

ИВАНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭНЕРГЕТИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ

IVANOV STATE POWER UNIVERSITY

СОЛОВЬЁВСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

SOLOV'EVSKIE ISSLEDOVANIYA

SOLOV'EV STUDIES

Выпуск 3 (35) 2012

Issue 3 (35) 2012

Редакционная коллегия:

- М.В. Максимов* (гл. редактор), д-р филос. наук, г. Иваново, Россия
- А.П. Козырев* (зам. гл. редактора), канд. филос. наук, г. Москва, Россия,
Е.М. Амелина, д-р филос. наук, г. Москва, Россия,
А.В. Брагин, д-р филос. наук, г. Иваново, Россия,
Р. Гольдт, д-р филос., г. Майнц, Германия,
Н.И. Димитрова, д-р филос. наук, г. София, Болгария,
И.И. Евлампиев, д-р филос. наук, г. Санкт-Петербург, Россия,
К.Л. Ерофеева, д-р филос. наук, г. Иваново, Россия,
Э. Ван дер Звееerde, д-р филос., г. Неймеген, Нидерланды,
О.Б. Куликова, канд. филос. наук, г. Иваново, Россия,
Н.В. Котрелев, г. Москва, Россия,
Я. Красицки, д-р филос. наук, г. Вроцлав, Польша,
Л.М. Максимова, канд. филос. наук, г. Иваново, Россия,
Б. Маршадье, г. Париж, Франция,
Б.В. Межуев, канд. филос. наук, г. Москва, Россия,
В.И. Моисеев, д-р филос. наук, г. Москва, Россия,
Е.А. Прибыткова, канд. юрид. наук, г. Москва, Россия,
С.Б. Роцинский, д-р филос. наук, г. Москва, Россия,
В.В. Сербиненко, д-р филос. наук, г. Москва, Россия,
О. Смит, д-р филос., г. Сент-Эндрюс, Великобритания,
Д.Л. Шукуров, д-р филол. наук, г. Иваново, Россия.

Адрес редакции:

153003, г. Иваново, ул. Рабфаковская, 34, ИГЭУ, кафедра философии,
Российский научно-образовательный центр исследований наследия В.С. Соловьёва

Тел. (4932), 26-97-70, 26-97-75; факс (4932) 26-97-96

E-mail: maximov@philosophy.ispu.ru

<http://www.solovyov-seminar.ispu.ru>

Журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Предоставляется информация об опубликованных статьях в систему РИНЦ согласно договору № 29-05/08 от 28 мая 2008 г. с ООО «Научная электронная библиотека».

- © М.В. Максимов, составление, 2012
- © Авторы статей, 2012
- © Ивановский государственный энергетический университет, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Казин А.Л. Феномен Тарковского.....	8
Уваров М.С. Тарковский и христианство.....	16
Евлампиев И.И. Идея Ф. Ницше о «вечном возвращении» в фильме «Жертвоприношение» А. Тарковского.....	28
Тимофеев А.И. Андрей Тарковский: действительная индивидуальность как жертвоприношение.....	39
Колычев М.П. Андрей Тарковский: от научной фантастики к мистике.....	46
Орлова Н.Х. Андрей Тарковский: преодоление временных дистанций.....	57

ФИЛОСОФИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Юрина Н.Г. Тема апокалипсиса в поэтическом творчестве Вл. Соловьёва: романтико-реалистическая и символистская традиции.....	67
Черкасова Е.А. Мистериальный сюжет в стихотворении В.С. Соловьёва «В тумане утреннем неверными шагами».....	81
Бурдина Т.Н. Образ Софии в эстетических концепциях Вл. Соловьёва и Иннокентия Анненского.....	92
Шукуров Д.Л. Литературные стратегии творчества авторов группы «Центрифуга».....	111

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА В РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ

Назарова О.А. О понимании С.Л. Франком трансцендентального метода.....	122
----------------------------------------------------------------------------------	-----

СОЦИАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ

Амелина Е.М. Михаил Бакунин и Петр Кропоткин об общественном идеале.....	139
Балановский В.В. Александр Богданов: от критики науки к практике жизни.....	157

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Тахо-Годи Е.А. Серебряный век в судьбах и лицах.....	178
Максимов М.В., Максимова Л.М. Книжная полка.....	186

НАШИ АВТОРЫ.....	193
О ЖУРНАЛЕ «СОЛОВЬЁВСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ».....	195
О ПОДПИСКЕ НА ЖУРНАЛ «СОЛОВЬЁВСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ».....	197
ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТРОВ.....	197

Solov'ev Studies. Issue 2 (34) 2012

The Journal has been published since 2001

ISSN 2076-9210

Editorial Board:

M.V. Maksimov (Chief Editor), Doctor of Philosophy, Ivanovo, Russia*A.P. Kozyrev* (Chief Editor Assistant), Candidate of Philosophy, Moscow, Russia,*E.M. Amelina*, Doctor of Philosophy, Moscow, Russia,*A.V. Bragin*, Doctor of Philosophy, Ivanovo, Russia,*R. Goldt*, Doctor of Philosophy, Mainz, Germany,*N.I. Dimitrova*, Doctor of Philosophy, Sofia, Bulgaria,*I.I. Evlampiev*, Doctor of Philosophy, St. Petersburg, Russia,*K.L. Erofeeva*, Doctor of Philosophy, Ivanovo, Russia,*E. van der Zweerde*, Doctor of Philosophy, Nijmegen, Netherlands,*O.B. Kulikova*, Candidate of Philosophy, Ivanovo, Russia,*N.V. Kotrelev*, Moscow, Russia,*Ya. Krasicki*, Doctor of Philosophy, Wrocław, Poland,*L.M. Maksimova* (responsible secretary), Candidate of Philosophy, Ivanovo, Russia,*B. Marchadier*, Paris, France,*B.V. Mezhuev*, Candidate of Philosophy, Moscow, Russia,*VI. Moiseev*, Doctor of Philosophy, Moscow, Russia,*E.A. Pribytkova*, Candidate of Laws, Moscow, Russia,*S.B. Rotsinskiy*, Doctor of Philosophy, Moscow, Russia,*V.V. Serbinenko*, Doctor of Philosophy, Moscow, Russia,*O. Smith*, Doctor of Philosophy, St. Andrews, UK*D.L. Shukurov*, Doctor of Philology, Ivanovo, Russia*Address:*

Department of Philosophy,

Russian Scientific and Educational Center of V. S. Solov'ev Studies,

Ivanovo State Power Engineering University

34, Rabfakovskaya st., Ivanovo, Russian Federation, 153003

Tel. (4932), 26-97-70, 26 97-75; Fax (4932) 26-97-96

E-mail: maximov@philosophy.ispu.ru

<http://www.solovyov-seminar.ispu.ru>

The Journal is included in the List of Leading Reviewed Scientific Journals and Publications, which are approved by the State Commission for Academic Degrees and Titles of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation for publishing the main scientific results of the dissertations on the candidate and doctoral degrees.

The information on published articles is included into the Russian Science Citation Index system according to the Agreement #29-05/08 dated May 28, 2008 with JSC Ltd. «Scientific Electronic Library».

The Journal is included into the database of Ulrich's Periodicals Directory.

© M.V. Maksimov, preparation, 2012

© Authors of Articles, 2012

© Ivanovo State Power Engineering University, 2012

CONTENT
TOWARDS THE 80TH ANNIVERSARY OF A. TARKOVSKIY BIRTHDAY

A.L. Kazin. Phenomenon of Tarkovsky.....	8
M.S. Uvarov. Tarkovsky and christianity.....	16
I.I. Evlampiev. F Nietzsche's idea about «eternal return» in A. Tarkovsky's film «Sacrifice».....	28
A.I. Timofeyev. Andrei Tarkovsky: the real individuality as sacrifice.....	39
P.M. Kolychev. Andrei Tarkovsky: from science fiction to mysticism.....	46
N.Kh. Orlova. Andrei Tarkovsky: overcoming temporal distance.....	57

PHILOSOPHY OF ARTISTIC CREATIVITY

N.G. Yurina. Apocalypse theme in Vl. Solovyev's poetic works: romantico-realistic and symbolist traditions.....	67
E.A. Cherkasova. The mystery plot in the V.S. Solovyev's poem «In the morning fog unsteady steps...».....	81
T. Burdina. Image of Sophia in aesthetic conception of V. Solovyev and Innokenty Annensky.....	92
D.L. Shukurov. Literary strategies of creativity of «The Centrifuge» group.....	111

METHOD PROBLEMS IN RUSSIAN PHILOSOPHY

O.A. Nazarova. S.L. Frank and his understanding of transcendental method.....	122
-----------------------------------------------------------------------------------------	-----

SOCIAL PHILOSOPHY

E.M. Amelina. M.A. Bakunin and P.A. Kropotkin about social ideal.....	139
V.V. Balanovskiy. Alexander Bogdanov: from criticism of science to practice of life.....	157

CRITICISM AND BIBLIOGRAPHY

E.A. Takho-Godi. Silver age in fate and person.....	178
M.V. Maksimov, L.M. Maksimova. Bookshelf.....	186
OUR AUTHORS.....	193
ON «SOLOV'EV STUDIES» JOURNAL.....	195
ON SUBSCRIPTION TO «SOLOV'EV STUDIES» JOURNAL.....	197
INFORMATION FOR AUTHORS.....	197

К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

4 апреля 2012 года исполнилось 80 лет известному российскому кинорежиссеру Андрею Тарковскому. Судьба даровала Тарковскому не очень долгую жизнь, уже 25 лет его нет с нами. Однако прошедшая четверть века позволяет совершенно ясно понять значение Тарковского как великого русского художника и мыслителя, стоящего в одном ряду с величайшими деятелями русской культуры – Ф. Достоевским, Л. Толстым, Вл. Соловьёвым, Н. Бердяевым, М. Булгаковым, М. Бахтиным и др. В отличие от многих «кумиров на час», удачно подстраивающихся под вкусы своего времени, но бесследно исчезающих из истории вместе с концом породившей их эпохи, Тарковский всегда творил *sub specie aeternitatis*, «под знаком вечности», рассматривая искусство как важнейшую форму решения самых главных проблем человеческого существования. В силу этого он был обречен на трагедию непонимания, с которой в той или иной степени сталкивается любой великий художник, смотрящий дальше горизонта, ограничивающего зрение его современников, но которая в его случае приобрела особенно острый характер в связи с культивировавшимся представлением о кино как «самом массовом из всех искусств». Впрочем, именно благодаря таким художникам, как Тарковский, теперь мы уже не делаем скидок на пресловутую «массовость» кинематографа и рассматриваем этот жанр искусства как столь же духовно сложный и значимый, столь же способный нести глубокие истины о мире, человеке и Боге, как и жанры, имеющие многовековую историю.

Фильмы Тарковского постепенно становятся киноклассикой, к ним в равной степени обращаются и начинающие творцы, и начинающие потребители киноискусства – если они не удовлетворены той технически изоцированной, но абсолютно бессодержательной имитацией искусства, которая безраздельно господствует в нашем медиа-пространстве. Это не означает, что художественные творения Тарковского стали для нас совершенно прозрачными по своему смыслу. Как любое подлинное произведение искусства, каждый фильм Тарковского является «открытой системой», обладающей бесконечным, никогда не выразимым содержанием; более того, эта «система» постоянно взаимодействует с «окружающей средой» – с историей и с каждым новым своим зрителем, и в результате обретает новые смыслы, откликаясь на те смыслы, которые творятся вокруг. Именно поэтому невозможно «окончательное» понимание, «окончательная» интерпретация фильмов Тарковского. Каждый, кто пытается сформулировать свое мнение о его творчестве, имеет право защищать абсолютно новую позицию, не имеющую ничего общего с тем, что утверждалось ранее. Тем не менее подлинное произведение искусства – это не только «открытая» система, это в еще большей степени система органическая. Новые смыслы, рождающиеся в ней, не должны отрицать прежних, уже ставших явными смыслов, а должны добавляться к ним, создавая все более сложную вселенную смыслов. Чтобы такая вселенная смыслов сформировалась, необходимо поддерживать непрерывную традицию заинтересованного обсуждения художественных произведений. К сожалению, в отношении Тарковского такой достаточно устойчивой и плодотвор-

ной традиции все еще не сложилось. Только юбилейные даты дают новый импульс исследовательской активности и заставляют задуматься о необходимости постоянной координации усилий всех, кто интересуется или профессионально занимается творчеством нашего великого соотечественника.

Нынешний юбилейный год не стал решающей вехой в создании такой традиции. Как обычно, прошел памятный вечер в московском Доме кино; Библиотекой киноискусства им. С.М. Эйзенштейна и Продюсерским центром «Кино-процесс» в Москве были организованы выставка и фестиваль «Тарковский. Space» (11 апреля – 20 мая, Выставочный зал «Солянка ВПА», куратор фестиваля и выставки – Вячеслав Шмыров); проведена Международная конференция «Андрей Тарковский. Контекст-2012» (18–21 апреля). Мероприятием всероссийского значения стали также «Международные Дни памяти Андрея Тарковского», прошедшие 4–7 апреля в Иванове и Юрьевце, в родных местах Тарковского (автор проекта – Евгений Борзов); в программу Дней входила ретроспектива фильмов режиссера и о режиссере и творческие встречи с теми, кто помогал Тарковскому в создании его фильмов (Л. Александер-Гарретт, Н.Е. Фомина). Этим, собственно, и ограничивается список наиболее значимых мероприятий, отметивших юбилей.

Хотя, конечно же, немногочисленность масштабных собраний, посвященных Тарковскому, вовсе не является свидетельством малого интереса к его творчеству. Примером «локального», но интеллектуально насыщенного обсуждения творчества режиссера стал круглый стол, состоявшийся 25 апреля в Санкт-Петербургском государственном университете кино и телевидения под председательством заведующего кафедрой гуманитарных наук, проф. А.И. Тимофеева, где состоялась презентация второго издания книги И.И. Евлампиева «Художественная философия Андрея Тарковского». Участники, представлявшие различные вузы Санкт-Петербурга, выступили с докладами, в которых затрагивались различные аспекты творчества режиссера (причем в центре обсуждения оказался его последний фильм «Жертвоприношение»). В настоящем разделе журнала представлены переработанные доклады участников этого круглого стола.

УДК 791:27(47)
ББК 85.374:86.37(2)

ФЕНОМЕН ТАРКОВСКОГО

А.Л. КАЗИН

Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения,
ул. Правды, 13, г. Санкт-Петербург, 191119, Российская Федерация
E-mail: alkazin@yandex.ru

Утверждается, что семь художественных фильмов Андрея Тарковского являются уникальным созданием русского и мирового киноискусства, поскольку они целиком посвящены отношениям человека с Богом. Обращено внимание на то, что это связано не только с экранизацией сюжетов из Священного Писания и религиозной тематикой фильмов (как, например, у П.-П. Пазолини, Р. Брессона и др.), но также и с тем, что почти каждый кадр/эпизод фильмов Тарковского – это в прямом духовном смысле чудо или, по меньшей мере, ожидание чуда, поскольку происходящее на экране не имеет однозначной модели объяснения (концепции, идеологии). Используя определение чуда, данное А.Ф. Лосевым, – совпадение случайно протекающей истории с её идеальным заданием, доказывается мысль, что в фильмах Тарковского показываемое пространство-время земной жизни личности есть одновременно идеальное пространство-время, ведущее к Богу и только к нему. На основе анализа фильма «Иваново детство» делается вывод, что в произведении Тарковского имеет место почти полное образное отождествление бытия личного и сверхличного, физического и метафизического, божественного, человеческого и демонического.

Ключевые слова: творчество Андрея Тарковского, религиозное искусство, Бог, личность, пространство и время фильма, «Иваново детство».

PHENOMENON OF TARKOVSKY

A.L. KAZIN

St. Petersburg State University of Cinema and Television,
13, Pravdy St., St. Petersburg, 191119, Russian Federation
E-mail: alkazin@yandex.ru

It is proved in the article that Andrei Tarkovsky's seven feature films are the unique creation of Russian and world film art because they are entirely devoted to relations between a person and God. The author pays his attention to the fact that it is connected not only with a screen version of the Scripture plots and with religious subjects of films (for example, in P. Pasolini's, R. Bresson's films, etc.), but also with the fact that almost all of the frames and episodes in Tarkovskiy's films are the miracle in the spiritual sense of the word or at least the miracle expectation, because the action on the screen has no definite model of explanation (concept, ideology). Using the definition of miracle given by A.F. Losev as the coincidence of casually proceeding history with its ideal task, the author proves that in Tarkovsky's films the shown space-time of terrestrial life of the person is simultaneously the ideal space-time conducting to God and only to Him. Having analyzed the Tarkovsky's film "Ivan's childhood" almost full identification of personal and superpersonal, physical and metaphysical, divine, human and demonic being take place in Tarkovsky's work.

Key words: Andrei Tarkovsky's creativity, religious art, God, personality, space and time of film, «Ivan's childhood».

По многим признакам, семь художественных фильмов Андрея Тарковского – особенно пять первых из них – являются уникальным созданием русского и мирового киноискусства. Не преувеличивая степень их канонической религиозности, приходится признать, что эти картины – от «Иванова детства» до «Жертвоприношения» – целиком посвящены отношениям человека с Богом, и именно с Иисусом Христом. Конечно, в самом по себе таком тематическом повороте нет ещё ничего необычного – известно множество экранизаций тех или иных сюжетов из Священного Писания. Однако Пазолини, будучи христианином, коммунистом, гомосексуалистом и постмодернистом одновременно, снимал свое идеологическое кино, тогда как Тарковский был прежде всего художником, а его личная идеология («мироконцепция») занимает в его творчестве второе, подчиненное положение. Дело в том, что почти каждый кадр/эпизод фильмов Тарковского – это в прямом духовном смысле чудо, или, по меньшей мере, непрерывное ожидание чуда, а чудо механизма (концепции, идеологии) не имеет. Если вспомнить определение чуда, данное А.Ф. Лосевым, – «совпадение случайно протекающей истории личности с её идеальным заданием» [1, с. 171–172], то у Тарковского запечатленное пространство-время земной жизни есть одновременно и единственно идеальное пространство-время, ведущее к Богу и только к нему. Иначе говоря, в фильмах Тарковского мы имеем почти полное образное отождествление бытия личного и сверхличного, физического и метафизического, божественного, человеческого и демонического. Христос стал человеком, чтобы человек стал Богом. Не претендуя, разумеется, на фактическое осуществление подобного сверхзадания (это доступно лишь святости), Тарковский художественно только этим и занимается. На указанную цель направлена у него вся структура фильма, от темпоритма до сюжетики и диалогов. Типологический кадр Тарковского – это всеобщее, данное в единичном, конечная модель бесконечного мира, но мира абсолютно зримого, личного, заряженного энергией непрерывной встречи – «уже-но-ещё-не» – смертного и Бессмертного. Иногда режиссер даже специально повторяет один и тот же эпизод (это верно подметил И.И. Евлампиев в своей книге о Тарковском¹) – сначала в цвете, а потом замедленно черно-белым, или наоборот, чтобы подчеркнуть высший, трансцендентальный смысл происходящего (особенно в «Зеркале» и в «Солярисе»). По сравнению с этим наличным чудом любая концепция/идеология – в том числе и самого автора – предстает, по меньшей мере, спорной. При желании у Тарковского (например, в его статьях и дневниках) можно найти ницшеанские, экзистенциалистские, чань-буддистские, гностические мотивы, что угодно, – всё это оказывается в конечном счете «человеческим, слишком человеческим» (Ф. Ницше) толкованием ума, рационализирующего заведомо превосходящую его тайну. Даже собственное авторское композиционное строение (фабульно-сюжетная схема) картин Тарковского занимает подчиненное (комментирующее, интерпретирующее) положение по отношению к художественно-онтологической *первомате-*

¹ См.: Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. 2-е изд. Уфа, 2012. С. 169–173 [2].

риш его кинематографа – христианской по сути попытке воссоединения Творящего и творимого в любящем жертвенном духе. Ветер, бегущий по зеленому лугу, дождь, горящий под дождем огонь, медленно переворачивающаяся на берегу реки лошадь, азиатский набег на Русь, мыслящий космический океан или таинственная «зона» – всё это эпизоды богочеловеческой теургической драмы, разрешающейся, как в «Андрее Рублеве», иконой Спаса-Вседержителя под звуки мощного царь-колокола, отлитого неизвестным русским пареньком. Кино Тарковского, в определенном плане, есть перманентный акт миротворения. Не случайно Ингмар Бергман заметил, что всю жизнь пытался в своих картинах войти в некую комнату, а Тарковский просто открыл дверь и вошел в неё.

Попытаемся вкратце осмыслить духовный опыт, на котором строится первый художественный шедевр Тарковского – фильм «Иваново детство» (1962).

Начало этого фильма совершенно недвусмысленно: мальчик с матерью в лесу, они набирают воду из колодца, солнечный свет, кукует кукушка, царство любви и благодати. Обобщенно говоря, с первых кадров «Иванова детства» зрителю предъявлена тема *рая*. Забегая вперед, отметим, что этой же темой фильм и заканчивается. Но вот между началом и концом фильма (между исходным и завершающим состоянием Ивановой души) расположена *земля* («мытарства»), на которой явственно проступают черты *ада*. Более того, от света до тьмы, от блага до зла у Тарковского один шаг, и иногда даже этого шага нет. То, что еще недавно выступало – высвечивалось – как благо, любовь, красота, в один миг сменяется ненавистью, злобой, терзанием.

Зритель еще ничего не знает о мальчике, который слушает кукушку и пьет воду из материнских рук, а он уже пробирается по какому-то чудовищному болоту – воюет. И совершенно закономерно в следующем эпизоде тот же Иван предстает как загадочный неизвестный, «один», которого задержали русские солдаты при переходе линии фронта. Иван – гость из другого измерения. В бытовое (хотя и военное) время *земли* он попадает в буквальном смысле «с того света», переплывая ледяную, со всех сторон простреливаемую реку. Можно поэтому его понять, когда он – мальчишка – разговаривает приказным тоном с лейтенантом, требуя немедленно доложить о нем в штаб самому «пятьдесят первому». Он принес важные сведения с того берега – это, наконец, осознает лейтенант. Но еще важнее – и это постепенно осознает зритель, что Иван не просто герой-разведчик, а *вестник*, который послан на эту войну из инобытия, из какого-то другого мира. И то, что этот другой мир – лес с бабочкой и кукушкой – оказывается чуть ли не одновременно и однопространственно адом, создает антиномическое, «работающее» напряжение, которое движет вперед фильмы Тарковского, служит сюжетообразующим принципом их строения.

Как развивается последующее действие «Иванова детства»? Фабульно мы наблюдаем прозаические сцены выяснения личности Ивана, за ним из штаба срочно выезжает старший офицер, Иван отчитывается о проделанной работе, моется в казане горячей водой, ест кашу и, наконец, засыпает. В символическом же плане фильма мы в это время видим разоружение вестника. За пребывание в сверкающем раю, где растет чудный лес, вечно кукует кукушка и улы-

бается мама, Ивану приходится платить погружением в мертвую воду – реку смерти. Но дело не только в этом. За рай Иван ведет бой – такой жестокий, что его душа оказывается в известном отношении неспособной на милость и снисхождение ко всему собственно человеческому; отсюда его резкость с лейтенантом, презрительный отказ от суворовского училища и т. п. В символическом измерении эти поступки Ивана означают не что иное, как *опаленность* его душевных крыльев. «...И звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли» (из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Ангел», 1831) – так лермонтовскими словами можно выразить состояние, которое переживает Иван с любящими его офицерами. Тому, кто побывал на небе (и под землей), все земное предстает серым, «слишком человеческим», серединным. По всему поведению и разговору Ивана видно, что он *чувствует* свое призвание вестника и до определенной степени осознает его. В этом проявляется трагическое его превосходство над обычными людьми и их жизнью. Чем дальше мы смотрим фильм, тем очевиднее становится, что назад на *землю* для Ивана пути нет, что для него, разведчика-вестника, у которого враги убили отца, и сестренку, и мать, дорога только одна – вверх, в то измерение, где идет непрерывное сражение небесных сил и куда обычные люди редко заглядывают, ибо это требует слишком большой жертвы («жертвоприношения»). Для нашего философско-эстетического анализа наиболее трудным моментом оказывается именно эта сращенность в душе Ивана (то есть, в конечном счете, в фильме Тарковского) «верха» и «низа», любви и ненависти,рая и ада. Как раз на это обстоятельство указывал, в частности, Ж.-П. Сартр в своей статье об «Ивановом детстве», и хотя автор этих строк не разделяет экзистенциалистских взглядов французского мыслителя, все же следует признать, что Сартр верно определил главную коллизию этого фильма. Добро становится в нем злом, а зло – добром².

Но как это вообще возможно? Ниже нам придется – и к этому нас побуждает сам Тарковский – затронуть этот вопрос в его общей религиозно-философской форме, теперь же подчеркнем, что все тематическое развитие «Иванова детства» подтверждает наше предположение об основной его коллизии – пересечении добра и зла в мире. «Нервенность во мне какая-то», – говорит Иван про себя, и это правда. И водку пьет, как дюжий мужик. Действительно, страшно в 12 лет соединить в своем существовании то, что традиционным представлением о нравственном устройстве бытия тщательно разделяется. «Убей немца» – только таким категорическим императивом жив юный вестник, а ведь это, как-никак, тоже убийство. Чрезвычайно важно – и это постановочно подчеркнуто Тарковским, что все действие в «ивановом» блиндаже и близ него сосредоточивается вокруг разрушенной церкви. Собственно, блиндаж – это и есть подвал бывшей церкви, видны разрушенные стены, покосившиеся кресты. Тут же гремят взрывы. Горизонт земли искажен, она явно ближе к аду, чем к Эдему. И все же что-то ограж-

² См. об этом: Сартр Ж.-П. По поводу «Иванова детства» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 11–21 [3].

дает зрителя от окончательного приговора. Есть в этом героически-демоническом вестнике, в этом мстительном ребенке такое усилие духа, которое не снилось серединым людям и которое, быть может, сродни кровавому поту Гефсиманской молитвы. В известном отношении русский парнишка Ваня Бондарев принимает на себя ответственность за зло войны («небратство» между людьми, по выражению Н.Ф. Федорова), а это немалая часть злобы мира сего. Иван не тепл – он именно холоден и горяч сразу, а значит, не к нему обращено предупреждение Апокалипсиса об извержении теплых из уст Бога (Откр. 3: 16).

Итак, уже в драматической завязке фильма (примерно треть его метража) зрителю дана загадка: загадка мальчишки, который *берет на себя за зло мира*. В эстетическом плане это выражается в непосредственном разделении всей картины на два круга – условно говоря, круг материнский и круг военный/болотный. Наконец, в религиозно-философском плане мы имеем в «Иванове детстве» антиномическое противоположение эмблематикирая и ада, которые, тем не менее, не только не отделены друг от друга непреходимой стеной, но, в сущности, *перетекают* друг в друга. Достаточно зыбкой физической границей их является река, но уже один тот факт, что Иван переплывает ее и приносит с собой, на землю, частицу *небытия*, говорит о некоей метафизической соотнесенности обоих миров, во всяком случае, их сообщаемости. По сути, перед нами в фильме Тарковского не два мира («верха» и «низа», жизни и смерти), а *один* мир, и вестником-представителем его оказывается все тот же Иван – своего рода «черная молния», злое добро, доброе зло.

Таким образом, Ваня Бондарев становится в картине центром притяжения, куда втянуты, казалось бы, куда более опытные и зрелые люди. Еще более характерно, что и на отношения вроде бы посторонних Ивану персонажей ложится его тень. Взять, например, все, что происходит вокруг Маши – единственного женского персонажа фильма (кроме матери Ивана). К Маше, красивой и умной, тянутся все – и молодой Гальцев, и матерый Холин, и романтический «студент», который когда-то в Москве сдавал вместе с ней вступительные экзамены. Волей-неволей Маша выступает в качестве носителя положительного начала, некоей сугубо жизнеутверждающей и в этом смысле полярной по отношению к Ивану силы. Если от Ивана исходит Танатос – все равно, в жертвенной или мстительной, карающей ипостаси, то Маша целиком олицетворяет мощь Эроса, которая еще возрастает от того, что действие происходит на войне. Если вдуматься, именно Маша является носителем противоположного Ивану духа. Она – *elan vital*, как сказал бы А. Бергсон, своего рода дыхание жизни, уже в силу дарованной ей женственности и красоты уничтожающая войну и связанную с ней смерть. Можно сказать, что Маша не затронута злом, не опалена адом. И все же какая-то тень лежит на этом нежном военфельдшере. При всем обаянии в ней есть некая иллюзорность, призрачность, которая проявляется и по отношению к Гальцеву (подчеркнутая служебная субординация), и по отношению к Холину («Ну, а теперь уходи, уходи, Маша, слышишь, Маша, иди, иди»), и уж тем более по отношению к «студенту», перед глазами которого она просто мелькает как знак иного.

Осмысливая символику «Иванова детства», можно предположить, что мы имеем дело с двуцентричным (биполярным) произведением, в котором пара Иван – Маша есть как раз ось вращения всего человеческого в фильме. Несмотря на то, что они внешне почти не пересекаются, само их наличие в энергетическом поле картины как бы уравнивает их друг с другом, заставляет их померяться силами. А именно: Иван *задет* адом и уже тем самым причастен ему, в то время как Маша ясным солнышком светится: вся – любовь. Мужской (Ивана) и женский (Маши) полюсы картины суть горизонтальное (человеческое) измерение бытия, вертикальным разрезом которого оказывается двойственное духовное послание самого Ивана.

Так или иначе, в личном – сверхсознательном и подсознательном – душевном космосе Ивана идет война, последние причины и истоки которой уходят в тайну *колодца* (первый сон Ивана). Колодец этот не простой, а очень глубокий, по своей вертикали сравнимый с высотой мирового дерева. В нем всегда ночь, и даже среди белого дня (нашего) там звезды. И именно в этот колодец падает косынка матери после немецкого выстрела, то есть – по принципу метонимии (часть вместо целого) – падает сама убитая мать Ивана. В образах сновидения мы снова переживаем центральную идейную коллизию фильма Тарковского, вырастающую из художественного прикосновения к непостижимой тайне расколотости тварного бытия и непосредственного соучастия его «дневной» и «ночной» сторон друг в друге. В отличие от рационально-просветительских иллюзий о человеке как «центре» мироздания, в «Ивановом детстве» мы встречаемся с последовательной эстетической концепцией миротворения как драмы и риска – не только человека, но и самого Бога. Потому и видны днем ночные светила, потому и звучит чуждая речь среди русских берез.

Заканчивается «Иваново детство» знаменитыми кадрами у реки – на этот раз светлой, теплой, освещенной ласковым солнцем, тут же находится мать Ивана:

«Мать Ивана улыбается, проводит рукой по лицу.

Иван пьет из ведра, потом, улыбаясь, смотрит на мать.

Мать Ивана улыбается, поднимает ведро с водой, машет рукой.

Рассеивается наплыв.

На берегу реки у сухого дерева играют дети.

Иван бежит к дереву, начинает про себя считать.

Девочка прячется за корягу на берегу реки.

Иван смотрит вокруг себя, ищет детей ...

Девочка выскакивает из-за коряги.

Бежит девочка.

Бежит Иван.

Бежит девочка, оглядывается на Ивана.

Бежит Иван.

Бежит девочка.

От песка панорама на сухое дерево, стоящее на берегу реки.

По воде и по песку бежит девочка.

Бежит Иван, стараясь догнать девочку.

Девочка убегает.
Бежит девочка, за ней Иван. Иван обгоняет девочку.
Иван бежит, вытянув вперед руку.
Дерево. Конец музыки.
Конец фильма» (монтажная запись).

Что все это значит, особенно если помнить, что сцена у реки происходит *после казни* Ивана? Очевидно, она представляет собой символ, наделенный онтологической характеристикой. Символический финал «Иванова детства» – художественная мистерия Тарковского. Вопрос заключается в том, какова симболизируемая ею реальность по существу, каков Бог Тарковского?

Выше речь шла о том, что символическая драматургия «Иванова детства» (его духовная энергетика) представляет собой эстетически завершенное целое, но притом такое целое, которое парадоксально включает в себя *антиномию* – противоречие в законе. На языке религиозной философии это называется диалектикой, на языке богословия – тайной Творца. По существу, в своем первом фильме молодой Тарковский решает средствами кинематографической мифологии проблему *теодицеи* – вопрос об ответственности Бога за царящее на земле зло. Классической его постановкой в русской литературе являются размышления Ф.М. Достоевского в «Братьях Карамазовых» о слезинке ребенка – той самой слезинке, которая дороже мировой гармонии, предусмотренной в финале мироздания.

