «Богоначальным мановением».

На данном этапе исследования можно сделать предварительные выводы о заимствовании репертуара многогласников: их в разы меньше в русских списках. Что касается мартрий и скачков в русских списках — эта работа требует привлечения широкого круга русских списков XII–XIII вв., пока мы наблюдаем очень высокую степень заимствования. На основании сопоставления манускриптов, в отношении ладофункционального строения песнопений, автор данной статьи приходит к выводу о русском подражании византийскому первоисточнику.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Герасимова И. В., Захарьина Н. Б., Щепкина Н. А. Нотированные монодические песнопения двенадцатым богородичным праздникам в средневековых византийских и славянских рукописях // *История музыки: проблемы, процессы, персоны. Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 120. Київ, 2017. С. 112–140.
2. Герасимова И. В. К вопросу о расшифровке песнопений со «странными бемолями» в киевской нотации: продолжение полемики // *Theorie und Geschichte der Monodie. Bericht der Internationalen Tagung Wien 2016*. (В печати).
3. Герасимова И. В. Стихира-осмогласник Успению «Богоначальным мановением» в древнерусской и литовско-русской традиции знаменного распева // *Древнерусское песнопение. Пути во времени*. С-Пб., 2008. Вып. 3. С. 57–79.
4. Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. С-Пб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2013.

5. Захарьина Н. Б. Стихира Успению Богородицы «Богоначальным мановением» // Рукописные памятники. С-Пб., 1999. Вып. 5. С. 31–61.
6. Захарьина Н. Б. Художественное время в древнерусском песнопении: (на материале осмогласника Успению Богородицы) // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры: Поэтика древнерусского певческого искусства: Сб. науч. тр. С-Пб., 1992. С. 99–124.
7. Лазаров Ст. История на нотното писмо. София, 1965.
8. Преображенский А. В. Греко-русские певческие параллели XII–XIII вв. // *De musica*. Л., 1926. Вып. 2. С. 60–76.
9. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. VII. Афонская экспедиция Общества любителей древней письменности (1906). Кн. 2: Афонская коллекция / Гос. Ин-т искусствознания; Подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. М. П. Рахмановой, Е. А. Борисовец; При участии И. П. Шеховцовой, С. Н. Тутолминой. М.: Языки славянских культур, 2012. 520 с., ил. С. 372–373.
10. Сиротинська Н. А. Стихира Богоначальним мановенієм празника Успенія Пресвятої Богородиці в українській сакральній монодії // *Kalofwnia*. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Видавництво Українського Католицького університету, 2008. С. 57–71.
11. Щепкина Н. А. Служба Введения во храм Пресвятой Богородицы по греческим певческим рукописям X — начала XIX веков: дисс. ... канд. искусствоведения, 17.00.02 / Российский ин-т истории искусств. С-Пб, 2017. С. 25.
12. Alexandru M. Neumenbeschreibungen bei byzantinischen, postbyzantinischen und neugriechischen Musictheoretiken. Hernen, 2001.
13. *Codex Vindobonensis theol. gr. 136 (Sticherarium antiquum Vindobonense)* // *Reproduction integrale*, ed. G. Wolfram. Pars Principalis et Pars Suppletoria. MMB. Vindobonae, 1987. Vol. X.
14. *Codex Vindobonensis theol. gr. 181 (Sticherarium Dalassenos)* // *Reproduction integrale*, edd. Carsten Höeg, H.J.W. Tillyard, Egon Wellesz. MMB. Copenhagen, 1935. Vol. I.
15. Doda A. Coislin notation // *Palaeobyzantine notations*. Ed. by Jörgen Raasted and Christian Troelsgard. A. A. Bredius Foundation. Hernen, 1995. P. 63–79.
16. Haas M. Byzantinische und Slavische Notationen. Köln, 1973. S. 2.67–2.100.
17. Kar© S...mwnoj 'I. 'H buzantins mousiks shmeiograf...a. 'Aq»na, 1933.
18. Moran Neil K. Singers in late byzantine and slavonic painting. Leiden, 1986.
19. Petrov Stoyan-Kodov H. Old Bulgarian musical documents. Sofia, 1973.
20. Myers G. The medieval Russian Kondakar and the choirbook from Kastoria: a palaeographic study in Byzantine and Slavic musical relations // *Plansong and Medieval Music*. 1998. 7, 1. P. 21–46.
21. Palikarova Verdeil R. La Musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IXe au XIVe siècle) // *MMB-Subsidia III*. Copenhagen, 1953.
22. Petrović D. A russian musical manuscript in the Belgrade patriarchal library. A Contribution to the Study of Russo-Serbian Cultural Links in the 18<sup>th</sup> Century // *Musica antiqua*. VII. Acta scientifica. Bydgoszcz, 1985. P. 273–285.
23. Raasted J. Intonationen Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts. MMB-Subsidia VII. Copenhagen, 1966.

24. Raasted J. Zur Analyse der bulgarisch-grechischen Melodie des Doxastikons "Bogonachalnim manoveniem" // CIMAGL 48, 1984. P. 131–147.
25. StJqh Gr. Q. `H palai| buzantins shmeiograf...a ka` tX prTbhlma metagrafAj thj e.,j tX pentJgrammon/. BuzantinJ, tM 7oj. Qessalon...kh, 1975. S.193–220.
26. Schilovsky N. The notation Lenten Prosomoia in the Byzantine and Slavic Tradition. Princeton: Princeton University press, 1986.
27. Sticherarium Palaeoslavium Petropolitanum / Edendum curavit N. Schidlovsky // Monumenta Musicae Byzantinae. Vol. XII. Cod. Palaeoslavicus. n O 34.7.6. Bibliothecae Academiae Scientiarum Rossicae phototypike depictus. Haunia C. A. — Reitzel, 2000.
28. Strank O. The Notation of the Chartres Fragment // *Anales Musicologiques* 3, 1955. P. 7–37.
29. Tillyard H. J. W. Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation // *MMB-Subsidia I*. Copenhagen, 1935.
30. Troelsgard Ch. Byzantine Neumes: a new introduction to the Middle Byzantine Musical Notation. Museum Tusculanum Press, 2011. 115 p.
31. Touliatos-Miliotis D. H. The status of Byzantine music through the twenty-first century // *Byzantium: Identity, Image, Influence Major Papers*, XIX International Congress of Byzantine Studies. University of Copenhagen, 18–24 August, 1996, ed. by K. Fledelius. P. 449–463.
32. Velimirović M. The Bulgarian musical pieses in byzantine musical manuscripts // *Report of the Eleventh Congress (Copenhagen, 1972)*. Vol. 2. Copenhagen, 1974. P. 790–796.
33. Wellesz E. Eastern elements in Western Chant. *Studies in the Early History and Ecclesiastical Music*. Oxford, 1947.
34. Wolfram G. Die phytorai der palaeobyzantinischen notationen // *Palaeobyzantine notations*. Ed. by J. Raasted and Ch. Troelsgard. A. A. Bredius Foundation. Hernen, 1995. P. 119–129.

**Фирсова Варвара Сергеевна,**  
кандидат исторических наук,  
преподаватель Русской христианской гуманитарной академии,  
младший научный сотрудник Отдела литературы стран Азии и Африки БАН,  
varvarafirsova@yandex.ru

**ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В ЯПОНСКОМ ТЕКСТИЛЕ:  
ИСТОРИЯ КОМПАНИИ «TATSUMURA TEXTILE»**

Статья посвящена истории японской ткаческой компании «Tatsumura Textile» (яп. 龍村美術織物 «Тацумура бидзюцу оримоно»), которая рассматривается через деятельность ее основателя Хэйдзо Тацумура (1876–1962) и его сына Кэн Тацумура (1905–1978) по реставрации, изучению и развитию японского текстиля. Начав свою деятельность в ткацком районе Нисидзин в Киото как новатор, Хэйдзо Тацумура в дальнейшем со всей страстью обращается к изучению древнего японского текстиля. В результате его самоотверженного труда, а также благодаря помощи его сына Кэн Тацумура многие старинные ткани были восстановлены, а приобретенные в процессе реставрации умения и знания о тканевых узорах позволили компании Тацумура развить собственный уникальный стиль, в котором гармонично сочетаются традиции и современный дизайн.

**Ключевые слова:** японский текстиль, Хэйдзо Тацумура, Кэн Тацумура, реставрация ткани.

*Firsova V. S.*  
*TRADITION AND INNOVATION:  
THE HISTORY OF “TATSUMURA TEXTILE” COMPANY*

The article reveals the activity of the “Tatsumura Textile” company, established in 1894 year. It is examined through the personality of its founder Heizo Tatsumura (1876–1962) and his son Ken Tatsumura (1905–1978). Though Heizo Tatsumura at first has won his reputation as an innovator in the Kyoto historical textile district Nishijin, who created new art brocade. Further he and his son have devoted themselves to the restoration of antique textile and brocade patterns. Thanks to their dedicated work numerous textiles were restored and now represent uniquely Japanese traditions in the world. Gained knowledge about antique textile and technique developed also the unique style and artistry of the Tatsumura textile brand.

**Keywords:** Japanese textile, Heizo Tatsumura, Ken Tatsumura, antique textile restoration.

Деятельность Хэйдзо Тацумура (1876–1962) и его сына Кэна Тацумура (1905–1978) по развитию, восстановлению и реставрации японского текстиля является важным вкладом в изучение японской культуры. Благодаря им Япония заново открыла для себя тканевые узоры и текстиль, которые веками хранились в императорских или храмовых хранилищах, недоступные для взглядов простых обывателей. Возможно, они были в этом направлении деятельности первопродцами, впервые заставившими взглянуть на текстиль как на произведение искусства. Тем не менее, в России об их деятельности известно очень мало. Поэтому цель данной статьи, прежде всего, в описании их деятельности, убеждений и эстетические воззрений.

Хэйдзо Тацумура родился в 1876 г. в г. Осака. Он был внуком валютного предпринимателя Хэйбэй Хираноя. Когда он рос, в семье большое внимание уделялось изучению японских традиционных искусств — чайной церемонии, икебаны, пьес театра *Но*, танцев и поэзии хайкай, причем последним он занимался настолько серьезно, что подумывал посвятить себя поэзии, и даже имел свое поэтическое имя (литературный псевдоним Сэппа) [3].

После смерти деда, 16-летний Хэйдзо Тацумура не пожелал продолжить семейное дело, а поступил на работу в ткацкий район Нисидзин в Киото. Первоначально он был занят продажами, однако вскоре начинает изучать ткачество, и уже в 1894 г. основывает свое ткацкое предприятие [2].

Почти сразу же он идет своим путем. Он нанимает молодых талантливых мастеров из находящихся по соседству школ искусств и с их помощью разрабатывает новые ткацкие, в основном, жаккардовые узоры. Это совершенно беспрецедентный шаг в то время. Многие из этих молодых мастеров стали в дальнейшем очень известными в текстильном мире мастерами. Несмотря на то, что на созданные орнаменты и ткацкие технологии он непременно получал патент (всего им было получено порядка 30 патентов), тем не менее, он с печалью замечал, что его начинали повсеместно копировать, причем получавшиеся копии имели крайне низкое качество. Это сильно расстраивало молодого и амбициозного Хэйдзо Тацумура. В дальнейшем, он просто подарил все патенты торговой организации Нисидзин [2, с. 216].

В поисках настоящего качества, настоящего искусства он обращается к изучению старых, древних тканевых узоров. Вдохновляясь старинными тканевыми узорами, а также японской, китайской и даже европейской живописью он создает неповторимые по своей красоте пояса для японского кимоно *оби* и гобелены. И в 1919 г. он открывает персональную выставку тканей, побывав на которой великий японский писатель Рюносукэ Акутагава напишет, что текстиль Тацумура это «поражающая воображение форма искусства» [3], а также что «Среди моих современников именно этого человека (Хэйдзо Тацумура) можно назвать гением» [4, с. 21].

При изучении старинных тканевых узоров Тацумура прежде всего обращается к изучению тканей мэйбуцугирэ, то есть «титулованной» ткани (специали-

зированный термин, применяемый в японской чайной церемонии), из которой шили тканевую утварь для японской чайной церемонии. И наверное, он был одним из первых, кто занялся ее реставрационной деятельностью. Он настолько в этом преуспел, что вскоре его начали называть «мастером реставрации» [3].

Вероятно именно поэтому в 1926 г. к нему обратились из Бюро реставрации (美術院 Бидзюцуин) с просьбой о восстановлении тканей из императорской сокровищницы Сёсоин в Нара. Это был настоящий вызов для Тацумура. Многие ткани были в настолько плохом состоянии, что буквально рассыпались в пыль, стоило к ним прикоснуться. Хэйдзо Тацумура с увлечением принимается за работу. Он сплотил вокруг себя блестящий коллектив специалистов, Гэнсабуро Хага 羽田元三郎 (ткачество), Сёдзи Маки 牧正二 (окраска), Харуо Сайто 斎藤春郎 (графика), которые были не только блестящими профессионалами каждый в своей области, но и исследователями. Это был необычайно слаженный коллектив, где все понимали друг друга с полуслова [2, с. 188–189].

Всего Хэйдзо Тацумура восстановил около 70 тканевых узоров тканей, хранившихся в хранилищах храма Хорюдзи и хранилища Сёсоин. Одной из самых известных его работ в области реставрации является восстановление ткани начала VII в., покрывавшей статую богини Каннон в храме Хорюдзи в префектуре Нара. Это знаменитый узор «Ёнкиси сикаримон кин» 「四騎獅子狩文錦」 с изображением сцены охоты персидского всадника на льва. Считается, что ткань была изготовлена в Китае династии Суй и была подарена японскому посольству, находящемуся в Китае в 608–609 гг. [2, с. 121–129].

При этом, по воспоминаниям его сына Кэн Тацумура, реставрационная деятельность не приносила его отцу какого-то дохода. Это был самоотверженный подвижнический труд:

«Отец вместе с командой жил в дешевой гостинице в Нара, и на свои средства занимался исследованием коллекции тканей хранилища Сёсоин».

В поисках заработка Тацумура приходилось то и дело отвлекаться на выполнение различных заказов. В частности, он получил крупный заказ от императорского двора по случаю женитьбы младшего сына императора Тайсё Титибунomia Ясухито (1902–1953). Тацумура должен был сделать гобелены для дворца принца. И тогда на помощь к отцу приходит его сын Кэн Тацумура, который к тому времени закончил Токийский императорский университет и ожидалось, что он станет правой рукой своего отца. Он действительно стал помогать отцу в выполнении заказов и реставрационной деятельности. Именно ему принадлежит идея создания института исследования ткаческого искусства (яп.Оримоно бидзюэу кэнкю: дзё 織物美術研究所), открытие которого состоялось в 1938 г.

Однако и младшему Тацумура не удавалось посвятить себя целиком исследовательской деятельности. Вскоре разразилась Вторая мировая война, и он был мобилизован в японскую армию. Новая опасность нависла уже после окончания войны, когда департаментом торговли рассматривалась возможность передать артефакты из императорской сокровищницы Сёсоин, включая тканевые предметы, в качестве контрибуции. Можно представить степень беспокойства семьи

Тацумура. Младший Тацумура, узнав об этих планах, отправился в Токио, чтобы переубедить людей, принимающих это решение. Его доводы возымели действие, и американское командование, ознакомившись с уже проводившимися исследованиями семьи Тацумура, согласилось взять не оригиналы, а копии японских тканей, изучение которых Тацумура начали еще до войны, но не успели закончить. Так как ткани, восстанавливаемые семьей Тацумура, вызывали большой интерес на Западе, то восстановление и продажа тканей с древними узорами стало важным направлением деятельности их предприятия [2, с. 195].

Перед отправкой тканей в США в Токийском музее состоялась выставка восстановленных тканевых узоров, которую посетили, в том числе, и члены императорской семьи [2, с. 198].

Свою миссию Тацумура видели не только в том, чтобы воспроизвести старинную ткань и представить ее зрителям, но и в том, чтобы через эти ткани можно было узнать о культурном содержании, истории эстетических взглядов и технологий. В этом заключался их безграничный исследовательский интерес [2, с. 199].

Насколько это была скрупулезная работа, можно понять, прочитав воспоминания Кэн Тацумура.

«Получив разрешение хранилища Сёсоин, мы начали трудиться над восстановлением тканевого чехла для лютни *бива* («Бива-но гофукурокирэ») 琵琶の御袋裂) с узором «Дайхо: со: гёкаракусамон нисики» 「大宝相華唐草文錦」. Два года работа велась в Токийском музее, где изучалась ткацкая техника и окраска. Затем 5 лет работы проводились на складе Тацумура и наконец, через 8 лет тканевый чехол был восстановлен. Эта была 9-цветная парча, которая несомненно могла принадлежать только китайскому императору (скорее всего, она принадлежала императору Сюаньцзун VIII в.)» [2, с. 198].

Кэн Тацумура любил повторять, любую ткань можно восстановить, так как она представляет собой пересечение нитей. Но чтобы заниматься реставрацией, необходимо «стать дураком», то есть полностью отрешиться от всех мирских дел [2, с. 126].

Так как большинство тканей, хранящихся в императорских и храмовых хранилищах были в свое время импортированы в Японию из других стран, главным образом, Китая и Кореи, и являлись продуктом синтеза культур различных стран Шёлкового пути [1], то Тацумура обратились к изучению зарубежных тканей. В частности, они изучали ткани из ноинулинских курганов (известно, что Кэн Тацумура побывал в 1972 г. в Эрмитаже для изучения его коллекции ноинулинских тканей), Узбекистана, Индии, Китая, Персии, Кандагара, Византии, Египта (коптские ткани) и т. д. В результате такого тщательного изучения, сравнивая обнаруженные в японских хранилищах ткани с зарубежными, они смогли успешно проводить реставрационную деятельность тех тканевых фрагментов, которые до наших дней не сохранились.

В частности, вклад Кэн Тацумура в мировое изучение истории текстиля состоит в восстановлении ткани, обнаруженной при раскопках некрополя Караход-

жа в Турфанской пустыне. Восстановленный узор «Кадзю: тайрокукин» 「花樹対鹿錦」 выполнен из рядов медальонов с бордюром из перлов. Внутри медальонов изображены два оленя, смотрящие друг на друга, и расположенным между ними деревом. По своей структуре он напоминает узор с персидскими всадниками из храма Хорюдзи, который восстановил его отец Хэйдзо Тацумура. Вероятно, обе эти ткани были сотканы в Китае для государства Сасанидов. Возможно, это был заказ сасанидских правителей, а после выполнения заказа в Китае эпохи Суй продолжали ткать ткань с аналогичным орнаментом, которую теперь обнаруживают в разных городах Великого шёлкового пути. Надо отметить, что ткань дошла до наших дней лишь во фрагментах, и при восстановлении некоторых её частей Кэн Тацумура позволил себе дорисовать недостающие части [2, с. 151–166].

Тем не менее они не ограничивали свою деятельность лишь реставрацией старинных тканевых узоров. Изучая и реставрируя тканевые узоры древности, они в дальнейшем использовали полученные знания и техники для разработки собственного стиля, который давал этим узорам новую жизнь. Примечателен также в это связи факт сотрудничества компании Тацумура с Кристианом Диор, специально для коллекции которого ими были созданы эксклюзивные ткани.

Философию компании Тацумура лучше всего изложил Кэн Тацумура:

«Парча становится ошмётками, однако ошмётки снова можно превратить в парчу. В этом круговороте культура развивается, и в этом развитии рождается прошлая история и современное производство, а также подобно иллюзии всплывает будущее» [2, с. 202].

На сегодняшний день бренд Тацумура является одним из ведущих в японском текстиле. Они создают пояса *оби* для кимоно, различные тканевые салфетки *фукуса*, и другие тканевые предметы, используемые в японской чайной церемонии. Также компания создает европейскую одежду, стильные тканевые сумки, кошельки, галстуки и т. д. Есть у них и крупные коммерческие проекты. Например, обивка сидений для самолетов японской авиакомпании ANA или японских скоростных поездов синкансэн, дизайн занавеса в театре кабуки и т. д. Но чем бы не занималась компания «Tatsumura Textile» их фирменный стиль представляет собой гармоничное сочетание традиционных мотивов с современным дизайном [3].

Несомненный коммерческий успех и всеобщее признание не мешает семье Тацумура продолжать изучение и реставрацию старинных тканей. Сын Кэн Тацумура — Кохо Тацумура также продолжил семейное дело, занимается реставрационной деятельностью, долгое время возглавлял основанный его отцом исследовательский институт, а также развивает свой собственный бренд «Кохо».

Разные поколения семьи Тацумура вносили свой вклад в изучение японских тканей древности и развитие японского текстиля. Именно благодаря им древние ткани и тканевые узоры были не только восстановлены буквально из «ветоши», но им была дана новая жизнь, за счёт сочетания традиций и инновационных решений в дизайне, так что некоторые из этих тканей стали в наше время настоящим символом японской культуры, представляющим Японию в мире.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Сэнсом Дж. Б. Япония: Крат. история культуры. — СПб.: Евразия, 2002. — 572 с.
2. Тацумура Кэн, Тацумура Ко: хо: Нисики то боро но ханаси 錦とぼろの話 («Повесть о парче и ветоши»). — Токио: Гакусэйся, 2009. — 232 с.
3. Тэнсэй но сайно: то танкю: син 天性の才能と探究心 («Прирожденный талант и страсть к исследованию») [Электронный ресурс] // Official site of Tatsumura Textile Kyoto [Офици. сайт]. — URL: [https://www.tatsumura.co.jp/about/tatsumura\\_heizoh.html](https://www.tatsumura.co.jp/about/tatsumura_heizoh.html) (дата обращения: 6.06.2018).
4. Creation and Re-creation the Fabrics of Heizo Tatsumura I (Catalogue). — Asahi Shimbun, 1996. — 219 p.

УДК 13.07.77

*Авдеев Владислав Михайлович,*  
старший преподаватель кафедры культурологии,  
искусств и гуманитарных наук Русской христианской гуманитарной академии,  
vlad11.avdeev@yandex.ru

### **РУССКИЙ ПРАВОСЛАВНЫЙ ХРАМ КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН**

В статье определены основные понятия храма, как культуuroобразующего явления, предпринимается попытка анализа сакральных, культурно-исторических, символических функций храма, сделан акцент на особенностях русского православного храма. Обосновывается необходимость создания единой культурологической концепции понятия храма, являющегося для для человеческой культуры одной из универсальных констант и распространяющей представления о храме за границы архитектурного сооружения.

**Ключевые слова:** Русская и мировая культура, храм, православие, религия.

*Avdeev V. M.*  
*RUSSIAN ORTHODOX TEMPLE*  
*AS A HISTORICAL AND CULTURAL PHENOMENON*

The article defines the basic concepts of the temple as a cultural phenomenon, an attempt is made to analyze the sacred, cultural, historical, symbolic functions of the temple, emphasis is placed on the features of the Russian Orthodox temple. The article substantiates the necessity of developing the uniform culturological concept of the temple which is one of the universal constants of human culture, extending the notion of the temple beyond the borders of an architectural construction.