В XX веке проблема теодицеи неизмеримо усложнилась. Картина Тарковского в своей глубинной поэтике, в основе развернутого в ней духовного катарсиса, есть *согласие на мытарства души на этом свете*, причем душой этой оказывается именно детская душа. Вспоминая опять слезинку ребенка из «Братьев Карамазовых», можно сказать, что в «Ивановом детстве» Ваня Бондарев фактически отвергает протест Достоевского против мирового страдания тем, что берет его *на себя* – во всяком случае, частично. Как раз благодаря тому, что Иван является вестником другого мира (с того берега на *земле*), он соединяет эти миры в себе, находится как бы на границе света и тьмы. Он ненавидит врагов (немцев), он холоден и сдержан с друзьями (офицерами), он имеет свой противополож – в эротически-самодовлеющей Маше. Единственный человек, кого он по-настоящему любит, это его мать. Даже с девочкой из снов – и с девочкой из райского финала – он находится в знаково-отдаленном отношении, выражаемом то в ее отказе принять от него яблоко, то в игре в прятки на берегу солнечной реки...

И наконец, образ сухого дерева... О нем много написано, но надо поставить точки над *i*. Иван после казни оказывается в раю. Там его встречают и мать, и солнце, и девочка. Но причем тут сухое страшное дерево, как бы напоминающее обитателям рая о земле, о тех муках, обо всем том, что им пришлось там пережить? Несомненно, художественная мистерия Тарковского включает страдание в число *божественных атрибутов*. «Бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы», – говорит апостол (1 Ин. 1: 5). Но откуда же тогда берется зло? И кто в этом мире не причастен злу, так что, по справедливости божией, не заслуживает смерти? Собственно, когда Иван воюет с немцами, он применяет против них их же при-

емы (шпионаж), то есть сознательно использует зло против зла. Это тот самый «кошмар злого добра», о котором писал Н.А. Бердяев³. Иначе говоря, это своего рода «небесная ЧК», получившая власть и право судить сатану и всех земных и небесных приспешников его.

Но вот суда-то у Ивана и не получилось. Вместо торжества победы над злом он... плачет. И даже в раю, после мученической кончины и всех перенесенных на земле испытаний, он встречает не только солнце и мать, но и черное дерево у реки. Тут мы касаемся одной из глубоких тем творчества Тарковского, соответствующей религиозному умозрению об источнике самого страдания – в Боге. Разумеется, тут же ходим по тонкой грани, но христианская мысль (в отличие от гностической) должна строить свою теодицею из единого принципа. Кто сказал, что совершенство Бога сродни совершенству камня, единственный удел которого – самодовольный покой? Если бы это было так, Господь не создал бы мира. Страдание есть цена духовности. Любящий не может не страдать в самом акте любви. Другими словами, подлинно божественное состояние духа не исчерпывается эстетически-эротическим самодовлением. Где-то на неисследимой глубине божественной жизни абсолютная самодостаточность тождественна любовному горению и жертве. Только так следует понимать слова Христа, сказавшего, что «Я и Отец – одно» (Ин. 10: 30). Когда сухое дерево как будто немотивированно появляется в райском саду, мы начинаем понимать, что оно не случайно выросло там, что это не прихоть режиссера, а эмблема мирового страдания, вписанного в бытие самим Творцом. Мир без свободы, страдания и любви был бы мертвым миром. Пройдя сквозь очистительную муку, Иван у Тарковского обретает свой рай, но сухое дерево служит ему (и зрителю) напоминанием, что в божественной плероме радость и страдание, покой и самоотвержение, Отец, Сын и Дух едины. В пределах человеческого разумения это означает, что, по справедливости Отца, люди заслуживают наказания, но, по бесконечной любви Сына, дерзают надеяться на спасение (оригеновский «апокатастасис»). Защищая нас от божьего суда, Христос защищает нас от ада, но он не хочет и не может совершить за нас дело свободной любви. И потому каждому уготовано заслуженное им в божественной плероме место: кому счастье вечной литургии, кому покой, кому «тихое возносительное движение», но в блаженных кругах рая найдется место и для памяти о земле, символом которой является черное дерево у реки в «Ивановом детстве».

Последующие фильмы Андрея Тарковского, в сущности, развивали и детализировали на разном материале указанную христианскую «метафизическую тяжесть», причем с явным нарастанием в ней апокалипсических мотивов. Можно сказать, что в кинематографе Тарковского конец света уже произошел, только не все это заметили. Во всяком случае, не замечали до тех пор, пока он прямо не сказал об этом в «Жертвоприношении» (1985), где темы рая вообще нет. Собственно, ничего иного нам в финале истории не обещано. Остается только соотнести этот конец с сегодняшним днем.

³ См. об этом: Бердяев Н.А. Кошмар злого добра // Путь. Орган русской религиозной мысли. Кн. 1 (I–VI). М., 1992. С. 462–471 [4].

Список литературы

1. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994. 920 с.
2. Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. 2-е изд. Уфа, 2012. 472 с.
3. Сартр Ж.-П. По поводу «Иванова детства» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 11–21.
4. Бердяев Н.А. Кошмар злого добра // Путь. Орган русской религиозной мысли. Кн. 1 (I–VI). М., 1992. С. 462–471.

References

1. Losev, A.F. *Mif. Chislo. Sushchnost'* [Myth. Number. Essence], Moscow, 1994, 920 p.
2. Evlampiev, I.I. *Khudozhestvennaya filosofiya Andrey Tarkovskogo* [Art Philosophy of Andrei Tarkovsky], Ufa, 2012, 472 p.
3. Sartre, Zh.-P. Po povodu «Ivanova detstva» [About «Ivan's Childhood»], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [The World and Films of Andrei Tarkovsky], Moscow, 1991, pp. 11–21.
4. Berdyayev, N.A. *Koshmar zlogo dobra* [Nightmare of Malicious Good], in *Put'. Organ russkoy religioznoy mysli* [The Way. The Body of Russian Religious Thought], Moscow, 1992, vol. 1 (I–VI), pp. 462–471.

УДК 791:27(47)

ББК 85.374:86.37:87(2)

ТАРКОВСКИЙ И ХРИСТИАНСТВО

М.С. УВАРОВ

Санкт-Петербургский государственный университет,
Менделеевская линия, д. 5, г. Санкт-Петербург, 199034, Российская Федерация
E-mail: sofik@mail.ru

Анализируются христианские аспекты творчества Андрея Тарковского. Рассматриваются проблемы, связанные с интерпретацией идей христианского и православного богословия в кинофильмах Тарковского. Излагаются задачи, стоящие перед русской философией искусства в контексте творчества Тарковского. Выявляется специфика концепта «русская философия искусства». Рассматриваются вопросы религиозной мотивации художественного метода Тарковского. Анализируется конкретное религиозное содержание основных фильмов режиссера и дискуссионные проблемы его творчества. Раскрываются аспекты трактовки Тарковским «народного христианства» на Руси. Показано, каким образом религиозные мотивы фильмов Тарковского повлияли на современный российский кинематограф. Делается вывод о том, что в творчестве Андрея Тарковского достигается высший синтез сфер человеческого и Божественного, составляющий его основной вклад в мировое искусство.

Ключевые слова: *творчество Андрея Тарковского, философия искусства, религиозное искусство, религиозная философия, Божественное, человеческое, вера, христианство, православие, католицизм, «русская Голгофа».*

TARKOVSKY AND CHRISTIANITY

M.S. UVAROV

St. Petersburg State University,
5, Mendeleevskaya liniya, St. Petersburg, 199034, Russian Federation
E-mail sofik@mail.ru

The article deals with the Christian aspects of Andrei Tarkovsky's creative activity. The author considers the problems associated with interpretation of the ideas of the Christian and Orthodox theology in Tarkovsky's films. The author outlines the challenges the Russian philosophy of art faces with in the context of the Tarkovsky's creation activity. In the article the author revealed the specificity of the «Russian philosophy of art» conception. The questions about the religious motivation of Tarkovsky's artistic method are discussed. The author analyzes the specific religious content of Tarkovsky's films and controversial issues of his work. The aspects of Tarkovsky interpretation of «popular Christianity» in Russia are discussed. It is shown how religious motives in Tarkovsky's films influenced to the contemporary Russian cinema. It is concluded that the films of Andrei Tarkovsky affect delicate strings of human soul that can awaken religious faith and great art. According to the author, Tarkovsky attained higher synthesis of human and Divine spheres, and it is Tarkovsky's main contribution to the world art.

Key words: *works of Andrei Tarkovsky, philosophy of art, religious art, religious philosophy, Divine, human, faith, Christianity, Orthodoxy, Catholicism, «Russian Golgotha».*

Вера – это единственное, что может спасти человека
Андрей Тарковский

Творчество А.А. Тарковского невозможно вписать в контекст отдельного жанра или вида искусства. Кинематографические образы, созданные им, представляют собой особую «художественную философию», о которой подробно пишет И.И. Евлампиев в своих работах о великом режиссере¹. Полностью разделяя тезис о возможности такой формы философствования на отечественной почве (многие профессиональные философы этого тезиса не разделяют), мы полагаем, что главный, определяющий момент философии Тарковского заключен в сложных, подчас противоречивых, но всегда искренних отношениях режиссера с христианством. Глубоко религиозный художник, избегавший, как правило, разговора о своих конкретных религиозных убеждениях, Тарковский всем своим творчеством демонстрирует, каким образом искусство может преодолевать как поверхностное отношение к христианству, так и строгий догматизм, наносящий подчас не меньше вреда, чем поверхностные атеистические интерпретации.

Не секрет, что философия искусства в России не всегда адекватно оценивалась: ее пытались свести к стереотипам западного трактатно-философского письма, не учитывая при этом особую философско-художественную образность и специфику постановки этой проблемы на русской почве.

¹ См.: Евлампиев И.И. *Художественная философия Андрея Тарковского*. СПб., 2001. 349 с. [1]; Евлампиев И.И. *Художественная философия Андрея Тарковского*. 2-е изд., перераб. и доп. Уфа, 2012. 472 с. [2].

Русскую философию довольно часто критикуют и за несистематичность. Выделяются отдельные выдающиеся системы, например С.Л. Франка или В.С. Соловьева, но, тем не менее, общая философская динамика, начиная с Ф.М. Достоевского и заканчивая М.К. Мамардашвили, определяется как не вполне систематическая. Интересно, что происходит это примерно в том ключе «несистематичности», в котором Пушкин описывает, например, Владимира Ленского:

*...Красавец, в полном цвете лет,
Поклонник Канта и поэт [3, с. 28].*

Это образ русского «самостийного» философа начала XIX в., который, набравшись западной ученой мудрости, приехал в российскую провинцию (или даже в столицу), в особые «российские обстоятельства», и, как положено романтику, погиб на дуэли. В одном из черновых вариантов первой главы «Евгения Онегина» Ленский характеризуется у Пушкина совершенно другими словами, как весьма сомнительный чудак:

*Красавец в полном цвете лет,
Крикун, мятежник и поэт [3, с. 267].*

Перед нами достаточно знакомый образ «самодеятельного философа», с которого, надо признать, во многом начиналось профессиональное отечественное любомудрие.

Неисчерпанность проблемы философии искусства на русской почве объясняется еще и тем, что мы не всегда прорываемся в так называемые «вторые слои», «вторые планы» русской философской мысли².

Если попытаться каким-то образом обобщить то, что понимается нами под русской философией искусства, то можно вспомнить стихи отца Андрея Тарковского – Арсения Тарковского, одного из глубочайших русских поэтов XX в. В его стихах удивительная философская игра на тему «*Silentium*»³, молчания, глубины исповедального слова:

*Найдешь и у пророка слово,
Но слово лучше у немого,
И ярче краска у слепца,
Когда отыскан угол зренья
И ты при вспышке озаренья
Собой угадан до конца³.*

² См.: Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб., 1998. С. 81–95 [4]; Уваров М.С. Поэтика Петербурга. СПб., 2011. С. 53–66 [5].

³ Тарковский Арс. Стихи разных лет. М., 1983. С. 32.

Кажется, эти поэтические строки Арсения Тарковского схватывают суть проблемы. Пророческое, исповедальное слово (скорее исповедальное, чем пророческое) – это особая тема русского искусства. Вспомним хотя бы тютчевский «Silentium!..»:

*Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои –
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, –
Любуйся ими – и молчи...⁴*

или стихотворение «Милый друг, иль ты не видишь...» Владимира Сергеевича Соловьева (1892) – «предчувствие» будущего «Silentium»'а Мандельштама:

*...Милый друг, иль ты не чуешь,
Что одно на целом свете –
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привет?⁵*

И наконец, самого Мандельштама:

*...Останься пеной, Афродита.
И, слово, в музыку вернись,
И сердце, сердце, устыдись,
С первоосновой жизни слито!⁶*

В этих стихах выражена важная идея русской философии искусства, которая возникает, говоря словами Арсения Тарковского, «с той стороны зеркального стекла».

Пожалуй, ни в одном виде искусства так не запечатлен философский ритм нашей эпохи, как в кинематографе. Киноритмика выдает особый строй художественной философии. Киноязык по-своему развенчивает классическое «текстуальное» письмо и одновременно создает и свой текст, и свой философский язык.

Философский ритм искусства имеет множество способов самовыражения. Фильмы А.А. Тарковского и А.Н. Сокурова, например, приобретают свое особое звучание через филигранную работу режиссеров с музыкальным материалом. Бах и Бетховен, Малер и Чайковский, Моцарт и Рахманинов – не просто соратники режиссеров. Музыкальностью выражено то, что не дано сказать простым

⁴ Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. В 6 т. Т. 1: Стихи 1813–1849. М., 2004. С. 49.

⁵ Антология русской лирики пер. четверти XX века / С.И. Ежов, Е.И. Шамшурин. М., 1925 (репринт 1991 г.). С. 5.

⁶ Строфы века. Антология русской поэзии / сост. Е. Евтушенко. М., 1995. Минск; М., 1995. С. 225.

(«трактатным») киноязыком. Смех и слезы, недоумение и испуг, гениальность и упомешательство, вера и неверие – и это только некоторые эмблематы двадцатого века, выписанные философией киномузыки.

Веселые и бесшабашные «Танцующие под дождем» из голливудского мюзикла превращаются двадцатым веком – и опять в мюзикле («Звуки музыки») – в трагедию «Танцующей в темноте» с запредельной по напряжению музыкой Бьорк. Век прощается с нами этим трагическим танцем, подтверждая свой статус «века-зверя» (О.Э. Мандельштам), – и в этом находит высшее выражение экзистенциальная философия времени. Эта философия и звучит, и видится. Иначе она не существует. Философская киноритмика века выражает особый ритуал культуры, от которого не укрыться никаким танцем в жанре «пост». Век попрощался с нами странным образом – не философией даже, но музыкой ушедшего дождя. В фильме М. Манчевского «Перед дождем» (1993) на фоне многопланового сочетания религиозных и национальных мотивов показана катастрофа одной из первых балканских войн конца XX столетия, реалии которой во многом совпадают с предчувствиями Андрея Тарковского в фильме «Жертвоприношение». В картине Манчевским в качестве языка общения использованы македонский, английский, албанский, французский и, моментами, немецкий. Это многоязычие дополнено сценами православного и католического богослужений (соответственно, на старославянском и латинском). И, тем не менее, фильм абсолютно понятен без специального перевода. Дело здесь не в близости македонского языка русскому или же в общем языковом пространстве православного богослужения. На наш взгляд, автору удалось решение главной художественной задачи: идея фильма, обличающего бесчеловечность любых войн, выражена на языке современной культуры, которая, как это не парадоксально звучит «в наш жестокий век», стирает языковые, национальные и религиозные границы.

В целом в современном кинематографе складывается удивительно плодотворная ситуация, которая позволяет по-новому ставить на языке художественной философии традиционные христианские проблемы.

Но вернемся к творчеству Андрея Тарковского.

В одном из своих интервью⁷ он говорил о себе, что не так уж важно знать, разделяет ли он какие-то определенные представления или верования – языческие, католические, православные, христианские вообще. Важен сам фильм. Его надо рассматривать в самом общем плане, а не как арену проявления противоречий, которые, говорит Тарковский, все время выискивают у него некоторые критики. Произведение искусства не всегда зеркально отражает внутренний мир художника, особенно наиболее тонкие его стороны, хотя, безусловно, существует определенная логика в их соотношении. Вместе с тем художественное произведение может представлять точку зрения, отличную от точки зрения автора.

⁷ См.: «Красота спасет мир». Интервью с Андреем Тарковским, вел Чарльз-Генри де Брант / пер. с англ. М. Чаковской // Искусство кино. 1989. № 2. С. 51–67 [6].

Работая над фильмом, утверждает режиссер, он все время думает о том, что его будут смотреть очень разные аудитории⁸.

В этом же интервью Тарковский вспоминает случай из своего детства: «В детстве я как-то спросил отца: “Существует ли Бог?” Его ответ был для меня открытием. “Для неверующего – нет, для верующего – да!” Это очень важная проблема. Я хочу сказать, что фильм можно интерпретировать по-разному. Так, например, для зрителей, интересующихся различными сверхъестественными явлениями, самым главным в фильме (“Жертвоприношение” – М.У.) станут отношения почтальона и ведьмы, в них они увидят основное действие. Верующие прежде всего воспримут молитву Александра, обращенную к Господу, для них весь фильм будет развиваться вокруг этой темы. И наконец, зрители третьей категории, у которых нет определенных убеждений, попросту скажут, что Александр больной, психически неуравновешенный человек. Таким образом, разные группы зрителей по-разному поймут фильм. Я считаю, что зритель имеет право воспринимать то, что он видит на экране, в соответствии с собственным внутренним миром, а не с той точкой зрения, которую пожелал бы навязать ему я. Моя цель – показать жизнь, создать образ – драматический и трагический образ современного человека» [6, с. 59]. Нельзя не принимать во внимание эту точку зрения автора.

Творчество Тарковского, на наш взгляд, на новом уровне ставит одну важную для национального сознания проблему, о которой еще в начале XX в. неоднократно писали выдающиеся русские мыслители. Одним из самых острых сегодня, как и столетие назад, является вопрос о соотношении богословия, церкви и веры. Реальная деятельность православной и других христианских церквей часто сопряжена с проповедью, малопонятной атеистическому веку, и это нужно признать. Проблема ясного определения того пространства, в котором церковь может убедительно говорить о приоритете религиозных ценностей, стоит весьма остро. В этой ситуации преобладающим становится мнение, ярко выраженное в позиции современного философствующего разума. Признание Бога как Творца и Трансцендентной сущности, а также несовершенство современного мира сочетается с отрицанием церкви и церковной жизни в качестве необходимых элементов нравственного возрождения. То есть воспроизводится та двойственная модель отношения к жизни церкви, о которой писал П.А. Флоренский: «Человек, не признавая даже самому себе в своем отдалении от Бога и формально даже защищая религию, старается фактически шаг за шагом отвоевать у религии области своей автономии и, следовательно, вычеркивает соответственные стороны из религии как якобы несущественные и попавшие туда исторически и случайно. Одна за другой выпадают из религии различные стороны человеческой деятельности, пока, наконец, не доходит дело до основных истин религиозной онтологии, на которых держится христианская нравственность. Когда падает в сознании и эта основа, а религия приравнивается к нравственности, самая нравственность перестает быть

⁸ См. там же. С. 58 [6].

живым и жизненным вдохновением добра и становится внешними правилами поведения, лишенными связи и потому случайными. Это не нравственное самоопределение, а фарисейская мораль» [7, с. 134].

Я полагаю, что этот тезис Флоренского не имеет прямого отношения к творчеству Андрея Тарковского. Скорее, мы можем говорить об его искреннем поиске веры и церкви, в котором на протяжении последних веков находится большинство мыслящих людей. Не случайны аллюзии, возникающие, например, в отношении сходных мотивов творчества Андрея Тарковского и Ларса фон Триера. В наиболее известных фильмах датского режиссера (начиная с «Рассекая волны» и заканчивая «Меланхолией») постоянно и в разных регистрах воспроизводится одна и та же тема: как возможна вера без церкви и нужна ли вообще церковь для веры. Например, поиски главных героев в фильмах «Рассекая волны», «Догвилль», «Антихрист» сводятся к попытке решения этой почти неразрешимой проблемы. Режиссер занимает крайне жесткую позицию по отношению к тем подобиям протестантских сообществ, которые, так или иначе, присутствуют в его фильмах. Небесные колокола, звучащие в финале картины «Рассекая волны», – зримый символ обретенной веры. Режиссер вольно или невольно иллюстрирует известное стихотворение Ф.И. Тютчева «Я лютеран люблю богослуженье...»:

*Я лютеран люблю богослуженье,
Обряд их строгий, важный и простой –
Сих голых стен, сей храмины пустой
Понятно мне высокое ученье.*

*Не видите ль? Собравшись в дорогу,
В последний раз вам вера предстоит:
Еще она не перешла порогу,
Но дом ее уж пуст и гол стоит, –*

*Еще она не перешла порогу,
Еще за ней не затворилась дверь...
Но час настал, пробил... Молитесь Богу.
В последний раз вы молитесь теперь⁹.*

Путь Андрея Тарковского в искусстве, на наш взгляд, заключается в другом. Для Тарковского не существует принципиального разграничения веры и церкви, и в этом заключено его важное отличие от большинства режиссеров, так или иначе затрагивающих религиозную тему. Поиск веры и церкви выводит творчество режиссера на совершенно особый уровень, связанный с проблемами глубоко национальными, христианскими, православными.

Приведем несколько иллюстраций на эту тему.

⁹ Тютчев Ф.И. Указ. соч. С. 168.

Идея «малой Родины» и «возвращенного Рая» – одна из сквозных тем христианской философии Тарковского. Она возникает в разных его фильмах, но всегда становится одним из узловых моментов повествования. Если в «Солярисе», а частично и в «Сталкере» финалы фильмов являются зримой иллюстрацией новозаветной притчи о возвращении блудного сына в родной очаг, то в «Ностальгии» посмертное возвращение главного героя на «малую Родину» среди европейских развалин звучит уже символом не только христианским, но и глубоко национальным. В «Жертвоприношении» «малая Родина» создается руками сына Александра – в макете родного дома – сотворенного им и еще не утерянного довоенного рая. Впрочем, эти мотивы мы найдем и в других фильмах Андрея Тарковского – от «Иванова детства» до «Зеркала».

Христианские мотивы прослеживаются в поступках и действиях героев. Одной из удивительных творческих находок Тарковского, по моему мнению, является сцена чтения молитвы «Отче наш» главным героем «Жертвоприношения» Александром. Дело в том, что «хронометрически» эта молитва, предшествующая спасению мира, звучит точно в середине фильма, секунда в секунду! Трудно представить себе, что это является простым совпадением. «Отче наш» разделяет между собой два мира – мир уничтоженный и мир воскресший, возрожденный. Александр – совсем не церковный человек, но в *главный* момент своей жизни он обращается к *главной* христианской молитве, привнося в нее долю личного понимания и личного соучастия (буквально: «...Аминь. Боже, спаси нас в этот ужасный миг, не дай умереть детям моим, друзьям моим, жене моей, всем, кто верит в Тебя...»). Важно подчеркнуть, что такого рода «расширение» молитвы, вполне допустимо с точки зрения православия: человек молится так, как чувствует его душа. Главное, чтобы молитва была искренней и несла в себе мотив исповедального слова.

«Церковь, которая закрыта» – образ, возникающий в диалоге Отто и Александра, – точка разрыва, которую Александру физически необходимо пройти, чтобы добраться до того берега озера, где живет Мария и где возможно спасение. Но именно пройти, а не миновать безучастно. «Какое отношение имеет церковь ко всему этому?» – спрашивает Александр, и, конечно, до самого конца не находит ответа на этот вопрос.

Христианская символика весьма многообразна в фильмах Тарковского. «Поклонение волхвов» кисти Леонардо да Винчи в «Жертвоприношении» – один из самых сложных символов такого рода. Мы слышим слова Александра о том, что он боится Леонардо. Действительно, в евангельском понимании волхвы – это «маги», так обычно называли людей, искусных в чародействе. Получается, что Александр фактически испытывает боязнь к языческим заклинателям, что во многом объясняет его сомнения по отношению к Марии. В античные времена слово «маг» имело довольно определенное значение: так именовали жрецов зороастрийской (иранской) религии, которая ко времени Рождества Христова была широко распространена не только на Востоке, но и в самой Римской империи. Следовательно, по Евангелию, именно исповедники и служители этой религии первыми из всего языческого мира склонились у колыбели Богочеловека. Та-

ким образом, сюжет «Поклонения волхвов» в ткани фильма раскрывает всю сложность ситуации Александра, ищущего спасения и не осознающего возможность пути к нему.

Практически через все фильмы Тарковского проходит тема православной иконы, не говоря уже о католических сюжетах в «Ностальгии», и трудно объяснить это простым совпадением. Тема православной иконописи определяет важнейшие моменты художественной философии Тарковского, по самой сути своего художественного поиска никогда не отходящего от истоков русской православной культуры.

Такого рода примеров можно привести довольно много. Вывод очевиден: христианские (в том числе, и православные) мотивы определяют важнейшие элементы художественного поиска Андрея Тарковского.

Показательно, что религиозные мотивы творчества Тарковского, возможно, послужили одним из главных факторов возрождения этой темы в современном отечественном кинематографе. Я имею в виду в первую очередь творчество П. Лунгина (фильмы «Остров», «Царь», «Дирижер») и А. Звягинцева («Елена»).

С.Л. Франк в свое время ввел оригинальное различие между верующим и неверующим разумом. Несмотря на то, что вера или неверие принадлежат к личным мировоззренческим стратегиям личности и в этом смысле не подвергаются сомнению, верующий разум отличается от неверующего, по мысли Франка, так, как человек без музыкального слуха отличается от человека, одаренного последним¹⁰.

Можно прекрасно прожить в ситуации, когда твое отношение к религии сводится к потреблению худших образцов атеизма или полного отрицания исторической церкви. Но дело заключается в *экзистенции*, в данном случае – в том «интонировании» разума, которое позволяет человеку извлекать подлинные ноты из общей гармонии бытия, а следовательно, не отвергать с порога то, что кажется тебе неясным или ненужным. Эта простая истина оказывается для многих самой сложной. Вместе с тем для диалога религиозной и философской метафизики сегодня чрезвычайно важным оказывается вопрос об общем пространстве такой метафизики. А это означает умение слушать оппонента, не изымая из практики интеллектуального общения «чуждые» культурные парадигмы, умение ответить на критику и принять критику своей точки зрения как необходимую и продуктивную. Весь строй художественной философии Андрея Тарковского был устремлен именно к такому миропониманию.

Хочется остановиться еще на одном весьма важном вопросе, связанном с трактовкой в творчестве Андрея Тарковского темы «русского Христа», наиболее ярко выраженной в фильме «Андрей Рублев» («Страсти по Андрею»).

Как пишет А.Л. Казин, «...кинематографическая сцена распятия сама по себе есть религиозная дерзость. <...> В фильме Тарковского эпизод распятия снят гениально, но тем больше возникает сомнений по поводу самой онтологии

¹⁰ См. об этом: Франк С.Л. Духовные основы общества. М., 1992. С. 127–128 [8].

кинообраза, сочетающего в себе совершенную достоверность с совершенной выдумкой. <...> Перед нами – игра, вольные вариации на тему евангельского рассказа. Прежде всего перед нами – “русский Христос”, точнее – сама Русь на Голгофе. Уже одно это противоречит Никейскому символу веры о единстве богочеловеческой природы Христа и однократности его земного прихода» [9, с. 40–41]. В свою очередь И.И. Евлампиев отмечает: «Главный пункт, в котором представления Тарковского расходятся с догматической христианской традицией, заключается в том, что его Андрей Рублев очевидно рассматривает Иисуса Христа не как Бога (и не как Богочеловека), а как *человека*. Именно это помогает правильно понять рассуждения Андрея, в которых, на первый взгляд, содержится явное противоречие ...» [2, с. 123].

Соглашаясь с этими рассуждениями в общем виде, следует отметить, что в данном случае мы имеем дело с двумя взаимосвязанными типами редукции. На наш взгляд, требовать от средневекового русского монаха досконального знания православного богословия – это непозволительная роскошь. Реальный Андрей Рублев жил примерно за 100 лет до Иосифа Волоцкого (кстати, очень почитавшего великого русского иконописца), который написал первый значительный труд по основам православного богословия (трактат «Просветитель» (рубеж XV и XVI веков))¹¹. Кроме того, понимание страданий Христа как страданий человеческих вполне вписывается в ту форму «народного православия», которая, несомненно, господствовала на Руси времен Андрея Рублева.

Вместе с тем необходимо определить, кто говорит устами Андрея в его споре с Феофаном Греком: Андрей Рублев или Андрей Тарковский. В первом случае позиция сакральности и человечности «русской Голгофы» вполне оправданна в устах такого великого художника, каковым был Андрей Рублев. Во втором случае можно только восхититься художественно-религиозному прозрению великого режиссера, дающего собственное понимание судьбы своей Родины, независимо от точных догматических формулировок. Иными словами, рождение художественного шедевра – фильма «Андрей Рублев» – связано с личной позицией автора, ищущего и находящего собственные ответы на вечные вопросы бытия.

Человекобог против Богочеловека – эта тема Достоевского со всей остротой стоит в русской религиозной мысли. Богочеловек и человекобог – это имена двум пределам, лежащим в бесконечности, к которым простирается жажда совершенства. Это имена двух противоположных, противостоящих и противоборствующих направлений человеческого познания¹². Тема противопоставления разных путей познания только намечается в «Андрее Рублеве» – разворачивается она в «Солярисе» и в «Сталкере», в «Ностальгии» и в «Жертвоприношении».

¹¹ См.: Алексеев А.И. Сочинения Иосифа Волоцкого в контексте полемики 1480–1510 гг. СПб., 2010. 263 с. [10]; Уваров М.С., Щербаков А.В. Наследие преподобного Иосифа Волоцкого в истории русской культуры. Lap Lambert Academic Publishing, GmbH & Co.KG, 2012. 168 с. [11].

¹² См.: Антоний (Логинов), игумен. Жертвоприношение Андрея Тарковского [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://klub-nostalgia.ucoz.com/forum/4-512-1> [12].

И еще один важный момент. Свойство великого искусства заключается в том, что те мотивы и пожелания, которые субъективно закладываются художником в свое произведение, часто не соответствуют тому отклику, который оно находит у зрителя, слушателя, читателя. Говоря о глубоко христианской и православной мотивации творчества Тарковского, необходимо иметь в виду именно этот феномен. Самый изысканный философский анализ не сможет раскрыть всей полноты замысла художника по той простой причине, что замысел этот самому автору никогда до конца не известен. Поэтому художнику не всегда можно верить «на слово». И вообще: замысел ли это или это промысел Божий? Думается, что второе. Если бы это было не так, то у нас не существовало бы никаких реальных критериев, по которым мы – иногда интуитивно, иногда вполне сознательно – отличаем великое искусство от его усредненных образцов.

В этом смысле христианская тема не просто «подсвечивает» все фильмы Тарковского – она является внутренним светом его творчества. Подобно тому, как пространство православного храма излучает особый внутренний духовный свет, а пространство католического храма, скорее, «извлекает» этот свет извне¹³, фильмы Андрея Тарковского затрагивают такие тонкие струны человеческой души, которые могут пробудить, пожалуй, только искренняя вера и великое искусство. Тарковский достиг высшего синтеза сфер человеческого и Божественного. И в этом заключен его истинный вклад в мировое искусство.

И в заключение в подтверждение всего вышесказанного несколько биографических штрихов к последним годам жизни великого режиссера.

С 1982 г. до своей смерти Андрей Тарковский был в эмиграции и жил, главным образом, во Флоренции и в Париже, а также и в других европейских городах. В эти годы он посещал православный монастырь преп. Серафима Саровского в Пистое (Италия) и был хорошо знаком с отцом Силуаном (Ливи), так как последний почти каждое воскресенье служил во Флоренции. Сохранились фотографии, снятые во время визита Андрея Тарковского в монастырь преп. Серафима в Пистое.

В конце 1985 г., после завершения фильма «Жертвоприношение» в Швеции, Андрей Тарковский возвратился во Флоренцию. Он был уже тяжело болен, и в последний год жизни отец Силуан неоднократно исповедовал и причащал его. Отец Силуан говорил об Андрее Тарковском, что это был глубоко и тонко верующий человек. Непосредственно перед смертью Тарковского повезли во Францию, так как он хотел быть похороненным на православном кладбище. После кончины 29 декабря 1986 г. во Франции он был отпет по православному обряду и похоронен на кладбище в Сент-Женевьев-де-Буа¹⁴.

Приведем цитату из интервью Андрея Тарковского, которое он дал в Лондоне в 1983 г.: «...единственная надежда – она остается – заключается в том, что

¹³ См. об этом: Уваров М.С. Человеческие измерения исповедального слова // Мир Лузофонии. СПб., 2001. С. 275–276 [13].

¹⁴ См.: Всеволод, инок. Человек, который увидел ангела // Русский инокъ. 2002. №3 (166). Ноябрь. С. 48 [14].

человек в тот последний момент, в который он еще сможет выключить компьютер, будет *озарен свыше*. Только это еще может нас спасти» [14, с. 49].

...На могильном памятнике великому художнику надпись: «Человеку, который увидел ангела».

Список литературы

1. Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. СПб., 2001. 349 с.
2. Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. 2-е изд., перераб. и доп. Уфа, 2012. 472 с.
3. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 16 т., 1937–1959. Т. 6. М., 1947. 288 с.
4. Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб., 1998. 246 с.
5. Уваров М.С. Поэтика Петербурга. СПб., 2011. 252 с.
6. «Красота спасет мир». Интервью с Андреем Тарковским, вел. Чарльз-Генри де Брант / пер. с англ. М. Чаковской // Искусство кино. 1989. № 2. С. 58–67.
7. Флоренский П.А. Из богословского наследия // Богословские труды. 1977. Сб. XVII. С. 125–144.
8. Франк С.Л. Духовные основы общества. М., 1992. 326 с.
9. Казин А.Л. Верующий гений: основной принцип русской культуры. СПб., 2010. 183 с.
10. Алексеев А.И. Сочинения Иосифа Волоцкого в контексте полемики 1480–1510 гг. СПб., 2010. 263 с.
11. Уваров М.С., Щербаков А.В. Наследие преподобного Иосифа Волоцкого в истории русской культуры. Lap Lambert Academic Publishing, GmbH & Co.KG, 2012. 168 с.
12. Антоний (Логинов), игумен. Жертвоприношение Андрея Тарковского [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://klub-nostalgia.ucoz.com/forum/4-512-1>
13. Уваров М.С. Человеческие измерения исповедального слова // Мир Лузофонии. СПб., 2001. С. 271–279.
14. Всеволод, инок. Человек, который увидел ангела // Русский инокъ. 2002. №3 (166). Ноябрь. С. 46–49.

References

1. Evlampiev, I.I. *Khudozhestvennaya filosofiya Andrey Tarkovskogo* [Art Philosophy of Andrei Tarkovsky], Saint-Petersburg, 2001, 349 p.
2. Evlampiev, I.I. *Khudozhestvennaya filosofiya Andrey Tarkovskogo* [Art Philosophy of Andrei Tarkovsky], Ufa, 2012, 472 p.
3. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochineniy v 16 t., 1937–1959, t. 6* [Collected Works in 16 vol., vol. 6], Moscow, 1947, 288 p.
4. Uvarov, M.S. *Arkhitektonika ispovedal'nogo slova* [Architectonics of Confession word], Saint-Petersburg, 1998, 246 p.
5. Uvarov, M.S. *Poetika Peterburga* [Poetics of St. Petersburg], Saint-Petersburg, 2011, 252 p.
6. «Krasota spaset mir». Interv'y u s Andree Tarkovskim [«Beauty saves the World». Interview with Andrey Tarkovskiy], in *Iskusstvo kino*, 1989, no. 2, pp. 61–67.
7. Florenskiy, P.A. Iz bogoslovskogo naslediya [From Theological Heritage], in *Bogoslovskie trudy*, 1977, sbornik XVII, pp. 125–144.
8. Frank, S.L. *Dukhovnye osnovy obshchestva* [Spiritual Foundations of Society], Moscow, 1992, 326 p.
9. Kazin, A.L. *Veruyushchiy geniy: osnovnoy printsip russkoy kul'tury* [Religious Genius: Main Principle of the Russian culture], Saint-Petersburg, 2010, 183 p.
10. Alekseev, A.I. *Sochineniya Iosifa Volotskogo v kontekste polemiki 1480–1510 gg.* [Josef Volotsky's works in the context of the polemics in 1480–1510], Saint-Petersburg, 2010, 263 p.

11. Uvarov, M.S., Shcherbakov, A.V. *Nasledie prepodobnogo Iosifa Volotskogo v istorii russkoy kul'tury* [Reverend Josef Volotzky's Heritage in the history of Russian Culture], Lap Lambert Academic Publishing, GmbH & Co.KG, 2012, 168 p.

12. Antony (Loginov), igumen. *Zhertvoprinoshenie Andreya Tarkovskogo* [Andrei Tarkovsky's Sacrifice]. Available at: <http://klub-nostalgia.ucoz.com/forum/4-512-1>

13. Uvarov, M.S. Chelovecheskie izmereniya ispovedal'nogo slova [Human Understanding of Confession word], in *Mir Luzofonii* [Lusofono's World], Saint-Petersburg, 2001, pp. 271–279.

14. Vsevolod, inok. Chelovek, kotoryy uvidel angela [A Man Who Saw an Angel], in *Russkiy inok* [Russian monk], 2002, № 3 (166), November, pp. 46–49.

УДК 791:1(47)

ББК 85.374:87(2)

ИДЕЯ Ф. НИЦШЕ О «ВЕЧНОМ ВОЗВРАЩЕНИИ» В ФИЛЬМЕ «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ» А. ТАРКОВСКОГО

И.И. ЕВЛАМПИЕВ

Санкт-Петербургский государственный университет,
Менделеевская линия, д. 5, г. Санкт-Петербург, 199034, Российская Федерация
E-mail: yevlampiev@mail.ru

Показано, что идейной основой фильма «Жертвоприношение» является идея вечно-го возвращения Ф. Ницше, имеющая в трактате «Так говорил Заратустра» два смысла: бесконечное повторение «того же самого» и вечное существование, в котором человек сам будет выбирать, что должно повторяться в его жизни, а что нет. Обосновывается, что второй вариант возможен, только если человек откроет в себе «сверхчеловека», т.е., как полагает Тарковский, откроет в себе божественное измерение, связь с Абсолютом, что и происходит с героем фильма, который оказывается способным своей волей изменить ход событий в мире. Проанализирована мысль Тарковского о необходимости по-настоящему «любить себя» и «стать собой», которая также имеет исток в философии Ницше.

Ключевые слова: творчество Андрея Тарковского, философия Ницше, вечное возвращение, «Жертвоприношение», «Так говорил Заратустра», сверхчеловек.

F. NIETZSCHE'S IDEA ABOUT «ETERNAL RETURN» IN A. TARKOVSKY'S FILM «SACRIFICE»

I.I. EVLAMPIEV

St. Petersburg State University,
5, Mendeleevskaya liniya, St. Petersburg, 199034, Russian Federation
E-mail: yevlampiev@mail.ru

The author proves that the ideological basis of the film «Sacrifice» is the F.Nietzsche's idea of eternal return. In the Nietzsche's treatise «Thus Spoke Zarathustra» this idea has two senses: infinite repetition of «the same» and conception of eternal existence in which the person will choose what should be repeated in his life and what should not himself. It is proved that the second variant is possible only if a man opens the «superman» in himself, i.e. as Tarkovsky believes, opens divine

space, connection with the Absolute. It also happens to the film hero who appears capable to change a course of events in the world by his will. Tarkovsky's idea about the necessity to really "love oneself" and «to become the person you really are oneself», which has a source in philosophy of Nietzsche, is analysed.

Key words: works of Andrei Tarkovsky, Nietzsche's philosophy, eternal return, «Sacrifice», «Thus Spoke Zarathustra», superman.

Философское мировоззрение А. Тарковского во многом было определено его восприятием русской дореволюционной философии, прежде всего философских идей Ф. Достоевского и его наследников (Н. Бердяева, Л. Шестова, В. Розанова, И. Ильина и др.). Однако одновременно Тарковский использовал в своем творчестве идеи наиболее влиятельных философских течений западной философии, среди которых нужно, прежде всего, упомянуть французский экзистенциализм. В этом контексте вполне естественным выглядит интерес А. Тарковского к философским идеям Ф. Ницше, которые были чрезвычайно популярны в русской философии начала XX века (Ницше ставился рядом с Достоевским) и, кроме того, стали одним из важнейших источников западного экзистенциализма. Удивительным образом до сих пор присутствие идей Ницше в творчестве Тарковского не привлекало внимание исследователей, хотя эти идеи буквально лежат на поверхности.

Первое достаточно ясное использование идей Ницше можно усмотреть в «Солярисе». Вспомним начало эпизода, в котором изображено болезненное состояние Криса, вызванное действием на него Океана, осуществляющего исследование его личности. Подходя к Снауту, рассматривающему поверхность океана Соляриса, Крис, уже находящийся в полубредовом состоянии, говорит: «Знаешь, проявляя жалость, мы опустошаемся. Может быть, это и верно. Страдание придает всей жизни мрачный и подозрительный вид... Но я не признаю, нет я не признаю... То, что не составляет необходимости для нашей жизни, то вредит ей? Нет, не вредит, не вредит, конечно, не вредит. Ты помнишь Толстого, его мучения по поводу невозможности любить человечество вообще».

В этой на первый взгляд малоосмысленной тираде Крис воспроизводит, с некоторыми искажениями, две цитаты из трактата Ф. Ницше «Антихрист». У Ницше мы читаем: «Сострадание ... делает саму жизнь мрачною и возбуждающею сомнение». И далее: «Что не обуславливает нашу жизнь, то *вредит* ей ...» [1, с. 636, 638]. В сценарии фильма Крис произносит еще одну фразу (не вошедшую в фильм), являющуюся скрытой цитатой из трактата Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»: «Все великое и совершенное создано человеком как способ избавления от страдания» [2, с. 82]. У Ницше читаем: «Созидать – это великое избавление от страдания и облегчение жизни» [3, с. 61].

Кажется, что в своем путанном рассуждении Крис отвергает точку зрения Ницше¹, солидаризируясь с Толстым, который одним из первых выступил с рез-

¹ Отметим, что главный герой «Жертвоприношения» Александр в своем монологе о неправильности нашей цивилизации процитирует высказывание Гурджиева, которое почти буквально совпадает с фразой Ницше: «Грех – это то, что не является необходимым».

кой критикой немецкого мыслителя. Однако в русской философии благодаря гениальным работам Льва Шестова, написанным в самом начале XX века, получило распространение мнение о том, что Ницше и Толстой, точно так же как Ницше и Достоевский, были не столько идейными противниками, сколько мыслителями, выражавшими очень близкие системы идей – ставившие в центр философии конкретного человека в его бесконечном, божественном содержании².

Наиболее явно идеи Ницше используются Тарковским в последнем фильме (что делает особенно нелепым распространенное мнение о том, что поздний Тарковский придерживался строго православного мировоззрения). Идея вечного возвращения обозначается уже в самом начале фильма, когда почтальон Отто вручает Александру, главному герою фильма, последние пришедшие по почте поздравления с днем рождения: «Иногда такая чушь в голову лезет, честное слово. Например, вроде карлика этого, карлика пресловутого», – говорит Отто. «Какого карлика, – недоумевает Александр, – вы мне уже совсем голову заморочили». «Ну как же, вы же понимаете, о чем я. Ну, этого горбатого, карлика Ницше, от которого Заратустра в обморок упал. <...> Ну и лезет иногда в голову что-нибудь в духе этого дурацкого вечного возвращения, скажем. Вот живем, мучаемся, ждем чего-то, надеемся, теряем надежду, страдаем, умираем – умираем наконец. И тут же снова рождаемся, но только не помним о том, что уже было, и все начинается с начала. Не буквально так же, пусть, в другой манере, а все-таки так же безнадежно и неизвестно зачем... Нет! именно так же, как было, без малейших отклонений, совершенно так же, именно буквально следующий “сеанс”; так сказать. Я именно так сделал бы, если бы от меня зависело. Есть в этом что-то веселенькое?»

Следы необычайного интереса режиссера к теме вечного возвращения легко найти в его дневниках. Тарковскому было хорошо известно, что сам Ницше заимствовал эту идею из античной философии, где она была весьма популярна. Так, 5 сентября 1981 г. Тарковский выписывает в свой дневник высказывание Сенеки: «Ничто исчезающее с наших глаз не уничтожается – все скрывается в природе, откуда оно появилось и появляется снова. Есть перерыв, гибели нет. И смерть, которую мы со страхом отвергаем, прерывает, а не прекращает жизнь. / Опять придет день, когда мы снова явимся на свет, хоть многие отказались бы возвращаться, если бы не забывали все» (Сенека. Письмо XXXV). И добавляет от себя достаточно показательный комментарий: «Опять «вечное возвращение»!..» Далее он выписывает еще один фрагмент из того же письма Сенеки: «Ни младенцы, ни дети, ни повредившиеся в уме смерти не боятся – и позор тем, кому разум не дает такой же безмятежности, какую дает глупость...» И вновь добавляет от себя: «NB для “Ведьмы”» [5, с. 351]. Это означает, что еще в то время, когда только готовились съемки «Ностальгии», Тарковский одновременно думал над замыслом следующего фильма и в качестве одной из центральных его идей уже видел идею вечного возвращения. В конце того же года (22 декабря) Тарковский записывает

² См.: Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Фр. Ницше // Шестов Л. Соч. в 2 т. Томск, 1996. С. 213–316 [4].

в дневник: «Немедленно прочесть “Заратустру” Ницше. Достать поскорее» [5, с. 378]. Чувствуется, что он буквально одержим этой идеей и хочет до конца понять ее смысл в философии Ницше.

И наконец, начиная работу над сценарием нового фильма, Тарковский снова думает только об идее вечного возвращения и даже рассматривает возможность изменить название фильма, чтобы явно указать на эту идею как на центральную (запись от 24 ноября 1983 г.): «Вчера начал “Жертвоприношение”. Поработал немного, но не слишком успешно. В каком-то возбуждении. Кое-что определилось. “Вечное возвращение”. Название? (Никак не могу найти в “Заратустре” историю с Карликом. Нашел. 137-я страница, но это не то. Стр. 194, 195³)» [5, с. 514].

В первом из упомянутых здесь Тарковским мест в книге Ницше Заратустра рассказывает о том, как, взбираясь на гору, он почувствовал, что на нем сидит карлик («дух тяжести»), который тянет его вниз. Собрав все свое мужество, Заратустра вызвал карлика на поединок и тот спрыгнул с него. И тогда Заратустра высказывает «самую бездонную» свою мысль – мысль, которую только он, Заратустра, может вынести. Он указывает карлику на ворота, на которых написано «Мгновение», и спрашивает:

«Взгляни ... на это Мгновенье! От этих врат Мгновенья уходит длинный, вечный путь *назад*: позади нас лежит вечность.

Не должно ли было все, что *может* идти, уже однажды пройти этот путь? Не должно ли было все, что *может* случиться, уже однажды случиться, сделаться, пройти?

И если все уже было – что думаешь ты, карлик, об этом Мгновенье? Не должны ли были и эти ворота уже – однажды быть?

И не связаны ли *все* вещи так прочно, что это Мгновенье влечет за собою все грядущее? *Следовательно* – еще и само себя?

Ибо все, что *может* идти, – не *должно* ли оно еще раз пройти – этот длинный путь *вперед*!

И этот медлительный паук, ползущий при лунном свете, и этот самый лунный свет, и я, и ты, что шепчемся в воротах, шепчемся о вечных вещах, – разве все мы уже не существовали?

– и не должны ли мы вернуться и пройти этот другой путь впереди нас, этот длинный жуткий путь, – не должны ли мы вечно возвращаться» [3, с. 112–113].

Но это только первый подход Заратустры к осмыслению своей «глубочайшей» мысли. Вторая и главная ее формулировка появляется позднее и является кульминацией всей книги Ницше, на это место и указывает Тарковский, подразумевая, что именно здесь заключены идеи, которые должны стать основой его фильма. Однако, прежде чем воспроизвести этот фрагмент, обратим внимание на некоторые другие мысли Ницше, высказанные между первым и вторым обращением к теме вечного возвращения и прямо связанные с этой идеей.

³ Тарковский ссылается на дореволюционное издание книги «Так говорил Заратустра» (СПб., 1911), только оно было доступно в его время.

Впервые пришедшая к Заратустре мысль о вечном возвращении настолько ужасает его, что он обозначает этот ужас с помощью образа молодого пастуха, которому во время сна в рот заползла змея и укусила его за горло. Чтобы спастись, он должен был откусить голову змее и выплюнуть ее. Но, освободившись от своего ужаса, он стал *преображенным и просветленным*, и он *смеялся*. Он перестал быть человеком, он стал выше человека! Точно так же в конце концов преодолевает ужас вечного возвращения Заратустра; образ преобразованного пастуха, который выплюнул из себя все самое черное и злое и стал *выше* человека, – это метафора главного понятия Ницше, понятия *сверхчеловека*, именно оно становится для Заратустры основой в его борьбе с ужасом вечного возвращения.

Чуть позднее он снова вступает в поединок с *духом тяжести*, который ранее представлял в виде карлика, т.е. с представлением о том, что жизнь *тяжела*, что она *ничего не стоит*. Заратустра побеждает духа тяжести с помощью мысли о том, что нужно научиться *любить себя самого*. Имея в виду человека, который «не умеет еще летать», Заратустра говорит:

«Тяжелой кажется ему земля и жизнь; так *хочет* дух тяжести! Но кто хочет быть легким и птицей, тот должен любить себя самого, – так учу я.

Конечно, не любовью больных и лихорадочных: ибо у них и собственная любовь дурно пахнет!

Надо научиться любить себя самого – так учу я – любовью цельной и здоровой: чтобы сносить себя самого и не скитаться всюду. <...>

И поистине, это вовсе не заповедь на сегодня и на завтра – *научиться* любить себя. Скорее, из всех искусств это самое тонкое, самое хитрое, последнее и самое терпеливое.

Ибо для собственника все собственное бывает всегда глубоко зарытым; и из всех сокровищ собственный клад выкапывается последним – так устраивает это дух тяжести» [3, с. 138–139].

Мы не сомневаемся, что именно из этого призыва Заратустры происходит удивляющая многих мысль Тарковского о том, что спасение нужно начинать с любви к самому себе. Она присутствует в дневниках Тарковского, но наиболее известна в связи с его выступлением в Лондоне, посвященном Апокалипсису (оно состоялось в 1984 г., т.е. как раз во время работы над сценарием «Жертвоприношения»): «Постольку, поскольку человек сам выбирает свой путь благодаря свободе воли, он не может спасти всех, но может спасти только себя. Именно поэтому он может спасти других. Мы не знаем, что такое любовь, мы с чудовищным пренебрежением относимся сами к себе. Мы неправильно понимаем, что такое любить самого себя, даже стесняемся этого понятия. Потому что думаем, что любить себя – значит быть эгоистом. Это ошибка, потому что любовь – это жертва. В том смысле, что человек не ощущает ее – это можно заметить со стороны, третьим лицом. И вы, конечно, знаете это, ведь сказано: полюби своего ближнего, как самого себя. То есть любить самого себя – это как бы основа чувства, мерило. И не только потому, что человек осознал сам себя и смысл своей жизни, но и потому также, что начинать всегда следует с самого себя» [6, с. 103]. В конце

этого высказывания Тарковский буквально воспроизводит парадоксальную мысль Ницше о своеобразной «вторичности» любви к ближнему по отношению к любви к себе: «Любите, пожалуй, своего ближнего, как себя, – но прежде всего будьте такими, которые *любят самих себя ...*» [3, с. 123].

Мысль о том, что подлинная любовь есть жертва, также присутствует в проповедях Заратустры; он с презрением говорит о «безусловном» человеке, который считает себя образцом, но именно поэтому совершенно не видит своего глубокого несовершенства: «...он сам недостаточно любил: иначе он меньше сердился бы, что не любят его. Всякая великая любовь *хочет* не любви: она хочет большего» [3, с. 212]. Отсюда, между прочим, следует известный и совершенно неправильно понимаемый лозунг Заратустры о преодолении сострадания и о необходимости «пожертвовать» ближним; эта жертва точно так же является следствием жертвы собой, как и любовь к ближнему должна являться следствием любви к себе: «...всякая великая любовь выше всего своего сострадания: ибо то, что она любит, она еще хочет – создать! / “Себя самого приношу я в жертву любви своей *и ближнего своего, подобно себе*” – так надо говорить всем *созидающим*» [3, с. 64]. Заратустра имеет в виду, что настоящая любовь, которая всегда должна начинаться с любви к себе, т.е. со стремления стать по-настоящему собой, в своей самой глубокой сущности есть желание выявить в себе все те потенции, которые делают человека абсолютным существом, сверхчеловеком (существом, равным Богу, в интерпретации русских последователей Ницше). И любовь к ближнему должна стремиться к тому же, т.е. к преодолению несовершенной «данности» ближнего ради его возможного преображения.

В связи со всем сказанным можно обратить внимание еще на одно явное использование Тарковским мыслей Ницше. В данном случае мы имеем в виду один из фрагментов фильма «Ностальгия», а именно первую встречу главных героев – Андрея Горчакова и Доменико. В этой сцене Доменико напоминает Андрею и сопровождающей его Эуджении слова, сказанные Богом Святой Екатерине Сиенской: «Ты не та, что ты есть, Я же – Тот, который есть». Нетрудно проверить, что, согласно житийной традиции, Бог сказал Святой Екатерине совсем другие слова: «Я есть Тот, Кто Есть; ты есть та, кого нет». Последнее высказывание означает, что для человека нет никакой возможности приблизиться к Богу, между ними пролегает пропасть; в том варианте, который пронесит Доменико, напротив, главное – это движение человека к тому же состоянию, которым обладает Бог. Тарковский настолько радикально меняет смысл слов Бога, что это, конечно же, невозможно счесть простой ошибкой. Смысл и источник этого изменения становится понятным, если вспомнить одну из важнейших максим Заратустры: «Стань таким, каков ты есть!» [3, с. 171]. Стать «таким, каков ты есть», в логике Заратустры значит преодолеть своего «духа тяжести», свою ограниченность, стать *сверхчеловеком*. И если понять сверхчеловека правильно – как перспективу раскрытия божественного содержания в каждой личности, то можно признать, что эту же самую цель имеет в виду Тарковский, когда говорит в упомянутой выше речи о все еще возможном спасении себя самого и всех.

Однако вернемся к развитию концепции вечного возвращения в трактате Ницше. С помощью идеи сверхчеловека Заратустре удастся преодолеть ужас, вызываемый у него его «самой бездонной» мыслью о вечном возвращении. Но происходит это не сразу. Возвратившись после долгих странствий в свою пещеру на высокой горе Заратустра еще раз «вызывает» в себе мысль о вечном возвращении:

«Я, Заратустра, заступник жизни, заступник страдания, заступник круга, – тебя зову я, самую глубокую из мыслей моих!

Благо мне! Ты идешь – я слышу тебя! Бездна моя *говорит*, свою последнюю глубину извлек я на свет!» [3, с. 157].

Но и на этот раз вызванная им мысль порождает в нем такой ужас, что он падает и долго лежит как мертвый (именно об этом говорит в своем монологе о Ницше почтальон Отто). Придя в себя он семь дней лежит больным, не способным ни есть, ни пить. Но наконец он встает и выходит из пещеры к зверям, которые служили ему. И именно звери Заратустры говорят ему о том, что случилось с ним и как теперь он воспринимает вечное возвращение. Вероятно, Ницше заставляет говорить зверей, а не самого Заратустру, чтобы подчеркнуть, что идея вечного возвращения, в новой – радостной, а не ужасной форме, есть главная идея не только Заратустры и не только всех людей, но всей природы, всего бытия. Говоря о том, что теперь Заратустра наконец обрел свою «великую судьбу», звери объясняют это так:

«Ибо твои звери хорошо знают, о Заратустра, кто ты и кем должен ты стать: смотри, *ты учитель вечного возвращения*, – в этом теперь *твое* назначение! <...>

И если бы ты захотел умереть теперь, о Заратустра, – смотри, мы знаем также, как стал бы ты тогда говорить к самому себе; но звери твои просят тебя не умирать еще.

Ты стал бы говорить бестрепетно, вздохнув несколько раз от блаженства: ибо великая тяжесть и уныние были бы сняты с тебя, о самый терпеливый!

“Теперь я умираю и исчезаю, – сказал бы ты, – и через мгновение я буду ничем. Души так же смертны, как и тела.

Но связь причинности, в которую вплетен я, опять возвратится, – она опять создаст меня! Я сам принадлежу к причинам вечного возвращения.

Я снова возвращусь с этим солнцем, с этой землею, с этим орлом, с этой змеею – *не* к новой жизни, *не* к лучшей жизни, *не* к жизни, похожей на прежнюю:

– я буду вечно возвращаться к той же самой жизни, в большом и малом, чтобы снова учить о вечном возвращении всех вещей,

– чтобы повторять слово о великом полдне земли и человека, чтобы опять возвещать людям о сверхчеловеке.

Я сказал свое слово, я разбиваюсь о свое слово: так хочет моя вечная судьба, – как провозвестник, погибаю я!

Час настал, когда умирающий благословляет самого себя. Так – *кончается* закат Заратустры”» [3, с. 160–161].

Как раз этот фрагмент книги «Так говорил Заратустра» Тарковский отмечает в своем дневнике как самый важный для замысла его фильма.

Если сравнить первое высказывание Заратустры о вечном возвращении (в споре с карликом) со словами, которые произносят его звери, возникает естественный вопрос: почему первое обращение к этой теме настолько ужаснуло Заратустру, что он в конце концов упал от него замертво, в то время как второе вызывает в нем радость? На первый взгляд никакого существенного различия здесь не видно, более того, во втором случае говорится о *гибели* Заратустры в силу его «вечной судьбы». Эта гибель помимо прочего противоречит идее вечного возвращения – как можно погибнуть, если все должно вечно повторяться?

Все становится ясным, если обратить внимание на два важнейших момента в процитированном фрагменте. Во-первых, Заратустра говорит о том, что он сам принадлежит «к причинам вечного возвращения». При этом нужно учесть, что в данном контексте «Заратустра» – это метафора человека, включенного в «кольцо вечного возвращения». Поскольку эта «причина» обладает свободой, вечное возвращение только до тех пор является абсолютным повторением «того же самого», пока сам человек смиряется с этим, принимает повторение как должное. А принимает он это и соглашается с этим только в силу добровольного подчинения «духу тяжести», внушающему нам, что жизнь «непроницаема» для нас и чужда нашим самым искренним чаяниям. Об этом Заратустра говорит, в очередной раз встречая своего главного врага: «... снова нашел я своего старого демона и заклятого врага, духа тяжести, и все, что создал он: насилие, устав, необходимость, следствие, цель, волю, добро и зло» [3, с. 142].

Если же человек поборет в себе «духа тяжести», станет *поистине свободным*, то именно он станет главной «причиной» вечного возвращения и в последнем исчезнет его самая ужасная черта – *необходимость*. Эта мысль составляет второй важный момент того нового понимания вечного возвращения, которое выражают звери Заратустры: Заратустра будет «возвращаться» вместе со всеми вещами не ради самого возвращения, а ради того, чтобы «повторять слово о великом полдне земли и человека, чтобы опять возвещать людям о сверхчеловеке». Это означает, что вечное возвращение будет возвращать «то же самое» *не вечно*, а только до тех пор пока истина о сверхчеловеке не станет реальностью в мире людей. И радость, которую теперь испытывает Заратустра от мысли о вечном возвращении, связана как раз с тем, что оно *обязательно* приведет людей к этой истине – на то оно и вечное! Но, приведя к этой истине людей, оно само станет другим: оставшись вечным, оно перестанет быть возвращением «того же самого». Сверхчеловек, раскрывшийся в человеке, устранил проклятие необходимости и сделает ход вещей *танцующим*, «а мир – выпущенным на свободу, невзнузданным, убегающим обратно к самому себе» [3, с. 142]. Это не означает, что вечное возвращение исчезнет совсем, оно не может исчезнуть, как самый главный «закон» бытия, но когда человек (в форме сверхчеловека) выйдет из подчинения вечного возвращения и станет выше его, станет сам определять его, он сделает его *избирательным*. Именно об этом идет речь в самом конце книги «Так говорил Заратустра»:

«”Я хочу наследников, – так говорит все, что страдает, – я хочу детей, я не хочу себя”» –

Радость же не хочет ни наследников, ни детей, – радость хочет себя самое, хочет вечности, хочет возвращения, хочет, чтобы все было вечным. <...>

Утверждали ли вы когда-либо радость? О друзья мои, тогда утверждали вы также и *всякую* скорбь. Все сцеплено, все спутано, все влюблено одно в другое, –

– хотели ли вы когда-нибудь дважды пережить мгновение, говорили ли вы когда-нибудь: “Ты нравишься мне, счастье! миг! мгновенье!” Так хотели вы, чтобы *все* вернулось!

– все сызнова, все вечно, все сцеплено, все спутано, все влюблено одно в другое, о, так *любили* вы мир, –

– вы, вечные, любите его вечно и во все времена; и говорите также к скорби: сгинь, но вернись назад! *А радость рвется – в отчий дом*» [3, с. 234].

Человек будет «переносить» в вечность, «отдавать» вечному возвращению только то, что определяет его высшее состояние, его полноту бытия, его *радость*.

Важно уточнить еще один момент в представлениях Ницше о вечном возвращении. Заратустра проповедует, что раскрывшаяся божественная сила сверхчеловека сумеет преодолеть не только необходимость, господствующую над будущим, над грядущим, но даже и ту страшную и непоколебимую необходимость, которая делает прошлое *безнадёжно неизменным*. Заратустра верит, что сумел донести и эту благую весть о *самом главном* «избавлении» до людей:

«...как поэт, отгадчик и избавитель от случая, я научил их быть создателями будущего и все, что *было*, – спасти, создавая.

Спасти прошлое в человеке и преобразовать все, что «было», пока воля не скажет: “Но так хотела я! Так захочу я!” –

Это назвал я им избавлением, одно лишь это учил я их называть избавлением» [3, с. 142].

Как раз о таком «избавлении» и повествует фильм Тарковского. Если у Ницше «преобразование» прошлого все-таки можно понять как метафору, то Тарковский настаивает на буквальном и прямом смысле указанного «избавления».

Теперь связь замысла «Жертвоприношения» с ницшевской концепцией вечного возвращения, на наш взгляд, выглядит совершенно очевидной. Отсылая зрителей в начале фильма к этой идее, Отто имеет в виду только ее «ужасающее», а не «радостное» понимание, именно поэтому он делает акцент на том, что от этой идеи Заратустра упал в обморок, но совершенно не упоминает, что он преодолел ее ужас. Это означает, что сам Отто не верит в «сверхчеловека» и в «избавление», о котором говорит Заратустра. И даже если он сам является «пришельцем» из иного мира и обладает каким-то более широким пониманием бытия, чем люди (это можно угадать по некоторым намекам), он всецело покорился законам земного мира с его вечным возвращением и его необходимостью. И хотя он приносит Александру весть о возможности «избавления», сам он не способен совершить нужное для этого деяние, сам он не может «родить» в себе «сверхчеловека». А вот Александр оказывается на это способен, он – один из тех, кого Ницше в своей книге называет людьми «великой тоски, великого отвращения и великого пресыщения», один из тех, кто со-

ставляет «последний остаток Бога среди людей» [3, с. 203]. Только к таким людям обращается Заратустра со своими проповедями, называя их «высшими людьми», зная, что они поймут его и пойдут за ним, – зная, что они уже не хотят жить как прежде, или, как говорит один из этих «высших людей», «не хотят жить, если только не научатся снова надеяться – если только не научатся у тебя, о Заратустра, великой надежде!» [3, с. 203].

Александр не только научился этой «великой надежде», но и сумел сделать ее действенной, преобразующей и его самого, и других людей, которые начинают служить этой надежде, – Отто и Марию.