**Keywords:** Russian and world culture, temple, Orthodoxy, religion.

Потребность в новом взгляде на мир и на то место, которое занимает в нем человек, заставляют современных исследователей искать новые пути осмысления и решения традиционных мировоззренческих проблем. Среди них заметен существенный интерес и к проблемам религиозной жизни человека. Изучение феноменов религиозной жизни, которые еще недавно почти не интересовали науки об обществе и культуре, вновь актуально.

Совершенно исключительное среди этих феноменов положение занимает святилище, а также храм, как его более развитая и более близкая человеку наших дней форма. Потребность в культовых, ритуальных действиях, а также специальном месте для их отправления, является для человеческого существования одной из антропологических констант. Она возникает вместе с появлением самого человека и сопровождает его на протяжении всей обозримой истории. Степень освоенности священного пространства может рассматриваться как специфический показатель культурного и общественного развития, социальных, политических и идеологических ориентаций общества, а посему строительство святилища представляет собой первый и самый важный для человека опыт культурного строительства. Эволюция культуры храма отражает сложные процессы не только в коллективном бессознательном этноса, в структуре его архетипов, но и в различных формах целесообразной, разумной деятельности человека. Храм как священное пространство своеобразно моделирует и отражает сознание и самосознание той или иной формы культуры, доминирующие в ней ценностные ориентации и является специфическим показателем состояния культуры общества [1, с. 62].

Необходимость исследования храма в рамках культурологии связана, в первую очередь, с потребностью обозначить его основные сущностные характеристики. Когда перед исследователем на первом плане оказываются архитектурные свойства храма, или технические рецепты его строительства и поддержания его функционирования, храм как культурный феномен неизбежно отходит на второй план. Тогда как культурологическое исследование позволяет прояснить и определить ансамбль сакральных и культурно-исторических функций храма, и особенностей его функционирования. Изучение отдельных аспектов этого феномена, как сакрально-символических, так и утилитарных, получит совершенно иное направление и смысл, позволит полнее, всестороннее осмыслить синтетическую природу храма. Кроме того, и культурно-исторические характеристики храма, получают более полное освещение, если будут раскрыта их роль и место в самых разных сферах культурной деятельности, включая религиозные ритуалы, формы общения, семейную жизнь и т. д.

Изучение функций храма в традиционном обществе приобретает особую актуальность и современность на фоне нарастающей урбанизации и интенсификации жизни, в свете современных социальных и психологических конфликтов, возникающих в обществе. Культурологическое исследование функций храма, сам факт, что они будут обязательно учитываться и при утилитарном подходе к формированию среды обитания человека, могут содействовать выявлению оптимальных способов решения данных противоречий, способствовать построению гармонии в обществе [2, с. 65].

Создание культурологической концепции храма может помочь формированию новых взглядов на многие традиционные проблемы гуманитарных и общественных наук, что может иметь как теоретическое, так и практическое значение. Во-первых, такая концепция может занять одно из важных мест в самой культурологии, науке о культуре как специфическом человеческом способе

жизнедеятельности, в котором храм занимает одно из осевых мест. Во-вторых, осмысление роли и места храма в культуре человеческого общества имеет непосредственное практическое значение для структурного развития архитектуры, религиозного и декоративно-прикладного искусства которые воплощают идею храма в материальные объекты. В-третьих, поскольку сам храм для человека является одновременно и продуктом его деятельности, и средством ее осуществления, религиозная, культовая составляющая этой деятельности, как одна из основополагающих самого понятия культуры, требует внимания исследователей.

В развитие этих точек зрения храм может включаться в разного рода культурологические и специально-научные (архитектурные, искусствоведческие, технические и др.) теории, выступая либо как объект анализа, либо как оценочное понятие, либо как социокультурный модус человеческого бытия. В этом качестве феномен храма растворяется в широком культурологическом и художественном контексте, сохраняя при этом свой общий сакрально-религиозный инвариант, и если этот последний удастся реконструировать, то можно будет говорить не о конкретных исторических типах храма, а о «храме вообще». Данная исследовательская установка предполагает синтез различных конкретно-исторических представлений о феномене храма, а также различное, включая и метаисторическое, восприятие этого культурного феномена в рамках истории архитектуры, искусства, этнографии, антропологии и др. научных дисциплин.

Анализ символических, культурно-исторических, и сакральных функций храма позволяет выявлять особенности истории европейской культуры на разных этапах ее существования, включая и настоящее время. Храм обнаруживает свою причастность к поискам оснований мироздания, смысла жизни, целостного и гармоничного бытия человека. Рассмотрение храма во множестве вариантов его функционирования в культуре, а также в его неизменной причастности к всеобщей динамике культурно-исторического развития позволяет говорить о храме как о своеобразной универсалии культуры, специфика которой выявляет и выражает особенности различных этапов существования культуры.

В современную эпоху храм, его архитектурные формы могут рассматриваться как поле и приложения и формирования стилевого многообразия. Изучение универсальных функций храма позволяет раскрыть фундаментальные мировоззренческие предпосылки как современного, так и различных исторических типов культуры. Рассмотрение особенностей и форм существования святилища в культуре позволяет обозначить основания для сочетания религиозного, культурно-исторического, гуманитарного и технически-прикладного мышления, а в перспективе и слияние в практической работе соответствующих типов человеческой деятельности. Поэтому несомненную актуальность приобретает систематизация всех знаний о храме, как специально-технических, так и культурологических, исторических, этнографических, искусствоведческих. Возникает необходимость создания общей культурологической теории храма.

Храм должен рассматриваться не только как строение, не только как олицетворение определенного способа существования, связанного с оседлостью, олицетворение образа жизни, который отличается от того, который ведут

кочевники. В первую очередь храм — это форма отношения человека к миру, признание его трансцендентной составляющей. Космический символизм храма представляет собой универсальную закономерность для культур и древнего и современного мира. Храм, олицетворяя собой космос, не только дает ощущение пристанища, кровя в этом мире, но и готовит человека к той жизни, которая начнется, когда это пристанище придется покинуть. Храм представляет собой смысловой центр, вокруг которого вращаются другие мифологемы и образы. Следует ввести различие между «физикой» и «метафизикой» храма. В метафизическом плане храм — это жизненное пространство, мир, где человек находит самого себя, встречает свое истинное Я, обретает воссоединение с Создателем; в физическом плане — это здание, архитектурное сооружение. Строгой границы между этими планами не существует, они переходят друг в друга, превращаются друг в друга. Однако, понятие «границы» характерно и для физики и для метафизики храма. Стены храма ограничивают пространство, в котором разворачивается общение человека с Богом, в котором это общение обретает социальный смысл. В этом процессе интерьер, расположение предметов внутри храма, общая архитектура здания ограничивают возможности перемещения человека. Манера двигаться, привычки, жесты, стиль одежды и другие телесные практики «вписываются» в архитектуру храма, в конфигурацию его интерьера. В буквальном, физическом смысле человек «конструирует» храм, в метафизическом же храм конструирует человека, создает каноны его действий. Следовательно, история храма — это и культуросозидающая история человека, и попытка в изменении представлений о храме, включая архитектуру и художественное убранство, получить представление о динамике цивилизационных процессов, о формах «очеловечивания» человека и в итоге — о его культуре.

В первую очередь, храм представляет собой элемент физического мира, он дан нам предметно, в объектах. Его формы, его детали имеют конкретно-исторический характер и составляют материальную основу идеи храма. Но связь человека с этой идеей является внешней, чисто пространственной. В этом физическом пространстве, при участии верующего человека возникает еще одна связь, связь внутренняя и идеальная, которая и составляет метафизику храма. Ее идеальный характер обусловлен категориями Веры [4, с. 21].

Понятие храма может быть раскрыто в тех универсальных функциях, которые остаются ему присущи, несмотря на любые исторические, религиозные, социальные изменения.

1. Религиозная функция. Связь мира тварного и потустороннего. Связь человека с высшими силами.

2. Жизнеобеспечивающая и спасительная функция. Храм обеспечивает безопасность своих обитателей, предоставляет им «кров», т. е. укрывает и от непогоды, и от несчастия. Прочность, стабильность существования могут быть гарантированы только существованием храма.

3. Защитная функция. Она проявляется не только в поддержании стабильности существования, но и в психологических компенсациях, в «снятии» напряженности, в избавлении от негативных психических нагрузок, полученных вне храма.

4. Нормативно-этическая функция, выражающаяся в том, что дом Бога, храм представляет собой первичную стихию нравственности.

5. Социально-консолидирующая функция. Храм предоставляет человеку глубинный опыт существования в социальном пространстве. Более того, производимое благодаря храму, деление на пространство частной жизни и пространство публичное является необходимой предпосылкой любого осмысленного и ответственного существования в обществе.

6. Смыслообразующая функция. Храм, являясь микрокосмом культуры, выступая необходимым звеном в системе космос-дом-тело, является необходимой предпосылкой познания космической гармонии. Храм одновременно и противостоит космосу (как микрокосм макрокосму) и как в зеркале отражает его порядок.

7. Идентификационная функция. Храм удостоверяет личность человека, являясь, как выше уже говорилось источником собственности и права. Принадлежность к храму, к общине прихожан в традиционном обществе, да и во многих современных обществах является таким же удостоверением личности, каким является, например, фамилия человека. Принадлежность к религиозной общине, к конкретному храму указывает на происхождение человека, связанное с тем или иным местом.

8. Исцеляющая и обновляющая функция. Храм содержит в себе тонкие энергии, которые, если человек владеет искусством их использования, способны оказывать благотворное воздействие на психическое и физическое здоровье человека. В современном мире, с недоверием относящимся к подобным искусствам, более наглядно выражена обратная закономерность: люди, лишенные храма или представлений об идеальном начале, зачастую являются людьми «бездомными», лишенными психического и физического здоровья.

9. Сберегающая функция. Храм представляет собой носителя традиции, и поэтому опыт, навыки, обычаи и ценности предшествующих поколений оптимальным образом хранятся и передаются в пространстве храма. Это способность хранить и передавать ценности распространяется и на саму идею храма.

10. Эстетическая функция. Изначально храм выступает как залог гармонии мира, «мировой гармонии». Идея «мира», как выше уже было показано, во-первых, неотделима от эстетической гармонии, во-вторых, невысказана вне существования храма.

Понимая очевидно важнейшее место храма в религиозной картине мира остановимся на специфике христианского храма на основе установленных общих признаков храма.

Православный храм является органичной и необходимой частью той религиозной картины мироздания, которая пришла в мир вместе с христианством. Интерпретация идейно-религиозного содержания христианского храма невозможна без обращения к главным текстам Ветхого и Нового Завета. В то же время и сам православный храм представляет собой целостную систему сакральных функций и сакральных образов (символов), соответствующих иерархии христианского космоса (мироздания). Структура храма предопределена структурой

откровения, а сам храм может рассматриваться как священная книга. Подтверждением такой интерпретации семантики православного храма является «чтение текстов» христианских храмов архитекторами и искусствоведами, исследователями в области реконструкции древних церковных зданий, специалистами в области семиотики и истории, лингвистики и мифологии, простыми прихожанами.

Христианская традиция интерпретации внутренней и внешней архитектуры храма не может не быть основанной на религиозной картине мироздания. Именно в храме осуществляется соединение двух миров — истинно-сущей, божественной реальности и сотворенного мира, соединение земного и небесного. С христианской точки зрения весь сотворенный мир можно представить как глобальную совокупность храмов, предназначенных для поклонения Богу, для его почитания и прославления. Главным храмом является Мир, сотворенный Богом — Вселенная, затем в качестве храма следует рассматривать Церковь, Глава которой Христос, а тело — все верующие, далее следуют души людей и только в последнюю очередь можно назвать храмами сами церковные здания, создаваемые специально для богослужений. В этом отношении должно быть понятно, почему и сам храм и проходящие в нем богослужения нацелены в первую очередь на нравственное очищение и духовное совершенствование человека. Для исполнения этой задачи опора осуществлялась не только на христианское верование в целом, не только на содержание конкретного богослужения, но и на художественные и эстетические средства, на красоту архитектурного облика храма, красоту богослужебного действия, совершаемого в храме. В соответствии с разделением мира на истинно-сущее бытие и мир творения в религиозной картине мироздания удваиваются и представления о пространстве и времени. Религиозное пространство разделяется на обыденное пространство физического мира, где живут люди, и условное пространство, находящееся за пределами земного существования человека, пространство Рая и Ада. Это запредельное «пространство» организовано иерархически, сверху вниз. Сверху располагается Бог, затем ангелы различных чинов, затем души праведников. Снизу, в порядке удаления от человеческой реальности, — души грешников, бесы, Сатана. Но верх и низ в христианской картине мира не взаимозаменяемы и не равносильны, так как Сатана — только «обезьяна» Бога, он не способен стать Творцом и может лишь посредством обмана соблазнять заблудшие души. Бог всегда оказывается сильнее, и любая душа, доверившись его воле, получает возможность спасения. Более сложной является ситуация с отношением ко времени. Рождение Христа свершилось не в обычном физическом времени, но в полноте и исполненности времен. Он не мог родиться в любое, какое угодно время, но только в это предуготовленное время свершения, с которого ведет отсчет исторического времени современный человек, и которое само свершилось пусть в особом и выделенном, но вместе с тем и в историческом времени.

Современные исследования канонических схем в древнерусской архитектуре строятся на предположении, что в определенную эпоху существовал некий образец храма, и его параметры, выраженные в числовых соотношениях,

брались в качестве образца для сооружения подобных храмовых зданий. Более того, такая схема деятельности выводится из общего миметического правила подражания, которому сообщается универсальное, то есть, свойственное всем векам и народам значение. Доводы диссертационного исследования строятся на предположении о существовании в традиции специфического образного исчисления в строительной и особенно храмовой практике. Предположение о существовании такого исчисления играет роль опорной смысловой структуры для реконструкции «мер и правил» древнерусской архитектуры. Числовой канон, или «наука чисел» представляет собой принципиальную константу традиции, ее универсальный компонент, своего рода «духовные координаты», необходимые для сохранения традиции. В связи с этим устная традиция сохраняет именно числовую константу образца, и число становится носителем идеи, данной в откровении. Именно об этом свидетельствуют рассказы о Ноевом Ковчеге, о Скинии Моисея, о первом и втором Иерусалимском храме, о Небесном Иерусалиме Иоанна Богослова, о Киево-Печерской церкви Успения и т. д. Предания священной истории предваряются рассказами о первоначальном явлении или откровении образцовой модели, которая обычно представляет собой абсолютное «начало» новой священной традиции. первым библейским преданием, повествующим о создании *нового мира*, или Дома для *нового мира*, было предание о Ковчеге, ставшем затем символом всякого храма как *Ковчега Спасения*. Следует обратить внимание, что устная традиция, воспроизведенная, очевидно, в тексте Священного Писания, передает довольно точно следующий числовой ряд: «длина Ковчега 300 локтей, ширина его 50 локтей, а высота его 30 локтей». Иерусалимский Храм, построенный царем Соломоном, задан числами 20: 60: 120. мы видим в предании сохраняемую числовую структуру Скинии и указание делать «*по прежней мере*». Это библейское наставление и есть момент утверждения *канона*. Важнейшим символическим каноном эпохи христианства явилось описание Небесного Иерусалима в Апокалипсисе Иоанна Богослова. Пропорции и числа Небесного Иерусалима, провозглашенные в Апокалипсисе Иоанна Богослова, — это константный меморандум христианства, работающий как в структуре отдельного архитектурного объекта (храма), так и в структуре комплекса (монастыря) и, конечно, всего города. Числовая система Небесного города как сакральная константа в различных интерпретациях воспроизводилась в градостроительной практике древности и Средневековья. Скиния и Небесный Иерусалим как первообразы лежат в основе архитектуры и градостроительства ветхозаветной и христианской культуры [3, с. 91].

Числовой канон представляет собой язык вечности, на котором божественная реальность разговаривает с человеком. Именно поэтому христианские храмы олицетворяют те немногие творения человеческого гения, которые кажутся неподвластными времени, на них не оказывает никакого воздействия перемена вкусов и взглядов на природу красоты. Изысканность и смелость предложенных когда-то архитекторами композиционных решений церквей и сегодня поражает воображение: храм Покрова Пресвятой Богородицы на Нерли, выполненный в форме белой свечи, Владимирский Успенский собор, зримо выражающий со-

бой Горний Град, как он описан в Апокалипсисе и видении пророка Иезекииля, часовня-памятник Христа Спасителя на русском воинском кладбище в Мукдене, выполненный в виде древнерусского шлема с кольчугой и символизирующий образ русского витязя. В то же время во всем этом многообразии без труда можно увидеть проявление одного и того же храмостроительного канона.

Подводя итоги обзора, можно сформулировать основные выводы и наметить перспективы развития культурологической концепции русского православного храма. Предлагаем следующую примерную классификацию историко-культурных функций храма:

1. Религиозная и обрядовая функция.
2. Жизнеобеспечивающая и спасительная функция.
3. Защитная функция.
4. Нормативно-этическая функция.
5. Социально-консолидирующая функция.
6. Смыслообразующая функция.
7. Идентификационная функция.
8. Исцеляющая и обновляющая функция.
9. Сберегающая функция.
10. Эстетическая функция.

Строительство храма как культурная деятельность, являясь воплощением архетипа святилища, была актом воспроизведения космогонического процесса творения Вселенной. При правильном воспроизведении такого процесса храм становился святилищем божества, домом Бога, расширяя свое пространство, трансцендентно распространяя его на всех входящих в него людей.

Православный храм является органичной и необходимой частью той религиозной картины мироздания, которая пришла в мир вместе с христианством. Исследование показало решающую роль, которую в сакральной символике христианского храма играет традиционный символ креста, приобретающий в христианстве новое значение и осмысление. Он становится наглядным символом единого Бога, выражает веру в бессмертие и спасение, достижение цели человеческого существования — полноты вечной жизни.

Кроме того, мы утверждаем, что свойства священного пространства не являются свойствами пространства конкретного архитектурного сооружения, воплощающего идею храма. Свойства архитектурного сооружения вторичны, производны и по своей природе являются воплощением идеального священного пространства, независимо от того, является ли такое воплощение близким или наоборот, далеким от своего идеала.

Все эти выводы можно подтвердить детальным рассмотрением архитектурных решений и внутреннего интерьера практически любого православного храма. Данное рассмотрение убедительно подтверждает авторскую концепцию храма как микрокосма культуры, выходящего за пределы конкретного архитектурного объекта.

Дальнейшее исследование феномена храма как в области культурологии, так и в других научных дисциплинах должно быть продолжено. Культурологическое

изучение храма, его символических функций помогает развитию междисциплинарных связей в науке, в том числе и связей между техническими и гуманитарными областями научного знания. Теоретические положения и выводы таких исследований могут применяться в процессе преподавания соответствующих дисциплин. Научный анализ сущности храма может способствовать развитию взаимопонимания людей, представляющих различные религиозные и культурно-бытовые уклады, усилению социальной консолидации всех слоев современного общества.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вятчина Т. Н. Проблемы тектоники храма. Об иконографии и тектонике православного храма. — М.: 1996.
2. Кудрявцев М. П., Кудрявцева Т. Н. Русский православный храм. Символический язык архитектурных форм. К Свету, № 17, — М.: 1998.
3. Флоренский П. А. Философия культа. — М.: «Мысль», 2004.
4. Щенков А. С. Проблемы традиционной формы в современном храмостроении России. Храмостроительство в России. Традиции и современность. — М.: РААСН, 1996.

УДК. 7.03

*Макаревич Елена Александровна,*  
преподаватель  
Русской христианской гуманитарной академии,  
M-alena1502@yandex.ru

**ПРОБЛЕМЫ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ДАТИРОВКИ  
МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ  
СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОГО СОБОРА  
МИРОЖСКОГО МОНАСТЫРЯ**

В статье рассматривается проблема датировки Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря. Сделаны выводы автора относительно времени его создания, на основании обобщения данных реставрационных исследований, привлечение летописных свидетельств, исторических данных.

**Ключевые слова:** Фрески, дата создания, собор, Мирожский монастырь.

*Makarevich E. A.*

*THE PROBLEMS OF DETERMINING THE DATE OF MONUMENTAL PAINTING  
OF THE TRANSFIGURATION CATHEDRAL OF THE MIROZHISKY MONASTERY*

Generalization of the data of restoration research of the Transfiguration cathedral of the Mirozhsky monastery, the involvement of the chronicle of evidence to solve problems of dating.

**Keywords:** Freskos, Date of creation, Cathedral, The Mirozhsky monastery.

Фрески Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря занимают исключительное место в истории древнерусского искусства. Отнести монументальную живопись к группе уникальных памятников, позволяют высокие художественные достоинства, полный иконографический состав и хорошая сохранность.

Существует ряд работ посвященных архитектурной составляющей и монументальной живописи Спасо-Преображенского собора, однако мнения исследователей относительно даты создания расходятся. Долгое время возведение и роспись собора были условно обозначены серединой XII века. Это связано

с тем, что точных документальных данных о построении храма Мирожского монастыря не сохранилось. По свидетельству косвенных источников, возведение Спасо-Преображенского собора, непосредственно связано со строительной деятельностью митрополита Нифонта. Прежде всего, об этом говорит надпись на наружной серебряной пластине вкладной чаши:

«Прииде Нифонтъ в Псков и созда между рек Великой и Мирожкой церковь Преображения Господня и украси и братию собора и игумена постави, села многи вдаде на устроение церкви, в той же церкви остави жезл свой и чашу на воспоминание братии тоя обители, и отиде к Новуграду и в Киев в лето 6664» [6, с. 87].

В современном летоисчислении это 1156 год.

Собор впервые упоминается в Новгородской первой летописи в связи со смертью владыки Нифонта:

«В лето 6664 (1156) преставися архиепископ Нифонтъ, априля в 21: шльзъ бяше Киеву противу митрополита; и нии же мнози глаголаху, яко, полупив святую Софию пошльзъ Цесарюграду, О семь бы разумети комуждо нас: который епископ тако украси святую Софию притворы испьса, кивот створи и всю извну украси; а Пльскове святого Спаса церковь създа камяну, другую в Ладозе святого Климента» [6, с. 89].

В приведенном отрывке посмертного панегирика архиепископу повторяется так же 1156 год. Эта дата нам говорит о том, что к этому году собор был полностью завершен, был освящен и начал функционировать.

В научной литературе вопрос хронологии строительных и живописных работ в соборе остается спорным. Разные публикации предлагают свои варианты, которые чрезвычайно разнятся и укладываются в период от 1137 до 1154 года. Это обстоятельство побудило автора данной статьи изучить и систематизировать данные реставрационных изысканий, летописных свидетельств и мнения авторитетных исследователей, чтобы определить точные даты возведения и росписи Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря.