Наконец, жертвоприношение Александра, которое он совершает, сжигая свой дом и добровольно уходя в одиночество и молчание, также имеет очевидную параллель в тексте трактата «Так говорил Заратустра». Даже раскрыв в себе сверхчеловеческую глубину и проповедуя о ней людям, Заратустра сам не стал *сверхчеловеком*. Ведь «сверхчеловек» – это не отдельный человек, это скорее обозначение той эпохи в истории человечества, когда *все люди* станут другими, станут «тем, что они есть», по выражению Заратустры, выявят в себе «божественные», сверхчеловеческие потенции и совершенно по-другому выстроят свои отношения с миром и друг с другом. Эта эпоха еще впереди, еще далеко он нас. Поэтому Заратустра еще не сверхчеловек, а только провозвестник сверхчеловека, «первенец» на пути к сверхчеловеку. Но это и определяет его трагическую судьбу: «О братья мои, кто первенец, тот приносится всегда в жертву. А мы теперь первенцы. / Мы все истекаем кровью на тайных жертвенниках, мы все горим и жаримся в честь старых идолов. <...> В нас самих живет еще он, старый идольский жрец, он жарит наше лучшее себе на пир. Ах, братья мои, как первенцам не быть жертвою! / Но так хочет этого наш род; и я люблю тех, кто не ищет сберечь себя. Погибающих люблю я всею своей любовью: ибо переходят они на ту сторону» [3, с. 144].

Ницшевский Заратустра – это *новый Христос*, который несет людям учение об их грядущем совершенстве, или, как верит сам Ницше, это *подлинный Христос*, тот Христос, который принес людям великое пророчество, но был забыт в господствующей церкви, навязавшей нам его ложный образ – образ «Бога-искупителя». Восстанавливая подлинный смысл благой вести Христа (в «Так говорил Заратустра» и «Антихристе»), Ницше прекрасно понимает неизбежность его жертвы. Ведь, согласно его интерпретации, Христос не обещает людям никакого «дарового» рая, обеспеченного могуществом Бога, наоборот, требует от людей решительных усилий для того, чтобы войти в то «Царствие небесное», которое он уже принес с собой и которое рядом с каждым из нас, точнее, одновременно и *в каждом из нас*, и в мире *вне нас*, хотя мы и не замечаем его. Мы слишком привязаны к ложным формам нашей жизни, ставим себя в зависимость от них и тем самым лишаем себя благодатной свободы. Жертва Христа, «первенца», необходима для разоблачения ложности этой старой жизни, она должна стать примером для каждого человека – каждый должен осознать ложность своего обыденного существования и изменить его – пожертвовав ради этого всем тем, что он ценил раньше.

В жертвенном деянии Александра в очередной раз, как и во всех предшествующих фильмах Тарковского, нетрудно угадать отражение все того же жертвенного пути Иисуса Христа. Александр спасает мир от гибели, но это только начало его дела и его призвания. Как пророк и Мессия, открывающий людям новый Путь, новую религиозную истину, требующую перерождения, он должен дать радикальный пример такого перерождения, отказа от прежней жизни. И он дает его в самой трагической форме.

Жертвоприношение Александра встает в один ряд с жертвенными деяниями двух главных героев предшествующего фильма Тарковского «Ностальгия». Огонь, охватывающий дом Александра, – той же «природы», что огонь, сжигающий Доменико, и огонь свечи, которую пронесит через бассейн Андрей Горчаков. Всё это – искры одного и того же очищающего пламени, уничтожающего все ложное и неистинное в нашей жизни, все то, что охраняет и поддерживает инерцию обособленного и глубоко несовершенного существования.

Список литературы

1. Ницше Ф. Антихрист // Ницше Ф. Соч. в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 631–692.
2. Фильм Андрея Тарковского «Солярис». Материалы и документы. М., 2012. 416 с.
3. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Соч. в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 5–237.
4. Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Фр. Ницше // Шестов Л. Соч. в 2 т. Томск, 1996. С. 213–316.
5. Тарковский А.А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. Флоренция, 2008. 620 с.
6. Тарковский А.А. Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. 1989. № 2. С. 95–110.

References

1. Nietzsche, F. Antikhris [Antichrist], in Nietzsche, F. *Sochineniya v 2 t., t. 2* [Works in 2 vol., vol. 2], Moscow, 1990, pp. 631–692.
2. *Fil'm Andrey Tarkovskogo «Solyaris». Materialy i dokumenty* [Andrei Tarkovsky's Film «Solaris». Materials and Documents], Moscow, 2012, 416 p.
3. Nietzsche, F. Tak govoril Zaratustra [Thus Spoke Zarathustra], in Nietzsche, F. *Sochineniya v 2 t., t. 2* [Works in 2 vol., vol. 2], Moscow, 1990, pp. 5–237.
4. Shestov, L. Dobro v uchenii gr. Tolstogo i Fr. Nietzsche [The Good in Doctrines of Tolstoy and Fr. Nietzsche], in Shestov, L. *Sochineniya v 2 t., t. 1* [Works in 2 vol., vol. 1], Tomsk, 1996, pp. 213–316.
5. Tarkovskiy, A.A. *Martirolog. Dnevniky 1970–1986* [Martirolog. Diary of 1970–1986]. Florentsiya, 2008, 620 p.
6. Tarkovskiy, A.A. *Iskusstvo kino*, 1989, № 2, pp. 95–110.

УДК 791:1(47)
ББК 85.374:87(2)

**АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ:
ДЕЙСТВИТЕЛЬНАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ
КАК ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ**

А.И. ТИМОФЕЕВ

Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения,
ул. Правды, 13, г. Санкт-Петербург, 191119, Российская Федерация
E-mail: timalex52@gmail.com

На материале фильма А. Тарковского «Жертвоприношение» исследуются представление выдающегося кинорежиссера об Абсолюте и вопрос о способах установления отношений человека с высшим существом. Утверждается, что этот вопрос приобретает особое значение в условиях необратимого кризиса европейской цивилизации и традиционной рациональности. Выявляется существенное изменение ценности блага, утрачивающего в современном обществе статус мерила поступков человека и становящегося относительной ценностью, которая выражает лишь отношение индивида к предметности. Делается вывод о том, что материальные предметы теряют определенный однозначный смысл и не могут быть использованы в качестве жертвоприношения, индивид в этой ситуации должен жертвовать собой, и только это есть действительное жертвоприношение.

Ключевые слова: творчество Андрея Тарковского, фильм «Жертвоприношение», Абсолют, истинные и ложные ценности, целостность бытия.

**ANDREY TARKOVSKIY:
REAL INDIVIDUALITY AS A SACRIFICE**

A.I. TIMOFEEV

St. Petersburg State University of the Cinema and Television,
13, Pravdy str., St. Petersburg, 191119, Russian Federation
E-mail: timalex52@gmail.com

The author considers the ideas of the outstanding film director A. Tarkovskiy about the Absolute and the question about the relationship between the person and the higher being according to the materials of A. Tarkovskiy's film "Sacrifice". The author proves that this question has a special meaning in the conditions of the irreversible crisis of European civilization and traditional reality. The article describes the essential change of the value of good which is losing the status of measure of human actions and becoming a relative value for expressing the personal relations to objectness in the modern society. The conclusion is that the material things become definitely pointless and cannot be used as a sacrifice, a person in this case should sacrifice himself, and only this is a real sacrifice.

Key words: A. Tarkovskiy's works, «Sacrifice», the Absolute, true and false values, being integrity.

Плевать, партнер по покеру дал дуба.
Плевать, что снится ночью домовой.
Плевать, соседи выбили два зуба.
Скажи еще спасибо, что живой. ...
Да, правда, но одно меня тревожит:
Кому сказать спасибо, что живой?

Высоцкий В.С. Скажи спасибо.

Владимир Высоцкий и Андрей Тарковский – люди одного поколения и, думается, одного мироощущения. «Спасибо» Высоцкого – это маленькое жертвоприношение. Главный вопрос в фильме А. Тарковского «Жертвоприношении» тот же, что и у Высоцкого. Что является Абсолютом, той высшей инстанцией (можно назвать ее Богом), которая дает действительный смысл действительно человеческому существованию? Проблема в том, каким образом с этой инстанцией установить отношения. Жертва служит символом реальных отношений, и если человек, приносящий жертву, чувствует, что его жертва принята, то тем самым он понимает, что отношение с абсолютной инстанцией установлено. Но что есть подлинное жертвоприношение?

Один из исследователей творчества А. Тарковского Н. Тихомиров отмечает: «В последней своей работе, картине “Жертвоприношение”, Тарковский как бы подводит итог этим исканиям. Вместе с главным героем, профессором Александром, режиссёр приходит к разрешению проблемы бытия человека – с точки зрения вечности. Осознание высшей цели и добровольное принятие жертвенного бремени во имя живущих – таким стали ответы на вопрос о смысле и содержании человеческой жизни, поставленный Тарковским в неявной форме в самом начале его продолжительного творческого пути. То, что являлось рассеянным в виде суждений и высказываемых предположений в прежних работах, здесь обратилось в явленную как откровение духовную максимум, квинтэссенцию философского миропонимания художника. Бывшее в самом начале объектом горестного созерцания преобразилось в идефикс, осмысленный способ человеческого бытия: трагедия жертвы сделалась подвигом жертвенности» [1].

Уже давно было подмечено сходство финальных кадров первого полнометражного фильма А. Тарковского «Иваново детство» и фильма «Жертвоприношение», его последнего фильма, в которых зритель видит засохшее, мертвое дерево¹. Но аналогичное сходство можно заметить и между начальными кадрами этих фильмов. В «Ивановом детстве» сначала на экране появляется молодая растущая сосна. Камера как бы скользит по ней, поднимаясь снизу вверх, к небу. Это деревце символизирует и главного героя, и, по сути, мировое дерево, через которое установлена связь с природой, с человечеством, с универсумом в целом, а может быть и некой высшей инстанцией. Напротив, в на-

¹ См. об этом: Туровская М. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. с. 192–193 [2].

чале фильма «Жертвоприношение» главный герой Александр пытается установить вертикально засохшую сосну, которая представляет собой лишь муляж мирового дерева, через которое невозможно установление отношений с высшими инстанциями бытия. Александр рассуждает в этом эпизоде о том, что надо найти способы оживления дерева, найти истинное знание о способах установления отношений с высшими инстанциями, но при этом просит сына засыпать корни этого дерева большими камнями.

Вертикальная ось – основная смысловая линия человеческого существования, и базисные человеческие упования связаны с ней. Жизнь понимается индивидом как непрерывное перемещение вверх или вниз. Движение вверх в виде образа представляется как идущее к небесному царству света, а направление вниз интерпретируют как движение к подавленному состоянию, наполненному тьмой.

В качестве заставки для титров своего последнего фильма Тарковский выбрал картину Леонардо да Винчи, повествующую о поклонении волхвов младенцу Иисусу. Волхвы пришли поклониться и принести жертвы истинному Богу. Здесь понятно, кому поклоняться и жертвовать, что жертвовать и как жертвовать. Благодаря этому знанию волхвы и устанавливают отношения с истинным Богом. Следует заметить, что на заднем плане своей картины Леонардо нарисовал зеленеющее дерево, которое, как представляется, символизирует мировое дерево, и его живое состояние говорит о том, что горнее и дольное общаются между собой.

За прошедшие два тысячелетия, на протяжении исторического процесса, указанная связь оказалась утраченной. Именно об этом говорит Тарковский в своем фильме. Символом, который помогает понять причины утраты этой связи, у Тарковского является предмет, активно использованный в фильме. Это – велосипед, уже не живой природный объект, а механический, металлический артефакт. Этот предмет играет роль, которая очевидно бросается в глаза, он имеет важное символическое значение. Можно предположить, что это символическое значение каким-то образом соотносится у Тарковского с пьесой С. Беккета «Про всех падающих»². В этой пьесе велосипед, с его акробатической связью между разумом и телом, постоянно находится в рискованном дисбалансе и служит основным символом картезианского рассудка. Человек на велосипеде также постоянно находится в состоянии неустойчивого равновесия. В указанной пьесе С. Беккета это отставной вексельный брокер мистер Тайлер. Он вынужден постоянно двигаться вперед, чтобы сохранить свое неустойчивое равновесие. При такого рода движении любая остановка означает падение. Это движение пародирует рассудочное действие, нацеленное на полезность как основную форму деятельности европейского человека. Предельная полезность здесь означает полное для-себя-бытие индивида и очевидно *de facto* не может быть достигнута в реальном опыте. Вместе с тем она служит основанием гиперактивности, беспрерывного движения.

² См.: Беккет С. Про всех падающих // Беккет С. Театр. СПб., 1999. С. 178–211 [3].

До определенного момента времени такое действие обеспечивало смысловое наполнение жизни европейца. Но в современном мире рассудок уже не может дать целостной осмысленности человеческого бытия. Живое христианское чувство единства с Богом замещено неким рассудочным механицизмом.

Проблема в том, что вещная полезность является индивидуально ориентированной и это нарушает принцип обратимости бытия и блага. Благо перестает однозначно истолковываться и становится ценностью, которая не имеет бытия, а выражает лишь значимость отношения индивида к предметности. Тем самым материальные предметы теряют определенный однозначный смысл и не могут быть использованы в качестве жертвоприношения.

В фильме есть важный эпизод, в котором Александру в его день рождения привозят на велосипеде в подарок подлинную карту Европы. Карту снимают с велосипеда – и он падает. В этом можно усмотреть символический смысл – связь между Европой и картезианским рассудком не является больше чем-то само собой разумеющимся. Герои фильма начинают поиск нового смыслового наполнения своей жизни. Этим эпизодом заканчивается как бы пролог фильма и начинается основное смысловое действие, в котором Александр пытается понять, посредством какой жертвы можно установить отношения с высшими инстанциями бытия и обрести тем самым смысл собственного существования.

На дне рождения Александра присутствуют два гостя, которые являются как бы волхвами, они полагают, что обладают неким тайным знанием, которое укажет путь к истинному Богу. Первый – Отто, бывший историк, а ныне почтальон, исповедует идеи Ф. Ницше. Второй – Виктор, будучи врачом, ориентирован на медикаментозные, химические способы снятия стресса, вызванного ощущением ужаса бессмысленности бытия. В фильме также находят отзвук и идеи философии Востока, а именно, идеи первой «натурфилософской» школы Древнего Китая – учение об инь и ян и кругообороте пяти первостихий бытия. Естественно, что здесь речь может идти не только о древнекитайской философии, но и, например, о работах К.Г. Юнга, Г. Башляра, посвященных значению стихий в мире фундаментальных субъективных представлений человека.

При этом следует отметить, что Тарковский шел не от тех или иных идей, он исходил, прежде всего, из своего художественного чутья в продуцировании образов, которые *post factum* лишь истолковывались, поскольку были созвучны фундаментальным идеям. В своем последнем интервью А. Тарковский говорил: «На самом деле у каждого художника не только своё понимание творчества, но и своё собственное вопрошение о нём. Это соединяется с тем, что я сейчас говорю об истине, которой мы зыскуем, которой мы способствуем нашими малыми силами. Основополагающую роль здесь играет инстинкт, инстинкт творца. Художник творит инстинктивно, он не знает, почему именно в данный момент он делает то или другое, пишет именно об этом, рисует именно это. Только потом он начинает анализировать, находить объяснения, умствовать и приходит к ответам, не имеющим ничего общего с инстинктом, с инстинктивной потребностью создавать, творить, выражать себя» [4, с. 324].

Главный же герой фильма Александр пытается опереться на абстрактные идеи. Он отказывается от предложения Виктора медикаментозными средствами снять стресс от ужаса бессмысленности и пытается активными действиями, по-мужски предать осмысленность своему существованию. При этом он больше следует ницшеанским советам Отто, хотя над ним тяготеет и картезианское интеллектуальное наследство, согласно которому, жертвуя предметами или совершая какое-то однократное действие наподобие покаяния, можно соотноситься с Богом.

Что касается собственно Ф. Ницше, то он формулирует проблему замыкания смыслового круга бытия следующим образом: «Две дороги сходятся тут: по ним никто еще не проходил до конца.

Этот длинный путь позади – он тянется целую вечность. А этот длинный путь впереди – другая вечность.

Эти пути противоречат один другому, они сталкиваются лбами, – и именно здесь, у этих ворот, они сходятся вместе. Название ворот написано вверху: «Мгновенье».

Но если кто-нибудь по ним пошел бы дальше – и дальше все и дальше, – то думаешь ли, ты, карлик, что эти два пути себе противоречили бы вечно?»

“Все прямое лжет, – презрительно пробормотал карлик. – Всякая истина крива, само время есть круг”» [5, с. 112].

Эту проблему Ницше решает в своей концепции вечного возвращения, которая призвана дать смысловое основание всему происходящему. Согласно этой концепции, смысловой круг есть, но содержание этого круга не имеет внутренней необходимости. В результате, индивидуализирующий момент в человеке не связан с кругом вечного возвращения и не может быть обоснован им, поскольку индивидуализация имеет место через волю к могуществу и противоположна возвращению «того же самого». Индивид не приносит жертву, а, скорее, требует ее. Жертвоприношение вообще невозможно, поскольку Бог, по Ницше, умер.

Вернемся, однако, к фильму А. Тарковского. Опыт однократного действия, нацеленного, тем не менее, на приобретение какого-то бесконечного смысла, Александр получает в любовной связи со своей служанкой Марией. Он вступает в эту связь по совету Отто, который требует от него «возлечь с Марией». В этих словах акт любовного совокупления понимается как нечто возвышенное, дающее герою новый смысл бытия. Эта возвышенность определяется тем, что Мария также является некой символической фигурой. По словам Отто она «ведьма в хорошем смысле», живущая позади закрытой церкви. Собственно, само ее имя предполагает, что она как бы бывшая Богородица, живущая вне закрытой церкви. Однако этот возвышающий акт совокупления, давая, возможно, временное душевное облегчение, не может являться способом постижения универсального смысла бытия. Эта невозможность обусловлена тем, что хотя «Бог есть любовь», но из этого не следует, что можно произвести прямое обращение и сказать, что «Любовь есть Бог». Ведь речь идет о любви двух индивидов, которая, и это очевидно, не может выразить всю универсальную суть сущего. Заметим, что любовь Марии и Александра в своей основе не является даже романтической любовью, в которой индивиды связаны друг с другом благодаря погружению в полноту какой-либо целост-

ности. Мария понимает свою любовь как жалость, Александр же отправляется к Марии по совету Отто на велосипеде, то есть как бы предполагает некий рассудочный, полезный, а значит, конечный смысл своей поездки.

Собственно и сам Александр чувствует, что он не достиг желаемого единения с высшими инстанциями бытия, и поэтому решает принести в качестве жертвоприношения вещь. Самую ценную для него вещь – свой собственный дом, в котором он раньше хотел обрести покой и счастье. Однако из большой ценности этой вещи для индивида совсем не следует большая ценность данной жертвы для Бога. Собственно, с Александром так и происходит, когда он приносит в жертву дом. В этом жертвоприношении мертвое дерево, из которого был построен дом, естественным образом поглощается стихией огня, и чувства смысловой целостности не возникает, хотя стихия огня направлена снизу вверх. Тем самым жертва не дает Александру ощущения связи с Абсолютом, и он теряет рассудок. Это, собственно, произошло ведь и с Ф. Ницше: в конце жизни его ум помрачилось и он представлял себя то Христом, то Дионисом.

Безысходность была бы общим итогом этого фильма А. Тарковского, если бы не его эпилог, в котором показан нам сын Александра. (При этом следует заметить, что сам А. Тарковский посвятил «Жертвоприношение» своему сыну Андрею, посвятил «с надеждой и утешением».) В последней сцене фильма сын Александра поливает сухую сосну, таская огромные для него, «взрослые» ведра. Тем самым он включается в реальный круг жизни и смерти, по сути, он жертвует собой – и только это есть действительное жертвоприношение. Только то, что проходит полный жизненный цикл, реализуется в полном объеме, получает таким способом смысловое завершение. Не случайно в фильме воспроизводится та модель круга жизни и смерти, которую предложила древнекитайская философия.

В начале фильма Александр сам с собой обсуждает проблему различия многократного осмысленного и многократного бессмысленного действий. Он рассказывает сыну притчу об одном послушнике православного монастыря Иоанне, который по приказу настоятеля каждый день поливал сухое дерево, и оно через три года зацвело. Наш герой истолковывает это действие как формально, механически повторяющееся действие. Он сравнивает послушание Иоанна с тем, что можно, например, каждый день в одно и то же время наливать в ванной стакан воды и выливать ее в туалет. Если совершать этот ритуал методическим образом достаточно долго, то мир изменится. Очевидно, что действия Иоанна включены в смысловую целостность божественного бытия. Бог творит чудо – и сухое дерево зацветает. Напротив, манипуляции со стаканом воды ни в какую смысловую целостность не включены, а значит, эти манипуляции, уходящие в «дурную» бесконечность, смысла не имеют.

Думается, что «надежда и утешение» Андрея Тарковского были прежде всего в том, что его фильм «Жертвоприношение» поможет лучше осознать проблему поиска современных способов формирования смысловой целостности бытия и в будущем люди не только рассудком, но и всем своим существом будут стремиться преодолеть свою индивидуальную ограниченность и тем обретут свое единство с Универсумом, Богом или той высшей инстанцией бытия, облик кото-

рой будет продуцировать их предельное воображение. Здесь нужны собственные усилия индивида по преодолению своего *principium individuationis*. «Потому что, – как справедливо подчеркивает Тарковский, – самое трудное – верить. Потому что надеяться на благодать в общем-то невозможно. <...> Постольку, поскольку человек сам выбирает свой путь благодаря свободе воли, он не может спасти всех, но может спасти только себя. Именно поэтому он может спасти других. Мы не знаем, что такое любовь, мы с чудовищным пренебрежением относимся сами к себе. Мы неправильно понимаем, что такое любить самого себя, даже стесняемся этого понятия. Потому что думаем, что любить себя – значит быть эгоистом. Это ошибка. Потому что любовь – это жертва» [6, с. 102–103].

В финале фильма «Жертвоприношение» Тарковский дает как бы метафору будущего, не детерминированного прошлым. Образный смысл этого будущего представляет собой яркое переливающееся тысячами отблесков света пространство воды и воздуха. Кажется, что в этом эфире, состоящем из света, воды и воздуха, происходит непосредственное слияние земного и небесного, индивида и Универсума и обретается бесконечный смысл человеческого существования.

Список литературы

1. Тихомиров Н. От жертвы к жертвенности (Творчество Андрея Тарковского сквозь призму религиоведения) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/gertva.html>.
2. Туровская М. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. 255 с.
3. Беккет С. Про всех падающих // Беккет С. Театр. СПб., 1999. С. 178–211.
4. Андрей Тарковский о киноискусстве (Интервью) // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 315–326.
5. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Соч. В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 5–237.
6. Тарковский А.А. Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. 1989. № 2. С. 95–110.

References

1. Tikhomirov, N. *От zhertvy k zhertvennosti (Tvorchestvo Andrey Tarkovskogo skvoz' prizmu religiovedeniya)* [From a victim to sacrifice (Andrey Tarkovsky's works through religious studies prism)]. Available at: <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/gertva.html>.
2. Turovskaya, M. *7 1/2, ili Fil'my Andrey Tarkovskogo* [7 1/2, or Andrei Tarkovsky's films], Moscow, 1991, 255 p.
3. Beckett, S. *Pro vseh padayushchikh* [About All the Falling ones], in Beckett, S. *Teatr* [Theater], Saint-Petersburg, 1999, pp. 178–211.
4. Andrey Tarkovskiy o kinoiskusstve (Interv'y u) [Andrey Tarkovsky about film art (Interviews)], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and films of Andrei Tarkovsky], Moscow, 1991, pp. 315–326.
5. Nietzsche F. *Tak govoril Zaratustra* [Zarathustra Spoke Thus], in Nietzsche F. *Sochineniya v 2 t., t. 2* [Works in 2 vol., vol. 2], Moscow, 1990, pp. 5–237.
6. Tarkovskiy A.A. *Iskusstvo kino*, 1989, № 2, pp. 95–110.

УДК 791.2(47)
ББК 85.374(2)

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ: ОТ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ К МИСТИКЕ

П.М. КОЛЫЧЕВ

Санкт-Петербургский национальный исследовательский университет информационных технологий, механики и оптики
Кронверкский пр., 49, Санкт-Петербург, 197101, Российская Федерация,
E-mail: kolychev.piter@rambler.ru

Дан анализ мистических сюжетов из фильмов А. Тарковского. Исследуется феномен связи мистических сцен со сценами научной фантастики в фильмах Тарковского, созданных в советскую эпоху, как способа показать место мистических явлений в жизни человека и необъяснимость человеческой души. Анализируются характерные черты использования принципов научной фантастики в фильмах Тарковского. Показана динамика возрастания мистических сюжетов в творчестве Тарковского, апогеем которого является фильм «Жертвоприношение». В результате проведенного исследования делается вывод о роли и значении мистики в творчестве Тарковского.

Ключевые слова: творчество Андрея Тарковского, мистика, научная фантастика, фильм «Жертвоприношение», истина.

ANDREI TARKOVSKY: FROM SCIENCE FICTION TO MYSTICISM

P.M. KOLYCHEV

St. Petersburg National Research University of Information Technology, Mechanics and Optics,
49, Kronverkskiy pr., St. Petersburg, 197101, Russian Federation,
E-mail: kolychev.piter@rambler.ru

The author analyzes the mystical scenes from the A. Tarkovsky's films. The article considers the phenomenon of relations between mystical scenes and scenes of science fiction in A. Tarkovsky's films created during the Soviet epoch as the way to demonstrate the role of mystical events in human life and inexplicability of a human soul. The author analyzes the typical features of usage of science fiction principles in A. Tarkovsky's films. The dynamics of increase of mystical themes in Tarkovsky's works is shown. The apogee of this growth is the film «Sacrifice». As a result of the research the conclusion about the role and the meaning of mysticism in A. Tarkovsky's films is made.

Key words: works of Andrei Tarkovsky, mysticism, science fiction, «Sacrifice», truth.

Андрей Тарковский – уже одно его имя связано с какой-то тайной, мистикой. Но если тема научной фантастики в творчестве А. Тарковского достаточно популярна среди исследователей, роль мистических элементов в его фильмах (не религиозных, а собственно мистических) еще совершенно не исследована. Одним из редких примеров обращения к этой теме является выступление А. Тарасова «"Стена Леонардо" в творчестве А.Тарковского» на международ-

ной научно-теоретической конференции «Феномен А.А.Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре» (Иваново, 8–13 июля 2007 г.) [1], в котором автор говорил о метафизике художественного творчества А. Тарковского. Отдельные размышления на эту тему можно найти в воспоминаниях Л.Александр-Гарретт.

Дополнительная трудность заключается в том, что в ситуации, сложившейся в современной исследовательской литературе, очень трудно серьезно говорить о мистике. Это связано с тем, что, с одной стороны, мистические феномены не признаются реально существующими и значимыми официальным научным сообществом, в том числе и большинством исследователей гуманитарного направления. С другой стороны (и это самое удивительное), к мистическим явлениям отрицательно относится современная церковь, которая охотно эксплуатирует мистические события в своей древней истории, но отказывается признавать их положительное значение в наши дни. Можно в этой связи напомнить, что процесс «официального» признания какого-либо события чудом (т.е. мистическим, сверхъестественным явлением) в католицизме – это очень сложная процедура.

Творчество А. Тарковского всегда было неоднозначно, в его фильмах каждый находит какие-то скрытые темы и мотивы. Почти во всех фильмах А. Тарковского присутствуют мистические сюжеты. Например, в фильме «Андрей Рублев» явный оттенок мистичности носит эпизод разговора Андрея Рублева с Феофаном Греком после смерти последнего. Если обратиться к фильму «Сталкер», то и в нем присутствует явный мистический мотив – способность к телекинезу, которую демонстрирует в финале дочь Сталкера. В фильме «Зеркало» также есть мистические эпизоды, например, левитация героини фильма. В фильме «Ностальгия» безусловно мистический характер носит акт пронесения свечи через бассейн, воспринимаемый как акт творения мира. Об этом писал Э. Юсефсон: «Как-то я задал ему (Тарковскому. – П.К.) вопрос, почему Доменика в “Ностальгии” хочет пройти по воде с зажжённой свечой. “Это то, что создало мир, – ответил он, – даже если это кажется бессмысленным”» [2, с. 331].

Какова же роль мистики в творчестве А. Тарковского? Для чего он вводит ее в своё повествование? Чтобы правильно ответить на эти вопросы, необходимо обратить внимание на то, что мистика, очевидно, взаимосвязана с научно-фантастическими элементами фильмов Тарковского. Научно-фантастические сюжеты являются той основой, на которой выстраивается идеология двух фильмов: «Солярис» и «Сталкер». Важно точно определить сами понятия «мистика» и «научная фантастика» и их взаимосвязь. В подавляющем большинстве случаев термином «мистика» (от греческого *μυστικός* – «скрытый», «тайный») обозначаются *сверхъестественные* явления. Естественные явления, очевидно, есть явления, которые либо полностью объясняются современной наукой, либо представляются такими, которые будут описаны наукой будущего, т.е. они подобны в своей сути полностью объяснимым явлениям. Тогда сверхъестественные явления нужно понимать как явления, которые не объясняются современной наукой и представляются такими, которые не смогут быть объяснены наукой буду-

щего. На основании этого сверхъестественные, т.е. мистические, явления объявляются наукой несуществующими.

Однако в такой системе рассуждений есть ошибочное звено. Наука развивается, и то, что сейчас выглядит как не допускающее никакого объяснения, вполне может стать объяснимым в результате радикальной смены научной парадигмы в будущем. В связи с этим категоричные заявления о несуществовании мистических явлений должны представляться не имеющими достаточных оснований, причем не имеющими достаточных оснований именно с научной точки зрения. В отличие от мистических, *научно-фантастические* явления (т.е. явления, выглядящие сверхъестественными, но встроенные в логику научно-фантастического произведения и имеющие «научное» объяснение в рамках этой логики) могут представать как явления, которые не противоречат основным принципам науки. Это означает, что, даже не имея объяснения в рамках современной науки, они представляются допускающими исчерпывающее объяснение с точки зрения науки будущего. Тем не менее до момента своего объяснения научно-фантастическое явление остается необъясненным, т. е. скрытым, представляющим собой тайну – по существу, *мистическим*. Таким образом, в аспекте своей необъясненности мистика и научная фантастика сближаются.

В фильмах А. Тарковского это сближение порой доходит до едва уловимого различия. В качестве примеров таких сближений можно назвать *научно обоснованное* появление «гостей» и воскрешение Хари¹ в фильме «Солярис» и *мистическое* появление призрака Феофана Грека в фильме «Андрей Рублев». Научно-фантастический характер имеют способность океана планеты Солярис творить новую реальность, мистическая комната исполнения желания в «Сталкере», а также мистическая способность Александра и Марии изменять реальности настоящего. Чтобы понять значение этих сближений, обратим внимание на характерные черты использования принципов научной фантастики в фильмах Тарковского.

Во время съемок фильма «Солярис» А. Тарковский дал интервью Н. Абрамову, в котором совершенно четко сформулировал свое видение научной фантастики. Задавая вопрос о том, какие запросы удовлетворяет этот жанр, интервьюер сам предложил достаточно традиционные варианты ответа: «Желание увидеть научный и технический прогресс человечества, воплощенный в ярких образах современного фильма? Раскрытие философской мысли в необычных, захватывающих обстоятельствах полета в космос, будущего нашей планеты или судьбы смелого изобретения? Может быть, стремление писателя и кинематографиста исследовать характеры людей, наших современников, в драматических событиях, диктуемых законами жанра?» [3, с. 162]. Здесь упомянуто все, что тра-

¹ Советская критика оказалась очень чуткой к попыткам выхода за границы жанра; воскрешение Хари в «Солярисе» было понято именно как мистическое событие, не соответствующее канонам научной фантастики: «Стремление подчеркнуть мотив страдания, в конце концов, в эпизоде “воскрешения” Хари, приводит к тому, что авторам изменяет вкус. Этот фрагмент фильма страдает натурализмом, несет на себе налет мистики» [10, с. 3].

диционно связывается с жанром научной фантастики в литературе и кино: «технический прогресс человечества», «полет в космос», «будущее планеты», «судьбы изобретения». И лишь в последнем варианте речь заходит о человеке. Однако можно смело утверждать, что Н. Абрамов предполагал, что и раскрытие «характера людей» должно напрямую зависеть от той научно-фантастической ситуации, в которой они находятся.

В своем ответе Н. Абрамову А. Тарковский прямо противопоставляет свой замысел существующей жанровой традиции: «Глубина и смысл романа С. Лема вообще не имеют никакого отношения к жанру научной фантастики» [3, с. 163]. Концепцию фильма «Солярис» он связывает не с уже сложившейся традицией научной фантастики в советском и мировом кинематографе, а со своими двумя предыдущими фильмами – «Иваново детство» и «Андрей Рублев». В конечном итоге его интересует только человек и его внутренний мир: «Драматизм формы моих фильмов – примета моего желания выразить борьбу и величие человеческого духа» [3, с. 163].

В этих формулировках важно обратить внимание на используемую режиссером терминологию: «душа», «дух», «судьба». Ведь «дух», «душа», «судьба» – это термины, не очень соответствующие господствующему в эпоху Тарковского научно-материалистическому мировоззрению. Эта терминология далеко не случайна, ведь и в главном теоретическом произведении Тарковского «Запечатленное время»², она является преобладающей, когда он говорит о человеке, и лишь несколько раз используется термин «сознание». В рамках советского материалистического мировоззрения у человека не было души, но было сознание, как «свойство высокоорганизованной материи», точно так же как не было судьбы – жизнь всех и каждого подчинялась строгим законам природы и законам общественного развития. Суть указанного противостояния двух мировоззренческих парадигм удачно схвачена в книге И.И. Евлампиева, в которой смысл фильма «Солярис» обозначен лаконичной формулой: «Научный разум и тайна человеческой души» [5, с. 216].

Поясняя свое отношения к научной фантастике, Тарковский противопоставляет свой фильм известному произведению С. Кубрика: «...”Космическая одиссея” Стэнли Кубрика мне кажется совершенно неестественной: выморочная, стерильная атмосфера, будто в музее, где демонстрируются технические достижения. Но кому интересно произведение, где технические достижения сами по себе стоят в центре внимания художника? Ведь искусство не может существовать вне человека, вне его нравственных проблем» [6, с. 101]. Уже во время съемок фильм «Солярис» позиционировался в советской прессе как научно-фантастический³, но Тарковский сознательно противопоставляет свое новое произведение существующей традиции, настаивая на том, что он и в рамках нового для него жанра остается верным своим старым темам.

² См.: Юсефсон Э. Он, как никто, был верен своему призванию // О Тарковском. М., 1989. С. 327–320 [4].

³ См.: Безелянский Ю. Тайны «Соляриса» // Советская культура. 1970. 20 июня. С. 3 [7].

Чтобы оценить творческую последовательность и смелость режиссера, нужно вспомнить общественную атмосферу 70-х годов XX века. С момента первого полета Ю. Гагарина в космос страна буквально жила успехами освоения космоса. Примечательно, что передовица газеты «Советская культура», в которой появилась упомянутая только что заметка о фильме «Солярис», имела заголовок «Новый важнейший шаг в освоении космоса» и была посвящена успешному окончанию полета космонавтов А.Г. Николаева и В.И. Севастьянова. Советская пропаганда очень умело использовала успехи космической программы в идеологических целях. Новый импульс космической «гонки» был дан высадкой американцев на Луну. Казалось, что скоро мы полетим на Марс, на Венеру и дальше. Возможно, именно эта ситуация и обеспечила благоприятную судьбу фильму «Солярис». Выделяя деньги на этот фильм, советское руководство вправе было рассчитывать на идеологические дивиденды. Однако Тарковский не мог изменить себе даже ради «тактических» целей.

Учитывая совершенно определенный научно-фантастический характер литературной основы фильма, романа С. Лема, слова Тарковского о том, что он снимает не научную фантастику, воспринимались с недоумением, а иногда вызывали даже резко негативную реакцию. При этом критики настаивали на том, что в жанре научной фантастики сам фантастический антураж должен являться не просто формой (фоном), а составлять главное содержание фильма: «Океан Соляриса в философской трагедии, созданной Лемом, – не пассивный фон действия, а одна из основных движущих сил» [8, с. 8].

Советская кинокритика в силу своей идеологической прямолинейности не поняла, что Тарковский в своем отношении к научной фантастике, по-видимому, придерживался метода «ложных символов», который он обнаружил у Л. Бунюэля. Тарковский говорит об этом методе в связи с фильмом Л. Бунюэля «Назарин». Суть метода в том, что Л. Бунюэль использует «образные детали в ткани своих фильмов, которые лишь носят эту навязчивую форму символа, хотя несут на себе только эмоциональную нагрузку» [9, с. 72]. Думается, что именно так Тарковский использовал традиционную научно-фантастическую символику в своих фильмах⁴.

В итоге, можно констатировать, что научная фантастика А. Тарковского стоит особняком в данном кинематографическом жанре – она характеризуется минимальностью собственно фантастического в сюжетах фильмов. Если в «Солярисе» мы еще встречаем привычные признаки жанра (например, космическая станция, на которой происходит большая часть событий), то в «Сталкере» их почти нет. Создается впечатление, что научная фантастика здесь явля-

⁴ Возможно, такими же «ложными символами» являются некоторые известные мотивы фильмов Тарковского, например финальная сцена «Соляриса», в которой критики единодушно узнают воспроизведение картины Рембрандта «Блудный сын» и строят на этом свои интерпретации смысла фильма. Прямолинейность такой символики совершенно не характерна для Тарковского и заставляет искать за «очевидным» смыслом сцены какого-то иного, совершенно неочевидного (из доклада И.И. Евлампиева. Круглый стол, 25 апреля, 2012, СПбГУ).

ется просто «формой выражения». Но формой чего выступают научно-фантастические сюжеты в фильмах А. Тарковского? Учитывая вышеупомянутую близость научной фантастики и мистики, естественно предположить, что научная фантастика есть опосредованная форма выражения мистики. Такое объяснение замысла режиссера вполне разумно, если принять во внимание, что оба научно-фантастических фильма снимались в советское время, когда о мистике говорить было запрещено. Но в такой форме это могло пройти. Веским свидетельством этого является фильм «Жертвоприношение», который был снят без влияния советской идеологии. В этом фильме присутствует только мистика, и нет никакой фантастики.

В оценке значимости мистики в фильмах А. Тарковского следует иметь в виду двусмысленность некоторых его мистических сюжетов. Двойственность их состоит в том, что они могут быть поняты не только как мистические феномены, но и просто как метафоры. Например, левитация в «Зеркале» может быть интерпретирована как метафора наивысшего наслаждения любви: любовь как полет. Даже разговор Андрея Рублева с умершим Феофаном Греком можно понять как метафору отношения «учитель–ученик», т.е. как мысленное обращение ученика к своему учителю. Как и в случае соотношения мистики и научной фантастики, двойственность мистики является динамичной. Ясно, что в советский период творчества режиссера метафорический смысл мистики являлся основным. Возможно, именно благодаря этому Тарковскому и удалось включать в свои фильмы мистические сюжеты. В фильме «Ностальгия» мистика уже почти лишена какой-либо метафоричности. Почему именно «почти», не «окончательно»? В финале фильма мы видим лишь сам обряд, имеющий мистическое значение, но автор не показывает результата его выполнения. Поэтому непонятно, достигло ли несение свечи Горчаковым ожидаемого результата. Но подобно тому, как А. Тарковский расстается с малейшими элементами научной фантастики в своем последнем фильме «Жертвоприношение», он полностью избавляется и от метафоричности мистики. Здесь мы видим не только сам мистический обряд, но и его результат.

Вот как о развитии мистического элемента в творчестве А. Тарковского пишет Н. Болдырев: «Движение к сверхъестественному в себе, напряжение этого движения неуклонно возрастает от фильма к фильму. Эти искания в “Рублеве” еще вполне наивны и материалистичны. <...> В “Солярисе” Тарковский приобретает опыт общения со сверхъестественным как принципиально неизвестным, и в “Зеркале” вся полнота постижения сверхъестественного в естественно-земном выплеснулась с необыкновенной экспрессией и исключительно чистым мелодизмом. В “Сталкере” эта мелодия становится уже религиозной. <...> Сюжет “Ностальгии” в этом смысле утончается. Горчаков столь всецело занят вслушиванием в некий запредельный в себе мир, что внешним наблюдателям ... его движение, “приключение его духа” не видно. В “Жертвоприношении” Тарковский моделирует прямое “столкновение с Абсолютом”. Александр, коснувшийся “нерожденного” и потому бессмертного в себе ядра, уже при жизни оказывается вневременным, он просыпается посреди всеобщей

го сна. Почему это случилось? Потому что его тронула зрячая длань сверхъестественного» [10, с. 182–183].

Воспоминания друзей и коллег А. Тарковского сохранили для нас некоторые прямые свидетельства его отношения к мистике. Например, в воспоминаниях Лейлы Александер-Гарретт мы находим интересные рассуждения Тарковского о ведьмах («*la strega*» – ведьма, колдунья), к числу которых он причислил и саму Лейлу. «На мои протесты и нежелание быть ни тем, ни другим, – пишет Л. Александер-Гарретт, – он недоуменно спросил, а что я, собственно, имею против ведьм. Разве неизвестно мне, что существительное “ведьма” происходит от глагола “ведать”; то есть “знать”. И кто же я еще, как не ведьма, – изучаю астрологию, карты Таро, интересуюсь мистикой, составляю гороскопы на компьютере – самая что ни на есть современная ведьма, “ведаешь тайнами”. Он засмеялся и добавил: “Да не волнуйся, ты – белая ведьма”. Так же шутиливо я поблагодарила его: “Ну, и на том спасибо”. “Не дай бог тебе с черными повстречаться! – без смеха добавил он. – От них беги...” Подобно почтальону Отто из “Жертвоприношения”, Андрей коллекционировал “необъяснимые случаи”. Он рассказывал, как, будучи геологом в Сибири, однажды ночью ему почудился голос, требовавший немедленно покинуть избушку; это продолжалось несколько раз, и, в конце концов, он из нее вышел. В то самое мгновение на избушку свалилось громадное дерево и раздавило ее. Таинственный голос спас ему жизнь» [11, с. 35–36]. Интересно отметить, что при первой публикации описания этого разговора, заканчивающегося словами «от них беги», Лейла Александер-Гарретт в конце пишет: «Я до сих пор не знаю, шутил ли он или говорил всерьез. Думаю, и то, и другое» [12, с. 305]. Это показывает, что Тарковский не стремился демонстрировать явно свои убеждения.

О вере Тарковского в мистическое говорит и Д. Банионис: «Мне неизвестно, ходил ли Андрей в церковь, но то, что он верил в какую-то непознанную, стоящую за человеком силу, несомненно. Он умел видеть слегка мистическую подоплеку даже в житейских делах ...» [13, с. 137]. Что касается высказываний самого А. Тарковского об отношении к мистике, то к ним, пожалуй, следует отнести его ответ на вопрос одной из анкет: «Ваша основная черта характера?» – «Абсолютная вера в бессмертие человеческой души» [14, с. 361].

Но все-таки главным свидетельством веры художника является его искусство. Поскольку наиболее прямо о мистической стороне бытия Тарковский говорит в «Жертвоприношении», именно на этот фильм нужно обратить основное внимание, пытаясь понять его отношение к мистике. В этом фильме не только присутствуют мистические эпизоды в собственном смысле, здесь автор метафорически выражает и свое понимание мистики.

В одном из фрагментов фильма почтальон Отто вручает Александру свой подарок. Этим подарком явилась старая карта Европы, которую Отто привозит на велосипеде. Когда Александр уверенно говорит: «Она не настоящая, копия, конечно, репродукция», Отто возмущенно отвечает: «Нет, нет, как же можно, – настоящая, оригинал!» Александр вместе с гостями рассматривает эту подлинную вещь, после чего они ставят ее под лестницу. Принимая под-

линную и очень ценную вещь, Александр выбирает для неё самое «непрестижное» место в доме, откуда карту уже почти невозможно рассмотреть, т.е. она уже не может выполнять свою функцию, свое предназначение, быть может, очень важное. Тема подлинности и копии возникнет еще раз чуть позднее, когда Отто попадает в комнату Александра и спрашивает его о картине, которая висит на стене. Александр поясняет: «Это “Поклонение волхвов” Леонардо. Репродукция, конечно». На что Отто отвечает: «Боже мой, какая же она страшная. Леонардо всегда внушал мне страх». И именно после этого Александр узнает, что началась мировая катастрофа.

В данном случае Александр пользуется копией, которая занимает самое почетное место в его доме, она висит в его комнате. В результате получается, что Отто предлагает нечто подлинное, которым Александр не собирается пользоваться, так как удовлетворен тем неподлинным, что у него есть. Все это выглядит как метафорический рассказ о том, что часто подлинное не находит себе места, оказывается невостребованным.

Подарок Отто вызывает у гостей интерес, и они расспрашивают его о том, чем он занимается. Оказывается, Отто собирает мистические факты. Он подчеркивает при этом, что речь идет только о подтвержденных фактах, т.е. о чем-то безусловно подлинном. Гости, а возможно, и некоторые зрители фильма с недоверием относятся к рассказу Отто. Думаем, именно имея в виду это недоверие, А. Тарковский и ввел в фильм сюжет с подлинным подарком. Если уж человек дарит подарок-подлинник, то этому человеку следует доверять, он вряд ли склонен к разыгрыванию шуток. Подарок-подлинник – это манифестация подлинности мистических явлений.

Значимость рассматриваемого нами сюжета подчеркивается еще и тем, что он является переломным в действии фильма. Действительно, после рассказа Отто о мистическом случае с фотографией матери и сына в фильме начинаются мистические события. Их начало опять же связано с Отто, именно с его падением, которое случилось из-за того, что, как он говорит, его «коснулся злой ангел». Полет злого ангела оказывается мистической параллелью к полету военных самолетов, обозначающих начало мировой катастрофы. После этого Александру предстоит сделать выбор: либо он доверяет мистическому знанию Отто, либо нет⁵. Кульминацией в этой ситуации выбора является произнесение им молитвы. Здесь надо обратить внимание на то, что в момент ее произнесения Александр отворачивается от *неподлинной* картины «Поклонение волхвов», хотя там изображен Христос, к которому и обращается Александр. Ви-

⁵ Ситуация выбора между рациональным «пониманием», которое совершенно не «схватывает» истину, и неким «непониманием», ставящим пределы научному мировоззрению, но именно поэтому открывающим путь к истине, была явно обозначена Тарковским уже в фильме «Солярис», когда все ученые, входившие в комиссию, расследовавшую трагические события, произошедшие на планете Солярис, восприняли доклад пилота Бертона как галлюцинацию; на сторону Бертона встал лишь один профессор Мессенджер (см.: Громова А. Бесплодный спор с романом // Литературная газета. 1973. 7 марта. С. 223–224 [8]).

димо, это надо понимать как отказ от того неподлинного знания, которому он доверял до сих пор.

Образ молящегося Александра, повернувшегося спиной к картине «Поклонение волхвов», настолько парадоксален, что в нем можно попытаться усмотреть дополнительные смысловые мотивы. Следует сказать, что эта картина занимает центральное место в фильме «Жертвоприношение». Ведь фильм начинается с фрагмента картины, где показана рука одного из старцев-волхвов, который преподносит дар Христу-младенцу, протягивающему свои руки к этому дару. В кадр попадают лишь руки обоих персонажей. Возможно, это нужно рассматривать как эпиграф к разговору Александра со своим сыном, которому он стремится передать (преподнести) что-то очень важное.

Второй образ из картины Леонардо, который мы видим в самом начале фильма, – это образ дерева. Его также можно трактовать как своеобразный эпиграф к двум последующим эпизодам фильма, в одном из которых Александр вместе со своим сыном втыкает в землю сухое дерево (с него начинается развитие сюжета фильма), а в другом – маленький сын Александра поливает то же дерево, которое кажется расцветающим (им заканчивается фильм). Возможно, изображение цветущего (живого) дерева на картине и сухого (мертвого) дерева в фильме (т.е. в реальности) – это метафора. Она показывает, что в современной культуре утеряно что-то очень важное, подлинное. В одном из эпизодов Александр прямо выражает эту мысль. Получив в подарок от Виктора альбом репродукций православных икон, он комментирует его в том смысле, что наша культура утратила то подлинное, что было доступно людям прошлого.

«Поклонение волхвов», являясь картиной, одновременно является и иконой в рамках католической традиции. И здесь важно зафиксировать суть различия между традициями православной и католической иконописи. Прежде всего, это касается соотношения внутреннего и внешнего в изображаемом сюжете. Православная традиция, продолжая византийскую традицию, нацелена на раскрытие внутреннего (интимного, духовного) отношения человека к Богу, при этом оказывается несущественным фотографическое отражение элементов изображаемой ситуации: людей, деревьев, гор и так далее – всего того, что оказывается внешним для указанных отношений. В то же время именно на этот внешний аспект и делается акцент в католической традиции, где с удивительным мастерством изображаются предметы чувственного (телесного) мира. Однако за этой фотографичностью часто теряется внутреннее религиозное переживание человека.

Возможно, что в фильме Тарковского православные иконы – это метафора духовной составляющей человека, а католическая картина – метафора телесной его составляющей. Тогда жест Александра, состоящий в том, что он отворачивается от картины, можно интерпретировать как его призыв отказаться от стратегии современной культуры, ориентированной прежде всего на человеческую телесность. Ведь именно эта ориентация привела человечество на грань гибели (начало войны в фильме). И теперь единственное спасение – это отказ от указанной стратегии в пользу подлинных ценностей. Речь не идет об отказе от веры

в Бога, ведь Александр обращается с молитвой к Нему. Наоборот, имеется в виду отказ от всего, что ценит человек, в пользу подлинной веры. Отказ от чувственно-телесного показан в фильме как акт сожжения дома Александра. Теперь Александр не может передать этот дом своему сыну по наследству.

Свое отношение к материальным и духовным ценностям А. Тарковский публично декларировал задолго до съемок «Жервоприношения», например, в своем выступлении перед зрителями Восточного Берлина в марте 1973 г. в связи с фильмом «Солярис»: «... самое главное: чтобы человек был человеком, чтобы он сохранил чувство собственного достоинства, чтобы его ничто не сломило, чтобы он не предпочел материальное духовному...» [15, с. 53]. Совершенно определенно о системе ценностей Тарковского говорит К. Занусси в своих воспоминаниях: «Он не признавал мир вещей и значимость обладания – усомнился в том, что его современникам казалось абсолютным, – и показал, что именно этот мир является миром призраков, иллюзий, миром теней, а не сутью существования» [16, с. 383].

Александр стремится передать сыну не вещи, а слово о подлинном. Об этом он говорит в эпизоде, с которого начинается действие фильма. Может быть, поэтому фильм заканчивается известной фразой из Библии о значимости Слова. Знание о подлинном, если и можно передать, то только через Слово.

Все сказанное позволяет сделать вывод о том, что А. Тарковский в мистике видит, с одной стороны, возможность обращения к подлинному знанию, а с другой стороны, надежду на новое мировоззрение, где мистический опыт займет более значимое место, нежели в современной материально ориентированной культуре.

Список литературы

1. Тарасова А. «Стена Леонардо» в творчестве А. Тарковского [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kinozerkalo.ru/>.
2. Юсефсон Э. Он, как никто, был верен своему призванию // О Тарковском. М., 1989. С. 327–320.
3. Абрамов Н. Диалог с А. Тарковским о научной фантастике на экране // Экран – 1970–1971. М., 1971. С. 162–165.
4. Тарковский А.А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. М., 2002. С. 95–348.
5. Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. 2-е изд. Уфа, 2012. 472 с.
6. Тарковский А.А. Зачем прошлое встречается с будущим? // Искусство кино. 1971. № 11. С. 96–101.
7. Безелянский Ю. Тайны «Соляриса» // Советская культура. 1970. 20 июня.
8. Громова А. Бесплодный спор с романом // Литературная газета. 1973. 7 марта.
9. Тарковский А. Жгучий реализм // Луис Бунюэль. М., 1979. С. 65–74.
10. Болдырев Н. «Жервоприношение» Андрея Тарковского. М., 2004. 528 с.
11. Александер-Гарретт Л. Андрей Тарковский: собиратель снов. М., 2009. 509 с.
12. Александер Л. Тайны и таинства Андрея Тарковского // О Тарковском. М., 1989. С. 302–320.
13. Банионис Д. Приобщение к неведомому // О Тарковском. М., 1989. С. 131–139.

14. Тарковская М.А. Осколки зеркала. М., 2006. 416 с.
15. Тарковский А. Пояснения к фильму «Солярис» // Киноведческие записки. 1992. № 14. С. 48–53.
16. Занусси К. Вспоминая Андрея Тарковского... // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1990. С. 382–391.

References

1. Tarasova, A. «Stena Leonardo» v tvorchestve A. Tarkovskogo [«Leonardo's Wall» in A. Tarkovsky's Works]. Available at: <http://kinozerkalo.ru/>
2. Yusefson, E. *O Tarkovskom* [About Tarkovsky], Moscow, 1989, pp. 327–320.
3. Abramov, N. Dialog s A. Tarkovskim o nauchnoy fantastike na ekrane [Dialogue with A. Tarkovsky about science fiction in film field], in *Ekran – 1970–1971* [Screen – 1970–1971], Moscow, 1971, pp. 162–165.
4. Tarkovskiy, A.A. Zapechatlennoe vremya [Imprinted Time], in Andrei Tarkovskiy. *Arkhivy. Dokumenty. Vospominaniya* [Andrei Tarkovsky. Archives. Documents. Memories], Moscow, 2002, pp. 95–348.
5. Evlampiev, I.I. *Khudozhestvennaya filosofiya Andrey Tarkovskogo* [Art Philosophy of Andrei Tarkovsky], Ufa, 2012, 472 p.
6. Tarkovsky, A.A. *Iskusstvo kino*, 1971, no. 11, pp. 96–101.
7. Bezelyanskiy, Yu. Tayny «Solyarisa» [«Solyaris» Misteries], in *Sovetskaya kul'tura*, 1970, July 20.
8. Gromova, A. Besplodnyy spor s romanom [Futile Discussion with Novel], in *Literaturnaya gazeta*, 1973, 7 March.
9. Tarkovskiy, A. Zhguchiy realism [Tough Realism], in *Luis Bunuel'* [Luis Bunuel], Moscow, 1979, pp. 65–74.
10. Boldyrev, N. «Zhertvoprinoshenie» Andrey Tarkovskogo [«Sacrifice» of Andrei Tarkovsky], Moscow, 2004, 528 p.
11. Aleksander-Garrett, L. *Andrei Tarkovskiy: sobiratel' snov* [Andrei Tarkovsky: Collector of Dreams], Moscow, 2009, 509 p.
12. Aleksander, L. Tayny i tainstva Andrey Tarkovskogo [A. Tarkovskiy Misteries and Sacraments], in *O Tarkovskom* [About Tarkovsky], Moscow, 1989, pp. 302–320.
13. Banionis, D. Priobshchenie k nevedomomu [Familiarization with Misterious], in *O Tarkovskom* [About Tarkovsky], Moscow, 1989, pp. 131–139.
14. Tarkovskaya, M.A. *Oskolki zerkala* [Pieces of Mirror], Moscow, 2006, 416 p.
15. Tarkovsky, A. Poyasneniya k fil'mu «Solyaris» [Explanations to «Solyaris»], in *Kinovedcheskie zapiski*, 1992, no. 14, pp. 48–53.
16. Zanusso, K. Vspominaya Andrey Tarkovskogo... [Thinking about A. Tarkovskiy], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and films of Andrei Tarkovsky], Moscow, 1991, pp. 382–391.

УДК 008:94?19?(47)
ББК 71.1(2)

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ: ПРЕОДОЛЕНИЕ ВРЕМЕННЫХ ДИСТАНЦИЙ

Н.Х. ОРЛОВА

Санкт-Петербургский государственный университет,
Менделеевская линия, 5, г. Санкт-Петербург, 199034, Российская Федерация
nadinor@mail.ru

На примере двух ярчайших художников советской культуры Михаила Булгакова и Андрея Тарковского анализируются исторические параллели между стратегиями выживания творческой интеллигенции в пореволюционные 20–30-е гг. XX в. и в так называемый период оттепели 60-х гг. Отмечается, что в эти годы становятся востребованными новаторство, разнообразие жанров и приемов, индивидуальность, хотя официальная идеология жестко очерчивала границы «оригинальности», выстраивая иерархическую вертикаль Партия – Зритель – Автор. Показано, что общим для обоих периодов было ощущение динамики жизни, оптимизма, новаторства, удивительной талантливости и доверия к своим творческим силам. Утверждается, что культурный запрос в разные периоды ставит и разные задачи перед художниками, но отношения с идеологической «зоной» строятся все по тем же законам иерархии и цензуры. Подчеркивается, что общим местом становится и попадание в списки неблагонадежных наиболее независимых, оригинальных, отказывающихся совпадать с мейнстримом. Обосновывается положение о том, что фильм «Страсти по Андрею» в известной степени повторил судьбу булгаковских пьес, а по отношению к обоим художникам действовали две разнонаправленные силы: с одной стороны, запрос времени выталкивал их на поверхность, нуждался в их творческой смелости и таланте, с другой – увлеченность настоящим мешала замечать, что жизнь советского человека все также встроена в идеологические догмы, выход за пределы которых опасен. Выявлено, что доминирующей стратегией в меняющейся идеологической ситуации по отношению к яркой индивидуальности, творческой инициативе, новаторству являлись официальное замалчивание и тихий запрет, что в полной мере проявилось в биографиях М. Булгакова и А. Тарковского. Делается вывод о том, что имена Тарковского и Булгакова сегодня стали легендой, образцом ответственности и верности призванию. Посмертное возвращение обоих этих замечательных имен обосновано императивом справедливости и по отношению к их памяти, и по отношению к судьбе искусства в целом.

Ключевые слова: творчество Михаила Булгакова, творчество Андрея Тарковского, советская культура, пограничная ситуация, стратегии выживания, официальная идеология, «шестидесятники», пореволюционный период.

ANDREI TARKOVSKY: OVERCOMING TEMPORAL DISTANCE

N. Kh. ORLOVA

St. Petersburg State University,
5, Mendeleevskaya liniya, St. Petersburg, 199034, Russian Federation
E-mail: nadinor@mail.ru

The author analyzes the historical parallels between the survival strategies of post-revolutionary intellectuals in 20–30 years and in so-called period of thaw in 60s using the example of the two brightest

artists of Soviet Culture Mikhail Bulgakov and Andrei Tarkovsky. In those years innovation, the diversity of genres and techniques, personality become popular although official ideology strongly defined the boundaries of «originality» and formed the vertical line Party – Viewer – Author. It is shown that the common thing for both periods was a sense of dynamics of life, optimism, innovation, talent and amazing confidence in creative powers. The author affirmed that the cultural needs at different times set different tasks to the artists, but the relationship with the ideological «zone» form according to the same hierarchical and censored rules. It is emphasized that it becomes common place and getting into the lists of the most unreliable of independent, original, refusing to coincide with the mainstream. In this sense, the film «The Passion of Andrew» to some respect repeats the fate of Bulgakov's plays. With respect to the both artists two opposite forces worked. On the one hand, the time request pushed them into the surface, was in need of their creative talent and courage. On the other hand, infatuation for the present prevented from the notice that the life of Soviet people built in the ideological dogma, and going beyond them is dangerous. The author reveals that the dominant strategy in a changing ideological situation in relation to the striking individuality, creative initiative, innovation, was the official silence and the quiet ban, and completely occurred in biographies of both authors Mikhail Bulgakov and Andrei Tarkovsky. The author concludes that the names of Tarkovsky and Bulgakov now are the legend, a model of responsibility and fidelity to the vocation. Posthumous return of these two great names are based on the imperative of justice in relation to both the memory about them and the fate of art in general.

Key words: Mikhail Bulgakov, Andrei Tarkovsky, Soviet culture, the border situation, survival strategies, the official ideology, «the sixties», post-revolutionary period.

Нам жить недолго. Суть не в овациях.
Мы растворяемся в людских количествах
Андрей Вознесенский

Я на мирзираю из-под столика.
Век двадцатый, век необычайный:
Чем он интересней для историка,
Тем для современника печальней.

Николай Глазков

В судьбе всякого человека бывают такие пограничные ситуации, преодоление которых может пониматься либо как бессмысленная утрата скорости и качества жизни, либо как обретение. Иов многострадальный остался бы не отмеченным славой библейской истории, если бы так и прожил в благополучном бытовании свою праведную жизнь. Но именно драма потери всего поставила вопрос о достоверности или мнимости его преданности Богу. Обрушение, крах, препятствия либо загоняют человека в хаос утраты смысла жизни, либо провоцируют в нем такую волю к жизни, такой протест, что, скорее, есть повод говорить об уникальной счастливой судьбе, нежели о трагедии. Очевидно, что об этом можно говорить и применительно к истории больших сообществ, народов, наций. Культура выталкивает на поверхность мегаресурсы, и тогда период преодоления помечается особой меткой, особой плотностью блестящих талантов на единицу времени. Так, применительно к русской культуре XX века мы можем говорить в категориях золотого запаса об уникальном феномене Русского зарубежья, о целой плеяде замечательных имен в советской литературе и кинематографе пореволюционных 20–30-х гг., об удивительном явлении «шестидесят-

ников». По этому поводу вспоминается теория изрядно забытого в послереволюционных вихрях русского философа Александра Вейдемана – о пантрагизме как условии, при котором возможны искусство, религия, история¹.

В творческой судьбе Андрея Тарковского, имя которого вписано в золотой запас не только отечественного, но и мирового кинематографа, мы обнаруживаем те общие для перечисленных явлений культуры признаки, которые позволяют наделить их особым статусом. Позволим себе зафиксировать лишь некоторые совпадения, характерные для творчества 20–30-х и 60-х гг. и проявившиеся в драмах судеб Михаила Булгакова и Андрея Тарковского. Порядок имен может вызвать недоумение, ведь один из них драматург, писатель, а второй – кинорежиссер, сценарист. И скорее, следовало бы сделать ретроспективный пробор в 20–30-е гг. к фигуре Сергея Эйзенштейна. Заметим, что такие сопоставления уже сложились в литературе². Классический Эйзенштейн, обласканный официальной властью и мировым признанием, совпал со своим поколением в подцензурности и несвободе. В конечном итоге, он уходит в теоретическую деятельность, что было одной из стратегий, позволяющих сохранять высокий статус в киноцехе, но избегать противоборства с властью. Для модерниста Тарковского отношения с официальной властью с самого начала сложились драматично. В этом смысле в биографии Булгакова мы находим больше совпадений с перипетиями творческой драмы и славы Андрея Тарковского.

Как и пореволюционные, 60-е годы воспринимались как время избавления от давящего страха, время для желаний «честного высказывания». В условиях сохраняющейся тотальной зависимости кинематографа от политики и официальной идеологии все же набирают силу протестные процессы против клишированных образцово-показательных киногероев соцреализма. На экране появляется человек живой, не идеальный, но все же вызывающий к себе сочувствие и интерес. Кроме того, важным событием 60-х гг. становится «реабилитация автора-творца», когда становятся востребованными «независимость режиссера-постановщика, начинают котируются разнообразие жанров и приемов, открытое самовыражение, “непохожесть”, новизна» [1, с. 337]. В этих же категориях описывает настроенные «шестидесятников» в своих воспоминаниях Микаэл Таривердиев: «Я не совру, если назову эту атмосферу атмосферой надежд и приподнятости. Ощущение нашей нужности не покидало нас. Нам казалось, что нужны мы, именно мы, молодые, не отмеченные страхом предыдущих поколений. Это была атмосфера всей тогдашней жизни» [2, с. 40–41]. Он вспоминает об удивительной возможности, которая на несколько лет появилась у студентов ВГИКа этого поколения, – снимать свои дипломные работы на профессиональных студиях. Именно тогда «вышли в свет» Михаил Калик, Гия Данелия, Андрей Тарковский.

¹ Вейдеман А. Трагика как сущность искусства, религии и истории (теория пантрагизма). Рига, 1936.

² Подробнее см.: Митта А.Н. Кино между адом и раем: Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Хичкоку, Тарковскому... М., 1999. 508 с.; Фрейлих С.И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. М., 1992. 251 с.