Изучение Спасо-Преображенского собора зародилось на рубеже XVIII и XIX веков в рамках общего интереса к памятникам псковской древности. В этот период были изданы книги Н. Ильинского «Историческое описание Пскова и его пригородов с самого их основания» [5] и Митрополита Псковского Евгения «История княжества Псковского» [4]. Во II половине XIX вышли книги И. Д. Годовикова «Описание и изображение древностей Псковской губернии», Д. Н. Прозоровского «Новгород и Псков по летописям с дополнениями по другим источникам» [3; 8]. В этих работах соединились историко-краеведческого подход с первыми попытками архитектурно-художественных характеристик памятника. Так как труды были составлены на свидетельствах летописей об основании и строительстве монастыря, следовательно вопрос датировки впервые обозначился и закрепился в литературе как середина XII века.

С 1886 года по 1902 год собор привлекал внимание многих историков искусства. В этот период было сделано несколько исследований, которые привели к частичной реставрации памятника. Среди них следует отметить архитектора

Суслова В. В. [12]. Он установил надложенность угловых ячеек церкви Мирожского монастыря, отметил раннее понижение высоты боковых апсид. Им была снята штукатурка с наружных стен, расчищены и скопированы фрески.

В 1900–1901 гг. бригада суздальских иконописцев под руководством Сафонова частично переписала фрески клеевыми красками. В 1903 году вышел из печати альбом фотоснимков И. О. Парли «Фрески храма Преображения Господня в псковском Спасо-Мирожском монастыре» [7]. На 75 черно-белых фотографиях детально запечатлена роспись собора до и после ее поновления. До настоящего времени альбом актуален, так как документально зафиксировал состояние монументальной живописи собора в начале XX века.

Работы этого периода важны, так как в них заложена основа научной реставрации храма. Непосредственно вопрос времени возведения собора не рассматривался, но были намечены основные пути технологического и стилистического анализа данного памятника древнерусского искусства.

Новая волна изучения и интенсивных восстановительных работ в соборе Мирожского монастыря наблюдается после Второй Мировой Войны. В 1941–1945 гг. сгорела луковичная глава храма, и сильно пострадали кровли на четверике, приделе и апсидах. Осколок через окно барабана проник внутрь, попал в западную стену и повредил фреску с изображением «Пятидесятницы». В это время приобрели особую ценность документальные материалы, конца XIX начала XX веков. На их основе, реставрационной бригадой Г. В. Алферовой в 1946 году, покрытия собора и глава были восстановлены в формах 1902 года. Алферова Г. В. датирует собор 1137–1138 годом [1].

Проблема датировки собора и его фресок, наиболее остро обозначилась во второй половине XX века. С 1969 по 1983 год проводилась полная реставрация живописи Мирожского монастыря бригадой объединения «Росреставрация» под руководством Д. Е. Брягина. Проведенные работы отличались высоким профессиональным уровнем. Отчетные статьи появлялись, большей частью в специализированной периодической печати. В результате проведенного анализа собора Л. В. Бетин обратил внимание на то, что нижняя зона росписей барабана на уровне чуть выше края одежд пророков отделена от остальной части росписи штукатурным стыковочным швом и выполнена в технике чистой фрески. Из данного обстоятельства, он сделал вывод, что роспись велась с капитальных строительных лесов, оставленных для художников. Живописцы работали, начиная с купола, и по мере продвижения вниз эти леса разбирались, а их крепления в стене заполнялись штукатурным грунтом и поверху расписывались, благодаря чему эти участки сейчас заметно отличаются от остальной росписи лучшей сохранностью. « Известно, что в тех случаях, когда леса возводились специально для росписи, они устраивались так, что нигде не препятствовали наложению грунта, и подобные вставки в других древнерусских памятниках не встречаются не встречаются» [2, с. 167]. Кроме того, автор отметил, что в состав штукатурного грунта, в соответствии с традиционными рецептами, в качестве наполнителя введен битый кирпич — та же плинфа, которая применялась в смешанной кладке собора. Эти результаты исследования позволили Л. В. Бетину сделать вывод, что между

строительством храма и его декорацией прошло совсем немного времени. Основываясь на стилистических особенностях он определил время создания собора и фресок 40-ми годами XII века.

Далее изучением Спасо-Преображенского храма занимались М. И. Мильчик и Г. М. Штендер. Они обследовав верхние угловые палатки западного объема собора, выявили два этапа в изменении композиционного замысла этой части храма, что в значительной мере предопределило предложенную ими датировку строительства собора.

Реставраторы отметили, что изначально он являлся крестообразной в плане постройкой, пространство между рукавами креста которой с востока было застроено низкими боковыми апсидами, а с запада небольшими угловыми сооружениями, доходившими до половины высоты основного объема. Завершал композицию шлемовидный купол, который покоился на стенах внутренних концов креста. Именно таким собор сохранился изнутри, с ясно выявленной структурой крестово-купольной конструкции. Но в таком виде храм не функционировал, и в процессе возведения замысел был изменен. Низкие угловые западные помещения были надстроены, что повысило общий уровень фасадов до верхней отметки центрального свода. Таким образом, снаружи собор приобрел кубическую форму со сдвинутой к востоку главой. Внутри, над угловыми помещениями возникли два небольших замкнутых объема второго этажа, оборудованные под придел и ризницу. В пространстве западного рукава подкупольного креста между ними был установлен деревянный настил хор, попадать на который приходилось по наружной деревянной лестнице через дверной проем, растесанный на месте верхнего окна западной стены.

Наблюдения этих исследователей показали, что все изменения вместились, так же в узкие хронологические рамки. Кроме того, они пришли к выводу, что собор был распisan уже после пристройки западных палаток. Таким образом, хронология работ согласно концепции М. И. Мильчика и Г. М. Штендера, представляется следующим образом: первые два года отводятся под строительство с осуществлением всех изменений в западном объеме здания, а в последующие два года храм расписывается. Определив такую последовательность работ, авторы предложили соответствующую датировку, выбрав в деятельности создателя собора новгородского архиепископа Нифонта короткий период 1151–1154 гг., когда он мог, по их мнению, участвовать в закладке и возведении Спасо-Преображенского собора.

Начиная с 90-х годов XX столетия исследование стенописи Спасо-Преображенского собора связано с именем В. Д. Сарабьянова.

Данные полученные В. Д. Сарабьяновым в процессе реставрации росписей рукавов подкупольного креста, значительно расширили тезис об использовании живописцами строительных лесов.

«Разница в уровне штукатурных швов свода и подпружной арки, ясно указывают на то, что настилы лесов в обоих объемах находились на высоте и использовались в качестве опоры для кружал. Для работы художников они даже не были выровнены в единый настил» [10, с. 130].

В ходе раскрытий он обнаружил фрагменты горизонтальной разметки ярусов росписи, которые были сделаны широкой черной полосой, еще до нанесения фресковой штукатурки, прямо по кладке. Подобный принцип разметки свидетельствует о том, что вся система росписи, высота ярусов, их количество и соответственно содержание, были определены в самом начале живописных работ.

Между тем, роспись западного рукава заметно выпадает из этой ясной и простой схемы. Здесь, с северным и южным рукавом, по уровню совпадают только композиции свода и нижнего регистра с фигурами святых, которые опоясывают по периметру все три рукава подкупольного креста, тогда как центральная часть имеет совершенно самостоятельную разбивку на ярусы. Площадь стен на уровне хоров первоначально предполагалось заполнить двумя ярусами изображений, что видно по предварительной разметке, которая местами просматривается в утраченных живописи. Однако настил хоров, потребовал ввести пояс фресковой росписи имитирующей мрамор, и места для двух регистров оказалось не достаточно. Для решения пространства были добавлены фигуры столпников и воинов, что внесло некоторый диссонанс в систему декорации собора. Из этого наблюдения Сарабьянов В. Д. сделал вывод, что общая композиция средней части росписи западного объема была изменена непосредственно в процессе создания фресок. Более того он считает, что изменение архитектурной композиции западной части собора и роспись западного рукава происходили параллельно, то есть в один строительный сезон.

Представление данного автора о последовательности работ в соборе, можно представить следующим образом. Первый строительный сезон — разбивка плана здания и закладка фундамента, последующие два года — строительство основного объема. На основании реставрационного анализа, он заключает, что декорация храма заняла так же два года.

«Технология росписей ориентирована на не высокое по скорости исполнение. Для нее характерно сложное многослойное письмо, где завершающие этапы пластической проработки выполнялись уже практически по-сухому» [10, с. 56].

Косвенным доказательством того, что собор Мирожского монастыря не мог быть распisan за один год, служит факт, обнаруженный в ходе стилистического изучения стенописи: работы вела небольшая артель, состоящая из трех мастеров. Таким образом общая продолжительность формирования внешнего и внутреннего облика Спасо-Преображенского собора, по мнению данного исследователя укладывается в пять рабочих сезонов.

При определении датировки Спасо-Преображенского собора Сарабьянов В. Д. исходит из предположения, что строительство велось бригадой новгородских зодчих. На этом основании перерыв в новгородском церковном строительстве в 1137–1142 гг., он считает временем возведения и декорации собора Мирожского монастыря.

Итак, приведенные выше данные, дают четкое представление о безукоризненности комплексного изучения последовательности строительных и живописных работ в соборе. Изложенные разными авторами выводы дополняют друг

другу: в процессе строительства храм претерпел изменение конструкции западной части, роспись собора была выполнена вскоре после возведения.

Следует отметить, что проблема датировки вполне закономерно всеми исследователями связывается с деятельностью владыки Нифонта. Непосредственное участие новгородского архиепископа в создании своего главного храма, а также в разработке его иконографической программы, не вызывает сомнения. Так как основу программы составляют богословско-литургические идеи, то очевидно, что ее составитель обладал высочайшей теологической образованностью. Если исходить из этого положения, то дата строительства собора и его росписи должна определяться временным отрезком, который отвечал бы возможностью для владыки Нифонта быть во Пскове минимум два раза на протяжении четырех лет строительства и росписи собора.

В тексте летописи содержится последовательность строительной деятельности митрополита Нифонта: Новгород, Псков, Ладога. Она служит отправной точкой для определения времени возведения собора. Так как, «хронологическая форма записи исторических фактов была привычным и естественным для летописца способом организации материала» [6, с. 93] Следовательно, если работы в Софии Новгородской проводились с 1144 по 1151 гг., а сооружение церкви Св. Климента в Старой Ладоге относится к 1153 году, то Спасо-Преображенский собор должен был быть построен после 1144 и до 1153 года.

В решении данного вопроса существенную помощь оказывает запись, сделанная в синодике Мирожского монастыря. Помимо владыки Нифонта в числе первых вкладчиков названы благоверные князья — Ярослав, Юрий, Святослав, Мстислав, Борис, Глеб, Святополк. Определение этих князей не представляет большого труда. Ярослав — это сын великого киевского князя Изяслава, княживший в Новгороде с 1148 по 1154 год. Что касается Юрия, то в этот период им мог быть только ростово-суздальский князь Юрий Долгорукий, сын Владимира Мономаха, друг Нифонта и его единомышленник в вопросах церковной политики. Святослав — это не кто иной, как Святослав Ольгович, брат убитого в 1147 году киевлянами черниговского князя Игоря, и с этого времени союзник Юрия Долгорукого в борьбе против Изяслава. В летописи под 1156 годом говорится, что он был в дружбе с Нифонтом. Последним значится Святополк Мстиславович, родной брат Изяслава киевского и первого псковского князя Всеволода — Гавриила. Святополк был в 1148 году изгнан новгородцами. Историки не исключают вероятность его пребывания в Пскове после его изгнания и до получения княжения во Владимире.

Теперь обратимся к исторической обстановке в условиях которой происходило основание Мирожского собора. Этот период характеризуется борьбой удельных князей за великокняжеский киевский стол, с одной стороны, и обострением той церковной борьбы, которая велась против новгородского епископа Нифонта и его ориентации на Византию сторонниками независимости русской церкви с другой.

«В 1147 году на соборе епископов в Киеве Изяслав добился поставления в митрополиты русского монаха Климита Смолятича. Это привело к конфлик-

ту внутри иерархии Русской Церкви: три епископа Нифонт Новгородский, Мануил Смоленский и Косьма Полоцкий — выразили протест. Сторону грекофильской оппозиции принял враг Изяслава — ростово-суздальский князь Юрий Долгорукий. С этого времени Нифонт становится противником Изяслава и союзником Юрия долгорукого. Дальнейшие события развивались следующим образом: Изяслав подготавливая в 1148 году большой поход против Юрия и опасаясь содействия ему со стороны Нифонта, вызвал последнего к себе в Киев и заточил в Киево — Печерском монастыре. В свою очередь Юрий Долгорукий, овладев в 1149 году Киевом, освобождает Нифонта и отпускает его в Новгород» [11, с. 42]

Вернемся к вопросу о датировке Спасо-Преображенского Собора. Так как, в числе вкладчиков, названы одновременно и Святополк и Ярослав, один закончивший, а другой начавший свое княжение в Новгороде в 1148 году, то, очевидно строительство началось не ранее этого года. В 1149 году Нифонт был вызван в Киев и провел год в заточении. Примерно ко времени заточения владыки Нифонта в Киево-Печерском монастыре 1149 году относится послание к нему константинопольского патриарха.

«Слышахом, Господине, о твоём праведном страдании, иже ... страждуещи противу Клима митрополита ... И много от него досаждения злого и укоризны претерпел еси. И ты, страдальч не пренемагай от злого сего аспида Клима И будещи причтен от Бога, брате, к прежним святым» [10, с. 93]

По возвращении в Новгород в 1150 году, владыка активизировал строительство, так как располагал новыми возможностями. Можно предположить, что поддержка патриарха выразилась также и в передаче архиепископу Нифонту византийских мастеров, деятельность которых на новгородской земле должна была подчеркнуть духовное родство с византийской церковью и подчинение ее иерархам.

Кроме того, специалисты с момента открытия живописи в Мирожском монастыре не сомневались в том, что роспись принадлежит греческим мастерам. Так как говорить о существовании в Пскове иконописных мастерских во время создания росписи Спасо-Преображенского собора не приходится. Здесь, по-видимому, мы имеем дело с тем феноменом средневековой византийской живописи, когда приезжие мастера, по каким-то причинам, не осуществляли своих творений в привычных им эстетических нормах, но, так или иначе, отступали от них. И мирожская стенопись — это пример влияния местного «климата» на характер живописи выполненной византийцами.

Итак, изученный материал позволяет нам сделать следующий вывод относительно датировки Спасо-Преображенского собора. На наш взгляд, его закладка и возведение основного объема продолжалось с 1148 по 1150 год. По возвращении архиепископа Нифонта из киевского заточения в 1151–1152 гг. была выполнена роспись собора с одновременной перестройкой западной части храма.

Сконцентрировав внимание на дискуссионном вопросе о датировке Спасо-Преображенского собора, мы пришли к выводу, что весь комплекс архи-

тектурно — строительных и живописных работ укладывается в четыре-пять сезона. Кроме того, в процессе возведения Спасо-Преображенского собора, четко прослеживаются два этапа формирования художественного облика. Очевидно прослеживается смена первоначального замысла. Таким образом, проблема датировки собора не связана с недостатком или несогласованностью реставрационно-технических сведений. Но непосредственно зависит от анализа биографии основателя собора, новгородского архиепископа Нифонта и исторических обстоятельств того времени. Изучив летописные свидетельства и сопоставив с научными данными, можно сделать заключение, что возведение и роспись собора следует отнести к 1148–1152 гг.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алферова Г. В. Собор Спасо-Мирожского монастыря. Архитектурное наследие. Вып М. 1958
2. Бетин Л. В. О реставрации стенописи Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Реставрация и исследование памятников культуры М. 1988
3. Годовиков И. Д. Описание и изображение древностей Псковской губернии. Пск. 1880
4. Евгений Митрополит (Болховитинов). Сокращенная псковская летопись избранная из разных российских и чужестранных летописей. Пс., Отчина. 1993.
5. Ильинского Н. Историческое описание Пскова и его пригородов с самого их основания, заключающее в себе многие достойные внимания происходимость, составленное из многих древних летописей, надписей, записок. С-Пб. 1790
6. Мильчик М. И., Штендер Г. М. Западные камеры собора Мирожского монастыря во Пскове. Древнерусское искусство. Художественная культура X- первой пол XII М., 1988
7. Парли О. И. Фрески храма Преображения Господня в Псковском Спасо-Мирожском монастыре. Альбом фотографических снимков. 1903
8. Прозоровский Д. Н. Новгород и Псков по летописям с дополнения по другим источникам. С-Пб., Тип. Ф. Елеонского и К. 1887
9. Сарабьянов В. Д. Спасо- Преображенский собор Мирожского монастыря. М., Из-во Северный паломник. 2002.
10. Сарабьянов В. Д. Спасо- Преображенский собор Мирожского монастыря. М., Из-во Северный паломник. 2010
11. Соболева М. Н. Стенопись Спасо- Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968
12. Суслов В. В. О Спасо- Преображенском Соборе в Мирожском монастыре. Труды девятого археологического съезда в Вильне. Т. 2 М. Тип Э. Лисснера и Ю. Романа. 1897.

*Ким Нигина Николаевна,*  
бакалавр культурологии,  
neekiko@gmail.com

### **ТРАДИЦИОННАЯ ИГРА «УТА-ГАРУТА» КАК ИНСТРУМЕНТ МЕЖКУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЙ**

В статье рассказывается о том, как можно применять традиционную игру «Ута-Гарута» в практическом изучении японского языка и культуры Японии. В чем ее уникальность и новизна с точки зрения практического применения в образовательном процессе для людей изучающих японский язык и культуру.

**Ключевые слова:** культура Японии, традиционная игра «Ута-Гарута», феномен игры, образовательные программы.

*Kim N. N.*

#### *TRADITIONAL GAME “UTA-RESORT” AS A TOOL OF INTERCULTURAL COMMUNICATION*

The article describes how to use the traditional game “Uta-Garuta” in the practical study of the Japanese language and culture of Japan. What is its uniqueness and novelty, from the point of view of practical application in the educational process for people learning the Japanese language and culture.

**Keywords:** culture of Japan, traditional game “Uta-Garuta”, phenomenon of the game, educational programs.

С самого детства образовательный процесс проходит с помощью игры. Играя, дети лучше воспринимают информацию и познают модель жизни. Взрослея человек воспринимает игры как детские шалости или развлечение. И не понимает, что играх, транслируются культурные ценности. Так, например, игра «Ута-Гарута», корни которой уходят в эпоху хэйян, в современном мире известна как новогоднее развлечение или как спортивная игра [8].

Игра «Ута-Гарута» — это слияние классической поэзии («сто стихотворений ста поэтов») и карточной системы. Это может показаться необычным сочетанием. Но в древней Японии были популярны турниры по классической поэзии, но большую популярность она завоевала, когда европейцы привезли собой

бумажные карты. В основном в эту игру играли образованные люди и создавалась она для потехи аристократов [4].

В современном мире в эту игру может играть каждый, главное выучить правила и 100 стихотворений. Ценность игры заключается не только в том, что она не теряет популярность в наше время и является литературным памятником, но также может быть инструментом в изучении японской культуры и языка.

Например, выучить «сто стихотворений ста поэтов» будет недостаточно, и сложно. Это то же самое, если заставить нашего ученика выучить 100 стихотворений А. С. Пушкина. Прежде, чем выучить эти стихотворения нужно разобрать, какому автору оно принадлежит, в каком году написано. Понять, что хотел донести автор этим стихотворением, или данным оборотом речи. Тем самым, разбирая стихотворения мы одновременно изучаем грамматику, стилистику японского языка. Когда же зачитывают стихотворения, тренируется восприятие японского языка на слух, так же тренируется зрительная память, так как нужно запомнить расположение каждой карты.

Правила игры «Ута-Гарута», отражают японскую культуру и стремление японцев к совершенству. Любовь к совершенству выявляется через алгоритмы и матрицы, стандартизации и унификации действий и элементов окружающего мира, иногда это объясняют как японский перфекционизм или эстетизм. В этом сказывается также приверженность традициям и глубокое почтение к прецеденту (Дзэнрэй Дзюсисюги). Для японца то, что проверено и опробовано временем имеет особую ценность. Если используется целый алгоритм действий, то он становится просто незаменим. Правила игры «Ута-гарута» складывались на протяжении длительного времени, однако вот уже более ста лет они остаются практически неизменными. Так, игроки проводят дни, изнуряя себя многочисленными тренировками, изучению правил игры, отработками ударов, развитию техники быстрого нахождения карт [6, с. 80].

Исследователь С. Х. Булацев описывает в своей работе ритуал проведения японской чайной церемонии, которые однако универсальны для всех японских искусств, в том числе и для «Ута-Гарута».

Ритуал регулирует отношения между младшими и старшими, в котором присутствует влияние конфуцианства. Или поклон, перед началом игры, который восходит к поклону камидана (Kamidana), синтоискому алтарю. Ритуалы молчаливого сосредоточения пришли из дзэн-буддизма. Четкое регламентирование расположения карт или выбивание, приводит к японскому перфекционизму, и стремлению к совершенству с помощью четкой стандартизации. При этом, любое отклонение от правил недопустимо. Это типично для японской культуры в целом. Традиционные искусства превращаются в площадку, где общество фигурирует как маленькое измерение, в котором есть идеальные отношения в обществе [2, с. 1].

Игра «Ута-Гарута» показывает то, что японская культура преемственная, в которой младшие уважают старших. Так же непременно перед игрой и после игры проводится ритуал выражения почтения чтецу и судье.

В игре транслируется такое понятие как ката, ключевое для всей японской культуры. «Ката» (Kata), принцип выражаемый данным понятием, распростра-

няется на все традиционные искусства Японии. Японские словари определяют «ката» как способ выполнения действий, используемых в качестве образца. В основном «ката» употребляется в значении «образец» и акцент делается на педагогическую и обучающую функцию «ката». В традиционных искусствах ката является прежде всего учебным упражнением, при котором ученик шлифует определенное движение, стремясь достичь совершенства.

С педагогической функцией ката и ее характером как образца связаны и следующие особенности:

1. Недуальность формы и смысла: постижение смысла движение возможно только путем совершенствования его форм. «Ката» –это форма, в которой уже есть смысл. Ката –это и форма передачи традиций, и само содержание этой традиции.

2. Принцип постоянного совершенствования форм вытекает из первой особенности: стремясь к постижению смысла, сути искусства, ученик должен постоянно совершенствоваться, не имея права «стоять на месте».

3. Относительная консервативность. Главная функция ката –сохранение традиции мастера или школы. Консервативность — естественное следствие этой функции. Педагогической формой, исторически появившийся как форму обучения ката, и является кэйко.