В какой-то мере запрос на нового автора был сформулирован еще в далекие 20–30-е гг. Впрочем, как и на нового зрителя. Вместе с тем официальная идеология жестко очерчивала границы «оригинальности», выстраивая иерархическую вертикаль Партия – Зритель – Автор. Замечательно прослеживается этот сюжет в периодике тех лет, где постановления съездов и пленумов о задачах «работников» искусства дополняются своеобразными инструкциями о том, как следует понимать читательские и зрительские вкусы советского человека. Перед искусством ставятся задачи практически-политические: выявить новое (читай – революционное) и противопоставить его старому (читай – антиреволюционному). Стать революционером, борцом, обличающим враждебное прошлое и всякого, кто в нем заблудился. «Вопрос же идеологии является в настоящее время центральным рычагом нового искусства. Только, круто повернув рычаг, мы сможем перевести искусство на рельсы нового, рождаемого эпохой жизнечувствования» [3, с. 2]. Решать подобную задачу предстояло еще научиться. Надо было не просто вырвать самого себя из родового гнезда, но и научиться его не любить, презирать, обличать. Выработать для этого новый язык, стать носителем этого языка. Без невроза здесь не обошлось. И возможно ли было иначе? Скальпель революции как бы целый народ сделал шариковыми, с амнезированной человечностью. Однако уверенно можно говорить, что общим для того времени и для шестидесятых годов было ощущение динамики жизни, оптимизма, новаторства, удивительной талантливости и доверия к своим творческим силам. В 60-е гг. перед искусством ставятся иные задачи. Культурный запрос разворачивается к человеку, к его судьбе, переживаниям, семейности. Но отношения с идеологической «зоной» строятся все по тем же законам иерархии и подцензурности. Общим, следовательно, становится и попадание в списки неблагонадежных наиболее независимых, оригинальных, отказывающихся совпадать с мейнстримом. Выброшенными из литературной жизни в 20–30-е гг. оказались замечательно талантливые Михаил Светлов, Юрий Олеша, Варлам Шаламов, Николай Клюев, Михаил Булгаков и другие, вошедшие в эти годы с верой в свою необходимость эпохе перемен.

О специфичности ситуации, в которой творилась отечественная литература пореволюционного времени, пишет М.О. Чудакова. Коллизия, возникшая перед литераторами (вне зависимости от профессионального опыта и статуса), заключалась в том, что «постановка (и решение) определенных литературных задач совпала по времени и сплелась с задачей выработки определенного социального поведения» [4, с. 291]. Происходила одновременно «настройка читательского зрения и адаптация писательского взгляда».

Переосмыслению подлежали способы «социального бытования» и писателя, и самой литературы, парадигмы «соотношения писателя и читателя». И пьеса «Бег», заказанная Михаилу Булгакову в условиях острейшего репертуарного голода, маркируется не по критериям, выработанным классической драматургией, не по оппозиции «художественно/нехудожественно», а по идеологическим понятиям «свой/чужой». В этих категориях переопределялись и такие понятия как культура, честь, родство, мецанство, традиции.

Социальный заказ становится реальностью не только потому, что литератор прикрепляется к идеологическим задачам воспитания нового социалистического человека, но и потому, что для каждого писателя через него решается вопрос «нужности/ненужности», восстребованности, совпадения с временем истории. Знаковым было поколение 1890-х гг.³, специфика которого заключалась в том, что каждый из литераторов встретил революцию совершеннолетним и сознательно сделал свой выбор остаться в большевистской России. Пик их творческих исканий пришелся на первые два советских десятилетия. Как известно, значительная часть их работы либо запрещалась к печати, либо надолго замалчивалась.

«Шестидесятник» Микаэл Таривердиев в своих воспоминаниях пишет: «Но знали ли мы, молодые, что судьба Светлова, Олеси, наконец, судьба Булгакова – это и наша судьба? Знал ли Тарковский, что это и его судьба, судьба таланта, который не продается? <...> К некоторым из них мы относились свысока, к некоторым – с уважением, но все равно с позиций превосходства глупой молодости. Мы были увлечены собой, перспективами, которые открывались перед нами. И мало кто из нас понимал, что в чем-то нас ждет та же судьба. Мы не слышали их одиночества» [2, с. 71]. Как известно, предъявленные к сдаче в 1966 г. «Страсти по Андрею» в известной степени повторили судьбу булгаковских пьес: неоднократная переработка, учет «указаний» вышестоящих инстанций, все равно неодобрение, полка хранилища вместо проката... затем, через годы, – признание. Для большинства работ из булгаковского наследия – посмертное. Примечательно, что Тарковский, подбирая драматическое произведение для постановки на сцене театра, к булгаковским пьесам отнесся небрежно: «Я ничего не нашел! Не знаю, что делать! Булгакова прочел всего – наивно мне показалось все это и малоинтересно для сцены» [5, с. 295].

Тарковский – один из самых яростных отрицателей в когорте «шестидесятников», которые на этом отрицании создали «великое кино». И, возможно, по этой причине его картины выделены как «трудное кино», в котором «непреречно присутствует «русский спор» с его безднами и неразрешимостями» [6, с. 78].

Самой «поколенческой вещью» того времени считается фильм Калика «До свидания, мальчики», потому что, «если говорить не о паспортных данных шестидесятников, а об их философии, мировосприятии, они и тогда были мальчиками, и сейчас в чем-то ими остались. Даже Миша, несмотря на его лагерь. Мальчишками, которые верили, были романтиками, идеалистами» [2, с. 65]. Парадоксально то, что по отношению к ним действовали две разнонаправленные силы. С

³ М. Чудакова приводит примечательный список: Ахматова, Клычков, Сейфуллина, Асеев, Полетаев, Архангельский, Пастернак, Инбер, Кириллов, Полонская, Мандельштам, Фурманов, Эренбург, Шкапская, Лавренев, Фраерман, Зенкевич, Зозуля, Цветаева, Третьяков, Федин, Мальшкин, Паустовский, Маяковский, Шкловский, Заяцкий, Бабель, Пильняк, Зоценко, Шкваркин, Тьянянов, Лидин, Бианки, Зазубрин, Иванов, Багрицкий, Ромашов, Облдуев, Тахонов, Антокольский, Шварц, Слетов, Ильф, Катаев, Борисов, Казин, Колбасьев, Олейников, Лебедев-Кумач, Либединский, Вагинов, Олеша, Сельвинский, Платонов, Веселый, Левин, Леонов, Зарудин, Лунц.

одной стороны, запрос того времени выталкивал их на поверхность, нуждался в их творческой смелости и таланте. С другой, увлеченность настоящим мешала замечать, что жизнь советского человека все также встроена в идеологические догмы, выход за пределы которых чреват, как минимум, «обеспокоенностью» официальных структур и встроенных в них «деятелей культуры старого образца». Именно ими бурное продвижение талантливой молодежи понималось как покушение на основы основ. Вспоминая об обеспокоенности начальства Союза кинематографистов «бумом» вокруг таких имен, как Тарковский, Калик, Параджанов, Таривердиев описывает одно из совещаний ЦК у тогдашнего главы идеологической комиссии Ильичева: «Нас вызвали туда, как говорится, каждой твари по паре. Я помню, от литераторов в качестве “левых” (то есть плохих) пригласили Евтушенко, Вознесенского, Ахмадулину, Аксенова. В противовес им в качестве “хороших” – поэтов Владимира Фирсова и Егора Исаева и еще двоих-троих, имен которых не помню. От Союза кинематографистов – “плохих” Михаила Калика, Андрея Тарковского и, кажется, Игоря Таланкина, а от союза композиторов – Родиона Щедрина и меня. Кто был от “хороших”, не помню. К нам обратились с требованием выступить и покаяться. При мне с этим предложением к Тарковскому обратилась Фурцева. Он категорически отказался» [2, с. 75]. Собственно, требовался тот же ангажированный государственной идеологической системой кинематограф, но только «с человеческим лицом».

Тарковский вырос вместе с этим удивительным поколением, сопротивляясь вместе с ним официальной советской идеологии, впитывая все самое талантливое, неожиданное, чтобы самому состояться также талантливо и неожиданно. Студенчество Тарковского начинается с поддержки лауреата Сталинских премий, корифея официального советского кинематографа Михаила Ромма, принципами педагогики которого были «широта взглядов, терпимость, предоставление полной свободы выбора..., благодаря которым его “воспитанники” стали очень разными художниками, по сути дела, они составили цвет последующего советского кино» [1, с. 353]. Дипломная работа Тарковского с героем-ребенком «Каток и скрипка» (1961) выходит в широкий прокат. Вообще тема актуального бытия в оптике детского мироощущения – еще одно общее место для творчества 20–30-х гг. и кинематографа 60-х гг. Это был способ преодоления запрета официальной идеологии на изображение судьбы человека не в парадной революционной борьбе за идею, а в перипетиях частных переживаний. Модой того времени было небрежение частной (читай – мещанской) жизнью, отказ от родственности и семейности, ориентация на коммуны, в которых жизнь человека должна быть подчинена идее глобального преобразования мира, мировой революции. В этом смысле пьесы, в которых страдают, любят, чувствуют, не соответствовали социальному заказу. Но в то же время становились желанными, любимыми для зрителя. Многочисленная правка пьесы «Дни Турбиных» была определена задачей вместить «Белую гвардию» в «границы исторического времени», сменить «лирический способ толкования истории». В измененной оптике обостряется тема родины, России, «с которой надо остаться, чтобы в ней ни происходило». Как известно, многие годы «это был внутренний пафос человеческой и

писательской позиции Булгакова, заявленный в самых кризисных моментах его художественной судьбы» [7, с. 82].

В дело замены «старой» России «новой» входила и необходимость зачеркнуть свое личное биографическое прошлое. Даже тема детства становится в 20-е гг. непреодолимо запретной. Если это не детская литература. Детям дозволено больше. Ребенок не связан стереотипами и страхами перед властью. И автор чувствует себя более свободным, метафорически шифруя и вкладывая «истину в уста младенца». Так «спасался» Олеша, Саша Черный, В. Каверин. Эта же стратегия шифрования используется в кинематографе начала 60-х гг. – в серии картин для взрослых о детях.

Явленная в фильме М.К. Калатозова «Летят журавли» тема личности как самодовлеющей ценности манифестируется Андреем Тарковским в «Ивановом детстве». В нем закладывается генеральная линия «*противостояния и равнодействия* двух сил, двух субстанций: человек и история, человек и его время» [8, с. 29]. Тарковский противопоставляет привычному флеру героизации войны душу ребенка, искалеченную безумной жадой мести. Затем от него «нить потянется к тем будущим героям, которые взгромоздят на собственные плечи грех вины всего общества, своего народа и подвигом, жертвой возмечтают спасти человечество» [1, с. 357]. И киноведы найдут много «рифм» в поэтике фильмов Тарковского, в которой «соединялись явь и сон, война и мир, человек и природа». Так, образ мертвого дерева в первой «кинопоэме» Тарковского зарифмуется с деревом надежды в последней его работе – «Жертвоприношение». Высокая оценка «Иванова детства» на международном фестивале провоцирует «недоверчивые суждения» не только в СССР, но и среди идеологически ангажированных левых за рубежом. Об этом пишет Жан Поль Сартр, понимая фильм как «глубоко русский и революционный, который типичным образом выражает чувствования молодых поколений советских людей» [9, с. 11]. Согласно его точке зрения, настоящим признанием Тарковского должен стать особый интерес у тех, «кто вместе борется за освобождение и против войны». А в письме режиссера к Г. Козинцеву от 26 июня 1969 г. мы читаем: «У меня (после премии ФИПРЕССИ в Канне) жизнь осложнилась до крайности. <...> Чем лучше пресса (левая и правая – единодушны) за границей, тем хуже мне здесь» [10, с. 345].

Постепенно утяжеляется судьба автора, приближая его к застойным сюжетам эпохи «развитого социализма». И «дело «Андрея Рублева» будто бы специально для историка аккумулирует в себе противоположные стихии времени, борьбу внутренних тенденций и сил, «качательность» 60-х гг. – славной поры советского киноискусства, таившей в себе крах последних свободолюбивых советских иллюзий» [1, с. 361]. Известен небольшой шуточный кинодокумент «Три Андрея», снятый в 1966 г. и запечатлевший фейерверк творческой радости метафорического пересечения в точке истории иконописца Андрея Рублева с молодыми, талантливыми Андреем Тарковским и Андреем Кончаловским. Но маятник «тайного начальственного механизма» качнулся в сторону запрета, вмешавшись в ход судеб трех Андреев. К 70-м гг. кинематографическое доверие к пафосу героики строительства социализма, пусть и с человеческим лицом, сменяется апатией. Происхо-

дит своеобразная «смена вех», когда «мажорно-оптимистическая тональность кино оттепели сменяется рефлексивной, критичной, минорно-меланхолической» [11, с. 155]. Доминирующей стратегией в меняющейся идеологической ситуации по отношению к яркой индивидуальности, творческой инициативе, новаторству, не согласованным с государственным заказом, были официальная тишина и тихий запрет. На этом фоне метафорическим спасением становится обращение к классике, жест режиссерского ухода в русское «ретро», в свое одиночество. Проблемы человеческого выбора, обретения себя проговариваются на экране героями Чехова, Тургенева, Толстого, в так называемой «авторской экранной классике».

В 70-е гг. Тарковский входит с опытом запрета к прокату «Андрея Рублева», измученный «простоем». Сублимируясь, однако, он работает над своим теоретическим исследованием о «запечатленном времени», «времени в форме факта». Кинематограф позволяет реализовать эту формулу в предельной степени. Ответственность автора в этом смысле безмерна. В кино реализуется провидческая функция опознания реальности «завтра» и подсказок человеку. Таковы все фильмы Тарковского. Возможно, по этой причине у них трудные отношения с официальной властью. «Андрей Рублев» в переработанной версии в 1971 г. становится доступным советскому зрителю, но жесткая цензура «Соляриса», «Зеркала», «Сталкера» становится особой их метой. В них почвенническая тема «дома» развивается предельно масштабно и в этом смысле не комплиментарна официальной идеологии. Тарковский продолжает экспериментировать с воссозданием на экране реального времени, художественными интерпретациями действительности, когда «видимый мир больше не является чем-то внешним, конструируемым в определенное кинематографическое пространство» [11, с. 171]. Реальное время у Тарковского перестает подпадать под классификацию прошлого, настоящего. Самодостаточность каждого из них обеспечивается наделением их пространственными характеристиками, автономностью переживания человеком самого себя в этом времени. Физическое ощущение присутствия времени, попытки его «поймать» (замедлить) вели героев Тарковского «сквозь телесную оболочку вещей» в «точку опустошения». На новаторской для конца 60-х гг. «студии Чухрая» ставится гордость советского кино «Солярис», в котором продолжается тема преодоления тотальной одиночества человека посредством верности нравственному долгу. С одной стороны, «человеку нужен человек», как говорит в «Солярисе» Крис Кельвин, с другой, ничто так настойчиво не моделирует в своей судьбе человек, как свое тотальное одиночество. Между «Солярисом» и «Сталкером» Тарковский снимает еще один «культурный» фильм о том, «как личность пересоздает себя», становясь «субъектом культуры». Метафорически призывая зрителя к ответственному взгляду в себя, «Зеркало» как бы небрежно к степени подготовленности зрителя считывать призыв «Так в путь – и все отдай за обновленье!» [12, с. 141] и откликаться на него. Как известно, прокат фильма был почти провальным.

К концу 60-х гг. кинематограф находит еще одну стратегию ухода от идеологического пресса – отказ от разговора о будущем и настоящем, обращение к прошлому через классику. Позволим себе вновь обратить внимание на совпаде-

ние и в этом с пореволюционным периодом. Были такие творческие планы и у Тарковского. На сцене Театра Ленинского комсомола был поставлен спектакль «Гамлет», на сцене лондонского Ковент Гардена – опера «Борис Годунов» Мусоргского, на Всесоюзном радио – радиоспектакль по рассказу Фолкнера «Полный поворот кругом». Правда, вопрос о выходе в эфир последнего растянулся на долгие 22 года, так что большинству любителей творчества Тарковского он остался неизвестен. Был и замысел экранизировать «Макбет» Шекспира. В целом, скорее, можно говорить о годах простоя на фоне нарастающей мировой славы и великого богатства творческих замыслов. В этом смысле Булгакову было легче, если можно применить здесь сравнительные степени. Сам он в письме Попову пишет: «Печка уже давно сделалась моей излюбленной редакцией» [13, с. 116]. Но, как метко замечает Н. Зоркая, в «несчастной» профессии кинорежиссера «никак не утешиться – ни писанием “в ящик”; ни спасительным “рукописи не горят”» [14, с. 174]. Легкой театральной судьбы у драматурга Булгакова не было, но рубеж 20–30-х гг. был особенно драматичен. В отчаянном, а может, и гневном письме «Правительству СССР» (1930) он пишет: «Ныне я уничтожен». А через год в проекте письма к Сталину продолжает: «На широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк. <...> Со мной и поступили, как с волком ...» [15, с. 4]. Как известно, в 1967 г. Тарковский в письме председателю Комитета по кинематографии А.В. Романову напишет: «Вся эта кампания со злобными и беспринципными выпадами воспринимается мной не более и не менее, как травля. И только травля, которая, причем началась еще со времен выхода моей первой полнометражной картины “Иваново детство”» [14, с. 175]. В феврале 1970 г. в письме Г. Козинцеву он пишет о своем намерении написать письмо Л.И. Брежневу.

Место Булгакова и Тарковского в официальной «табели о рангах» своего времени могло определяться готовностью/неготовностью вписаться в социально-идеологическую матрицу, но именно таковая была им органически чужда, ибо судьбой им было предназначено «творить, а не копировать».

Тарковский сегодня воспринимается как легенда, насущная необходимость, реальное мерило совестливости и верности призванию. Эта же мера применима к имени Михаила Булгакова и его произведениям. Посмертное возвращение обоих этих замечательных имен – не только восстановление справедливости, оно больше: оно есть восстановление непреложных критериев искусства» [16, с. 155].

Список литературы

1. Зоркая Н.М. История советского кино. СПб., 2006. 721 с.
2. Таривердиев М. Я просто живу. «Впереди, мне казалось, меня ждет только радость...». М., 1997. 319 с.
3. Масс В. Театр наших дней // Новый зритель. 1924. № 2. С. 1–2.
4. Чудакова М.О. Литература советского прошлого. М., 2001. 472 с.
5. Седов В. Тарковский и шекспировский «Гамлет» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 295–304.
6. Аннинский Л. Апокалипсис по «Андрею» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 75–87.

7. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989. 464 с.
8. Зоркая Н. Начало // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 22–36.
9. Сартр Ж.-П. По поводу «Иванова детства» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 11–21.
10. «Я часто думаю о Вас...». Из переписки Тарковского с Козинцевым // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 343–358.
11. Кинематограф оттепели. Кн. 2 / под ред. В. Трояновского; Науч.-исслед. ин-т киноискусства Мин. культуры РФ. М.: Материк, 2002. 450 с.
12. Баткин Л. Не боясь своего голоса // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 98–141.
13. «Когда я вскоре буду умирать...». Переписка М.А. Булгакова с П.С. Поповым (1928–1940). М., 2003. 272 с.
14. Зоркая Н. Конец // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 173–193.
15. Проблемы театрального наследия М.А. Булгакова. Ленинград, 1987. 148 с.
16. Шитова В. Путешествие к центру души // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 142–155.

References

1. Zorkaya, N.M. *Istoriya sovetskogo kino* [History of the Soviet Cinema], Saint-Petersburg, 2006, 721 p.
2. Tariverdiev, M. *Ya prosto zhivu. «Vpered, mne kazalos', menya zhdet tol'ko radost'...»* [Simply I live. «Ahead it seemed to me, I am waiting only the pleasure ...»], Moscow, 1997, 319 p.
3. Mass, V. *Novyy zritel'*, 1924, № 2, pp. 1–2.
4. Chudakova, M.O. *Literatura sovetskogo proshlogo* [Literature of the Soviet Past], Moscow, 2001, 472 p.
5. Sedov, V. Tarkovskiy i shekspirovskiy «Gamlet» [Tarkovskiy and Shakespeare's "Hamlet"], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and Films of Andrey Tarkovskiy], Moscow, 1991, pp. 295–304.
6. Anninskiy, L. Apokalipsis po «Andreyu» [Apocalypse according to Andrey], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and Films of Andrey Tarkovskiy], Moscow, 1991, pp. 75–87.
7. Smelyanskiy, A.M. *Mikhail Bulgakov v Khudozhestvennom teatre* [Mikhail Bulgakov in Art Theater], Moscow, 1989, 464 p.
8. Zorkaya, N. Nachalo [The Beginning], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and Films of Andrey Tarkovskiy], Moscow, 1991, pp. 22–36.
9. Sartr, Zh.-P. Po povodu «Ivanova detstva» [On the Question about "Ivan's Childhood"], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and Films of Andrey Tarkovskiy], Moscow, 1991, pp. 11–21.
10. «Ya chasto dumayu o Vas...». Iz perepiski Tarkovskogo s Kozintsevym ["I often think about you" from the correspondence between Tarkovskiy and Kozintsev], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and Films of Andrey Tarkovskiy], Moscow, 1991, pp. 343–358.
11. *Kinematograf ottepeli* [The Thaw Cinema], exhibition, Moscow, 2002, 450 p.
12. Batkin, L. Ne boyas' svoego golosa [Not to be afraid of the voice], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and Films of Andrey Tarkovskiy], Moscow, 1991, pp. 98–141.
13. «Kogda ya vskore budu umirat'...». *Perepiska M.A. Bulgakova s P.S. Popovym (1928–1940)* [«When I will soon die ...». M.A. Bulgakov's Correspondence with P.S. Popov (1928–1940)], Moscow, 2003, 272 p.
14. Zorkaya, N. Konets [The End], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and Films of Andrey Tarkovskiy], Moscow, 1991, pp. 173–193.
15. *Problemy teatral'nogo naslediya M.A. Bulgakova* [Problems of M.A. Bulgakov's Theatrical Heritage of], Leningrad, 1987, 148 p.
16. Shitova, V. *Puteshestvie k tsentru dushi*, in: *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and Films of Andrey Tarkovskiy], Moscow, 1991, pp. 142–155.

ФИЛОСОФИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

УДК 82-1(47)

ББК 83.3(2)

**ТЕМА АПОКАЛИПСИСА В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ
ВЛ. СОЛОВЬЕВА: РОМАНТИКО-РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ
И СИМВОЛИСТСКАЯ ТРАДИЦИИ**

Н.Г. ЮРИНА

Мордовский государственный университет имени Н.П. Огарева
ул. Большевикская, 68, г. Саранск, 430005, Российская Федерация
E-mail: makarova-ng@yandex.ru

Анализируется тема апокалипсиса в поэтическом творчестве Вл. Соловьёва, которая редко попадает в сферу внимания исследователей его наследия. Выделяется группа соловьевских поэтических произведений, в которых присутствует мотив апокалипсиса, осмысливаются направление и характер развития этой темы в творчестве Соловьёва на протяжении 1870–1890-х гг. Выявляются отечественные поэтические традиции, на которые опиралась апокалиптическая поэзия Соловьёва. На основании исследования соловьевских стихотворных текстов показано, что это, прежде всего, романтико-реалистические традиции художественной трактовки апокалипсиса, заложенные Ф.И. Тютчевым и И.С. Тургеневым. Обращено внимание на то, что и сам Соловьёв (наряду с К.К. Случевским и Д.С. Мережковским) стал основателем определенных традиций поэтического воплощения темы апокалипсиса на русской почве, востребованных впоследствии в лирике символистов (прием поляризации слов-понятий, мифологизация, субъективная трактовка библейских текстов и др.). Утверждается совершенно особое положение Соловьёва-поэта в истории русской литературы рубежа XIX–XX веков как фигуры, завершающей романтико-реалистическую ветвь в русской лирике и стоящей у истоков отечественного символизма.

Ключевые слова: апокалиптическая лирика, эсхатологический мотив, поэтическое творчество, романтико-реалистическая традиция, символистская традиция, художественный метод.

**APOCALYPSE THEME IN VL. SOLOVYEV'S
POETIC WORKS: ROMANTICO-REALISTIC
AND SYMBOLIST TRADITIONS**

N.G. YURINA

Mordovian State University named after N.P. Ogarev
68, Bolshevistskaya street, Saransk, 430005 Russian Federation
E-mail: makarova-ng@yandex.ru

The article is devoted to the analysis of the theme «Apocalypse» in Vl. Solovyev's lyrics that is rarely discussed by the researchers of his heritage. There is a group of Solov'ev's poetic works that has the motif of Apocalypse, it comprehends the direction and character of this theme development in Solovyev's creation during 1870–1890 years. The main task of the work is to reveal the domestic poetic traditions on which Solovyev's apocalyptic poetry rested. The research of Solovyev's poetic texts shows

that, first of all, there are romantico-realistic traditions of Apocalypse artistic interpretation, founded by F.I. Tyutchev and I.S. Turgenev. Therewith Solovyev himself (along with K.K. Sluchevskiy and D.S. Merezhkovskiy) was the founder of some traditions of the theme «Apocalypse» poetic embodiment on the Russian ground, that were later called-for in symbolists' lyrics (the method of words-concepts polarization, mythologization, subjective interpretation of biblical texts, etc). These conditions make possible to talk about an absolutely particular position of the poet Solovyev in the history of Russian literature at the turn of XIX–XX centuries, consider him to be the figure, that completed the romantico-realistic branch in the Russian lyrics and led the domestic symbolism.

Key words: *apocalyptic lyrics, eschatological motif, poetic works, romantico-realistic tradition, symbolist tradition, artistic method.*

Тема апокалипсиса всегда занимала особое место в русской литературе¹. В отечественной поэзии она зазвучала начиная с XVII столетия («Книга о страшном суде Божиим» Андрея Бялобоцкого, анонимная «Лествица к небеси» и др.), в прозе – гораздо раньше. Как справедливо отмечает К.Г. Исупов², к концу XIX века интерес к данной теме обостряется (это было связано с доминирующими настроениями эпохи, с переходным состоянием в различных сферах деятельности – политической жизни, экономике, культуре); она становится фактом общественного сознания.

В поэтическом творчестве Вл. Соловьёва тема конца мира и пришествия антихриста присутствовала всегда, была одной из ключевых для него. Как свидетельствовал его племянник, еще ребенком Соловьёв предавался аскетическим упражнениям, «чтобы закалить себя для истязаний, которым антихрист подвергнет верных христиан» [1, с. 365]. З.Г. Минц, одна из первых исследователей соловьёвской лирики в советский период, писала: «Соловьёва и в поэзии не покидает постоянное, проходящее через всю жизнь ощущение, что современный ему мир зла обречен на гибель. “Эсхатология” Соловьёва приобретает то апокалипсически-мистическое, то почти пророчески-революционное звучание. Но всегда поэт уверен, что конец “этой” жизни – не за горами, что близко начало иного, “золото-го века”, где добро и красота победят зло и безобразие...» [2, с. 23].

Современные исследователи, достаточно активно изучающие поэтическое наследие Соловьёва, как правило, обходят вниманием тему апокалипсиса в лирике Соловьёва. Обычно этот круг стихотворений автора соотносится либо с темой назначения России, ее миссией³, либо вводится в рамки произведений на

¹ См.: Кацис Л.К. Русская эсхатология и русская литература // Серия «Исследования по истории русской мысли». Т. 5 / под ред. М.А. Колерова. М.: ОГИ, 2000. 656 с.

² Исупов К.Г. Русский антихрист: сбывающаяся антиутопия // Антихрист: антология. М.: Республика, 1995. С. 6–33. Это обстоятельство признавали, впрочем, и сами художники слова, творившие на рубеже XIX–XX веков. См., например: Белый А. Апокалипсис в русской поэзии // Весы. 1905. № 4. С. 11–28.

³ Так, З.Г. Минц писала: «Важное место в поэзии Соловьёва занимает политическая лирика. В ней выделяются две группы произведений. К первой относятся стихотворения об исторических судьбах России (“Ex oriente lux”; “Панмонголизм”; “Дракон”); теснейшим образом связанные с традициями славянофильства (особенно поэзии Хомякова), политической лирики Тютчева и с соловьёвскими статьями на историко-религиозные темы... Вторая группа политических стихотворений Соловьёва прямо посвящается борьбе с деспотизмом» [2, с. 33–34].

религиозно-философскую тему вообще⁴. Мы считаем, что тема апокалипсиса в лирике Соловьёва является одной из основных, «любимых», а создание в последние годы жизни знаменитой «Повести об антихристе» было не случайным, являлось своеобразным итогом размышлений в этом направлении. Поэтические этюды, созданные на протяжении 1870–1890-х годов, позволили, так сказать, собрать прозаическое полотно повести воедино.

Анализ апокалиптической лирики Соловьёва неизбежно выводит еще на одну проблему, связанную с его поэтическим творчеством, – проблему художественного метода. Многие исследователи рассматривают Соловьёва-поэта в рамках символистской лирики⁵. Однако говорить о нем как о поэте-предсимволисте следует, на наш взгляд, весьма осторожно, с определенными оговорками. Нельзя не учитывать то обстоятельство, что до конца своих дней Соловьёв так и не принял символистской эстетики вполне, пародировал не только первые поэтичес-

⁴ Подобную точку зрения разделяет, например, Д.М. Магомедова, которая соотносит апокалиптическую лирику Соловьёва с его «софийными» произведениями: «К этой же группе стихотворений принадлежит и так называемая “политическая” лирика Соловьёва, обычно рассматриваемая в отрыве от философской его поэзии. Между тем внутренняя логика сюжета этих стихотворений (“Панмонголизм”, “Ex oriente lux”, “Дракон”) состоит в том же прозрении софийного смысла мировых исторических событий в человеческой жизни» (Магомедова Д.М. Владимир Соловьёв // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. ИМЛИ РАН. М.: Наследие, 2000. С. 765).

⁵ Такой позиции придерживается ряд современных ученых, в частности Е.А. Иконникова (Метафизическое в символистской поэзии Вл. Соловьёва // Соловьёвские исследования. 2002. Вып. 5. С. 216–230), Л.Л. Авдейчик (Символика водной стихии в поэзии Владимира Соловьёва // Соловьёвские исследования. 2008. Вып. 18. С. 260–268), В.А. Мескин («Бывают странные сближенья»: В. Соловьёв и Ф. Сологуб в русском символизме // Вестник Пермского университета. Пермь, 2009. Вып. 4. С. 81–87), М.Н. Попов (Владимир Соловьёв и русский символизм // Владимир Сергеевич Соловьёв и современность. М., 2001. С. 99–106), Э.Я. Мозговая (Философско-эстетические взгляды Владимира Соловьёва и русский символизм // Владимир Соловьёв: взгляд сквозь столетия: мат-лы филос. чт. М., 2008. С. 161–173) и др. Однако этот вопрос до сих пор не решен в соловьёведении окончательно. Так, например, Н.Н. Зуев, исследуя поэзию Соловьёва, отмечает ее романтические корни, но в итоге делает вывод: «Сложная, многозначная символика, пронизывающая поэзию Вл. Соловьёва, ее емкий подтекст, многоплановость образов – все это было началом русского символизма. И если Вл. Соловьёв сам не сформулировал основные положения эстетики символизма, то это сделали уже при его жизни, опираясь на его творчество и на опыт литературы в целом» [3, с. 66]. В диссертационном исследовании Пак Чжонг-Со говорится, что «Соловьёв-поэт примыкает к традиции прежде всего Фета и Тютчева», но «в поэтической практике Соловьёв намного ближе к поэзии символистов 900-х годов, чем в теории» [4, с. 23–24]. Нам ближе вывод Т.П. Буслаковой, объяснившей критическую направленность соловьёвских статей о первых русских символистах, а следовательно, определивших суть его отношения к их художественному творчеству вообще: «В воззрениях “декадентов” разрывалась основа “всеединства”, и потому между возвышением искусства путем “эстетического сепаратизма” и его теургическим смыслом могло наблюдаться лишь внешнее сходство, не затрагивавшее важнейших мировоззренческих вопросов, среди которых были представления о путях развития цивилизации, сущности творческой личности, значении искусства и о той роли, которую обуславливал для художника его нравственный “выбор”» [5, с. 22].

кие опыты отечественных символистов (знаменитая статья «Русские символисты», 1895), но и вполне зрелые произведения их западных единомышленников. Да, впоследствии младшие символисты будут опираться на эстетические принципы Соловьёва, считать его своим учителем, в том числе, и в поэзии, говорить о символике его творчества, однако в поэзии Соловьёв был наследником романтико-реалистической лирики А.А. Фета, Ф.И. Тютчева, Я.П. Полонского, А.К. Толстого, оригинально завершающим ее классический период. Подобно драматургии А.П. Чехова, которая развивалась в переходную эпоху и не могла не отразить ведущих ее веяний, поэзия Соловьёва впитала в себя отдельные приемы и образы, которые стали позднее ключевыми для символизма, но сохранила «старую» основу. Все это, на наш взгляд, проявилось, в том числе, и в апокалиптической лирике поэта.