Кэйко — это коллективный педагогический процесс, в котором главным содержанием является изучение ката. Принцип постоянного совершенствования формы и относительной консервативности в кэйко принимает вид непрерывной передачи и развития педагогической традиции. Соображения учеников таких собраний касаются преимущественно того, насколько проведение кэйко соответствует сложившимся правилам и как можно усовершенствовать формы обучения и совместной деятельности [7, с. 8]. С помощью игры можно изучить не только японский язык, но и культуру.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Боронина И. А. Утаавасэ. Поэтические турниры в средневековой Японии (IX–XIII вв.). — СПб.: Гиперион, 1998. — 224 с.

2. Бреславец, Т. И. Литература Японии VIII–X вв.: учеб. пособие / Т. И. Бреславец; 2-е изд. — Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 2014. — 336 с.

3. Булацев С. Х. Специфика кэйко как формы проведения занятий традиционных японских искусствах [Электронный ресурс]. URL: [http://ru-jp.org/yaronovedy\\_bulatsev\\_01r.htm](http://ru-jp.org/yaronovedy_bulatsev_01r.htm) (Дата обращения 09.01.2017).

4. Войтишек Е. Э., Игровые традиции в духовной культуре стран восточной Азии (Китай, Корея, Япония) [Электронный ресурс] URL: [http://www.rfbr.ru/rffi/ru/books/o\\_18172#1](http://www.rfbr.ru/rffi/ru/books/o_18172#1) (Дата обращения 09.01.2017).

5. Кайуа Р. Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры/Роже Кайуа; Сост., пер.с фр. И вступ.ст.С.Н.Зенкина. — М.: ОГИ, 2007.

6. Овчинников В. Ветка Сакуры [Электронный ресурс] URL: [https://www.e-reading.club/bookreader.php/42477/Ovchinnikov\\_-\\_Vetka\\_sakury.html](https://www.e-reading.club/bookreader.php/42477/Ovchinnikov_-_Vetka_sakury.html) (Дата обращения 09.01.2017).

7. Прасол А. Япония. Лики времени. Менталитет и традиции в современном интерьере . — М.: Наталис, 2008. — 359 с.

8. Хёйзинга Й., *Homo ludens* / Человек играющий / Пер. с нидерланд. Д. Сильвестрова. — СПб.: Издательский дом “Азбука-классика”, 2007. — 384 с.

*Войтова Евгения Александровна,*  
студентка Русской христианской гуманитарной академии,  
vojtova1997@mail.ru

## **ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОГО ПРАЗДНИКА БОН В ЯПОНИИ**

В данной статье рассмотрен японский праздник Бон, его история и атрибуты. Проанализированы особенности его воспроизведения, изменение его религиозной и идеологической основ. В статье ставится задача выявить уникальные для этого праздника обряды и атрибуты, определить их значимость как феноменов, отражающих особенности культурного и религиозного развития Японии. Автор приходит к выводу, что праздник Бон играет важную роль в сохранении японского культурного наследия и консолидации японского общества и семьи.

**Ключевые слова:** праздник, почитание предков, Бон, Бон-одори.

*Voitova E. A.*

### *FEATURES OF TRADITIONAL BON FESTIVAL IN JAPAN*

The article considers the Japanese Bon holiday, its history and attributes. Analyzes features of its reproduction, change of its religious and ideological bases. The article aims to identify unique rituals and attributes of this holiday, to determine their importance as phenomena that reflect the specific features of Japan's cultural and religious development. The author comes to the conclusion that the Bon Festival plays an important role in preserving the Japanese cultural heritage and the consolidation of Japanese society and family.

**Keywords:** holiday, worship of ancestors, Bon, Bon-odori.

Отмечание праздника Обон является одним из наиболее важных обычаев в культуре Японии. Считается, что традиция отмечаания Обон, также известного как Бон или Урабон, распространилась в Японии вместе с буддизмом. Это особый период с 13 по 15 августа, в который японские семьи, собравшись в родных местах, поминают духов своих предков, посещая и убирая их могилы и проводя особые церемонии дома. Обон не только служит для поминания предков, но и объединяет членов японских семей, которые чаще всего живут разрозненно

друг от друга, способствуя таким образом укреплению семейных связей, а через проведение ритуалов и усилению чувства принадлежности людей к определенной местности и общности, а подчас и к осознанию заново собственной японской идентичности.

Обон имеет древнейшую историю празднования в Японии, в течение которой он много раз изменялся как с точки зрения обрядов и атрибутов, так и идеологически, адаптируясь под меняющиеся реалии японского общества. Праздник являет собой уникальный образец народной культуры, сочетающий в себе элементы буддизма, привнесённые из Индии через Китай, и традиционного японского культа предков, который в свою очередь неразрывно связан с древнейшими земледельческими обрядами и культурами.

Смысл праздника заключается в поддержке духов родственников, особенно предков, которые в эти дни возвращаются с того света в свои дома; но считается, что его празднование может продлить жизнь и ныне здравствующим родителям. Есть твёрдое убеждение, что щедрые подношения, особенно еда и питье, приносят счастье не только духам, но и тем, кто их совершает.

Хотя истоки его неизвестны, считается, что этот обычай основывался на содержании Урабон-кё или Уламбана-сутры. Согласно ей, когда Мокурэн (Маудгальяна) овладел шестью сверхспособностями, он пожелал избавить своих родителей от греха и расплаты взамен на собственные заслуги. С помощью своей сверхъестественной силы он окинул взглядом всё сущее (от небес до адских глубин) и увидел, как его мать, тело которой превратилось в кожу да кости, страдает в чертогах Голодного Ада. Исполненный печали, он поспешил предложить матери чашку риса, но пламя охватило её до того, как женщина смогла поесть. Охваченный горем, он вернулся к Будде и рассказал мастеру о том, что произошло с его матерью. Тогда Будда сказал ему, что грех матери тяжёлый, и своей силой ни он, ни кто-либо другой не сможет ей помочь; только сверхспособности всех монахов были бы способны спасти её. Это было сказано Мокурэну за день до «параварана», пятнадцатого дня седьмой луны, он должен был предложить пищу, питьё и всё необходимое покойным и живым родителям, переживавшим муки, одарить всех монахов, благодаря чему родители в обоих мирах, ближайшие родственники и вся семья были бы спасены из трёх адских областей. Будда велел всем священникам молиться за мать Мокурэна и за всех родственников предыдущих семи поколений. Всё было исполнено, и в день «праварана» мать Мокурэна была спасена от мук Голодного Ада. Мокурэн с великой радостью спросил Будду, должен ли этот обычай сохраниться для всех будущих поколений. В ответ Будда сказал: «Все буддисты должны быть благодарны своим родителям и предкам за их любовь и служить им каждый год в пятнадцатый день седьмой луны» [2].

В Японии ежегодное празднование Бон было введено императором Сёму в 733 году. Самое раннее упоминание о нём мы находим в Нихонсёки, в 22 свитке, где говорится, что дата праздника 15 день 7 луны была установлена в 606 году. Никаких других деталей не приводится; скорее всего, это было не более чем подражанием китайскому обряду без осмысления его истинного значения. И учи-

тывая, что императрица Саймэй велела священникам читать Урабон-кё во всех храмах в 659 году, вероятно, люди начали понимать суть обряда гораздо позже её правления [3, с. 46].

Несмотря на то, что Бон установился как ежегодный праздник в 733 году, он стал по-настоящему популярен среди широких масс в конце эпохи Хэйан (794–1185 гг.). Это был период, когда буддийская концепция «шести миров» действительно влияла на сознание людей, живущих в то беспокойное время; следовательно можно сказать, что идея «Голодного Ада» была воспринята и отражена в искусстве и как реальный эмоциональный опыт людей того времени, и как средство распространения Буддизма [4, с. 221].

Праздник Бон является ярким примером синто-буддийского синкретизма, который проявляется в обрядах и представлениях о нём. Например, в районах Канто, Косинэцу, Токай первый день месяца Бон принято называть Камабута Цуитати (день снятия крышки котла) или Днём открытия Ада. А в городе Итихара префектуры Тиба в этот день старались не заходить на баклажановые поля, т. к. считалось, что если приложить ухо к земле, то можно услышать звуки открывающегося Ада и стоны духов умерших. Ещё в районах от Тюоку до Кюсю считалось, что красных стрекоз, которые начинали летать в это время, нельзя ловить или прогонять, т. к. они служили своего рода транспортом для прибывающих духов умерших [5, с. 1625]. Первые два примера демонстрируют буддийское представление о существовании Ада в материальном мире и его подземном расположении. А надделение живых существ функцией духовных проводников или помощников характерно скорее для синтоистской традиции. Да и само представление о том, что души умерших продолжают своё существование в иных мирах и могут навещать потомков противоречит взглядам буддизма на посмертную судьбу живых существ.

В праздник Бон почитают всех умерших, но среди них выделяют тех, после чьей смерти он празднуется впервые, так называемые синботокэ. Для них иногда создаётся отдельный алтарь, в домах, где есть синботокэ проводятся специальные ритуалы и зажигаются фонари вплоть до конца месяца. Во многих прибрежных районах, те, у кого в семье кто-то умер в текущем году, пускают по воде лодочки с подношениями и маленькими фонариками, хотя эта традиция распространена не только среди этих семей.

Фонари играют ключевую роль в празднестве. В Урабон проводится множество обрядов, связанных с огнём. 13 числа зажигают фонари на кладбищах, а в некоторых районах и перед домом, так называемые мукаэ-би (встречающие огни), чтобы осветить дорогу гостям с того света. Вечером последнего дня зажигаются огни чтобы проводить духов мёртвых в их прежнюю обитель. Этот огонь называется «окури-би» (провожающий огонь) или «прощальный огонь», его зажигают и в кругу семьи и коллективно.

Японцы верят, что с помощью огня следует встречать и провожать различных духов, души предков и божеств, к тому же в связанных с праздником обрядах очищения и поминовения ключевую роль играет именно огонь. У каждого дома устанавливается фонарь как путеводный знак душам предков, а в Киото

есть коллективный обряд проводов «Госан но окуриби» (прощальный огонь на пяти горах) или «Даймодзи яки» (горящие большие буквы) [4, с. 223].

Для прибывающих душ устраивается специальный алтарь Бон-дана, утром днём и вечером выставляются подношения: охаги, вермишель, различные закуски, такие же, какие едят и все члены семьи в это время.

Бон-дана, также называемая Сёрё-дана (алтарь духов) или Суй-дана (водный алтарь), располагается в углу застланной татами гостиной, она состоит из четырёх столбиков, сделанных из молодого бамбука с листьями, перевязанных тонкой верёвкой по верху, на эту верёвку вешают рис, зёрна злаковых, соевые бобы, физалис и др. Низ застилается рогожей или циновкой из ситника, на ней расставляются похоронные таблички ихай и подношения. Также считается, что духи испытывают жажду, поэтому широко распространён обычай множество раз предлагать чай в качестве подношения. 14 числа (в некоторых районах 14 и 15) в дом приглашают священника для совершения молитвы об умерших. Это называется тана-гё — буддийская литургия перед сёрё-дана в период праздника. Широко распространён обычай вырезать из огурцов и баклажанов фигурки в виде лошадей и быков, 16 июля, во время проводов духов, им на спину вешают нити вермишели или удон, подобно поводьям. Согласно поверью, души возвращаются домой верхом на лошадях, а обратно в потусторонний мир — на быках [4, с. 220].

Всё необходимое для создания алтаря, продукты для подношений, фонари и прочие вещи можно купить на специальном рынке (Бон-ити). Раньше люди отправлялись в горы, чтобы собрать необходимые растения, а потом продавали их в городах, поэтому эти рынки также назывались травяными (куса-ити). Сегодня также распространены праздничные ярмарки [5, с. 1627].

Неотъемлимая часть праздника Бон — Бон-одори (танец Бон). Существует множество стилей этого танца, которые варьируются от региона к региону. Как правило это массовое мероприятие на открытом воздухе, которое проводится на больших площадях или в виде процессий и объединяет всех жителей, хотя существуют и профессиональные коллективы, выступающие в период праздника. Танец представляет собой последовательность несложных движений, исполняемых под звуки традиционных музыкальных инструментов. Иногда создаются специальные помосты ягура, где располагаются музыканты и певцы, исполняющие традиционные для праздника песни Бон-ута, а танцоры прихлопывают ладошами в такт. Есть примеры, когда во время исполнения танца лица танцоров скрыты, принято говорить, что это и есть сами покойные, так исполняются Нисимонай в префектуре Акита, Бон-одори в префектуре Симано. В основе Бон-одори лежит танец поклонения Будде (нэмбуцу-одори), считающийся важнейшим элементом заупокойной службы и утешения духов умерших [5, с. 1626]. Однако поскольку бон-одори является ещё и видом развлекательного искусства, основанным на взаимодействии исполнителей и зрителей, неизбежно происходит процесс сосредоточения на эстетике и внешней форме танца, отход от религиозной его подоплёки и превращение его в фактор привлечения туристов, как например Ава-одори в префектуре Токусима или Гудзё-одори в префектуре Гифу.

Праздник Бон — интереснейшее культурное явление, отражающее множество аспектов жизни японцев, их уважительное отношение к предкам, собственным традициям, а также демонстрирующее их эстетические предпочтения, способы досуга и отношение к природе. История его возникновения и развития сложна и многогранна, происхождение сопутствующих ему обрядов уходит корнями к древнейшим японским верованиям, а также обрядам, практиковавшимся в Индии и Китае. Появившись в Японии, Бон постепенно из строгого ритуала, осуществлявшегося исключительно знатью, превратился в настоящее народное празднество и стал сопровождаться разнообразными торжествами, уже не имевшими религиозного подтекста, а выполнявшими скорее функцию развлечения толпы. Теперь он является одним из важнейших календарных праздников в Японии и занимает важное место в культурной жизни этой страны.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Молодякова Э. В. Синтоистские праздники // Синто — путь японских богов: в 2 Т. — Т. 1: Очерки по истории Синто. СПб.: Гиперион, 2002. С. 469–509.
2. Сутра об улламбане, проповеданная Буддой // Абдхидхарма Чой URL: <http://abhidharma.ru/A/Vedalla/Content/Taice/Cytra%20ob%20yllambane.htm> (дата обращения: 24.05.18).
3. Фиссер, Маринус Виллем, де Древний буддизм и Японии [Текст]: перевод / А. Г. Фесюн; — М.: Изд. дом «Серебряные нити», 2016.
4. Ensho Ashikaga The Festival for the Spirits of the Dead in Japan // Western Folklore. 1950. № 3. С. 217–228.
5. 日本大百科全書 (Encyclopedia Nipponica). Tokyo: Shogakukan Inc., 2001

# ОНТОЛОГИЯ СЛОВА В ИСКУССТВЕ И КУЛЬТУРЕ: ОБРАЗЫ МИРА И ЧЕЛОВЕКА

---

УДК 130.2:111

*Артамошкина Людмила Егоровна,*  
доктор философских наук,  
доцент Санкт-Петербургского государственного университета,  
le.artspb@gmail.com

## СЛОВО КАК ЭНТЕЛЕХИЯ КУЛЬТУРЫ\*

В статье рассматривается методологическая проблема философии культуры — обоснование единства коллективного и индивидуального начал культуры, принципов их воплощения в творчестве. Определяется понятие «энтелехия» как ключевое для методологических поисков Г. Г. Шпета в ракурсе указанной проблемы. Рассматривается связь поэтического творчества и философской мысли в обращении к онтологическим основаниям культуры.

**Ключевые слова:** слово, энтелехия, структура, органическая поэтика, герменевтика.

*Artamoshkina L. E.*  
*THE WORD AS ENTELECHEIA CULTURE*

The article deals with one of the major methodological problem of the philosophy of culture — to substantiate unity of the collective and individual bases of culture and its principles to be embodied in creation. We define “entelechy” as main concept for Shpet’s methodological searches. This aspect helps to see the connection between poetry and philosophy and behold ontological basis of culture.

**Keywords:** word, entelechy, structure, organic poetics, hermeneutics.

Истоки размышлений о природе Слова и его связи с культурой мы находим в культурфилософской мысли 20-х годов XX века, обращенной к универсальным основаниям культуры, в художественном творчестве, в текстах прозы и поэзии. Революция, борьба с традициями, динамика повседневности с её футуристической устремленностью обусловили обращение к языку, к природе слова как единственно подлинным хранителям культурного наследия. Язык теперь мыслится не только как социальная, но как универсальная культуроо-

---

\* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ № 16–03–00566–ОГН

бразующая сила. Ситуация предельного опыта обнажила в природе Слова то, что позволяет ему быть энтелехией культуры — его онтологическую укорененность. Философская, теоретическая мысль, художественная практика 20-х годов XX века обнаруживали характер связи слова и культуры, языка и памяти, звука и смысла — все эти разноуровневые связи выявляли главную способность языка и слова — быть хранителями культуры.

Неслучайно в работах 20-х годов Г. Г. Шпет обращается к понятию «энтелехия» именно в связи с поиском методологических оснований для эстетики, для аналитики различных форм искусства, стремясь обнаружить характер связи индивидуального и коллективного начал в творчестве, в культуре. Принцип коллективности, становящийся в очевидности самой повседневности идеологией нового советского государства, Шпет делает предметом философской мысли, научных штудий. В этом свободном философском поиске заключался глубокий диалог с пост — революционной эпохой.

Понятие «энтелехия» у Шпета связано с герменевтическим поворотом в феноменологии. Уже в работе 1916 г. «Явление и смысл» Шпет, определяя главные направления, разрабатываемые феноменологией, подчеркивает необходимость прояснения вопроса: как мы выражаем наше знание. Вопрос, который «спасает» и познание и живое чувство жизни, поставлен Шпетом так: «Как становится логическое понятие орудием жизни, а не уничтожения ее?» [5, с. 106]. Выход в пространство культуры и истории европейского человечества, обращение к универсальным основаниям этой целостности связан с проблемами языка, языкового и культурного сознания. «Именно исследование вопроса о природе социального бытия приводит к признанию игнорируемого до сих пор фактора, который только и делает познание тем, что оно *есть*, показывает, как оно есть...» [5, с. 111]. Смысл не есть что-то абстрактное, он «*внутренне присущ самому предмету, его интимное*» [5, с. 131]. Из этого «интимного» как из центра предмета «исходят все нити его конституции» [5, с. 147]. Этот «внутренний смысл», или **энтелехия**, и является интимно-внутренним самого предмета, является его «душой». Энтелехия выступает там, где мы имеем явление мира социального, мира человека и его смыслов. Сопоставляя секиру и песчинку в их естественной установке («Явление и смысл»), можно убедиться в различии их сущности: первая имеет «внутренний смысл» (=энтелехию), вторая не имеет. «К сущности социального относится иметь цель, т. е. обладать энтелехией...» [5, с. 172]. Шаг в сторону мира социального приводит Шпета к размышлениям о природе языка/слова, о глубинных связях слова и предмета, к «внутренней форме слова» (работа «Внутренняя форма слова» выходит в 1927), к миру культуры и народа («Введение в этническую психологию», 1926, а еще раньше — в 1916, в дневниках: эту связь, направление мысли Шпета, выраженные в дневниках, отмечает Т. Г. Щедрина).

Понятие энтелехии перекидывает мост между явлением и действительностью, словом и предметом. Из мира социального мы возвращаемся к человеку, в конкретности и осмысленности его жизни, в его *усилии* проживать осмысленно и в осмысленном мире. «Бытие есть бытие не только потому, что оно конста-

тируется, но оно должно быть и оправдано, но это оправдание не в законах его, а в его осмысленности...» [5, с. 181]. Быть значит иметь смысл.

В рамках этнической психологии Шпет обнаруживает связь между языком, как проявлением творящего духа коллектива, и понятием народа. Народ и является таким «коллективом», который беспрестанно творит свое единство и обнаруживает свой дух в жизни языка. Дух объективируется в выражении. Поэтому Шпет указывает, что понятие «выражение», важное для этнической психологии, раскрывается в работе о внутренней форме слова. Примечательно, что эта работа, «Внутренняя форма слова», выходит после «Введения в этническую психологию»: слово в природе своей связывается с характером народа, его психологией. Язык, по мысли Шпета, определяет все другие формы выражения в культуре народа (наука, искусство, политика). При этом и сам язык переживается как социальное явление данным народом в данное время, «сюда относится смена «представлений» и чувств, связанных просто со словом и его значением... язык... является... прототипом и репрезентом всякого выражения, прикрывающего собою значение. В этом своем семантическом качестве язык и является таким объектом, принципиальное обсуждение которого a priori (по преобладающему признаку) имеет силу для других форм и видов выражения» [6, с. 63].

Понятие энтелехии, или внутренней формы, у Шпета разворачивается в сторону вопроса — что есть «внутренние формы» культуры? Как они образуются? Единство культуры, социальной сферы и искусства, законов, управляющих ими, определяются, по Шпету, их творческим характером. Ошибка наша в том, что мы науку, социальные явления отправляем в сферу прагматики. Мы не видим творческого характера самого прагматического сознания. Прагматическое сознание, себя осуществляющее в плоти социального мира, осуществляется как “произведение”, поскольку человек творит себя, смыслы своей жизни. Возможность такого восприятия лежит в природе языка, в его социально-культурном единстве. «Язык прообраз всякого культурно-социального феномена» [6, с. 439].

Язык определяется как духовная способность силы, «вспыхивающей во всей своей цельности, но в определенном направлении» [6, с. 336]. Язык как «сила» обнаруживает свое «энергичное» начало, Шпет подчеркивает устойчивость такого понимания в философской традиции: « для Гумбольдта было величайшим откровением, что язык есть энергей» [6, с. 348]. В обнаружении энергичного начала языка Шпет приходит к теме культурного сознания и предлагает для философии языка базовый принцип, суть которого в том, что «рассмотрение языкового сознания всегда и необходимо ориентируется на последнее его единство, которое... есть не что иное, как единство культурного сознания. Такие обнаружения культурного сознания, как искусство, наука, право и т. д., — не новые принципы, а модификации и **формы единого культурного сознания, имеющие в языке архетип и начало**. Философия языка в этом смысле есть принципиальная основа философии культуры» [6, с. 351]. Проясняя характер связи энтелехии и культурного сознания, можно выявить основания типа культуры, обусловленного этой связью. Определение культурно исторического типа основывается на выявлении общего характера представлений, присущих этому единству

(культурно-историческому типу). Коллективные представления возникают как проявление энтелехии культуры, выражая «установку» воспринимающего сознания.