Ниже предлагается доказательство того, что апокалиптическая тематика была для Соловьёва-поэта одной из главных и вполне самостоятельных тем, которую он разрабатывал на протяжении всего творчества, а также анализ тех поэтических традиций, которые влияли на соловьёвские произведения этой направленности и в конечном итоге формировали его художественный метод.

Уже в первых стихотворениях Соловьёва, датированных серединой 1870-х годов («Прометею» (1874), «В сне земном мы тени, тени...» (1875) и др.), встречаются развернутые пророчества о «новой» жизни. Как правило, акцент делается на окончании эпохи скорби, великом торжестве Божественного начала: «Тогда наступит час – последний час творенья... / Твой свет одним лучом / Рассеет целый мир туманного виденья / В тяжелом сне земном» [6, с. 59]. Обратим внимание, что стихотворение «Прометею» весьма близко модернистскому мироощущению и поэтике. Во-первых, здесь явны ницшеанские увлечения автора⁶, во-вторых, происходит, так сказать, акт мифотворчества, в результате которого античный миф о Прометее используется как повествование о слиянии «небесного» и «земного» в духе соловьёвской концепции всеединства: «И утро вечное восходит к жизни новой / Во всех, и все в Одном» [6, с. 59].

Порой у молодого Соловьёва начинают звучать трагические ноты, доведенные, казалось бы, до предела, возникают картины Судного дня: «Не кажется ль тебе, что мир уж не проснется, / Что солнце из-за туч вовек не вознесется / И что настал последний день?» [6, с. 66] (стихотворение «Взгляни, как ширь небес

⁶ Подробнее см.: Кантор В. Антихрист, или Ожидавшийся конец европейской истории (Соловьёв contra Ницше) // Vladimir Solov'ev und Friedrich Nietzsche. Frankfurt am Main, 2003. С. 453–474; Жукоцкая З.Р. Философские идеи Ф. Ницше и В.С. Соловьёва в творчестве русских символистов // Историко-философский ежегодник. Екатеринбург, 2002. С. 69–76; Франц Н.П. Апокалиптические идеи у Фридриха Ницше и Владимира Соловьёва // Вопросы философии. 2002. № 2. С. 42–51; Булычев И.И. Феномен веры в философии Вл. Соловьёва и Ф. Ницше // Проблемы сознания и ноосферы в отечественной и зарубежной философии XX века. Иваново, 2000. Ч. 1. С. 46–49; Баранец С.Н. Соловьёв и Ницше: два пути к человеку будущего // Минувшее и непреходящее в жизни и творчестве В.С. Соловьёва: мат-лы Междунар. конф. 14–15 февр. 2003. Сер. Symposium. Вып. 32. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 85–92.

прозрачна и бледна...» (1878)). Однако в контексте всего произведения это ощущение снимается, сводится к своего рода видению (приему, так любимому как романтиками, так и позднее символистами): «святая» тишина увядающего «полураздетого» сада, «прозрачная» ширь небес приводят к мыслям о конечности всего. Недаром стихотворение полно многоточий и восклицаний. Соловьев то предельно эмоционален, то намеренно держит паузу: «Прислушайся, взглядишь...». В результате заключительный риторический вопрос («Не кажется ль тебе, что мир уж не проснется... И что настал последний день?») обретает естественную логичность. Интересно, что толчком к написанию этого произведения, видимо, послужила толстовская строка из стихотворения «Земля цвела в лугу, весной одетом...», но обыгрывается она по-своему, через собственный, у А.К. Толстого отсутствующий апокалиптический мотив. Толстой, описывая чудесное воздействие весеннего пейзажа на лирического героя, дает картину его перерождения: «Проникнут весь блаженством был я новым, / Исполнен весь неведомых мне сил: / Чего в житейском натиске суровом / Не смел я ждать, чего я не просил – / То свершено одним, казалось, словом, / И мнилось мне, что я лечу без крыл, / Перехожу, подъят природой всею, / В один порыв неудержимый с нею!» [7, с. 343]. В итоге проясняется, что речь идет об особом видении мира человеком творческим, поэтом, порой необычайно чутким к мгновению. У Соловьёва, напротив, представлен воображаемый диалог, когда не только лирический герой, но и его собеседник имеют возможность ощутить действие «святой тишины» в «чудесный час меж сумраком и светом». Его осенний пейзаж увядающего сада контрастен относительно толстовской картины цветущей земли, логически подводит к мысли о конце мира, «последнем дне». Но общим, на наш взгляд, является романтическое ощущение тонкой грани между «земным» и «иным», убеждение не только в возможности, но и легкости перехода «отсюда» «туда».

В 1880-е годы апокалиптическая тема временно уходит из поэзии Соловьёва, на первый план выходят темы любви (чрезвычайно актуальной для Соловьёва этого периода), творчества, Божественного Провидения, жизни души. Однако уже в первой половине 1890-х гг. она вновь проявляется и с каждым годом вплоть до конца жизни звучит все сильнее и сильнее. Сначала это небольшие поэтические зарисовки, включенные в рамки стихотворений, тематически далеких. Таких отрывков много в «финских» стихотворениях поэта: «Сила адского дыханья / Всю пучину подняла, / Гибнут грешные созданья, / Гибнут грешные дела» [6, с. 103] («Колдун-камень» (1894)); «Сбудется сон твой, стихия великая, / Будет простор всем свободным волнам» [6, с. 105] («Сайма» (1894)) и т. д. Эти апокалиптические ноты сливаются с все нарастающим мотивом человеческих утрат, воспоминаний об «отошедших» – умерших близких, друзьях, о невозвратном: «Опять надвинулись томительные тени / Забытых сердцем лиц и пережитых грез, / Перед неведомым склоняются колени, / И к невозвратному бегут потоки слез. / Не об утраченных, о нет: они вернутся, – / Того мгновенья жаль, что сгибло навсегда, / Его не воскресить, и медленно плетутся / За мигмом вечности тяжелые года» [6, с. 109] («Опять надвинулись томительные тени...» (1895)). Ожидание «вечного свиданья» с ушедшими друзьями, их зов – один из главных

мотивов поэтического творчества Соловьева последних лет жизни («Отошедшим» (1895); «На смерть А.Н. Майкова» (1897); «А.А. Фету» (1897) и др.). Он, пусть косвенно, через тему конечности жизни вообще выводит на тему апокалипсиса и последующего вечного примирения: «... но в час предназначенья, / Когда злой жизни дань всю до конца отдам, / Вы въявь откроете обитель примиренья / И путь укажете к немеркнущим звездам» [6, с. 108].

С другой стороны, не только болезни и личные потери, но и общественная нестабильность приводит Соловьева к апокалиптическим настроениям и предчувствованиям. Как справедливо отметили В.И. Фатющенко и Н.И. Цимбаев, уже в страшном голоде 1891 года Соловьев увидел «почти мистические черты» [8, с. 19]. В статье «Враг с востока» (1892) он предрекал культурную и духовную интервенцию Азии, а в российской засухе и неурожае видел начало нашествия стихийных сил Востока на христианский мир: «Есть основания думать, что дальняя Азия, столько раз выславшая опустошительные полчища своих кочевников на христианский мир, готовится в последний раз против него выступить с совершенно другой стороны: она собирается одолеть нас своими культурными и духовными силами, сосредоточенными в китайском государстве и буддийской религии. Но прежде чем такие опасения могут оправдаться, собственно нам, т. е. не всей Европе, а одной России, приходится еще встречать иного, особого восточного врага, более страшного, чем прежние монгольские разорители и чем будущие индийские и тибетские просветители. На нас надвигается Средняя Азия стихийною силою своей пустыни, дышит на нас иссушающими восточными ветрами...» [9, с. 276]. Рассматривая Россию в качестве единственного щита для христианской Европы, Соловьев не преувеличивал ее силы и могущество. Более того, вразрез со славянофильскими надеждами, он мыслил грядущее столкновение как неизбежно сокрушительное для «двуглавого орла». Но главное для нас, что здесь он находил осуществление «судьбины Божией», закономерного итога общечеловеческой истории, идущей к апокалипсису.

В стихотворении Соловьева «Панмонголизм» (1894) эти апокалиптические ноты звучат очень отчетливо⁷. Мысль поэта о том, что национальная миссия России может быть выполнена только на основе любви и ненасилия, восходит, как известно, к позднему Тютчеву⁸. Но «Третий Рим», по Соловьеву, обречен пасть не только из-за его нравственного растления, но и потому, что его судьба предречена изначально и связана с концом мировой истории вообще. Вот почему «пробудившиеся племена», идущие с Востока, поэт соотносит с образом «тьмы» и намеренно подчеркивает, что они «нездешней силою хранимы»: «От вод малайских до Алтая / Вожди с восточных островов / У стен по-

⁷ Ранее на это указывал А.В. Бычков (Эсхатологические мотивы в стихотворении В.С. Соловьева «Панмонголизм» // Гуманитарные науки: проблемы и решения. СПб., 2006. Вып. 4. С. 279–283).

⁸ См., например: стихотворение Ф.И. Тютчева «Два единства» (1870), содержащее строки: «"Единство, – возвестил оракул наших дней, – / Быть может спаяно железом лишь и кровью..." / Но мы попробуем спаять его любовью, – / А там увидим, что прочней..."» [10, с. 271].

никшего Китая / Собрали тьмы своих полков. / Как саранча, неисчислимы / И ненасытны, как она, / Нездешней силою хранимы, / Идут на север племена» [6, с. 104]. «Панмонголизм» изобилует восклицаниями, что придает произведению особую напряженность звучания. Сквозная параллель – «Византия – Россия», причем судьбы двух стран автор сближает, находя причины их гибели в «отречении от Мессии», в остужении «божественного алтаря», забвении «завета любви». Наконец, сама апокалиптическая картина очень лаконична, но ярка по образности: кроме вышеназванных метафор («рой племен», «тьма полков»), здесь присутствуют интересные сравнения, метонимия, цветовые эпитеты, которые Соловьев-поэт очень любил: «как саранча, неисчислимы и ненасытны, как она» (библейский образ), «орел двуглавый сокрушен», «на забаву даны клочки твоих знамен», «желтые дети» и пр.

Еще З.Г. Минц сближала соловьевский «Панмонголизм» со стихотворением «Грядущие гунны» (1904–1905) В.Я. Брюсова и «Скифами» (1918) А.А. Блока, правда, отмечая переосмысление в них пафоса⁹. На наш взгляд, оба поэта наследуют прежде всего именно эсхатологический пафос Соловьева. Брюсов вносит в свое произведение мотив новой жизни, навеянный революционной эпохой («Вы во всем неповинны, как дети!»), мотив анархии и безнравственности кочевников, не только сметающих просвещение, но и оставляющих после себя поруганные святыни («Сложите книги кострами, / Пляшите в их радостном свете, / Творите мерзость во храме...» [11, с. 11]). Он использует более яркую образность, новые художественно-выразительные средства: «орда опьянелая», «рухните с темных становий», «буря летучая», «гроза разрушений», «невольники воли» и т. д. Однако сохраняется общая мысль о неотвратимости и неизбежности конца мира, культуры: «Бесследно все сгибнет». Сохраняется соловьевское приятие Богом данной судьбы (ср.: у Соловьева – «Панмонголизм! Хоть слово дико / Но мне ласкает слух оно...», у Брюсова – «Но вас, кто меня уничтожит, / Встречаю приветственным гимном»). Наконец, у Брюсова – соловьевский колорит: он говорит о «темных становиях».

Блоковские «Скифы» – также «соловьёвское» стихотворение¹⁰. Духовная преемственность подчеркивается уже эпиграфом, заимствованным из «Панмонголиз-

⁹ См. об этом: Минц З.Г. Владимир Соловьев – поэт / Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Сов. писатель. С. 34 [2].

¹⁰ Б.В. Межуев говорит о звучании «трех голосов» в «Скифах» А.А. Блока: «... в “Скифах” можно услышать звучание трех голосов. Один из них – голос Вл. Соловьева – своеобразное историческое Сверх-Я России – требование быть верным традиционной геополитической миссии защитницы Европы... Другой голос говорит о возможности для России, отвергнув репрессивное Сверх-Я, слиться с бессознательным, расточиться в нем. Этот голос зовет Россию к союзу с “желтой Азией”, к забвению своей “славяно-скифской” личности. С этим таинственным голосом – голосом Иного России – вел неустанную полемику Соловьев, особенно под конец своей жизни. Наконец, мы слышим и голос самого поэта. Он предлагает расколотой на враждующие лагеря Европе прекратить братоубийственную войну, а в случае неисполнения этого призыва грозит – от имени русских-“скифов” – отказом от всякого участия в войне двух рас» [12, с. 198].

ма». В. Кантор справедливо отмечал, что «"Скифы" вполне определенно полемичны по отношению к Соловьёву», так как «отвергается соловьёвский страх перед Азией и скифством: да, азиаты мы, и если Европа не будет нам супротивничать, то варварская лира готова созвать на пир европейские народы», «о христианстве в поэме ни слова» [13, с. 149]. Блок, действительно, отождествляет себя с кочевниками и переставляет важные для Соловьёва акценты с гибели России от азиатских племен на нашествие самой России на западный мир. Как и у Брюсова, у Блока сильна параллель большевистской революции с татаро-монгольским завоеванием. Снимается важная мысль Соловьёва о безнравственности, которая ведет человечество и «Третий Рим» в неизбежному концу. Но соловьёвские апокалиптические предчувствования, соотнесение «панмонголизма» с Божьей карой, катастрофичность мироощущения в произведении Блока, несомненно, присутствуют.

Интересно, что после «Панмонголизма» значимых изменений в историософских взглядах Соловьёва больше не произойдет. В своей итоговой «Краткой повести об антихристе»¹¹ он повторит картины, нарисованные им в 1894 году: «... эта армия... вторгается в нашу Среднюю Азию и, поднявши здесь все население, быстро двигается через Урал и наводняет своими полками всю Восточную и Центральную Россию... При отсутствии предварительного плана войны и при огромном численном перевесе неприятеля боевые достоинства русских войск позволяют им только гибнуть с честью» [14, с. 738]. В русской романтико-реалистической традиции, между тем, утвердилась мысль о гибели России (и всего мира) через водную катастрофу. Вспомним, у Тютчева: «Когда пробьет последний час природы, / Состав частей разрушится земных: / Все зримое опять покроют воды / И божий лик изобразится в них!» [10, с. 63] (у Соловьёва близкий мотив находим в стихотворении «Сайма»). Тема конечности человеческой жизни есть и в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева, которые создавались на протяжении 1877–1882 годов и выражали многолетние раздумья писателя о жизни и смерти человека. Апокалиптические ноты явно звучат в тургеневском стихотворении «Конец света» с подзаголовком «Сон» (1878). Герой его описывает необычайное происшествие: рушится земля, безбрежное море окружает со всех сторон уцелевший домик с десятком человек и погружает все в «вечную темноту». При всех разночтениях, как позднее и у Соловьёва, ожидание конца света связывается с Россией, смерть вос-

¹¹ Об эсхатологии «Краткой повести об антихристе» существует большое количество исследований: Кантор В.К. «Антихрист» Владимира Соловьёва и «Христос» Александра Блока // Соловьёвский сборник: мат-лы Междунар. конф. 28–30 авг. 2000 г. М.: Феноменология-Герменевтика, 2001. С. 145–156; Максимов М.В. Историософия «Трёх разговоров» Вл. Соловьёва // Русская философия: многообразие в единстве: мат-лы VII Рос. симпозиума историков русской философии (Москва, 14–17 ноября 2001 г.). М.: ЭкоПресс-2000, 2001. С. 136–141; Гачева А.Г. Философия на службе философии: Опыт анализа «Трёх разговоров» Владимира Соловьёва // Соловьёвские исследования. 2010. Вып. 26. С. 50–83; Микосиба М. Эсхатология Вл. Соловьёва // Владимир Соловьёв и культура Серебряного века. М.: Наука, 2005. С. 221–229; Сербиенко В.В. Спор об антихристе: Вл. Соловьёв и Г. Федотов // Общественная мысль: исследования и публикации. Вып. II. М.: Наука, 1990. С. 29–40 и др.

принимается как космическая катастрофа, перед лицом которой все частные ценности утрачивают свой смысл. Религиозные вопросы у Тургенева не заострены, как у Соловьёва, скрыты в подтексте, отражены в системе мотивов (люди «избегают друг друга»; ни один не знает своей участи и назначения; плачет брошенный ребенок и т. д.), в концовке: «мы уже все раздавлены, погребены, потоплены, унесены той, как чернила черной, льдистой, грохочущей волной! Темнота... темнота вечная!» [15, с. 401]. Здесь также мировая катастрофа связывается с водной стихией. Таким образом, Соловьёва, наверное, можно считать первым отечественным поэтом, который соотнес апокалипсис с масштабными военными столкновениями, указал угрозу, идущую с Востока, и вслед за Тургеневым определил место начала мировых катаклизмов – Россия. Эта традиция будет востребована, как говорилось выше, символистами (В.Я. Брюсовым, А.А. Блоком и др.)¹².

Во второй половине 1890-х годов апокалиптические образы появляются в лирическом творчестве Соловьёва не только чаще, они целиком заполняют пространство некоторых стихотворений. Как известно, уже с 1896–1897 гг. он работал над прозаическим переложением истории антихриста. Так, в апреле 1896 г. Соловьёв писал М.М. Стасюлевичу: «Занят нравственною философиюю, пророками и антихристом...» [16, с. 135]. Книга, написанная Соловьёвым в 1900 году и названная «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории», подводила итоги его историософских раздумий, пророчествовала о весьма печальном мировом будущем. Те же настроения¹³ и образы можно обнаружить в лирике Соловьёва этого периода.

Самое показательное в этой связи стихотворение – «Знамение» (1898), которое, по словам З.Г. Минц, «было одним из наиболее значимых для формирования “младших символистов”» [2, с. 308]. Среди трех библейских цитат, взятых в качестве эпиграфов к нему, одна непосредственно представляет картину апокалипсиса: «И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, на главе ее венец из двенадцати звезд» [6, с. 119].

Соловьёв рисует поэтическую картину конца мира, когда под натиском адских сил рушится все и вся, когда верующие уповают на единственную оставшуюся надежду – божий храм. Но и там разруха: святыня полна удушливой гари, кругом разбросаны «обломки серебра», дымятся «разодранные ковры». И лишь один знак «нетленного завета» стоял невредимый у «разрушенной стены» – Богоматерь, пред которой змей был бессилен в своей ярости. Стихотворение крайне напряженно и трагично по своему звучанию. Соловьёв мастерски рисует неожиданность и в то же время глобальность мировой катастрофы. Для этого он использует повествование не от единственного, а от множественного числа: «мы...

¹² Впрочем К.Д. Бальмонт, например, поэтически представлял Апокалипсис иначе, как катастрофическое сужение Вселенной под напором Ничто: «Небесный свод, как потолок, стал низким; / Украшенный игрушечной луной, / Он сделался до отвораченья близким, / И точно очертился круг земной» («Смертию – смерть»).

¹³ См.: Межуев Б.В. «Перемена в душевном настроении» Вл. Соловьёва 1890-х годов в контексте его эсхатологических воззрений // Соловьёвские исследования. 2005. Вып. 11. С. 44–65.

к святыне прибежали», всячески подчеркивает внезапность случившегося: «уснувший храм», «гром среди тишины», прибежали «в сонном ужасе».

Набор поэтических средств довольно органичен для выбранной темы и идеи. Сквозной прием – антитеза, посредством которой Соловьев зримо представляет итоговую борьбу добра и зла: «мрак» и «блеск», «гром» и «тишина», «Дева Назарета» и «змий». Противоборство двух воюющих сторон усиливают яркие эпитеты: «уснувший храм», «адский блеск», «сонный ужас», «душная гарь», «нетленный завет», «тщетный яд». Наконец, идея стихотворения, утверждающая нетленность и неизбежность Божественного завета, провозглашается посредством четырежды повторенного «одно – один»: «одно не дрогнет знамя», «один знак нетленного завета». Несмотря на общий, казалось бы, темный колорит нарисованной картины, эта идея освещает ее и придает оптимистическое звучание всему полотну. Разумеется, специфика стихотворного текста не позволила Соловьеву представить апокалипсис более полно, объемно, поэтому «Знамение» можно считать своеобразной поэтической зарисовкой для «Краткой повести об антихристе», где тема конца мира становится основополагающей.

В 1886 году пишет свое стихотворение «Страшный суд» Д.С. Мережковский. Он, как и Соловьев в стихотворении «Знамение», опирается на библейский источник, но следует ему более точно. Последний суд над человечеством, в интерпретации Мережковского, осуществляется семью «грозными» ангелами. Страшную картину рисует поэт: «Семь ангелов, полны угрозой величавой, / Взмахнули крыльями, и Первый затрубил, – / И пал на землю град, огонь и дождь кровавый / И третью часть лесов испепелил» [17, с. 184]. Эти строки практически полностью соответствуют библейскому описанию апокалипсиса: «Первый ангел вострубил, и сделали град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть деревьев сгорела, и вся трава зеленая сгорела» [18, гл. 8, ст. 7]. Как и Соловьев, Мережковский указывает на источник эпиграфом. Интересно, что и тот и другой разрабатывали тему апокалипсиса и в своей поэзии, и в прозе, причем, оба начинали с лирического освоения материала. Так, первую попытку стихотворного переложения того же фрагмента Мережковский сделал, будучи гимназистом («Из Апокалипсиса», 1880).

Если сопоставить «Знамение» и «Страшный суд», можно обнаружить общее в плане поэтики. Оба текста построены на основе поляризации слов-понятий. Здесь и антонимы: гром – тишина, разрушенный – нетленный, небо – земля, мрак – свет (Соловьев); земля – небеса, горящий – потухший, начало – конец (Мережковский). Здесь и слова, словосочетания, получившие значение противопоставленности в контексте стихотворения: мрак – блеск, пало все – стоял, Дева Назарета – змий (Соловьев); небеса – преисподняя, огонь – дождь, моря – земли (Мережковский). С другой стороны, в стихотворении Соловьева наблюдается противоположное стремление подчеркнуть единство образов. Это происходит через использование оксюморонов: «во мраке адский блеск», «гром среди тишины», «сонный ужас». Данный принцип одновременного подчеркивания различия и сходства сталкиваемых в тексте слов-образов станет впоследствии господствующим в поэтике символизма. В досимволистском стихотворении Мережковского такой тенденции нет, что объясняется, видимо, большим влиянием источника, где контрасты не сведены воедино.

Обратим внимание на то, что Мережковский более точен при изложении библейского материала¹⁴, сохраняет повествование от 3-го лица. У Соловьёва же библейский текст обретает более субъективное звучание (это подчеркивается повествованием от 1-го лица – мы). Он дает общую библейскую картину апокалипсиса, но детали ее свободно варьирует. Богатейшая библейская символика игнорируется. Ср.: «И явилось на небе великое знамение – жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд. Она имела во чреве и кричала от болей и мук рождения» [18, гл. 12, ст. 1–2] и скупое соловьевское «А с неба тот же свет и Деву Назарета, / И змия тщетный яд пред нею озарял» [6, с. 120]. Как известно, существовал формальный повод к написанию стихотворения – взрыв в церкви при курском монастыре, где осталась неповрежденной та самая икона Курской Богородицы, которую Соловьёв носил по усадьбе Воробьевки вместе с Марьей Петровной Шеншиной летом 1887 г. Об этом, в частности, свидетельствует С.М. Соловьёв¹⁵. Таким образом, Соловьёв вносит сильный личностный элемент при осмыслении темы, что стало характерным для апокалиптической поэзии символистов («Смертию – смерть», «Конец мира» (1899) К.Д. Бальмонта, «В дни заустений» (1899) В.Я. Брюсова и др.). Даже сам Д.С. Мережковский в стихотворении символистского периода своего творчества «Трубный глас» (1901) следует этой соловьевской традиции. Затрагивая тему воскресения, жизни после смерти, он идет от личностного ее восприятия, дает через диалог мертвецов. И очень по-соловьёвски звучит здесь «мы»: «все мы встанем / Все пойдем на Страшный суд». Разумеется, нельзя свести это стихотворение Мережковского целиком к соловьевской традиции. Лексика, образы, ритмика и даже рифмовка («утробы – гробы») указывают на Жуковского и его «Людмилу». Можно обнаружить также явные параллели произведения с «Загробными песнями» К.К. Случевского («В трубном звуке родные звучат голоса...», «Как? Опять Страшный суд! Мне вослед, по пятам!»), который также стоял у истоков субъективного толкования Апокалипсиса в русской поэзии. Наконец, само «воскресение» у Мережковского обретает, соответственно поэтике символистов, еще один смысл – «духовное возрождение»¹⁶, чего не предполагается у Соловьёва.

После «Знамения» апокалиптический мотив в поэзии Соловьёва не исчезает. Правда, звучит он несколько приглушеннее. В стихотворении «В архипелаге ночью» (1898) – небольшая зарисовка разгула злых сил, в общих чертах напоминающая пушкинских «Бесов»: «Въявь слагались и вставали / Сонмы адские духов, / И

¹⁴ Это было характерно для реалистической традиции художественного воплощения Апокалипсиса. Подобное отношение к материалу найдем, например, у И.А. Бунина в стихотворении «Из Апокалипсиса» (1901), воплощающем картины главы IV Откровения святого Иоанна Богослова (Бунин И.А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 1. Стихотворения 1888–1952. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009. С. 80–81 [19]).

¹⁵ См.: Соловьёв С.М. Владимир Соловьёв: Жизнь и творческая эволюция. М.: Республика, 1997. С. 346 [1].

¹⁶ Об этом говорит, в частности, К.А. Кумпан в примечаниях к стихотворению, соотнося его содержание с эпистолярными признаниями писателя в переписке с П.П. Перцовым, В.В. Розановым, где звучит мысль о необходимости объединить богоискательские устремления, «воскреснуть» из мертвых, «проснуться» и «не бояться пошевелиться» [17, с. 874].

пронзительно звучали / Сочетанья злобных слов» [6, с. 120]. Стихотворение «Дракон» (1900), полемически направленное против толстовской идеи непротивления злу насилеием, вновь акцентирует на ужасах царства антихриста и призывает к всецелому им противостоянию ради торжества Христова: «Из-за кругов небес незримых / Дракон явил свое чело, – / И мглою бед неотвратимых / Грядущий день заволокло / <...> / Полно любовью божье лоно, / Оно зовет нас всех равно... / Но перед пастию дракона / Ты понял: крест и меч – одно» [6, с. 137]. Это соловьевское стихотворение также не могло не повлиять на символистскую поэтику. Воспроизводя мифологическое столкновение Зигфрида и дракона Фафнира, героев германо-скандинавского эпоса, Соловьев рисует общемировую картину конечного столкновения добра и зла. Известно, что для русских символистов миф был одним из главных выражений творческого подхода в искусстве к миру. Посредством мифа они стремились обратить литературу к решению важнейших вопросов бытия. Позднее А.А. Блок возьмет строки из соловьевского стихотворения в качестве эпиграфа для своего стихотворения «Опять над полем Куликовым...» (1908), завершающего знаменитый цикл (ориентация на Соловьева подтверждается также заимствованием его ритмики – как и «Дракон», произведение написано четырехстопным ямбом, в то время как другие стихотворения цикла имеют иной ритмический рисунок). Тем самым он актуализирует мотив «мглы», закрывающий «грядущий день» России. Именно поэтому последние строки Блока («Не может сердце жить покоем, / Недаром, тучи собрались. / Доспех тяжел, как перед боем. / Теперь твой час настал. – Молись!» [20, с. 358]) обретают эсхатологическое, соловьевское звучание. Несмотря на то, что за «тишиною непробудной» пока не слышны звуки «битвы чудной», последнее столкновение Добра и Зла, жизни и смерти неминуемо, и уже близок «гром» «высоких и мятежных дней».

Таким образом, совершенно очевидно, что апокалиптическая тема – сквозная и ключевая для лирики Соловьева. Этот факт можно рассматривать как еще один аргумент в пользу предположения Н.В. Котрелева об эсхатологичности мировоззрения и личности В.С. Соловьева в целом¹⁷. С другой стороны, вполне понятно, что небольшое исследование вряд ли может претендовать на окончательное и однозначное решение серьезной проблемы поэтических традиций в лирическом наследии В.С. Соловьева. Это требует совместных усилий ряда ученых, изучения гораздо большего объема материала. Даже при анализе сравнительно небольшой группы соловьевских стихотворений на апокалиптическую тему необходимо, видимо, учитывать влияние на автора и библейской традиции, и богатейших традиций русской и западноевропейской апокалиптической литературы¹⁸. Говоря об апокалиптических лирических произведениях

¹⁷ См.: Котрелев Н.В. Эсхатология у Владимира Соловьева (к истории «Трех разговоров») // Эсхатологический сборник. СПб.: Алетейя, 2006. С. 238 [21].

¹⁸ При изучении «Краткой повести об антихристе» эти традиции просматриваются достаточно отчетливо. См.: Юрина Н.Г. Традиции русской апокалиптической литературы XVIII века в «Краткой повести об антихристе» Вл. Соловьева (Соловьев и Яворский) // Вестник Чувашского ун-та. Гуманитарные науки. 2010. № 4. С. 256–266.

Соловьёва, можно сделать вывод лишь об общей их направленности на отечественную (И.С. Тургенев, Ф.И. Тютчев) романтико-реалистическую традицию поэтического воплощения апокалипсиса. Соловьёв и сам во многом выступал как один из основателей (наряду с К.К. Случевским, Д.С. Мережковским) лирического воплощения темы апокалипсиса на русской почве, заложил определенные традиции, востребованные символистами¹⁹. Это еще раз подтверждает, что метод Соловьёва-поэта был сориентирован на русскую классику, был романтико-реалистическим. В этой связи за Соловьёвым-поэтом закрепляется почетное место завершителя классической романтико-реалистической ветви в русской лирике. Учитывая переходность соловьёвской эпохи, когда подводились итоги развития всей поэзии, опирающейся на пушкинские традиции, и намечались новые пути ее движения, а также место Соловьёва-философа в формировании мироощущения поэтов-модернистов и символику его поэзии, его метод можно назвать «предсимволистским».

Список литературы

1. Соловьёв С.М. Владимир Соловьёв: Жизнь и творческая эволюция. М.: Республика, 1997. 431 с.
2. Минц З.Г. Владимир Соловьёв – поэт / Соловьёв В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Сов. писатель. С. 5–56.
3. Зуев Н.Н. «Что есть, что было, что грядет веки...» // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5–6. С. 56–69.
4. Чжонг-Со Пак. Поэзия Владимира Соловьёва (Проблема нравственного и эстетического идеала): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 1995. 28 с.
5. Буслакова Т.П. Владимир Соловьёв и «эстетическое декадентство» // Серебряный век русской литературы: Проблемы, документы. М.: Изд-во МГУ, 1996. С. 12–23.
6. Соловьёв В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Сов. писатель, 1974. 352 с.
7. Толстой А.К. Князь Серебряный. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1986. 383 с.
8. Фатющенко В.И., Цимбаев Н.И. Владимир Соловьёв – критик и публицист // Соловьёв В.С. Литературная критика. М.: Современник, 1990. С. 5–34.
9. Соловьёв В.С. Враг с востока // Соловьёв В.С. Избранные произведения. Ростов н/Д.: Феникс, 1998. С. 276–332.
10. Тютчев Ф.И. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1990. 287 с.
11. Брюсов В. Стихотворения. М.: Люмош, 1997. 423 с.
12. Межуев Б.В. Забытый спор. О некоторых возможных источниках «Скифов» А. Блока // Соловьёвские исследования. 2002. Вып. 5. С. 191–215.
13. Кантор В. «Антихрист» Владимира Соловьёва и «Христос» Александра Блока // Соловьёвский сборник: мат-лы Междунар. конф. «В.С. Соловьёв и его философское наследие» 28–30 авг. 2000 г. М.: Феноменология-Герменевтика, 2001. С. 145–156.
14. Соловьёв В.С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории // Соловьёв В.С. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 635–762.

¹⁹ Современные исследователи начали изучать влияние соловьёвской апокалиптической традиции на поэзию русской эмиграции. В частности, см. работу Г. Обатнина «Три эпизода из предистории холодной войны» (Европа в России: сб. ст. М., 2010. С. 237–274), в которой концепция «панмонголизма» Соловьёва соотносится со скифскими настроениями, отразившимися в творчестве А. Эйснера, В. Лебедева и др.