В 1921–1923 гг. Шпет обращается к проблемам эстетики, которым посвящает «Эстетические фрагменты». Размышления над связью человеческого бытия и познания, рассмотрение взаимосвязи слова и культуры приводят Шпета к исследованию чувственного впечатления в смысловой структуре слова. Здесь появляются идеи о структурности языка и культуры, о структуре как целостности. «Эстетические фрагменты» Шпета позднее послужили выработке направлений в исследованиях членов ГАХН (об этом можно подробнее узнать также из публикации, подготовленной Т. Г. Шедриной — см. Густав Шпет: Философ в культуре. Документы и письма. М., 2012). В «Эстетических фрагментах» Слово рассматривается как явление природное, но также как факт и «вещь» культурно-социального мира. Связывая природу слова с актом восприятия и представления, Шпет обращается к слову как единству слова-вещи (слово как эмпирическая, чувственно-воспринимаемая вещь) и слово как интеллектуальная данность, предмет.

Остановимся на различии Шпетом «вещи» и «предмета», или вещного, предметного слоев в единой структуре слова. Вещь-слово — это действительная, реально существующая вещь, реальное действие, свойство («слово как средство, орудие в его номинативной функции есть просто чувственно-воспринимаемая вещь») [7, с. 33]. Слово-предмет — это слой в структуре слова не чувственного, а умственного, интеллектуального восприятия, его идеальное наполнение. «Предметы — возможности, их бытие идеальное...предмет может быть реализован, наполнен содержанием, овеществлен, и через слово же ему будет сообщен также смысл, он и есть формально образующее этого смысла... Предмет есть объект и субъект вместе...Сфера предмета есть сфера чистых онтологических форм, сфера формально-мыслимого». Для понимания Слова как энтелехии культуры важны два момента на этом этапе анализа работы Шпета. Первый: Слово у Шпета рассматривается как единая и органическая структура; второй: в предметном уровне Слова усматривается форма, таящая в себе смысловое ядро. Приведем один яркий пассаж из текста, в образности своей уже воплощающий и отчасти резюмирующий суть размышлений Шпета: «Без-словесная мысль — это патология; это — мысль, которая не может родиться, она застряла в воспаленной утробе и там разлагается в гное...Слова — не свивальники мысли, а её плоть. Мысль рождается в слове и вместе с ним. Даже и этого мало, — мысль начинается в слове» [7, с. 43].

К понятию «структура» Шпет обращается в 1920 году, выступая в Московском лингвистическом кружке, а далее в «Эстетических фрагментах» рассматривает слово как структуру, что позволяет выявить характер связи слова и культуры. В понятии структуры подчеркивается её потенциал, позволяющий открыть внутреннюю сущность целого, структуру жизненной взаимосвязи. Для Шпета важным оказывается, что В. Дильтей применяет понятие структуры к области искусства. Искусство обнаруживает взаимосвязь индивидуального творчества с социальным миром, характер целеполагания, обусловленный миром куль-

туры и его воплощение в творчестве художника, в своеобразии применяемых им средств. Таким образом, взаимное соотнесение понятий форма/структура/энтелехия позволяют определить характер герменевтического поворота Шпета и принцип герменевтического подхода к исследованию культуры. Особенное значение имеет для Шпета анализ структуры исторического мира, направленность которого была задана Дильтеем.

В свете нашей темы необходимо отметить еще один сюжет, развиваемый Шпетом именно после установления связи слова и мысли, слова в единстве его вещного и предметного слоев, слова как живой органической структуры, а именно переход от внутренних логических форм слова к внутренним дифференциальным формам языка, т. е. к формам поэтическим. Эти внутренние поэтические формы позволяют говорить и об особом роде истины — истине поэтической, и об особой связи мысли со звуком. Здесь Шпет в характере построения самого высказывания Слово определяет как образ, Слово и есть образ. «Внимание к “отдельному слову” или “образу”, сосредоточение на них (в особенности со стороны поэта, лингвиста, логика), обнаруживает тенденцию актуализировать потенциальную силу слова» [7, с. 69]. Переходя к характеристике поэтики как части философии искусства, определяя поэтический предмет как предмет реальный, Шпет выделяет символизм как существенный признак всякой поэзии. Символика же поэтическая является фундаментом всей эстетики слова, которая, в свою очередь, выступает как учение об эстетическом сознании.

В конце «Эстетических фрагментов» Шпет сводит воедино два первоначально разведенных в структуре Слова слоя: социальный и естественный. Именно как выразитель душевных волнений Слово выступает в своей «естественной» ипостаси, выражает душевное и физическое состояние говорящего. Для понимания энтелехийной природы Слова, думается, важно обнаруживаемое Шпетом единство звукового, психофизического и символического, интеллектуального слоев его единого организма. Разум нуждается в своей деятельности в чувственных образах, сохраняемых телесной субстанцией. Не случайно Аристотель отметил связь между движениями/жизнью тела и деятельностью души (причем не только в отрицательном смысле влияния тела на душу). Тело является условием для душевной жизни, поэтому душа — энтелехия тела. Слово же в своей онтологической укорененности есть воплощенный образ, образ обретающий плоть, т. е. телесно-духовное единство, что обуславливает энтелехийную силу слова в культуре.

Идеи Шпета развиваются при участии поэтов. Так, Московскому лингвистическому кружку, в котором обсуждались идеи Шпета, были близки О. Мандельштам, Б. Пастернак; в нём фонология Р. Якобсона обретает свои очертания в процессе участия в совместной работе, дискуссиях и поисках, в художественном творчестве. Так, поэтика Мандельштама — поэтика, как он сам определял её в статьях 20-х годов, органического, саморазвивающегося слова, — складывается внутри этого поля размышлений. Характер работы поэта со словом оказывался подтверждением многих догадок Якобсона. Органическая поэтика выявляет смыслодержательные потенции звука. Звук может быть источником стихотворного сюжета. Для поэта именно язык и слово являются непосредственными

фактами исторической действительности, укоренены в ней. И вместе с тем, сама история укореняется в языке, слове. Жизнь языка — сфера самостоятельного бытия. «Государство языка живет своей особой жизнью» [3, с. 348]. Какие же качества языка, слова делают его категорией «бытийственной»? Слово, по мнению Мандельштама, приходит из недр речевого сознания, всякое слово изначально, по природе своей, — образ; функция слова — менее всего функция назывательная. «Самое удобное, и в научном смысле правильное, рассматривать слово, как образ, то есть словесное представление» [3, с. 255]. Уже до нашего произношения слова оно существует «в лоне общей материнской стихии языка» [3, с. 340]. Язык представляется некоей живой, органической материей, способной к саморазвитию. Язык «обладает тайной свободного воплощения», он — «говорящая плоть» [3, с. 245]. Каждое слово уже образ, «словесное представление». Представления же, в свою очередь, наделены объективным бытием. Мандельштам идет дальше по этому пути: «Представления можно рассматривать не только как объективную данность сознания, но и как органы человека, совершенно также точно, как печень, сердце» [3, с. 256]. Поэтому следующий шаг — создание органической поэтики. Поистине «как мы дышим — так и пишем». Можно говорить о поэтике, «обладающей словесными представлениями как своими органами» [3, с. 257]. Показательно соседство статьи «О природе слова» (1922) со статьей «Заметки о поэзии» (1923), где в этой связи уже не кажется странным замечание Мандельштама по поводу поэзии Пастернака: «поэзия Пастернака... прямое следствие особого физиологического устройства горла... Стихи Пастернака прочитывать — горло прочистить, дыхание укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть полезны от туберкулеза» [3, с. 264]. Таким образом, вся область «словесных представлений» является областью, равнозначной материальному бытию. В этой системе существенное место занимают представления о взаимонаправленной связи между сферой «словесных представлений» и человеком, его жизнью. Мандельштам выделяет общую тенденцию, подчеркивающую справедливость этого утверждения. Она сказывается в процессе очеловечивания науки, в создании поэтики, в центре которой стоит «человек, не сплюснутый в лепешку лжесимволическими ужасами, а как хозяин у себя дома» [3, с. 257]. Все это было связано с определенным взглядом Мандельштама на характер движения культуры и, в конечном итоге, — на историю.

Мысль, пребывающая в сфере поэтического творчества, вырвалась на простор широких историософских построений. Критические статьи 20-х, включая и работу 30-х годов «Разговор о Данте», органически связаны, едины концептуально. Поэзия сохраняет «язык нации».

«Долг поэта как поэта лишь косвенно является долгом перед своим народом, прежде всего, это долг перед своим языком: обязанность, во-первых, сохранить этот язык, а во-вторых, его усовершенствовать и обогатить само это чувство, делая его более осознанным... Он может побудить своих читателей осознанно пережить вместе с ним новые чувства, ранее оставшиеся им неведомыми» [3, с. 293].

Таким образом, являясь хранителем живого языка, поэт изменяет сам характер восприятия действительности. Эти отношения поэта с языком напрямую связаны с процессом возникновения образа (в качестве образа, т. е. определенного единства, выступает и само произведение): первоначальное «переживание», возникшее в единстве чувственно-эмоционального и интеллектуального начал, опускается в сознание автора, своеобразный «скудельный сосуд», где возникает новое единство — художественный образ. Этот образ объективируется, входит в идеальную упорядоченность, какой является «культурный текст». Так произведение приобретает самостоятельное бытие, образ являет свою культуртворческую силу, воплощаясь в словесном «организме».

Каждое слово в стихотворении творит образы, т. е. наделено определенной мифотворческой энергией.

«Всякий период стихотворной речи — будь то строчка, строфа, цельная лирическая композиция — необходимо рассматривать как единое слово... Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны... говорить — значит всегда находиться в дороге» (Разговор о Данте) [3, с. 374].

Таким образом, размышления о природе слова, языка составившие содержание теоретических статей Мандельштама 20-х годов придавали окончательность, ясность тому пути, который еще ранее определялся в сфере поэтической. Творческие принципы становились объектом теоретического осмысления. В сборник «Тристии» вошли стихотворения 1916–1920 гг., в феврале 1922 г. была опубликована статья «О природе слова», а в августе того же года вышел из печати и сборник. Каждый элемент языка оказывается живой клеткой живого организма, способной к развитию. Одним из источников энергии единого смыслового поля в книге «Тристии» является поэзия Пушкина. Так, еще Ахматова указывала, например, что строчка «И вчерашнее солнце на черных носилках несут», в стихотворении 1920 г. «Сестры — тяжесть и нежность — одинаковы ваши приметы», — это Пушкин. Пушкинской поэзии, времени Пушкина составляли своеобразный «плодородный слой» книги. В стихотворении «что поют часы — кузнечик» источником нового образа стал звук «Ш» из «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» Пушкина: «Жизни мышья беготня... / Что тревожишь ты меня? / Что ты значишь, скучный шепот?» прямо соотносятся со строками Мандельштама:

*Что поют часы — кузнечик,  
Лихорадка шелестит,  
и шуришит сухая печка —  
Это красный шелк горит.  
Что зубами мыши точат  
Жизни тоненькое дно.*

Звук «Ш», повторяющийся у Пушкина, выполняет дополнительную смысловую нагрузку, у Мандельштама он преобразуется в образ «шелестящей лихо-

радки», «шуршащей печки», а последние две строчки — перифраз Пушкинской строки: «Жизни мышья беготня...».

Именно в творчестве Мандельштама получила свое идеальное воплощение установка акмеизма на составление фрагмента «мирового поэтического текста». «Принцип связи системы является определяющим, так как только явления, рассмотренные во внутренней связи, в системе могут спасти принцип единства в вихре перемен и безостановочном потоке явлений» [3, с. 242]. Вот почему вслед за Бергсоном Мандельштам отказывается рассматривать явления в свете проблемы причинности. Справедливо высказывание Мандельштама в статье «Литературный стиль Дарвина» и по отношению к нему самому: «Конечно, стиль натуралиста — один из главных ключей к его мировоззрению. Так же как глаз, его манера видеть — ключ к его методологии» [4, с. 368]. Все элементы поэтической системы Мандельштама взаимосвязаны, взаимоопределяемы. Взаимоопределяют друг друга поэзия и статьи, также едиными концептуально и стилистически оказываются статьи Мандельштама разного периода. Наглядней всего «синтетический» (определение Мандельштама) подход Мандельштама выразится в статье «Разговор о Данте». Но уже в статьях 20-х годов Мандельштам определяет в качестве главного и плодотворного для науки принципа — принцип связи, а в качестве общего критерия — критерий единства. Все это и воплощается для Мандельштама в языке народа, нации. Следующим, вытекающим отсюда, положением является предоставление о равноправии природной действительности и действительности языка («государство языка живет своей особой жизнью» [3, с. 348] и действительности искусства. Язык, по Мандельштаму, это органическое тело («говорящая плоть»). Каждое слово есть изначально образ, «словесное представление», в качестве такового оно существует в до-предметной сфере, в «лоне общей материнской стихии языка и поэзии» [3, с. 340]. Это в свою очередь обеспечивает нерасчленимое единство формы и содержания. Таким образом, язык, слово — это сложный комплекс явлений, связь, «система». Представления (т. е. и словесные представления), или «продукты нашего сознания», равнозначны продуктам внешнего мира, так же «объективны».

Онтологический статус языка раскрывается А. Ф. Лосевым в работах 20–30-х годов («Философия имени», «Вещь и имя»). Лосев строит феноменологию мышления, определяя место образного представления: «Если ощущение — осознание раздражения, восприятие — осознание ощущения, то *умственный образ* — осознание восприятия. Чтобы иметь образ чего-нибудь, необходимо уже сознательно отделять себя от иного... Образное представление свойственно лишь такому субъекту, в котором интеллигенция созрела не только до нахождения себя как иного себе, но — главное — и до понимания своей самостоятельности в отношении иного... Образное представление есть различающее знание и иного и себя. Это — различающее нахождение себя и как иного себе и как себя самого» [2, с. 670]. Образное представление рассматривается как необходимая ступень мышления, выше которой само мышление.

Лосев находился в том кругу проблем и мыслей, которые были откликом/ответом/вызовом эпохе. В примечаниях 1927 г. к «Философии имени», напи-

санной четырьмя годами ранее, Лосев обозначает как вектор своих дальнейших размышлений «вопросы языковые», примечания действительно показывают направление мысли автора. Но для нас важны определенные отсылки Лосева: к работе Шпета «Введение в этническую психологию», вышедшую в том же 1927 году, к еще более ранней работе Шпета — «Явление и смысл» (1914). Сейчас мы опускаем подробный разбор и сопоставление подходов Лосева и Шпета. Важно другое — то общее в направлении их поисков, что обращает их к языку, слову, «энергийному» в них, что одновременно являет себя как непреложная и неуничтожимая «природа» языка и слова, воплощаемая и сохраняемая, прежде всего, делом поэта. Точно, на наш взгляд, обозначает общее лоно, питавшее подобные устремления философов, В. В. Биbihин: «То творческая религия начала века» [1, с. 258].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Биbihин В. В. Энергия. — М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2010. — 488 с.
2. Лосев А. Ф. Бытие — имя — космос. — М.: Мысль, 1993. — 958 с.
3. Мандельштам О. Собрание сочинений в четырех томах.. Т. II. — М.: ТЕРРА, 1991. — 730 с.
4. Мандельштам О. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. — Тбилиси: Мерани, 1990. — 415 с.
5. Шпет Г. Явление и смысл. — Томск, 1996. — с. 227
6. Шпет Г. Г. Введение в этническую психологию. — СПб.: Алетейя, 1996. — 154 с.
7. Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты: Своевременные напоминания, Структура слова in usum aestheticae. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. — 136 с.

УДК 130.2

*Мкртчян Сона Карленовна,*  
магистрантка факультета философии  
Санкт-Петербургского государственного университета,  
sona106860@mail.ru

### **МЕДИА КАК СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ ПАМЯТИ**

В статье рассматривается влияние медиа на создание истории и памяти о прошедшем. Впоследствии манипуляции медиа формируются разные вариации историй одного и того же события.

**Ключевые слова:** медиа, история, память, конфликт, армения, турция, геноцид.

*Mkrtchyan S. K.*  
*MEDIA AS A TOOL FOR BUILDING MEMORY*

The article deals with the influence of media on construction of history and memory about the past. As a result of media manipulation, a number of histories emerge on the same event.

**Keywords:** media, history, memory, conflict, Armenia, Turkey, genocide.

Мы живем в веке информации, от переизбытка которой иногда трудно понять, где кончается реальность и начинается поток данных, который формирует нашу действительность. Мы оказываемся в спектакле, но не как зрители, сидящие в зале, а в качестве актеров. Не думаю, что когда Шекспир писал, что жизнь — спектакль, а мы в ней — лишь актеры, он имел в виду именно это. Медиа формирует сцену и пьесу, а мы, в зависимости от нашего таланта, реагируем на то или иное событие, где немалую роль играет наше прошлое, знание, опыт и т. д. Получается, что медиа — наш драматург, сценограф, постановщик, иногда и директор театра. И понятно, что одним театром всему миру не обойтись; существует много пьес, каждая из которых нуждается в интерпретациях. Представим себе ситуацию, когда актеры разных театров встречаются на одном фестивале. Пьеса, в которой участвуют актеры, одна и та же, но вариативность режиссера-постановщика не дает понять ситуацию объективно, ведь память, практически, об одном и том же — разная. Представим, что это больше не спектакль, а наша

реальность, как мы ее называем. С раннего детства через разные виды медиа мы узнаем нашу историю, которая формирует память. Мы позволяем памяти создавать нас, наш характер, наши цели. А если нам посчастливится хотя бы раз уйти с нашего спектакля и пойти как зритель в другой театр, мы будем шокированы вариантами одной и той же памяти.

Но, как сказал в своей лекции «Мифология в эпоху дигитальной революции» Гасан Гусейнов, память имеет свойство ослабевать. На примере отрывка из платоновского диалога «Федр» Сократа, Г. Гусейнов объясняет причины, по которым это происходит. Сократ пересказывает эпизод создания письменности мудрым человеком Тефтом, или Тотом, который приходит к фараону и говорит: «Вот, я придумал письменность. И эта письменность развяжет нам руки, потому что мы сможем все записывать, и не надо будет утруждать свою память так, как мы это делали до сих пор». На что фараон возражает и говорит, что мы не сможем сохранить память в целостности и сохранности, если мы доверимся какому-то внешнему носителю.

Г. Гусейнов считает, что

...мы не можем отчуждать свою память от себя, мы не можем доверяться записям, потому что в тот момент, когда мы доверимся записям, говорит Сократ, пересказывая слова фараона, мы перестанем различать, что для нас важно и не важно... Слишком много ценного, важного, что мы должны были бы знать и носить в себе, мы передоверили чему-то... Все больше и больше внутри нашей памяти мы делегируем полномочия памятивости чему-то другому или кому-то другому. И не в первый раз [5].

Случилось то, чего так боялся фараон, — внешний носитель памяти внедрился в нашу жизнь, и кажется, что он не только упростил существование, но и сконструировал его. Больше мы не утруждаем себя воспоминаниями — ведь есть институты, которые не только напомнят нам о чем-то, но и научат нас новой памяти. До недавнего времени культурная память была институтом, основанным на ограниченных способностях и особых методах сохранения и передачи уникальных свидетельств прошлого: информация отбиралась и структурировалась экспертами — людьми, разбирающимися в той или иной сфере, и передавалась следующим поколениям в бумажном виде. У этого были свои плюсы и минусы: с одной стороны, отобранные таким образом данные категоризировались и занимали особое место в общей структуре, что давало нам возможность видеть картину в целом; с другой стороны, в силу ненадёжности этой системы и её ограниченности человечество то и дело утрачивало куски своего прошлого, предавая его забвению. Но если смотреть на современную дигитальную (цифровую) среду, то она стремится создать механизмы, которые будут препятствовать исчезновению какой бы то ни было информации.

Проблема этого явления касается бесконечного увеличения объёма информации, которая попадает к нам в необработанном виде из самых разных источников (в том числе и ненадёжных) и размножается, как вирус. Способна ли культурная память сохраняться без обработки и без структурирования? Обла-

даем ли мы достаточными компетенциями, чтобы ориентироваться в постоянно увеличивающемся потоке информации, структурированием которого раньше занимались профессионалы. Может ли культурная память сохраниться там, где единственным гарантом её передачи выступает государство?

Йохан Хейзинга (1872–1945) говорил, что в XX веке история стала «орудием лжи на уровне государственной политики», и никакая восточная деспотия древности в своих фантастических «свидетельствах» не доходила до такой манипуляции историей. В 1995 г. по Европе с триумфом прошел фильм английского режиссера Кена Лоуча (Ken Loach) «Земля и свобода», прославляющий дела троцкистов в годы гражданской войны в Испании. На презентации этого чисто идеологического фильма в Мадриде К. Лоуч выразился удивительно откровенно: «Важно, чтобы история писалась нами, потому что тот, кто пишет историю, контролирует настоящее», — отмечает Виталий Куренной [2].

С институционализацией памяти прошлое и история превращаются в субъект манипуляции государством и конструкции национальной идентичности. Есть уйма вариантов, как мы можем написать картину мира, если захотим — по тому же самому принципу у нас есть множество вариантов воспоминаний. В древние времена казалось, что память передается самым органическим путем — с традициями. И то, что передавалось, было выбрано натуральным путем — путем оценивания важности и правдивости информации самим транслятором. А сейчас современное общество должно выбирать из нескольких альтернативных нарративов прошлого и выбрать тот вариант, который больше всего подходит его настоящему.

Среди всех нарративов скрываются людские истории и жизни. Пытаясь использовать тот или иной вариант истории, можно исказить всю историю. Она больше не является универсальной, как в древние времена, когда написанием истории целой эпохи занимался только один человек. Писать свою историю сегодня может каждое государство и политическая сила. Для них история, подстроенная под настоящее, помогает манипулировать массами с помощью носителей информации-медиа. По стечению обстоятельств, медиа не существует вне нас, оно живет внутри нас — мы медиа. Мы отображаем ту информацию, которую нам вручили как историю, мы верим в нее и конструируем свою идентичность вокруг нее. В некоторых случаях создание альтернативной памяти — единственный выход для спасения национальной истории и народа как такового. И уже не удивительно, почему один исторический факт воспроизводится в нескольких вариациях.

Можно привести пример разногласия в турецких и армянских медиа на тему армянского геноцида. Неудивительно, что в политической памяти двух стран не совпадает история об одном и том же. С одной стороны, армяне еще продолжают борьбу за принятие геноцида армян как исторического факта, а Турция в свою очередь делает все возможное, чтобы отстранить от себя все обязательства по этому поводу, и отрицает свою вовлеченность в данное историческое событие.

Турция до сих пор отрицает армянский геноцид, во время которого 1.5 миллиона армян были уничтожены или депортированы. Современная турецкая

власть заявляет, что не имеет ничего общего с Османской Империей, чем закрывает тему дальнейших обсуждений событий 1915 года. В турецких медиа есть четыре основных точки зрения на геноцид армян:

- Мы не убивали армян, армяне убивали нас.
- Да мы убили армян, и если они не будут правильно себя вести мы снова это сделаем.
- Это трагедия, которая произошла во время Первой Мировой войны. Армяне убивали нас, мы убивали армян. Это была гражданская война. Давайте об этом забудем.

- Да. Мы совершили геноцид [3].

Обсуждая данные вариации, невозможно не подчеркнуть значимость первого варианта как основного в политике памяти в Турции.

Мы не убивали армян, армяне убивали нас.

Обвинение армян в массовых убийствах турков в XX веке считается одним из популярных мифов в турецких медиа.

В 2016 году поставленный спектакль в Эрзуруме «Освобождение Ашкале от завоевателей» не только отрицал исторические факты, но и показал свой вариант истории полный антиармянской пропаганды.

Спектакль начался со сцены побега турков от армян. Там же, в центре сцены, армяне пили вино и ели цыпленка. В середине торжества по приказу своего главнокомандующего они начали резню. После чего сожгли мечеть (макет мечети на сцене), нашли имама, читавшего азан, и заставили его зайти в горящую мечеть, где он сгорел дотла. Но армяне на этом не остановились и продолжали сжигать город, в котором они жили, и убивать своих соседей с хладнокровием. Спектакль закончился тем, что пришли студенты военной академии Турции и истребили армянских гангстеров, которые терроризировали их город.

Нужно отметить, что данный спектакль как манифестация памяти турецкого народа еще очень долгое время считался одним из самых популярных в Турции. Многие политические деятели и публичные фигуры с восторгом отзывались о нем, а у школьников просмотр этого спектакля входил в учебную программу.

Один из актеров играл роль Оганнеса, главнокомандующего армянским батальоном, на протяжении тридцати лет. Именно такие случаи представлены в учебниках средней и старшей школы. Значит, что такие выступления и спектакли не только представляют исторический период, но и формируют целое поколение молодых турков, уверенных в своей истории и правоте [3].

Профессор Танер Экчам написал довольно длинную статью о том, как геноцид 1915 года отображается в книгах по истории, напечатанных с 2014 по 2015 гг. школьные годы. Эти книги были напечатаны при поддержке Министерства Образования или Совета по Образовательным программам.

В своей статье Акчам пишет:

Школьные книжки характеризуют армян как неместных, которые хотели разрушить государство, и для этого убивали турков и мусульман. Армянский геноцид, называемый армянским вопросом в книгах, они счи-

тают ложью, созданной только для того, чтобы осквернить память о прошлом, и настоящей угрозой для национальной безопасности Турции. Другой угрозой они называют миссионеров и их деятельность [3].

В то же самое время у армян нет разногласий в памяти, нет нескольких вариантов произошедшего, есть данность, что геноцид армян был.

Медиа, как и в Турции, здесь также играет важную роль, дополняя и освежая память. После семидесяти годов забвения уже независимая Армения требует всеобщую и универсальную память для всех. Если после Холокоста по прошествии 10–20 лет люди начинали вспоминать о случившемся, то здесь ситуация другая. По стечению политических обстоятельств армянам не разрешалось говорить и писать о геноциде. Сейчас же ситуация иная, и медиа продолжают свою работу для сохранения идентичности армян.

Об этом свидетельствуют многочисленные спектакли, книги, программа образования, фильмы, снятые в Армении, и не только.

В спектакле «Ночь над Эрзинкан», который уже несколько лет входит в репертуар Ереванского драматического театра, описываются реальные события, произошедшие в десятых годах прошлого века. Молодого армянина богатые родители спасают от геноцида, отправляя в Америку. Он навсегда теряет с ними связь. Пытаясь забыть, он категорически отказывается признавать свое прошлое. Все меняется, когда он женится на армянке из детского дома, которая тоже, как и он, прошла через страдания геноцида. Он продолжает молчать о своей истории и своей семье, пока в одну из ночей, в момент празднования, не слышит забытую песню из Эрзинкан. Спектакль так и заканчивается — пара танцует под музыку из Эрзинкан и этим рассказывает друг другу свою историю.

Печатные медиа, как им и положено, заключают в себе все, что нужно для сохранения памяти. Школьники с освоением алфавита уже начинают учить историю. Но никакого упоминания о геноциде армян в книгах до пятого класса нет. Самое интересное, что нет ничего написанного, но есть уже сформированное маленькое знание. Уже во втором классе в учебниках в графе символов Армении есть изображение монумента, посвященного 1915 году. Все знают уже во втором классе, что это за место памяти, по рассказам своих родителей и семьи.

Уже после пятого класса школьникам рассказывают, что такое геноцид, что случилось с армянами во время Первой мировой войны, и истории о героическом сопротивлении армянского народа в разных городах Турции.

Особое внимание уделяется тому, чтобы народ не воспринимал себя как жертву. Людям чаще всего рассказывают про удавшиеся сопротивления и героизм своих предков, тем самым формируя национальный характер.

Ситуация Армении с Турцией — наглядный пример того, как по-разному воспринимается история. Один исторический период имеет разные интерпретации, и кажется, что все они в определенном контексте имеют место быть. Одному спектаклю противостоит другой так же, как и один учебник по истории опровергает другой. Понятно, что данное противостояние может длиться вечно. На минуту можно остановиться и спросить себя, что же происходит на самом

деле. Два народа, мирно делившие общую культуру на протяжении долгих веков, сейчас считают друг друга врагами из-за того, что память сформировалась под воздействием разных медиа.

Наше знание истории не рождается вследствие только уроков истории. Большое значение имеют фотографии, исторические новеллы, разножанровые книги, и все большее и большее место занимают онлайн-медиа. Из этих калейдоскопических масс мы создаем и пересоздаем кусочки понимания, которые помогают нам объяснить начало и природу этого мира. Делая это, мы определяем и переопределяем наше место в нем. Медиа преподносит «черновики истории», которые впоследствии для большинства людей воспринимаются как факты. Вокруг данной истории мы конструируем свою память.

То, о чем предостерегал Сократ, к сожалению, стало реальностью. Пропал человек помнящий, и ему на смену пришел человек-медиа. В своем интервью М. Маклюэн констатирует: «Человек не замечает психогенных и социальных последствий новых технологий в той же мере, в какой рыба не замечает воды, в которой плавает».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гусейнов Г. Мифология в эпоху дигитальной революции URL: <https://monocler.ru/digitalnaya-revolyutsiya/> (Дата обращения 15.12.2016)
2. Куренной В. Цифровые медиа и культурная память: парадоксы новой медиасреды URL: <https://monocler.ru/tsifrovyye-media-i-kulturnaya-pamyat/> (Дата обращения 12.04.2016)
3. Аксам Т. Textbooks and the Armenian Genocide in Turkey: Heading Towards 2015 URL: <https://armenianweekly.com/2014/12/04/textbooks/> (Дата обращения 04.12.2014)
4. Bulut U. Turkey's Genocide Denial: Four Narratives URL: <https://armenianweekly.com/2017/09/08/turkeys-genocide-denial-four-narratives/> (Дата обращения 08.09.2017)
5. Mkrtchyan S. The Memory of the Armenian Genocide as Taught in Armenian Schools: Textbooks, School Rituals and Iconography URL: <https://ge.boell.org/en/2015/04/23/memory-armenian-genocide-taught-armenian-schools-textbooks-school-rituals-and-iconography> (Дата обращения 23.04.2015)

# СОКРАТ И СОКРАТИЗМ В РОССИИ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

---

УДК 1 (091)

*Алымова Елена Валентиновна,*  
кандидат философских наук,  
доцент Института философии Санкт-Петербургского университета,  
ealymova@yandex.ru;

*Караваяева Светлана Викторовна,*  
кандидат философских наук,  
научный сотрудник Русской христианской гуманитарной академии,  
ksv.karavaeva@gmail.com

## СОКРАТ О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ\*

Статья посвящена особому взгляду отечественного филолога и исследователя античной культуры — О. М. Фрейденберг — на фигуру Сократа. Сократ в ее интерпретации не просто фигура в истории античной мысли. Сократ О. М. Фрейденберг — это образ, репрезентирующий саму философскую *позицию parexcellence*.

**Ключевые слова:** О. М. Фрейденберг, Сократ, Платон, античная философия, комедия, трагедия.

*Alymova E. V., Karavaeva S. V.*  
*SOCRATES OF O.M. FREIDENBERG*

The following paper is dedicated to a specific interpretation of the figure of Socrates proposed by a Russian philologist and cultural student — O. M. Freidenberg. Socrates as represented by O. M. Freidenberg as an epitome of the philosophical stance *parexcellence*.

**Keywords:** O. M. Freidenberg, Socrates, Plato, Ancient Philosophy, Comedy, Tragedy.

Сократ... Культовая фигура в истории европейской, а может — мировой истории мысли, философ *par excellence*. Так считается. С его именем связан поворот в философии, смена, как сказали бы мы теперь, парадигм. Он не позволяет пройти мимо себя, хотя лично не оставил зафиксированным письменно ни од-

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ по проекту № 18-011-00968 «Сократ: pro et contra. Миф о Сократе в отечественной и мировой культуре»

ного слова — все симулякры: Сократ Аристофана, Сократ Ксенофонта, и наконец, Сократ Платона, герой, как сказал В. С. Соловьев, его, платоновской драмы. Такое отсутствующее присутствие или присутствующее отсутствие авторитетной фигуры провоцирует: нужно разобраться, что такое Сократ. Мы сейчас ограничимся узкими рамками, рамками отечественной традиции репрезентации образа Сократа, причем именно узкими: мы не будем рассматривать то, каким образом фигура Сократа присутствует в отечественной традиции, какова рецепция и интерпретация этого образа, — нас интересует особый взгляд на эту культовую фигуру.

Перспективы, в горизонте которых Сократ может быть представлен, различны. Множить примеры не будем, упомянем несколько, как представляется, парадигмальных, представляющих квинтэссенцию отечественной традиции рецепции и интерпретации образа Сократа, а именно, монографию Ф. Х. Кессиди «Сократ» и А. Ф. Лосева «История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон». Авторы обеих монографий исходят из данности исторического Сократа (как он представлен, прежде всего, у Платона), не ставя под вопрос сам способ репрезентации Сократа в разных контекстах (Аристофан, Платон, Ксенофонт, сократики). Сократ как данность оказывается средоточием определенной философской позиции, которую (учитывая то обстоятельство, что он не оставил ни строчки) авторы пытаются восстановить на основании вторичных источников.

Однако такой подход к фигуре Сократа вызывает ряд вопросов, спровоцированных теми способами репрезентации, которые нам представлены в имеющихся источниках — Аристофан, Платон, Ксенофонт. С этим нельзя не считаться.

В настоящем контексте мы хотим привлечь внимание к особому способу «прочтения» образа Сократа: Сократа не как отдельного, пусть и оказавшего колоссальное влияние на дальнейший путь мысли философа, жившего в Афинах между 470 и 399 гг. до н. э., персонажа и интеллектуального героя, но Сократа как топос, или фигуру, представляющую философскую позицию как таковую, причем реализующую себя в горизонте тех смыслов, которые оформились в греческой интеллектуальной культуре. Таким Сократ предстает в оптике Ольги Михайловны Фрейденберг, в рамках ее оригинальной теории.

Опираемся мы будем на последний и, видимо, итоговый труд О. М. Фрейденберг — «Образ и понятие. Немые лекции» [3], анализ которого уже был представлен в работе Е. В. Алымовой «Классическая филология О. М. Фрейденберг, или Научная позиция как хюбрис» [1]. Кроме того, следует указать, что мы разделяем во многом так называемый драматический подход к прочтению диалогов Платона, развиваемый И. А. Протопоповой, в частности, в работе «Платоновский «Пир» как силен и андрогин» [2].

Итак, Сократ О. М. Фрейденберг — репрезентирует феномен философии в ключевом моменте ее становления, а именно, в период, говоря словами О. М. Фрейденберг, становления понятия, когда философия еще не обособилась в отдельную, замкнутую в себе область теоретической и практической деятельности. Напротив, как говорит О. М. Фрейденберг,

...вся ее [ср. философии. — Е.А., С.К.] классическая пора заложена на жанровых совпадениях с поэзией и поэтическими жанрами. Кроме того, она и по существу балансирует с мимом и комедией. Эпос, лирика и драма настолько соседят с философией, что иногда их размежевание добывается искусственно [3, с. 420].

Возможность философской мысли быть разыгранной средствами драмы у О. М. Фрейденберг связана непосредственно с ее специфическим пониманием становления античного понятия. В ее толковании, изначально, отвлеченные понятия не представляли собой самостоятельных логических категорий, каковыми они становятся, начиная с Аристотеля, а были заключены в образную форму, служащую как бы «фактурой философских понятий». Абстрактные (отвлеченные) понятия восходили к конкретным образам, продолжая сохранять эти образы внутри себя и опираться на их семантику. Философия в таком контексте предстает как философия в драме, нарративная философия, философия в персонажах. Ключевой для становления греческой философии персоной, в которой сливаются воедино мистерия, философия и мим, О. М. Фрейденберг видит фигуру Сократа.

Заметим, О. М. Фрейденберг не интересуется Сократ как реальное историческое лицо, для нее Сократ, в первую очередь, — это персонаж платоновских диалогов. Спекулятивные по своей природе этические проблемы «мудрости-добродетели», поднимаемые Платоном в диалогах, с одной стороны, рассматриваются привычным для нас языком философии — понятийно, с логических позиций, с другой стороны, воплощаются в единично-конкретном, в образе-персонаже Сократе (точнее, «литературной маске» Сократа).

Сократ, — пишет О. М. Фрейденберг, — эта инкарнация «истины» и «обмана», одновременно является и фольклорным философом, и философом реальным, и персонажем философского мима, и маской балаганного шута, и воплощением мистериальных идей, и героем древней комедии [3, с. 297].

Обращение к фигуре Сократа у О. М. Фрейденберг происходит главным образом в контексте ее интерпретации платоновского «Пира», который она, не без основания, называет «многовековой Троей, под каждым пластом которой лежат ощутимые, овестьственные столетия» [3, с. 312]. В рамках нашей статьи, интересно, однако, следующее ее предположение, которое она высказывает в своей работе «Образ и понятие»: «“Пир” Платона как жанр мог восходить к сатурническому миму, в котором два Эроса — в лицах, настоящий и мнимый, могли разыгрываться рабами во время сатурналий» [3, с. 302], и где Сократ — инкарнация этих двух сил, который своей «шутовской-сатирической» и «мудрой-сатирической» природой стирал грани между возвышенным и площадным: «снаружи Сократ безобразен и “сокрыт”; он “прикидывается”, соответствуя природе балаганного диссимулятора, эйрона. Но в “открытом” виде у него внутри находится сияющее божество» [3, с. 297]. Таким образом, в фигуре Сократе совмещают-

ся, — резюмирует О. М. Фрейденберг, — два плана: с одной стороны, в нем природа мистериальная, с другой — гистрическая.

В своем объяснении двойственности фигуры Сократа О. М. Фрейденберг исходит из базового для человека понятия бинарной оппозиции: человеческое существо по природе изначально различает. Способность различать — это уметь видеть иное и тождественное. Позиция О. М. Фрейденберг заключается в том, что философия особым образом переосмысливает архаические представления о «двуединности мира, структурно восходившее к образу агона между положительным началом и его «тенью» (...) Положительному плану неизменно противопоставлялся «обратный» план, который сопутствовал первому в виде его неизменного антипода» [3, с. 262]. Инкарнация света (сияние солнца, сияющее, светящееся божество), представленная в древних мифах и действиях, всегда имела свою «изнанку», «подобие», в виде «тени» — призраков, мрака, тумана, туч и т. д. [3, с. 263]. Действительно, образ Сократа, с одной стороны, комичен, заимствован Платоном из сатировой драмы; Сократ — гистри-силен. Философская же сторона заключена в том, что у «Сократа безобразна лишь наружность («этос»), внутри же у него находится небесный Эрос, что он уже стал двойным философским олицетворением обманчивого «вида» (реальности) и «скрытой» суги (идеального мира) [3, с. 298].

Другим важным аспектом понимания образа Сократа, а с ним и феномена самой философии, в оптике О. М. Фрейденберг является то, что он герой комический и трагический одновременно. В том смысле комического, как оно понято и явлено в «Немых лекциях», Сократ воплощает фундаментальный принцип философии — иронию, в основании которой лежит пародия. Пародия, как ее понимает О. М. Фрейденберг, есть мимитическое подражание, разыгрывание актерами некоторого действия, подражающего истине. Обратим внимание, именно в этой области — того, что есть по истине и что кажется, — считает О. М. Фрейденберг, — и появляется философия. Между подлинным и разыгрываемым должно быть увидено различие, должен возникнуть некий взгляд со стороны — того, кто размыкал бы замкнутую структуру трагического действия. Собственно, такой фигурой для О. М. Фрейденберг и становится фигура философа, воплощенная в конкретном персонаже — Сократе.

Итак, переходим к выводам. О. М. Фрейденберг увидела в фигуре Сократа (оговоримся, — платоновского Сократа) философа *par excellence*, а именно: такую фигуру, которая воплощает в себе ключевые, с ее точки зрения, характеристики философского способа отношения к миру, который предполагает остранение общепринятых позиций, что осуществляется посредством драматического — трагического и комического — контекста.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алымова Е. В. Классическая филология О. М. Фрейденберг, или Научная позиция как хюбрис // Русский логос: горизонты осмысления. Материалы международной философской конференции. 25–28 сентября 2017 г.: В 2 т. Т. 2. СПб.: Издательство РХГА, 2017. С. 471–478.
2. Протопопова И. А. Платоновский «Пир» как силен и андрогин // Вестник РХГА, № 4, 2015. С. 419–425.
3. Фрейденберг О. М. Образ и понятие. Немые лекции // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. С. 289–764.

УДК 1 (091)

*Галанин Рустам Баевич,*  
кандидат философских наук, научный сотрудник  
Русской христианской гуманитарной академии,  
mousse2006@mail.ru

## **НИКОЛАЙ ФЕДОРОВ — «СВЯТОЙ» ХРИСТИАНСКИЙ СОКРАТ\***

Фигура Сократа как некоторого периодически перевоплощающегося философского героя имеет множество типологических измерений и интерес к ней не оскудевает. В то же время в русской истории философии был «официальный» Сократ — это удивительный наш мыслитель Николай Федоров. В нашей статье мы попытаемся обнаружить точки соприкосновения и провести сравнение, если таковое вообще возможно, этих двух философов на разных уровнях — идейном, биографическом, типологическом.

**Ключевые слова:** русская философия, античная философия, религиозная философия, этика.

*Galanin R. B.*  
*NIKOLAI FYODOROV AS A "SAINT" RUSSIAN SOCRATES*

The deal of a comparison of history persons between whom lie thousands of years seems to be difficult and at the same time very exciting. The feature of Socrates — a mentor of all philosophers — travels in time enchanting the souls of admirers of philosophy and Truth. Every epoch has its own "Socrates". Russia was no exception, we also had our own "Moscow Socrates" whose name was Nikolai Fyodorov. In the article below I'm going to try to compare these two great persons at the following different levels: biographical, philosophical and typological one.

**Keywords:** Russian philosophy, ancient philosophy, religious philosophy, ethic.

То, что уже ранние апологеты и отцы Церкви почитали Сократа за «христианина до Христа», знакомого даже с ветхозаветными сочинениями, — это, в общем, вещь всем известная [5]. Поэтому эпитет в названии статьи — «христианский» — не должен вводить в заблуждение. В христианском культурном

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ по проекту № 18-011-00968 «Сократ: pro et contra. Миф о Сократе в отечественной и мировой культуре»

контексте Сократ, а равно и Платон, Аристотель, Вергилий со своей IV эклогой — все это, говоря обще, «христиане до Христа», которые даже изображались на фресках православных храмов (Вергилий изображен на фреске середины XVI в. в Благовещенском соборе Московского Кремля), не говоря уже о католических соборах. Самый образ Сократа как бы проходит через некоторый вихрь вечного исторического возвращения и воплощается в конкретных исторических персонажах.

Кто для нас Сократ? Тот, кто верен убеждениям, тот, кто предпочитает скромность роскоши, кто владеет собой, кто любит добродетель, кто готов, в конце концов, умереть ради истины. Однако некоторых людей — их довольно мало — сама современность окрещивает «Сократами». Так случилось и с нашим героем — русским философом Николаем Федоровичем Федоровым, которого С. Н. Булгаков в своей работе так и прозвал — «московский Сократ» [1, с. 392]. Это случилось с Федоровым не в том смысле, что он был последователем учения Сократа или писал о нем, а в том, что по складу и духовной типологии занимал то же место в истории русской мысли, которое Сократ занимал в истории мысли античной [8, с. 6]. Лосский же прямо называет Федорова «праведником и неканонизированным святым» [4, с. 103].

Подобно тому как Сократ оказал решающее влияние на Платона, так и Федоров оказал существенное влияние на «русского Платона» Вл. Соловьева, имеющего тесное общение с ним, искренне им восхищавшегося и зовущего его «дорогой учитель и утешитель» [9, с. 100].

Федоров был реформатором христианства примерно в том же смысле, в каком Сократ был, согласно обвинениям, реформатором греческой религии, «выдумывая» богов и «совращая» юношество [2, с. 111]. У Сократа были обвинители — Анит, Мелет и Ликон, чьими усилиями философ был приговорен к смерти. Николай Федоров, имея множество, как и Сократ, восторженных поклонников, имел также и много критиков, не столь кровожадных, как греки, казнившие Сократа, однако, как и философские оппоненты последнего — софисты, — не менее язвительных на слова.

Одним из серьезных критиков Федорова был прот. Георгий Флоровский, критиковавший его за извращение христианства:

Говорят, Федоров был церковным человеком. Но его мировоззрение, «в большинстве своих предположений», не было христианским вовсе и с христианским откровением и опытом резко разногласит. И это скорее идеология, чем действительная вера... [13, с. 722].

Флоровский зовет Федорова материалистом, романтиком и утопистом эпохи Просвещения, а под конец и вовсе заявляет о предельно подозрительном сходстве учения Федорова с позитивизмом О. Конта [13, с. 722–723]. По мнению Флоровского, Федоров, — «упрощенный рассудочник», «мечтатель, а не прозорливец», «не аскет, но абстинент, и у него не было восхождения в горние миры». «Насильственное «тягло» Общего Дела «поражает свободу личности», саму личность, все заслоняется магией, появляется замороженность смертью» [13, с. 727–730].

Николай Лосский в своей «Истории русской философии» пишет, что стремление Федорова к всеобщему — имманентному, а не трансцендентному — воскрешению тел именно как тел материальных есть стремление к сохранности неизбежно низменных форм жизни, в то время как идеал христианина несомненно выше, поскольку имеет в виду тело преображенное, свободное от материальности, которое не может создать никакая наука, но только дух, любящий Бога больше, чем себя — и в этом-то, согласно Лосскому, и проявляется незрелость учения Федорова и искаженность его понимания целей христианства [4, с. 108–110].

Что можно ответить на эти редкие выборочные критические замечания, оставив в стороне гораздо больший массив глубокой и серьезной богословской критики христианского учения Федорова? Я предлагаю отталкиваться от фундаментальной проблемы, которой действительно был одержим Федоров, — проблемы смерти и ее преодоления. Преодоления не в плане дальнейшей бестелесной блаженной жизни, — здесь критики, возможно, и правы, — а преодоления как воссоединения всего живого со всем жившим до нас, как полноценного телесного воскрешения всех предков во всеобщем человеческом братстве с сохранением самосознания и телесных особенностей каждого индивида. Индивиды эти в будущем, возможно, будут эволюционировать, в зависимости от окружающей среды, к дальнейшему совершенству, но не так, как учит дарвинизм — через соперничество и взаимное истребление, — а через всеобщее воссоединение Бога со всем живым, когда Бог станет «всяческое во всем». Именно таким образом все бытие поднимется до высшего апокатастасиса и всепрощения, о котором говорил Ориген и Григорий Нисский, когда зло будет отделено от тех, кто его творил, ибо по милости Божьей прощены будут все... даже сам враг рода человеческого, — и вот это-то и есть, по Федорову, подлинное осуществление Христианства, для этого и нужна всеобщая литургия, или *философия общего дела*.

Вот что говорит сам Федоров о цели своей философии и цели человечества вообще:

Воскрешение, как акт совершающийся, объединяет не только все религии, все исповедания, оно объединяет в одном действии, во всеобщей родственной, праотеческой любви как верующих, так и сомневающихся, ученых и неученых, сословия, город и село [10, с. 228].

Как видно из цитаты, воскрешение — это путь не только избранных и, скажем так, верных, но и вообще *всех* людей. Важно заметить, что воскрешение — это не *где-то там*, за пределами времен, что якобы должно случиться после того, как *Dies irae* завершит своей гневный мировой обход, но воскрешение — это то, что происходит *hic et nunc*, это «акт совершающийся» уже в некотором вневременном и внепространственном событии. «Труд всеобщего воскрешения, начатком которого было воскресение Христово, — пишет Федоров, — не прекращался, хотя в то же время не останавливалось и противодействие ему» [10, с. 228]. Это есть имманентное, неотчужденное, понимание воскрешения, дарованное всем людям на планете Земля, которые, возможно, когда-нибудь осоят и населят и другие планеты и миры, ибо духовный прогресс науки позволит

сделать это. Это станет возможным, когда человек станет сознательным орудием воли Божьей, которая ясна и понятна ибо Он — Бог отцов, смерти не создавший, Он — Бог не мертвых, но живых, «желающий восстановления мира в прославленное бессмертное состояние, когда искуплены грехи и возвращены все жертвы длительной истории человечества после грехопадения» [7, с. 220].

Грехопадение было причиной того, что разум в некотором смысле покинул Природу, предоставив ей полную свободу в уничтожении всего живого при помощи своих слепых стихий и катаклизмов. Человек был причиной ухода разума из природы, т. е. Природа стала бессознательной, он же должен, с реальной помощью Божьей, которую он примет добровольно и сознательно, вернуть в Природу разум, остановив, таким образом, ее смертоносную силу и, следовательно, борьбу за существование индивидов друг с другом. Ведь один человек убивает другого именно потому, что ему грозит смерть от губительных природных стихий, ибо он *погибнет*, если не отвоюет себе клочка земли, на которой расположился «Другой», если не отберет себе урожая, который был собран «Другим» и которого не удалось собрать ему самому, если в конце концов не поработит и не начнет нещадно эксплуатировать самого этого «Другого», дабы не трудиться самому и не добывать хлеб «в поте лица своего». Поэтому одной из основных задач *философии общего дела* является покорение и преобразование Природы.

Каким образом это случится? Это случится через союз религии, искусства и науки, которая, увы, пока еще не вышла «из рабства торгово-промышленному сословию, которому в настоящее время служит» [10, с. 230]. Когда наука примет во внимание позитивные религиозные максимы, когда она будет руководствоваться ими как своими регулятивными принципами, забыв про гешефт и прибыль, тогда она начнет нести не разрушение в мир, а подлинное созидание. Кстати говоря, к подобной мысли Федоров пришел во время голода 1891 г., вызванного засухой, когда узнал, что в США при помощи артиллерийских орудий были проведены успешные опыты по вызыванию искусственного дождя. В итоге мыслитель пришел к еще одному радикальному подлинно гуманному выводу: армия должна служить не машиной подавления и истребления народов, но всецело переключиться на освоение и приручение природных стихий [11, с. 380].

Таким вот образом произойдет синтез теоретической науки и практического действия, или разума теоретического и практического, что Федоров называет словом *супраморализм*:

Это «*синтез двух разумов (теоретического и практического) и трех предметов знания и дела (Бог, человек и природа, из которых человек является орудием божественного разума и сам становится разумом вселенной), а вместе и синтез науки и искусства в религии, отождествляемой с Пасхой как великим праздником и великим делом* (курсив авт. — Р.Г.)» [12, с. 388].

Супраморализм предстает у Федорова как обязательный долг живущих по отношению к предкам, долг воскрешения.

Человек *обязан* воскресить всех умерших, поскольку это есть «безусловно всеобщая нравственность». В понятие супраморализма заложен не догматический, умозрительный, но деятельный аспект христианства, этический, при ко-

тором также должно быть преодолено отчуждение между богатыми и бедными и учеными и неучеными. Первое отчуждение будет преодолено, когда будет побеждена смерть, «ибо пока будет смерть, будет и бедность», второе отчуждение — между учеными и не учеными — преодолевается в результате обогащения живой крестьянской моралью, где все предки живы, отвлеченной этики разума ученых, воплощенного в декартовом *cogito ergo sum*, ибо по Федорову, существует не только тот, кто познает, но и само познаваемое, в данном случае — предки.

Искусство в таком ракурсе превращается из сотворения «мертвых подобий», высшим символическим проявлением которых является храм, во «всеобщий труд» по воссозданию всего умершего и отождествления его с живущим, т. е. искусство должно осуществить великое тождество жизни действительной и жизни прошедшей...

\* \* \*

Николай Федоров, как и Сократ, вел очень скромный образ жизни, пожалуй, гораздо более скромный, чем Сократ, не позволяя себе решительно никаких увлечений. Летом и зимой, как и Сократ, Федоров одевался в одно и то же пальто, смена которого на меховую шубу, по «благим» уговорам его друзей, и привела его к заболеванию воспалением легких и скорой кончине. Сократ говорил: «Сколько же есть вещей, без которых можно жить!» [2, с. 111]. Федоров же считал вещелюбие явным «идолопоклонством» [7, с. 69]. Николай Федоров реально презирал культ вещей и боролся с ним, полагая, что не вещь, но только лишь душа и добродетель может украсить человека, — не так ли мыслил и Сократ, говоря юному Алкиvidу, что даже богам не нужны наши дары и жертвоприношения, если души у нас несправедливые и неблагочестивые? [6, с. 93]. Подобно Сократу, редко выходившему за пределы городских стен Афин, Николай Федоров знал только один путь — из Румянцевской библиотеки к себе в каморку и обратно [7, с. 69].

Наверное, можно было бы найти еще множество сходств между обоими нашими философами и попытаться их сблизить, если бы мы только преследовали именно такую цель — сближение. У нас же цель другая — приблизить, в то же время разведив, ибо что бы не нашептывали нам культурные гештальты, что-де Сократ — это христианин до Христа, что-де Федоров — это русский Сократ, что Федоров, в конце концов, — это святой христианский Сократ, все это останется лишь нашим извечным желанием соединить несоединимое, отождествить не отождествляемое, да и в конце концов сравнить несравнимое, ибо как Сократ — сын своей эпохи, так и Федоров — сын своей. Что общего может быть у Сократа с Федоровым, который прямо говорит: «*Познай самого себя*» (не верь, следовательно, отцам, т. е. преданию, не верь свидетельству других, или братьев, знай только себя, — говорит демон дельфийский, или сократов)? [12, с. 394]. Так что же, по сути, здесь может быть общего? Пожалуй, одно: оба они — один, с точки зрения полисной религиозной морали, другой — с точки зрения догматического христианства, — «еретики». Но их «ересь» нужно понимать не с осуждением, а со всяческой любовью, ибо только от великой любви к человеку могла родиться «ересь» Сократа, и от не меньшей любви родилась «ересь» Николая

Федорова. «Ересь» Сократа и «ересь» Федорова и было то *общее дело*, которое они совершили во благо духовного становления человечества, именно поэтому до сих пор мы и можем найти черты несхожего сходства как в афинском мученике за истину, так и в русском неповторимом космологе.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков С. Н. Загадочный мыслитель (Н. Ф. Федоров) / Федоров Н. Ф.: pro et contra (Антология). Кн 1. — СПб.: Издательство РХГИ, 2004. С. 391–399.
2. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986.
3. Ильин В. Н. Ответ Г. Флоровскому / Федоров Н. Ф.: pro et contra (Антология). Кн 1. — СПб.: Издательство РХГИ, 2004. С. 725
4. Лосский Н. О. История русской философии. М.: Высшая школа, 1991.
5. Пантелеев А. Д. Сократ в раннехристианской агиографии // Индоевропейское языкознание и классическая филология — XVII: Материалы чтений, посвященных памяти профессора Иосифа Моисеевича Тронского // Под ред. академика Н. Н. Казанского. — СПб.: Наука, 2013. С. 668–679
6. Платон. Алкивиад II /Платон. Диалоги ||| Пер. с греч.; Сост., ред. и авт. Вступит. Статьи А. Ф. Лосев. — М.: Мысль, 1998. С. 79–95.
7. Семенова С. Г. Философ будущего века Николай Федоров. М.: Пашков Дом, 2004.
8. Семенова С. Г. Философия воскрешения Н. Федорова /Федоров Н. Собр. соч.: в 4-х т.Т. 1. — М.: Прогресс, 1995 г. С. 5–35.
9. Соловьев Вл. Два письма Н. Ф. Федорову / Федоров Н. Ф.: pro et contra (Антология). Кн 1. — СПб.: Издательство РХГИ, 2004. С. 100–102.
10. Федоров Н. В чем наша задача /Федоров Н. Собр. соч.: в 4-х т. Т. 1. — М.: Прогресс, 1995. С. 228–309.
11. Федоров Н. Проект соединения церквей// Н. Федоров. Собр. соч.: в 4-х тт. Т. 1. М.: Прогресс, 1995. С. 370–386.
12. Федоров Н. Супраморализм, или всеобщий синтез // Н. Федоров. Собр. соч.: в 4-х т. Т. 1. М.: Прогресс, 1995. С. 388–442.
13. Флоровский Г. Пути русского богословия / Федоров Н. Ф.: pro et contra (Антология). Кн 1. — СПб.: Издательство РХГИ, 2004. С. 717–724

УДК 1(091)

*Демин Ростислав Николаевич,*  
преподаватель Русской христианской гуманитарной академии

### **МНОГОЛИКИЙ СОКРАТ: СОКРАТ МОСКОВСКИЙ И СОКРАТ ПЕТЕРБУРГСКИЙ\***

Публикация посвящена сопоставлению двух «Сократов». Один из них — «московский Сократ» — философ Н. Ф. Федоров. Другой — «петербургский Сократ» — персонаж сочинения А. А. Козлова «Беседы с петербургским Сократом». Сопоставление проводится с привлечением не только сведений об историческом Сократе, но и сведений о существовании в России во второй половине XIX в. двух обществ: «Общества трезвых философов» и «Общества пьяных философов». Показывается, что за употреблением в отношении философии эпитетов «трезвая философия», «пьяная спекуляция» скрывается традиция двух подходов к философии. Один, позитивистский, претендующий на «научность», и другой — более спекулятивный.

**Ключевые слова:** Сократ, А. А. Козлов, «Общество трезвых философов».

*Dyomin R. N.*  
*THE MANY FACES OF SOCRATES:  
SOCRATES OF MOSCOW AND SOCRATES OF ST. PETERSBURG*

The publication is devoted to the comparison of the two “Socrates”. One of them “Moscow Socrates” — philosopher N. F. Fedorov. The other — “the Petersburg Socrates” is a character from the works of A. A. Kozlov “Conversations with the Petersburg Socrates”. The comparison is carried out with the involvement of not only information about the historical Socrates, but also information about the existence in Russia in the second half of the XIX century two societies: “Society of sober philosophers” and “Society of drunken philosophers.” It is shown that the use of the epithets “sober philosophy”, “drunken speculation” hides the tradition of two approaches to philosophy. One, positivist, claiming to be “scientific” and the other more speculative.

**Keywords:** Socrates, A. A. Kozlov, “Society of sober philosophers”.

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ по проекту № 18-011-00968 «Сократ: pro et contra. Миф о Сократе в отечественной и мировой культуре»

У Тургенева в рассказе «Бежин луг» есть эпизод, когда мальчик по имени Павлик рассказывает о некоем удивительном мудреном человеке Тришке. Якобы, Тришка придет перед светопреставлением, и с его приходом наступят последние времена. И вот собравшиеся люди видят, как вдалеке по дороге идет человек с очень необычной головой. Испуганные, они решают, что это Тришка, и все в ужасе разбегаются. Оказывается, что это шел бочар Вавила, купивший жбан и надевший его себе на голову.

Нам, отдаленным многовековой толщей от Сократа, порой издалека кажется при виде мудреного человека, что это Сократ, и мы готовы почитать его этим именем, но, увы, часто это всего-навсего бочар Вавила, надевший на голову пустой жбан. Но, очевидно, что есть люди, заслужившие, чтобы их называли именем афинского мудреца. В том числе и у нас в России. Вот о них и пойдет сегодня речь.

Имя Сократ не так уж часто встречается в России. Хотя можно вспомнить саратовского врача, отца Ольги Сократовны, жены Н. Г. Чернышевского, которой Чернышевский посвятил произведение «Что делать?». Или русского генерала Сократа Ивановича Старынкевича, немало сделавшего во второй половине XIX в. для модернизации Варшавы.

Да и в древней Греции имя Сократ, как представляется, также не было широко распространено: Сократ Косский (III в. до н. э.), автор сочинения об эпитетах богов; историк Сократ Родосский (I в. до н. э.); Сократ — автор упоминаемого Афинеем сочинения «О горах, местностях огне и камнях» (кн. IX. 388); Сократ, сын Антигена, афинский военачальник, упоминаемый Фукидидом (кн. II. 23.2). Разумеется, вспоминается товарищ Теэтета — младший Сократ, фигурирующий у Платона в «Теэтете» (147 e), «Софисте» (218 b) и «Политике» (257 d) и подвергаемый критике Аристотелем в «Метафизике» (Z 1035 b 25). В Византии позднее получил известность Сократ Схоластик (ок. 380 — после 439), автор «Церковной Истории».

Имя Сократ на Руси имело отношение не только к древнегреческому философу, но и к святым христианским мученикам, пострадавшим за христианскую веру. Один Сократ Пергийский (Памфилийский) пострадал в царствование императора Антонина, другой Сократ был казнен при императоре Юлиане. Можно также указать на пострадавшего при императоре Александре Севере Сократа Анкирского. И тут же на память приходит другой святой — Платон Анкирский. В русской книжности XVIII — начала XIX вв. самого Сократа чтили как своего рода «христианина до Христа» [4, с. 46].

Заслуживает внимания использование имени афинского мудреца как почетного прозвища. В западноевропейской традиции в качестве такого прозвища его прилагали, например, к Фульберу Шартскому, основателю Шартрской школы [18, с. 54]. В современной Польше польским Сократом называли и Лешек Колаковский, и Цезаря Водзинского. Грузинским Сократом называли М. К. Мамардашвили.

Имя Сократа прилагали и прилагают не только к знаменитым мыслителям, но и к малоизвестным и даже к выдуманным персонажам. В истории русской

философии имя древнегреческого философа чаще всего прилагалось к Григорию Сковороде, которого называли то русским Сократом, то украинским Сократом, а иногда и харьковским Диогеном (в античности Диогена иногда называли сумасшедшим Сократом). Сходству украинского «старца» с Сократом уделял внимание Ф. А. Зеленогорский, который полагал, что основной целью Сковороды было сделаться Сократом на Руси, в результате чего и была бы создана «природная» русская философия: «Задумавши вызвать русское национальное самосознание, он выбирает своим руководителем Сократа» [5, с. 206]. Сам Сковорода писал:

«На Руси многие хотят быть Платонами, Аристотелями, Зенонами, Эпикурами, а о том не думают, что Академия, Лицей и Портик произошли из науки Сократовой, как из яичного желтка выводится цыпленок... Пока не будем иметь своего Сократа, до тех пор не быть ни моему Платону, ни другому философу... Отче наш, иже еси на небесех! Скоро ли ниспослешь нам Сократа, который бы научил нас прежде всего познанию себя, а когда мы познаем себя, тогда сами из себя выведем науку, которая будет наша, своя, природная...» [5, с. 206] Сковорода восклицал: Да святится имя Твое в мыслях и помышлениях раба Твоего, который задумал и пожелал быть Сократом в Руси; но русская земля обширнее греческой, и не так-то легко будет ему скоро обхватить Русь своей проповедью» [5, с. 207–208].

Начиная со статьи С. Н. Булгакова «Загадочный старик», напечатанной в «Московском еженедельнике» в декабре 1908 г., Сократом стали называть Н. Ф. Федорова (1829–1903) [16, с. 7], причем, по примеру Булгакова, Федорова стали называть «московским Сократом». Как отмечала С. Г. Семенова, составитель первого научного собрания сочинений Н. Ф. Федорова, мыслителя «по своеобразной системе идей, распространявшейся преимущественно устно, называла московским Сократом» [13, с. 3; 72].

Задача данной статьи сопоставить в одном определенном отношении московского Сократа и Сократа петербургского. Один из них — реально существовавший мыслитель, а другой — персонаж произведения русского философа А. А. Козлова (1831–1901). Так как московскому Сократу уже уделено много внимания, и его суровое самоограничение во всем материально необходимом, его аскетизм, раздача части жалования, трезвенность широко известны, то более подробно остановлюсь на Сократе, каким он изображен в произведении А. А. Козлова «Беседы с Петербургским Сократом» (1888–1898).

Это главный труд Козлова, замечательный и до сих пор все еще недооцененный памятник русской философско-литературной мысли второй половины XIX в. Философские направления того времени представлены в ярких, запоминающихся образах живых, ищущих истину людей. Написано произведение в подражании Платону в форме диалогов. Как и в случае с платоновскими диалогами, диалогическая форма — это не только удобное средство выразить и обосновать свои убеждения, свою точку зрения. Это также средство выразить драматизм идейных столкновений. Как пишет А. Ю. Коробов-Латынцев, «очевидно,

что диалог привлекал А. А. Козлова ...возможностью передать живое свое слово в его взаимодействии с чужим словом» [7, с. 297]. С. А. Аскольдов, друг и оппонент Н. О. Лосского, отметил, что это в то же время «правдивое отображение современных Козлову философских направлений и настроений в русском обществе»; причем «весь подбор участвующих лиц является весьма характерным» [2, с. 120]. Имеется в виду, что почитание творчества Достоевского автором «Бесед с петербургским Сократом» нашло свое выражение в том, что часть персонажей он наделил именами литературных героев, позаимствовав их из «Братьев Карамазовых». Этот прием использования в качестве действующих лиц литературных героев, например, таких как: Печорин, Рудин, Базаров и т. п. удачно ранее применил А. О. Новодворский-Осипович (1853–1882) в повести «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны», которой он в 1877 году дебютировал в «Отечественных записках».

В центре диалогов фигура некоего Сократа Ивановича. Это второе «я» автора. Хотя его настоящее имя Алексей Иванович, все зовут его Сократом Ивановичем или просто Сократом. Это человек, живущий на Песках (то есть в районе нынешних Советских улиц), любящий философию, но не имеющий к ней прямого отношения. И хотя его основная страсть — это занятия философией, земные удовольствия ему не чужды. Этот философ-идеалист не равнодушен к тому, чтобы выпить и закутить в дружеской компании за философской беседой. Не гнушается он и того, чтобы подчас в кругу чиновников потратить вечер на карточную игру. Катерина Ивановна Карамазова, ему симпатизирующая, угощает его то белым ромом в хрустальном графинчике, то ею самой настоящим «ерофеичем» и осетриной. Она симпатизирует Сократу Ивановичу, так как он вместе с нею отстаивает существование души. От первого лица в роли рассказчика речь ведет некий приезжий из Калуги, которого зовут Платон Калужский. Платон является знакомым Петра Калганова, который посещает ведущиеся у Сократа беседы. Эти беседы философского характера происходят чаще всего по четвергам и воскресеньям. Собираются либо на квартире у Сократа Ивановича на Песках, либо на квартире у Карамазовых, находящейся у Синего моста. Но иногда беседы ведутся и в трактире, и на Царскосельском вокзале и даже в поезде, на котором все отправляются в Царское село на дачу Карамазовых. В этих, по выражению автора, «отечественных симпозионах», участие принимают не только мужчины, но и дамы. Главным содержанием бесед является борьба идеализма с позитивизмом и материализмом (как с относительным материализмом естествознания, так и абсолютным философским материализмом) того времени.

Выведенный в произведении Сократ склонен промочить горло вином, ромом, старкой и т. п. Петербургский Сократ Козлова противопоставлен непьющим или почти не пьющим позитивистам. Дело в том, что в 70-е годы XIX в., как пишет в своих воспоминаниях критик А. М. Скабичевский, к кружку «Отечественных Записок» примыкало общество, состоявшее из нескольких десятков человек, слывшее под названием «общества трезвых философов» [14, с. 39]. Это шуточное прозвище общество получило, во-первых, потому что большинство членов его были позитивисты, а во-вторых, потому что на собраниях его ни-

чего не полагалось, кроме чая с бутербродами. А. Анненская в своих воспоминаниях пишет, что шуточное название кружка осталось за ним и даже попало в официальные документы [1, с. 66]. На собраниях этого общества читались и обсуждались рефераты на различные философско-научные темы. Наиболее частыми участниками этих собраний были: Н. Ф. Анненский, В. П. Воронцов, М. И. Кулишер, В. И. Семевский, С. Н. Южаков, Н. К. Михайловский, В. В. Лесевич, М. И. Семевский, супруги Водовозовы.

Любопытно, что в противоположность обществу трезвых философов существовало «общество пьяных философов». Оно, как пишет Скабичевский, состояло из тех же членов, что и первое, так что трезвый философ первого внезапно превращался в пьяного, едва только переступал порог второго. Это был небольшой тайный клуб, ютившийся в квартире адвоката А. А. Ольхина. А. А. Ольхин был известен в то время как адвокат, но он не довольствовался своей профессией: ему хотелось быть во что бы то ни стало поэтом, и, вместе с тем, он принадлежал к тайным обществам того времени [14, с. 40]. Однако, как замечает Скабичевский, «хотя ольхинский клубик и носил компрометирующее его прозвище «общества пьяных философов», но было бы ошибочно предполагать, что члены его собирались ради одних попок [14, с. 40]. Уже по одному тому, пишет Скабичевский, можно судить о скромности его собраний, что в числе членов его «были не одни мужчины, но и женщины. Цель собраний заключалась не в чем ином, как только в сближении членов друг с другом. Рефератов никаких не читалось, а собирались ..., чтобы повеселиться: ... плясали, пели, декламировали и т. п. Никакого пьянства при этом не было: лишь некоторые из членов в складчину покупали бутылку водки и бутылку бургундского и вот за эти-то две бутылки все члены поголовно получили прозвище пьяных философов» [14, с. 40].

Упоминает об обществе трезвых философов и А. Анненская, сестра философа Ткачева, замечая, что музыка играла для того, чтобы избежать пристального внимания со стороны полиции и придать более невинный вид многолюдным собраниям [1, с. 67]. Неоднократно говорит о трезвых философах и трезвой философии участник этого общества социолог С. Н. Южаков в «Социологических этюдах».

Упоминания о трезвых мыслителях, противопоставляемых пьяным философам, о трезвых научно-философских работах не раз встречаются на страницах этюда «Что такое научная философия?» сторонника «научной философии» позитивиста В. В. Лесевича, также входившего в общество трезвых философов. А. А. Козлов в своем отклике на этюд Лесевича иронично заметил об этой работе, что «на *главный вопрос* всей его статьи: что такое научная философия, мы не находим сколько-нибудь обстоятельного ответа» [6, с. 97].

Н. О. Лосский писал о Козлове, что он ненавидел так называемую научность и научную философию и остроумно высмеивал ее кичливость [8, с. 202]. Представляется уместным припомнить характеристику взглядов Н. Ф. Федорова, данную Г. Флоровским: «С Контом у Федорова прежде всего тема общая. И тот же дух притязаемой “научности”, такой же натурализм или “физицизм”» [17, с. 329]. Противопоставление пьяной спекуляции трезвой философии имело

место в работах Людвиг Фейербаха, как отметили продолжившие это противопоставление К. Маркс и Ф. Энгельс [9, с. 139]. Но можно привести свидетельства, что в России традиция противопоставления трезвых и пьяных философов существовала значительно раньше. Достаточно указать на стихотворение Державина «Философы, пьяный и трезвый» (1789 г.).

Таким образом, учитывая имеющиеся свидетельства об историческом Сократе, в частности, известное описание умения Сократа пить, не пьянея, в платоновском «Пире» (214 а), петербургский, т. е. питерский, Сократ ближе к историческому Сократу, чем московский. Впрочем, учитывая, что время их жизни — у одного реальной, у другого литературной — почти совпадает и вспомнив, что Сократа порой считают пифагорейцем, а Пифагора видели одновременно в один и тот же день и час и в Кротоне, и в Метапонте, можно предположить, что это не два разных, а один и тот же Сократ, обладающий искусством Пифагора быть одновременно в разных местах. Но это не более, чем шутка.

У Элиана в «Пестрых рассказах» мы встречаем описание случая, происшедшего в афинском театре. Шло представление «Облаков» Аристофана. Актёр, игравший Сократ в изготовленной специально маске Сократа, неоднократно появлялся на сцене. Многие приехавшие из других мест греки, не зная, о ком идет речь, зашумели и стали спрашивать, а кто это Сократ. Тогда присутствующий на представлении Сократ поднялся и встал во весь рост, чтобы все видели, о ком идет речь, и стоял до окончания представления [19, с. 20]. Очевидно, что присутствующие легко могли различить, где Сократ, а где маска. Нам же сделать это трудно, и мы можем ошибаться.

Итак, петербургскому Сократу не чуждо желание промочить горло. «В Питере пить!» — поет солист группы «Ленинград» Шнур. «Тринк» — сказала Божественная бутылка Панургу у Рабле, считавшего Сократа «всем философам философа», а верховная жрица пояснила, что «вину дарована власть наполнять душу истиной, знанием и любомудрием» [11, с. 642]. А что именно пить, сколько и с кем, и когда, то здесь надо вспомнить слова Омара Хайяма: «Запрет вина — закон, считающийся лишь с тем, Кем пьётся, и когда, и много ли, и с кем. Когда соблюдены все эти оговорки, пить — признак мудрости, а не порок совсем [10, с. 10].

Можно также вспомнить, что, согласно суфийской традиции, первым суфием был Пророк, создавший учение о четырёх формах познания Бога. Четыре жидкости (вода, молоко, мёд и вино) символизировали эти четыре формы познания. При достижении четвёртой ступени происходило Божественное озарение, а полное постижение Божественной истины наступало при достижении четвертой ступени, которую символизировало вино.

Кстати, если припомнить тему «советской метафизики Ленинграда», можно говорить не только о петербургском Сократе, но и о ленинградских Сократах [15, с. 396]. Если привлечь материалы психиатрических больниц, то можно увидеть, что в годы советской власти на улицах Ленинграда бродил не один, а даже несколько человек, затевающих, подобно Сократу, философские беседы. И это были Сократы, слышавшие, как и Сократ, у которого был внутренний го-

лос, — голоса. Это Сократы, оставшиеся для истории философии неизвестными. В Афинах Сократа отравили, а в отечественных традициях, идущих от Чаадаева, вспомним репрессивную психиатрию, его бы, скорее всего, объявили сумасшедшим и посадили в дурдом. Впрочем, Лактанций уже предполагал безумие Сократа. И это не удивительно, ведь одним из признаков шизофрении считается так называемая философская, или метафизическая интоксикация.

Представляется, что за вопросом о трезвых и пьяных философах скрывается вопрос о судьбах философии, о самом ее существовании, о различных философских традициях, о пьяной спекуляции и научной философии. Это противопоставление сохраняет свою актуальность и в наши дни. Уместно привести слова В. В. Бибикина, посвященные переводу В. В. Розанова и П. Д. Первого части «Метафизики» Аристотеля, переизданному в 2006 году:

«У Первого и Розанова мы имеем первый или может быть даже до сих пор единственный органичный перевод Аристотеля, впервые осваивающий этого автора в традиции нашей мысли. Наша философская культура по разным причинам сложилась в преимущественной или даже исключительной ориентации на платонизм. Он с его высоким стилем, риторической пышностью, легким переходом в мифологию и мораль веками доминировал в школьном преподавании и определял лицо всей нашей публицистики и в основном также философии... На Западе несколькими волнами, соперничая на равных с платонизмом, аристотелевский реализм прорабатывался и внедрялся на протяжении веков. У нас его рецепция остается до сих пор задачей, первоочередной для восстановления *трезвости нашей мысли*» (Курсив наш — Р. Д.) [3, с. 7].

Как видим, для Бибикина первоочередная задача — это восстановление трезвости нашей отечественной мысли. Как тут не вспомнить петербургского Сократа Ивановича!

## ЛИТЕРАТУРА

1. Анненская А. Из прошлых лет (Воспоминание о Н. Ф. Анненском) // Русское богатство. СПб., 1913. № 1.
2. Аскольдов С. Алексей Александрович Козлов / Сост и предисл. Н. П. Ильин (Мальчевский). — СПб.: РХГИ, 1997.
3. Бибикин В. В. К переводу «Метафизики» Аристотеля / Аристотель. Метафизика // Пер. с греч. П. Д. Первого и В. В. Розанова. — М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006.
4. Гаврюшин Н. К. Юнгов остров. Религиозно-исторический этюд. М., 2001.
5. Зеленогорский Ф. А. Философия Григория Савича Сковороды, украинского философа XVIII столетия // Вопросы философии и психологии. М., 1894. Кн. XXIII, май.

6. Козлов А. А. Нечто о «научной философии» и о научном философе // Свое слово. — Киев, 1888. № 1.
7. Коробов-Латынцев А. Ю. Философия языка в платонических диалогах Алексея Александровича Козлова // Христианское чтение. 2016, № 6.
8. Лосский Н. О. А. А. Козлов и его панпсихизм // Вопросы философии и психологии. — М., 1901, кн. 58 (III).
9. Маркс К., Энгельс Ф. Святое семейство, или Критика критической критики. Против Бруно Бауэра и компании / Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. Т. 2. — М.: Политиздат, 1955.
10. Омар Хайям Рубаи. Ташкент, 1978.
11. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. с фр. Н. Любимова. — М., 1961.
12. Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 2: Г-К. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1992.
13. Семенова С. Г. Николай Федоров: Творчество жизни. М.: Советский писатель, 1900.
14. Скабичевский А. М. Первое двадцатипятилетие моих литературных мытарств // Исторический вестник. Историко-литературный журнал. СПб, 1910, апрель.
15. Спивак Д. Л. Метафизика Петербурга: Немецкий дух. — СПб.: Алетейя, 2003
16. Федоров Н. Ф. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. — М.: Издательская группа «Прогресс», 1995.
17. Флоровский Г. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991.
18. Шишков А. М. Средневековая интеллектуальная культура. — М., Издатель Савин С. А., 2003
19. Элиан Пестрые рассказы. М. — Л., 1964.

УДК 1(091) (38)

*Иванова Любовь Владимировна,*  
соискатель  
Ленинградского государственного университета  
им. А. С. Пушкина  
saborove-luba@rambler.ru

### **СОКРАТ И ЕВРИПИД: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ЧЕЛОВЕКЕ**

В статье рассматриваются воззрения Сократа и Еврипида относительно знания как основы этики. Истинные знания, доступные человеку, неотделимы от справедливых поступков и других проявлений добродетели, утверждал Сократ. Согласно Еврипиду мораль есть внутреннее состояние, определяемое чувством того, что есть добро и зло, справедливость и несправедливость. Поэт относил мораль и знание к разным философским категориям, потому знающий себя человек не всегда является добродетельным, как полагал Сократ.

**Ключевые слова:** Сократ, Еврипид, знания, нравственность человека, этические поступки.

*Ivanova L. V.*  
*SOCRATES AND EURIPIDES: REFLECTIONS ON THE MAN*

The article deals with the views of Socrates and Euripides on knowledge as the basis of ethics. The true knowledge available to man is inseparable from the just acts and other manifestations of virtue asserted by Socrates. According to Euripides, morality is an internal state defined by the feeling that there is good and evil, justice and injustice. The poet attributed morality and knowledge to different philosophical categories, because a person who knows himself is not always virtuous, as Socrates believed.

**Keywords:** Socrates, Euripides, knowledge, human morality, ethical actions.

Период классической Греции представляет для нас особенный интерес, как время наивысшего напряжения человеческой мысли, «осевое время» (К. Ясперс), соединившее греческую культуру с фундаментальной установкой на человека. Борьба мнений, свобода критики в Афинах второй половины V в. до н. э. явились той идейно-нравственной атмосферой, в которой Сократ и Еврипид обращались к вопросам, затрагивающим этическую природу человека. Согласно Ф. В. Ниц-

ше, «именно степень ясности знания есть то общее, что дает названным мужам право именоваться — «знающими» своего времени» [7, с. 106]. Доказательством тому служит знаменитое близкое сопоставление обоих имен в изречении дельфийского оракула, который назвал Сократа мудрейшим из людей, одновременно высказав, что вторая награда на состязании в мудрости должна принадлежать Еврипиду [2, с. 42].

Философская направленность творчества драматурга не случайно связала его имя с именем Сократа. Как подчеркивала в этой связи Т. В. Васильева, «древнегреческая трагедия скорее, чем досократическая философия, открыла путь Сократу и дала ему точку опоры, позволившую ему совершить сократовский переворот в философии [2, с. 49]. Учитывая высказывание И. Ф. Анненского о том, что прямых указаний на отношения Сократа с Еврипидом нет ни у Ксенофонта, ни у Платона, а следов его влияния в пьесах самого трагика очень мало [1, с. XXIV], попытаемся рассмотреть воззрения Сократа и Еврипида о человеке.

Поэта и философа объединяло убеждение в том, что причину многих бедствий, происходящих в мире, следует искать в особенностях человеческой природы, при этом понимание добродетели значило для них не меньше, чем учения натурфилософов. Оба мыслителя придавали большое значение морально-этическим вопросам и нравственному совершенствованию человека. Сократа и Еврипида интересовала природа человека, способного делать добро, принимать правильный выбор и разумное решение. Ницше писал по этому поводу:

«Основное эстетическое положение Еврипида “все должно быть сознательным, чтобы быть прекрасным” есть положение, параллельное сократовскому “все должно быть сознательным, чтобы быть добрым”. Ввиду этого Еврипид может считаться для нас поэтом эстетического сократизма» [7, с. 106].

Однако между воззрениями Сократа и Еврипида было принципиальное расхождение. Прежде всего, оно касалось вопроса знания как основы морали. Сократ считал, что истинные знания и подлинная мудрость, доступные человеку, неотделимы от справедливых поступков и других проявлений добродетели. В этом вопросе Сократ был близок к убеждениям Эсхила и Софокла, у которых справедливость, добро и мудрость гарантировали мораль, совпадали с ней, обеспечивая всеобщность нравственных законов. В этой связи И. Ф. Анненский отмечает: «Для Сократа все люди были равные носители истины, которую надо только уметь распознать в душе; Еврипид, наоборот, придавал много значения природе человека, личным склонностям и даже наследственности» [1, с. XXV]. И если Сократ, используя рационалистический подход, искал общий критерий для этических норм, то Еврипид считал, что в отдельных добродетелях отсутствует искомое философom «всеобщее», поскольку отсутствует некая всеобщая основа.

Считаем, что субъективизация ценностных ориентиров в мировоззрении Еврипида была обусловлена переоценкой религиозных идей как основы нравственности. Устанавливаемое каждым отдельным индивидом понимание спра-

ведливости, благочестия, добра как основы морали лишалось, таким образом, общезначимости. Так, во фрагменте из недошедшей трагедии «Антиопа» поэт говорит: «Счастлив тот, кто способность обрел / Знанием владеть. / И не забоят его беды сограждан, / И не волнует его несправедливость, / Но созерцает он вечной природы / Порядок бессмертный» (Фр. 24 (910), пер. В. Н. Ярхо) [12, с. 226].

Очевидно, что у Еврипида знание того, как должно себя вести, и поступки человека не совпадали друг с другом, мораль и знание у поэта — разные философские категории. Знающий человек может ошибаться, прибегать к самообману и, даже различая добро и зло, он может оказаться неспособным выбрать добро. Так, в трагедии «Ипполит» Еврипид вкладывает в уста Федры слова: «... на деле знанье / Осуществить мы медлим. Почему? / Одним мешает леность, а другой / Не знает даже вкуса в наслажденье / Исполненного долга» (Ст. 380–385, пер. И. Ф. Анненского) [3, с. 240]. Возможно, что высказывание жены Тесея служит скрытым упреком в адрес Сократа, который учил, что «добродетель есть знание». Очевидно, что мораль у Еврипида есть своеобразное внутреннее состояние, определяемое чувством того, что есть добро и зло, справедливость и несправедливость, которое дает возможность человеку творить добро и удерживает его от зла. Примером служат слова Федры в «Ипполите», которая берет на себя ответственность как за совершенное деяние только преступную мысль: «Где разум? Где стыд мой? Увы мне! Проклять!» (Ст. 240–241, пер. И. Ф. Анненского) [3, с. 231].

Отметим, что в понимании природы человека Еврипид проявляет двойственность. Так, во фрагменте из несохранившейся трагедии «Меланиппа-узница» поэт утверждает, что нравственные качества заложены в человеке от рождения: «Все же думаю, / Что от природы храбрый благороднее» (Фр. 5 (495), пер. В. Н. Ярхо) [12, с. 210]. В то же время, соглашаясь с Протагором, утверждавшим, что «добродетель не считается врожденной и возникающей самопроизвольно, но что ей научаются, и если кто достиг ее, так только прилежанием» [9, 327a-328b], Еврипид обращает внимание на роль воспитания и гуманное отношение к человеку. В качестве примера обратимся к еще одному фрагменту из несохранившейся трагедии «Меланиппа-узница»: «Доброе дело, святое, Эол и Беот, вы совершили, / Спасши от смерти свою богом вам данную мать. / Так вы себя показали мужами достойными оба» (Св. 4, пер. В. Н. Ярхо) [12, с. 208]. Таким образом, у Еврипида нравственность и мудрость — разные категории, и умный человек не всегда является добродетельным, как полагал Сократ. «... Мне ненавистен тот, / Кто в речи мудр, коль пользы нет от мудрости» — заявляет поэт во фрагменте из несохранившейся трагедии «Александр» (Фр. 15(35), пер. В. Н. Ярхо) [11, с. 236]. Также в трагедии «Орест» старик Тиндар осуждает того, кто доверяет лишь мудрости: «Возможен спор о мудрости, но спор, / Умен ли был Орест, едва ль возможен...» (Ст. 491–492, пер. И. Ф. Анненского) [4, с. 368].

Свои воззрения Сократ и Еврипид стремились донести до афинян, создавая ту нравственную философию, недостаток которой остро ощущался в постепенно деградирующем полисе. Поэт, выступая в защиту морали, поднимал вопрос о том, в какой мере человек несет ответственность за свои поступки и на осно-

вании каких критериев, он сам и его окружение судят о мотивах и последствиях его действий. В изображении такого человека Еврипид настолько далеко отошел от своих предшественников, Эсхила и Софокла, что его творчество было неоднозначно принято современниками, искавшими в трагедии идеальных и цельных людей. Как писал Ф. Шлегель, «главной причиной критики Еврипида при его жизни явилось то, что Еврипид, будучи сам ученым, более других опирался на ученых, софистов и тогдашних философов» [10, с. 74].

Афинянам не нравилось, что Еврипид и Сократ, воспитывая сограждан, выступали общественными обвинителями, причем в трагедиях драматурга это звучало оскорбительнее, чем в речах Сократа. Так, поэт устами вестника в «Оресте» говорит: «Властям судить оратора нельзя, / Не посмотрев, что выйдет, и советчик / Лишь по плодам познается, как врач» (Ст. 911–913, пер. И. Ф. Анненского) [4, с. 386]. Также во фрагменте из недошедшей трагедии «Антиопа» поэт говорит: «А невежество / Толпы пустой — беда непоправимая» (Фр. 21(200), пер. В. Н. Ярхо) [12, с. 226]. Отсюда мы понимаем, почему соглашаясь с оракулом относительно мудрости Еврипида, сограждане настойчиво намекали поэту покинуть Афины. В этой связи В. Йегер замечает: «Критика настоящего, чья очищающая сила заключается по большей части в отрицании конвенционального и в открытии проблематичного, должна была сделать его [Еврипида — прим. авт.] одиноким» [5, с. 411]. К концу жизни оба мыслителя, Еврипид и Сократ, стали жертвой выбора своих современников: Еврипид был вынужден уехать в Македонию и там окончил свою жизнь в 406 г., а через 7 лет Сократ по решению суда выпил чашу с цикутой.

Однако не только поразительное сходство судьбы обоих мыслителей, но и этические парадоксы Сократа и Еврипида оказали сильное влияние на современников и на последующие поколения людей. И если в поиске нравственных норм современный человек приходит к мысли, что все ценное содержится в самом индивиде, то должен понимать, что за ним стоят великие мыслители прошлого, Сократ и Еврипид. В этой связи Н. Ф. Овчинников отмечает: «Потому мыслители прошлого — наши современники, они своими открытиями живут в нас и с нами. Следовательно, если мы хотим понять наши проблемы, мы можем обращаться к людям, жившим до нас» [8, с. 108].

Итак, считая нравственное совершенствование целью человеческой жизни, мыслители имели противоположный подход к знанию как основе этики. Не всякое знание вообще, а лишь знание добра и зла ведет у Сократа к добродетельным поступкам, в то время как у Еврипида мораль не является следствием знания добра и зла. Поэту не хватило достаточно силы, чтобы соединить в одно целое учение сложившиеся у него идеи, и тем более оставаться верным им. Потому мы не можем назвать драматурга учеником сократической школы, несмотря на то, что творчество Еврипида и воззрения Сократа тесно соприкасаются друг с другом.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Анненский И. Ф. Эврипид — поэт и мыслитель. Дионис в легенде и культе. В приложении трагедия Эврипида «Вакханки» с параллельным греческим текстом. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. — (Школа классической филологии).
2. Васильева Т. В. Комментарии к курсу истории античной философии: Пособие для студентов. — М.: Издатель Савин С. А., 2002.
3. Эврипид. Трагедии. В 2 т. Т. 1. / Пер. с древнегреч. И. Анненского и С. Шервинского; Изд. под общ. ред. С. Апта, М. Грабарь-Пассек, Ф. Петровского, А. Тахо-Годи, С. Шервинского. — М.: Художественная литература, 1969 (Б-ка антич. лит. Греция).
4. Эврипид. Трагедии. В 2 т. Т. 2. / Пер. с древнегреч. И. Анненского и С. Шервинского; Изд. под общ. ред. С. Апта, М. Грабарь-Пассек, Ф. Петровского, А. Тахо-Годи, С. Шервинского. — М.: Художественная литература, 1969 (Б-ка антич. лит. Греция).
5. Йегер В. Пайдейя. В 2 т. Т. 1 / Пер. с немец. Ф. И. Любжина. — М. Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2001.
6. Кессиди Ф. Х. Сократ. — М.: Мысль, 1976.
7. Ницше Ф. В. Сочинения. В 2-х т. Т. 1 / Пер. с немец.; сост., ред., прим. К. А. Свасьян. — М.: Мысль, 1990. — (Филос. наследие).
8. Овчинников Н. Ф. Знание — болевой нерв философской мысли // Вопросы философии. 2001. № 1. — С. 83–113.
9. Платон. Собрание сочинений. В 4-х т. Т. 1. / Пер. с древнегреч. Вл. С. Соловьева и др.; Общ. ред. А. Ф. Лосева и др.; Авт. вступ. ст. и примеч. А. Ф. Лосев; прим. А. А. Тахо-Годи). АН СССР, Ин-т филос. — М.: Мысль, 1990 (Филос. наследие).
10. Шлегель Ф. В. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 2 / Вступ. ст., сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова; Примеч. А. В. Михайлова и Ю. Н. Попова. — М.: Искусство, 1983 (История эстетики в памятниках и документах).
11. Ярхо В. Н. Незнакомый Эврипид. Трагедии интриги и случая // Вестник древней истории. 1995. № 4. — С. 232–247.
12. Ярхо В. Н. Незнакомый Эврипид. Трагедии интриги и случая // Вестник древней истории. 1996. № 1. — С. 207–231.