15. Тургенев И.С. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. М.: Полиграфические ресурсы, 2001. 416 с.
16. Письма Владимира Сергеевича Соловьёва. Т. 1 / под ред. Э.Л. Радлова. СПб.: Общественная польза, 1908. 283 с.
17. Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. 736 с.
18. Откровение святого Иоанна Богослова // Новый завет и Псалтирь. М., 1990. С. 275–292.
19. Бунин И.А. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1. Стихотворения 1888–1952. М.: ТЕРА – Книжный клуб, 2009. 528 с.
20. Блок А.А. Избранное. М.: Правда, 1978. 480 с.
21. Котрелев Н.В. Эсхатология у Владимира Соловьёва (к истории «Трёх разговоров») // Эсхатологический сборник. СПб.: Алетейя, 2006. С. 238–257.

References

1. Solov'ev, S.M. *Vladimir Solov'ev: Zhizn' i tvorcheskaya evolyutsiya* [Vladimir Solovyev: Life and Creative Evolution], Moscow: Respublika, 1997, 431 p.
2. Mints, Z.G. Vladimir Solov'ev – poet [Vladimir Solovyev is a poet], in Solov'ev, V.S. *Stikhotvoreniya i shutochnye p'esy* [Poems and Comic Plays], Leningrad: Sovetskiy pisatel', pp. 5–56.
3. Zuev N.N. *Rossiyskiy literaturovedcheskiy zhurnal*, 1994, no. 5–6, pp. 56–69.
4. Chzhong-So, Pak. *Poeziya Vladimira Solov'eva (Problema nrvstvennogo i esteticheskogo ideala)*. Diss. kand. filol. nauk [Poetry of Vladimir Solovyev (Problem of the moral and aesthetical ideal). Cand. philol. sci. diss.], Moscow: MGU, 1995, 28 p.
5. Buslakova, T.P. Vladimir Solov'ev i «esteticheskoe dekadentstvo» [Vladimir Solovyev and «Aesthetical Decadence»] in *Serebryanyy vek russkoy literatury: Problemy, dokumenty* [Silver Century in Russian Literature: Problems, Documents], Moscow: Izdatel'stvo MGU, 1996, pp. 12–23.
6. Solov'ev, V.S. *Stikhotvoreniya i shutochnye p'esy* [Poems and Comic Plays], Leningrad: Sovetskiy pisatel', 1974, 352 p.
7. Tolstoy, A.K. *Knyaz' Serebryanyy. Stikhotvoreniya* [Prince Serebryanihy. Poems], Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1986, 383 p.
8. Fatyushchenko, V.I., Tsimbaev, N.I. Vladimir Solov'ev – kritik i publitsist [Vladimir Solovyev is a Critic and Publicist] in Solovyev, V.S. *Literaturnaya kritika* [Literary Criticism], Moscow: Sovremennik, 1990, pp. 5–34.
9. Solov'ev, V.S. Vrag s vostoka [Enemy from the East], in Solov'ev, V.S. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works], Rostov-on-Don: Feniks, 1998, pp. 276–332.
10. Tyutchev, F.I. *Stikhotvoreniya* [Poems], Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1990, 287 p.
11. Bryusov, V. *Stikhotvoreniya* [Poems], Moscow: Lyumosh, 1997, 423 p.
12. Mezhuiev, B.V. Zabytyy spor. O nekotorykh vozmozhnykh istochnikakh «Skifov» A. Bloka [The Forgotten Dispute. About some possible sources of A. Blok's «Scythians»], in *Solov'evskie issledovaniya*, 2002, vol. 5, pp. 191–215.
13. Kantor, V. «Antikhrist» Vladimira Solov'eva i «Khristos» Aleksandra Bloka [Vladimir Solovyev's «Antichrist» and Alexander Blok's «Christ»], in *Solov'evskiy sbornik* [Solovyev Collection], Moscow: Fenomenologiya-Germenevtika, 2001, pp. 145–156.
14. Solov'ev, V.S. Tri razgovora o voyne, progresse i kontse vseмирnoy istorii [Three Conversations about the War, the Progress and the End of the World History], in Solov'ev, V.S. *Sochineniya v 2 t., t. 2* [Compositions in 2 vol., vol. 2], Moscow: Mysl', 1990, pp. 635–762.
15. Turgenev, I.S. *Sobranie sochineniy v 2 t., t. 1* [Collected Works in 2 vol., vol. 1], Moscow: Poligraficheskie resursy, 2001, pp. 400–401.
16. *Pis'ma Vladimira Sergeevicha Solov'eva* [Vladimir Sergeyevich Solovyev's Letters], Saint-Petersburg: Obshchestvennaya pol'za, 1908, vol. 1, 283 p.
17. Merezkovskiy, D.S. *Stikhotvoreniya i poemy* [Poems and Epic Poems], Saint-Petersburg: Akademicheskii proekt, 2000, 736 p.

18. Otkrovenie svyatogo Ioanna Bogoslova [Revelation of holy John Bogoslov], in *Novyy zavet i Psaltir'* [The New Testament and Psalms], Moscow, 1990, pp. 275–292.
19. Bunin, I.A. *Sobranie sochineniy v 9 t., t. 1* [Collected Works in 9 vol., vol. 1], Stikhotvoreniya 1888–1952 [Poems 1888–1952], Moscow: TERRA – Knizhnyy klub, 2009, 528 p.
20. Blok, A.A. *Izbrannoe* [Selected Works], Moscow: Pravda, 1978, 480 p.
21. Kotrelev, N.V. *Eskhatologiya u Vladimira Solov'eva (k istorii «Treh razgovorov»)* [Vladimir Solovyev Eschatology (to history of the «Three Conversations»)], in *Eskhatologicheskiy sbornik* [The Eschatological Collection], Saint-Petersburg: Aleteyya, 2006, pp. 238–257.

УДК 82-1(47)
ББК 83.3(2)

МИСТЕРИАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ В СТИХОТВОРЕНИИ В.С. СОЛОВЬЁВА «В ТУМАНЕ УТРЕНЕМ НЕВЕРНЫМИ ШАГАМИ...»

Е.А. ЧЕРКАСОВА
Тюменский государственный университет
ул. Семакова, 10, г. Тюмень, 625003, Российская Федерация,
E-mail: cherkasova85@gmail.com

Представлен системный и детальный анализ стихотворения В.С. Соловьёва «В тумане утреннем неверными шагами...», являющегося знаковым не только для поэтического, но и для философского творчества русского мыслителя, в котором в символической форме выразились представления В. С. Соловьёва о сущности процесса мистериального преобразования человека. Дана характеристика динамических качеств текста на различных уровнях его поэтики, определяется событийная цепочка в рамках мистериальной схемы перехода лирического субъекта на новый уровень мистической инициации. Предлагаются логика и технология анализа конкретных стихотворных текстов поэта и мыслителя в свете его философии, выявляется взаимосвязь философских и поэтических трудов В.С. Соловьёва. Обозначается перспектива рефлексии мистериальности в качестве жанрово-стилевого субстрата его художественного наследия.

Ключевые слова: поэзия Соловьёва, мистериальность, искусство, сюжет, мотив, природа, всеединство, лирический субъект, мистериальный переход.

THE MYSTERY PLOT IN THE V.S. SOLOVYEV'S POEM «IN THE MORNING FOG UNSTEADY STEPS...»

E.A. CHERKASOVA
Tyumen State University,
10, Semakova st., Tyumen, 625003, Russian Federation,
E-mail: cherkasova85@gmail.com

The author considers the systematic and detailed analysis of the V.S. Solov'ev's poem «In the morning fog unsteady steps...», which is regarded as an important event not only for poetical but also for philosophical creative works of the Russian thinker. Here in the symbolical form V. S. Solov'ev's

ideas about the main point of the process of mystical personal transformation are appeared. The author suggests the description of the dynamical qualities of the text on different levels of his poetry. The event-chain in the transition scheme of mysteriological lyrical subject to a different level of spiritual devotion space is considered. Thus, the author of the article offers the logical and technology analysis of specific poetic texts of the poet and thinker in the light of his philosophy, practically detects the relationship of philosophical and poetic works of V.S. Solov'ev; the reflection prospect of mysteriological as a genre-style substrate of his artistic heritage is provided.

Key words: *Solovyev's poetry, mystery, art, plot, theme, motif, nature, unity, lyrical subject, mystical transition.*

Истинным (действительным, настоящим) искусством, по Соловьёву, может быть только «всякое ощутительное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира» [1, с. 78]. Именно канонически сложившаяся организация мистерии отвечает философским воззрениям Соловьёва, как никакой иной жанр. Таким образом, если сознание человека (художника, творца), служащего высшей идее, способно преобразовать реальность, в которой он существует, то, соответственно, сам человек становится героем мистерии, а мистериальность оказывается ценностно-стилевым качеством истинного искусства.

Под мистериальностью, следуя мысли В.С. Соловьёва, будем понимать, во-первых, мистический переход, а во-вторых, метаморфозы, происходящие с героем во время этого перехода. Мистериальность – это способность какого-либо объекта к положительному преобразению и трансформации, способность осознания несовершенства существования объектов, последующего преодоления объектом границ мира и собственных границ и некое «перерождение» в абсолютно ином, совершенном мире. В.С. Соловьёв отводит особое место искусству в системе мистериального преобразования действительности. В его поэтическом наследии существует немало примеров, свидетельствующих об интересе автора к жанру мистерии, в частности такова мистерия «Белая лилия, или Сон в ночь на Покрова» [2, с. 269].

Соловьёв воплощает свое «учение» не только в философских или эстетических произведениях. Интерес в этой связи возникает к современному ему искусству, оценке его «истинности» мыслителем и художником: «существующие ныне искусства, в величайших своих произведениях схватывая проблески вечной красоты в нашей текущей действительности и продолжая их далее, предваряют, дают предощущать нездешнюю, грядущую для нас действительность и служат таким образом переходом и связующим звеном между красотой природы и красотой будущей жизни» [1, с. 78]. Виды искусств («предварения совершенной красоты»), производимые человеком, Соловьёв классифицирует, объединяя их в отдельные группы: 1) «*прямые или магические*» (к ним относятся «музыка и отчасти чистая лирика»); 2) «*косвенные, через усиление*» (более широкая группа, включающая в себя такие виды искусств, как «архитектура», «классическая скульптура», «пейзажная живопись (и отчасти лирическая поэзия)» и «религиозная живопись (поэзия)»); 3) «*косвенный*» (он характеризуется им как «отрицательный род эстетического предварения») [1, с. 79–80].

Теория Соловьёва о совершенном искусстве специфична еще и тем (помимо его мистериальной составляющей), что оно существует не по формуле «искусство ради искусства», а с целью изменения существующего миропорядка, даже если искусство в результате этого будет «предварением» идеала: «совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь» [1, с. 83]. Таким образом, изначальная формула трансформируется в императив: «Искусство ради высшей идеи».

Если связать все понятия воедино (красота – мистериальность, уже выявленная в «Красоте в природе», – человек – искусство – высшая идея), то можно предположить: человек, становясь творцом в искусстве, посредством мистериального преобразования видимой им красоты создает предмет искусства, несущий в себе (как часть целого) приметы и признаки истинного искусства и идеи, и сам становится непосредственным участником мистерии.

В свете описанной выше концепции рассмотрим стихотворение В.С.Соловьёва «В тумане утреннем неверными шагами...» (1884):

В тумане утреннем неверными шагами
Я шел к таинственным и чудным берегам.
Боролася заря с последними звездами,
Еще летали сны – и схваченная снами
Душа молилася неведомым богам.

В холодный белый день дорогой одинокой,
Как прежде, я иду в неведомой стране.
Рассеялся туман, и ясно видит око,
Как труден горный путь и как еще далёко,
Далёко всё, что грезилось мне.

И до полуночи неробкими шагами
Всё буду я идти к желанным берегам,
Туда, где на горе, под новыми звездами,
Весь пламенеющий победными огнями
Меня дождется мой заветный храм [3, с. 84].

Показательно, что текст стихотворения возникает раньше оформленной идеи, основой которой является мистериальный сюжет. Стихотворение состоит из 15 строк, которые по смыслу и графически делятся на три части. Каждая часть является продолжением предыдущей, кроме этого, наблюдается смысловой и лексический параллелизм частей. Главным критерием деления текста на части являются пространственные и временные координаты, зафиксированные в них. Сквозной скрепой для всех частей выступает мотив странничества.

Первая часть произведения (1–5 строки) обращает внимание читателя на прошлое. Именно здесь впервые возникает образ некоего нового, «таинствен-

ного» пространства, в следующих частях он будет только дополняться и расширять свое смысловое поле. Координаты существования лирического субъекта достаточно размыты в этой части. Вторая часть (6–10 строки) содержит описание ситуации, происходящей в настоящем. Цель странничества уже видна, но лексически еще не обозначена, возникает мотив одиночества. В последней, третьей части (11–15 строки) представлено предполагаемое будущее, где главным также является мотив странничества, ведь приближение к цели видится менее реальным, чем непосредственно движение к ней.

Тематический параллелизм частей очевиден, они построены по одной схеме. Эволюция и движение любого типа смысловых или пространственно-временных координат можно наблюдать в каждой строке текста. О направленности работы сознания автора мы можем судить по одной из редакций, которая приведена в комментариях к шестому изданию его стихотворений. С.М. Соловьёв отмечает, что стихотворение «напечатано в «Русском Вестнике» ... с вариантами: ст. 7: Как прежде я иду все к тем же берегам; ст. 9 и 10: Что труден горный путь, что цель еще далеко, / Что обманули сны, и я не верю снам» [3, с. 301]. По всей видимости, Соловьёву необходимо было усилить пространственный элемент лексемой «далеко». Кроме того, каждая отдельная строфа являет собой целое, которое значимо как в цепочке с остальными строфами, так и в связи с мистериальным сюжетом, выстраиваемым В.С. Соловьёвым.

Итак, началом каждой строфы обозначаются время и действия лирического субъекта: «В тумане утреннем неверными шагами» (1 строка); «В холодный белый день дорогой одинокой» (6 строка); «И до полуночи неробкими шагами» (11 строка). Очевидна динамика знаков, которая охарактеризована прохождением условного астрономического дня: «в тумане утреннем» → «в холодный белый день» → «и до полуночи», а также динамика с точки зрения движения самого героя, направленная на увеличение уверенности героя в собственных силах: «неверными шагами» → «дорогой одинокой» → «неробкими шагами».

Вторые строки каждой части особенно значимы, ведь именно в них выявляется лирический субъект, обозначенный как «я», к тому же в них начинает формироваться и раскрываться новый пространственный образ некой иной страны, иного мира: «Я шел к таинственным и чудным берегам» (2 строка); «Как прежде, я иду в неведомой стране» (7 строка); «Все буду я идти к желанным берегам» (12 строка). Показательно также, что первые и вторые строки каждой отдельно взятой части тематически делятся на две половины: в первых строках – это описание природных показателей времени и динамика движения лирического субъекта, во вторых строках – это временное обозначение движения лирического субъекта в пространстве и пространственные обозначения иного мира. Последующие строки имеют несколько иную структуру.

В данном стихотворении налицо линейное развитие различных тематических пластов. Можно выстроить еще две, помимо вышперечисленных, смысловые линии. Первая – природное обозначение пространственных границ, в которых находится лирический субъект, то есть как бы его «взгляд» вокруг себя. Вторая – движение лирического субъекта к некой цели и здесь же изображение

самой цели. Первая линия четко прослеживается в третьих строках каждой строфы – «Боролася заря с последними звездами» (3 строка); «Рассеялся туман, и ясно видит око» (8 строка); «Туда, где на горе, под новыми звездами» (13 строка). По сути, каждая строка является продолжением предыдущей, постепенно раскрывая тему и тем самым показывая время рассвета, когда туман рассеивается и лирический субъект может более четко увидеть то, к чему он идет. Отсюда и появление второй тематической линии, которая в данном случае объединяет две последние строки каждой строфы: «Еще летали сны – и, схваченная снами, / Душа молилася неведомым богам» (4–5 строки); «Как труден горный путь и как еще далеко, / далеко все, что грезилось мне» (9–10 строки); «Весь пламенеющий победными огнями, / Меня дождется мой заветный храм» (14–15 строки). Распределенные в начале стихотворения объекты, к которым совершает свой путь лирический субъект, имеют более определенные и ясные формы, но, тем не менее, приобретающие мистериальный характер. Если в начале лирический субъект пробуждается ото сна и в сознании все еще мутно, ведь путь только начинается, то уже в третьей строфе, несмотря на то, что цель далека, читатель видит «заветный храм», к которому лирический субъект шел через «неведомую страну».

Сюжетная линия стихотворения включает в себе множество (для сравнительно небольшого объема произведения) событий, мерно перетекающих друг в друга: 1) в условиях «тумана» лирический субъект движется неуверенно («неверными шагами») к «таинственным берегам»; 2) момент борьбы, происходящей в природе, когда наступает утро, – «Боролася заря с последними звездами // Еще летали сны...»; описание смены дня («заря» как его предвестник) и ночи («звездами», «сны» как ее элементы); 3) взаимодействие души и сна, переход души в иное состояние посредством сна («схваченная снами»); 4) уже днем лирический субъект идет «одинокой дорогой», но его местонахождение уже не «туман», а некая «неведомая страна»; 5) наступление дня обозначено как бы прозрением лирического субъекта – «Рассеялся туман, и ясно видит око»; 6) описание того, что видит и вследствие этого осознает лирический субъект, а именно – то, что дорога его трудна, а все, «что грезилось», пока еще недостижимо; 7) обозначается следующая временная рамка – «до полуночи», здесь же «неверные» шаги становятся «неробкими», что говорит об уверенности лирического субъекта в том, что путь правильный и что он идет к своей цели – к «желанным берегам»; 8) топосная характеристика цели, к которой направляется лирический субъект, – место находится как бы между небом и землей – «на горе» и «под звездами»; 9) обозначение «грезы», которая была заявлена во второй части стихотворения, – «мой заветный храм». Сюжетобразующим в стихотворении является комплекс мотивов, нанизанных на центральный, ставший сквозным мотив странничества. Именно он психологически мотивирует для читателя мистериальный переход лирического субъекта. С точки зрения композиционного построения текста это можно проследить на уровне смены временных, пространственных координат, что придает динамизм стихотворению, компенсирует предметную «затемненность» происходящего, уравнивает сакральность и доступность текста для непосвященного сознания.

Такое непрерывное движение, в течение которого сменяются временные и пространственные координаты, довольно часто организует поэтические тексты В.С. Соловьёва. В качестве примеров напомним несколько цитат из его стихотворений различных лет: «...Хоть мы навек незримыми цепями / Прикованы к нездешним берегам...» («Хоть мы навек незримыми цепями...», между 29 июня и 28 октября 1875); «...Покинут и один, в чужой земле брожу я, / С тоской по небу родины моей // Звезда моя вдали сияет одиноко. / В волшебный край лучи ее манят...» («Что роком суждено, того не отражу я...», июнь 1875–1877); «Перелетев на крыльях лебединых / Двойную грань пространства и веков...» (А.А. Фету, 19 октября 1884 г.), «Был труден долгий путь. Хоть восхищала взоры / Порой природы дивной благодать <...> // И в новую страну неистощимой грезы / Любовь-волшебница меня перенесла...» («Был труден долгий путь. Хоть восхищала взоры...», январь 1892) или «Пускай Пергам давно во прахе, / Пусть мирно дремлет тихий Дон: / Все тот же ропот Андромахи, / И над Путивлем тот же стон» (Ответ на «Плач Ярославны», 19 июня 1898). В действительности подобных примеров намного больше, что говорит об особенностях поэтики В.С. Соловьёва, который описывает различные пространственные перемещения лирического субъекта посредством собственного сознания (закрепляться это может в мотивах памяти, странничества, а также в диалогизме с образами эпох, конкретными поэтами и др.).

Соотнося общую и частную схему мистериального преобразования с рассматриваемым стихотворением, можно зафиксировать, что один из этапов по смысловой наполненности практически совпадает со смысловой наполненностью данного текста.

Согласно замечаниям автора, мистериальное действо делится на три этапа. Первый этап заключается в осознании несовершенства существующего земного миропорядка. Вторым этапом – это процесс преобразования действительности. И наконец, третий этап представляет собой итог, то есть торжество иного, совершенного мира. Согласно этим этапам В.С. Соловьёв представляет схему мистериального преобразования «вещества» в «носитель красоты». Приняв «эстетику природы» в качестве основания «философии искусства», Соловьёв вычленяет красоту в природе следующим образом. На первом этапе «вещество» прямо противоположно высшей идее, на втором этапе происходит освобождение от косности и непроницаемости, здесь «видимый мир впервые расчленился на две противоположные полярности». На третьем этапе материя становится «носителем красоты», а значит, «световое начало ... поверхностно озаряет, ... внутренне проникает, животворит и организует» [4, с. 36, 43].

Отмечая безусловное «эстетическое влияние» искусства на душу человека, Соловьёв обращает особое внимание на «реальное, прямое и пребывающее воздействие на внешнюю вещественную природу – на материал, из которого это искусство создает свои произведения» [4, с. 31]. Важным для автора оказывается даже «весьма незначительное, поверхностное и частичное» влияние искусства на внешнюю форму субъекта. Именно в этих строках Соловьёв определяет несовершенство существующего мира и порядка в нем. Этим автор ознаменовывает начало первого этапа преобразования мира посредством искусства разыгрываемой мистерии. Жизнь

человека представляется в учении В.С. Соловьёва «хаотическим существованием». Особо важным в этой связи кажется наблюдение философа за развитием искусства: «как и все человеческое, искусство есть текущее явление, и, быть может, в наших руках только отрывочные начатки истинного искусства» [4, с. 31–32].

В мире человека существует «недобрая тьма», для «просветления и укращения» которой и нужна красота. Если существование красоты в природе «обеспечивает» эволюция (следуя логике автора, природа отбирает исключительно красивые виды представителей флоры и фауны), то в материальном мире красота может быть достигнута преодолением человеком темных сил. Исходя из этого, можно говорить о том, что природа сама по себе пассивна и за нее все осуществляют эволюция и божественный промысел, человек же активен и должен стремиться к достижению идеала, к «высшей идее» самостоятельно: «в природе темные силы только побеждены, а не убеждены всемирным смыслом, самая эта победа есть поверхностная и неполная, и красота природы есть именно только покрывало, брошенное на злую жизнь, а не преображение этой жизни» [1, с. 72].

Второй этап, как было отмечено, дает свободу веществу, или, если следовать общей схеме, на этом этапе происходит преобразование действительности. В стихотворении читатель находит описание утра. Для В.С. Соловьёва мотив утра сопряжен с важными философскими категориями. Он мыслил «утро» не только как начало нового дня, не как то, что происходит ежедневно. Уже в начале своего поэтического творчества В.С. Соловьёв заявляет этот мотив как мифологический, вписывая его в систему традиционной древнегреческой мифологии, а также в русло формирования собственного мифа. Так, в стихотворении «Прометею» (август 1874), где в заглавии обозначена отсылка к известному мифу, В.С. Соловьёв трансформирует мотив в связи с собственными воззрениями и в конце произведения заключает: «Преграды рушатся, расплавлены оковы / Божественным огнем, / И утро вечное восходит жизни новой / Во всех и все в Одном» [3, с. 259]. Мотив утра, таким образом, ознаменовывает начало новой жизни. Кроме того, в «лучах восходящего дня» всегда появляется «царица», образ которой является одним из ключевых элементов поэтического мифотворчества В.С. Соловьёва. Мотив дня, как и мотив утра, также часто используется в творчестве мыслителя и поэта. Понимание и трактовка данного мотива также связаны с новой, иной, совершенной жизнью, ее наступлением.

Автор обращается в стихотворении к описанию и пониманию момента перехода, осуществляемого в природе (из ночи в день). В.С. Соловьёв наследует традицию А.К. Толстого и Ф.И. Тютчева. Не случайно он приводит практически точную цитату в тексте «Взгляни, как ширь небес прозрачна и бледна...» (18 августа 1878) из толстовского стихотворения. Исследователи по этому поводу отмечают, что «Соловьёв помещает строку Толстого в тютчевский контекст и существенно трансформирует ее, “вчитывает” в нее Тютчева. <...> Толстовское прилагательное “тихий” Соловьёв заменяет на прилагательное “чудный”. Соловьёву важно показать именно тютчевскую напряженность момента, о котором говорит Толстой. Слово “чудный” в поэтическом словаре

Тютчева помимо общеязыковых значений – непонятный, необычайный, непостижимый – имеет собственные значения: “чудный” – то есть сочетающий в себе разные, часто противоположные черты» [5, с. 65]. И действительно, в этот момент, который часто называется предрассветным сумраком, как бы объединяются два начала – темное (ночь) и светлое (день). Тем самым В.С. Соловьёв намеренно вписывает себя в контекст заявленной поэтической традиции и помимо перечисленных смыслов, включающих понимание этого временного отрезка у А.К. Толстого и Ф.И. Тютчева, добавляет собственный, который, в свою очередь, рождает новые смыслы.

Вообще, стоит обратить внимание на то, что чем четче и пространнее становятся описания мистериальной картины преобразования мира, тем чаще философские рассуждения перемежаются лирическими включениями из произведений таких поэтов, как Ф. Тютчев, А. Фет, а также и из самого В. Соловьёва. В данном случае автору даже не требуется прямых упоминаний об искусстве, оно наличествует в тексте фактически. Используя такие элементы, как лирические вставки, лексемы, относящиеся к искусству («картина», «эстетическое впечатление»), а также имена мифологических персонажей (например, Хаос), Соловьёв намеренно связывает мистериальное преобразование мира и искусства, выполняющего, безусловно, одну из ключевых ролей в преобразовании. О взаимодействии красоты в искусстве и природе Соловьёв пишет следующее: «Природа не устроит и не украшает животных как внешний материал, а заставляет их самих устроить и украшать себя. Наконец, человек уже не только участвует в действии космических начал, но способен *знать цель* этого действия и, следовательно, трудиться над ее достижением осмысленно и свободно. Как человеческое самосознание относится к самочувствию животных, так красота в искусстве относится к природной красоте» [4, с. 68].

В работе «Общий смысл искусства» (1890) В.С. Соловьёв продолжает разговор о проявлении красоты в творчестве, отталкиваясь от работы «Красота в природе» и цитируя её. Только теперь философа интересует не просто красота в природе, а ее смысл, возникающий при прохождении «эстетического элемента природных явлений» через сознание художника. Таким образом, пишет автор, «красота, разлитая в природе, в ее формах и красках, на картине является сосредоточенною, сгущенною, подчеркнутою» [1, с. 69].

Для всего поэтического наследия В.С. Соловьёва также характерен мотив берега. Напомним лишь несколько формул различного времени: «Хоть мы навек незримыми цепями / Прикованы к нездешним берегам» («Хоть мы навек незримыми цепями...», между 29 июня и 28 октября 1875); «И приманил твой сладкозвучный гений / Чужих богов на наши берега» (А.А. Фету, 19 октября 1884 г.); «В берег надежды и берег желанья / Плещет жемчужной волной» (В Альпах, август 1886). Очевидно, что мотив берега приобретает в творчестве В.С.Соловьёва мистериальный характер, знаменуя собой границы иного, нового, совершенного мира.

Лирический субъект оказывается в ситуации предрассветного тумана, когда его душа, «схваченная снами», молится «неведомым богам», а сам лирический

субъект направляется к «таинственным и чудным берегам». Вообще для В.С. Соловьёва мотив сна осознается как некая реальная возможность покинуть суету земной жизни. Об этом он прямо заявляет в стихотворении «Бескрылый дух, землю полоненный...» (июнь 1883): «Один лишь сон, – и снова окрыленный / Ты мчишься ввысь от суетных тревог» [3, с. 80]. В рассматриваемом нами стихотворении мотив сна также выявляет у лирического субъекта возможность преодолеть, переходить грань между пространствами.

Через сознание лирического субъекта читатель наблюдает освобождение от так называемой непроницаемости – «рассеялся туман, и ясно видит око». Вследствие этого происходит и мистериальное действие: разделение мира, видимого лирическим субъектом, на две составляющие – слова с точки зрения лексической наполненности делятся на две категории: реальный мир («В холодный белый день дорогой одинокой»; «как труден горный путь») и некий иной мир, метафорический («в неведомой стране»; «Далеко все, что грезилось мне»). При этом их слитность незаметна, и нет того признака, который бы остро противопоставлял их, делая абсолютно противоположными мирами.

Неслучайно превалирование природных мотивов в данном стихотворении. Дело в том, что связь природы и искусства для философа аксиоматична, очевидна. По Соловьёву, человек является «результатом природного процесса», и в силу того, что он оказывается «самым прекрасным» и «самым сознательным природным существом», то «сам становится из результата деятелем мирового процесса и тем совершеннее соответствует его идеальной цели – полному взаимному проникновению и свободной солидарности духовных и материальных, идеальных и реальных, субъективных и объективных факторов и элементов вселенной» [1, с. 70].

В разговоре об искусстве В.С. Соловьёв вписывает его (искусство) в теорию всеединства, суть которой он объясняет в работе «Красота в природе». Соловьёв выделяет в своем учении три составляющие идеи – «идея есть добро», «идея есть истина», «идея есть красота». В дополнение к концепции красоты автор отдельно останавливается на тех отличительных моментах, которые разделяют понятия добра, истины и красоты. В красоте должны проявляться как «общая идеальная сущность», так и «специально эстетическая форма». Всеединство в связи с этим мыслится Соловьёвым в качестве «высшего блага». В триединой структуре именно красота являет собой законченность воплощения идеи в материальной действительности, а также оказывается ее «специфическим признаком». Таким образом, философ выводит красоту на новый уровень понимания ее в искусстве и культуре вообще.

Эстетическим требованием (основной особенностью, отличающей красоту от других составляющих идеи) служит «полное чувственное осуществление этой всеобщей солидарности, или положительного всеединства, – совершенная красота не как отражение только идеи от материи, а действительное ее присутствие в материи – предполагает прежде всего глубочайшее и теснейшее взаимодействие между внутренним, или духовным, и внешним, или вещественным бытием». Соловьёв выделяет три условия для достижения идеального бытия: *I этап* – «непосредственная материализация духовной сущности»; *II этап* – «всецелое одухотворение матери-

ального явления как собственной неотделимой формы идеального содержания»; *III этап* – «в красоте духовного содержания с чувственным выражением, при их полном взаимном проникновении материальное явление, действительно ставшее прекрасным, т.е. действительно воплотившее в себе идею, должно стать таким же пребывающим и бессмертным, как сама идея» [1, с. 75–76]. Следовательно, произведение, воплотившее бессмертную идею, также становится бессмертным.

Мистериальные признаки, обнаруженные в тексте, связаны не только с моментом перехода лирического субъекта, описанным в стихотворении, но и с различными знаковыми проявлениями красоты, которые зафиксированы в эстетических трудах В.С. Соловьёва. Так, «небесную красоту» философ членит на типы, выделяя в ней очередное триединство. «Идея», согласно учению Соловьёва, есть «положительная всепроницаемость, или всеединство», а «порядок воплощения идеи» начинается с неба. В первом описанном преображении вещества в материю (носителю красоты) Соловьёв делает акцент на «свете» как средстве освобождения от «косности и непроницаемости вещества». Здесь же автор выводит свет на одно из главенствующих мест, делая его основным сегментом структуры мистерии – солнце является «физическим выразителем мирового всеединства». В трех видах небесной красоты представлены различные состояния. Первому типу небесной красоты соответствует «солнечный восход», олицетворяющий собой «образ деятельного творчества светлых сил». Вторым типом – материальная природа, воспринимающая солнечный свет, – «свет отраженный – пассивная женственная красота лунной ночи». Третьим типом – «красота звездного неба». Именно в ней является «множественность самостоятельных средоточий, обнимаемых, однако, общею гармонией», здесь «полнее и совершеннее ... осуществляется идея положительного всеединства» [4, с. 44]. В стихотворении «В тумане утреннем неверными шагами...» читатель находит все три проявления красоты. Первый тип – «солнечный восход» – совершенно очевидно заявлен в первой части произведения и обозначен как «заря» (3 строка). Вторым типом проявляется в тексте не так явно – есть лишь упоминание о «полночии». Это во многом объясняется отсутствием в тексте женского образа, олицетворением которого является «лунная ночь». Третьим типом проявляющейся красоты также обозначен в стихотворении. Образ «звездного неба» дан автором в первой и третьей частях стихотворения, но это не один и тот же образ, Соловьёв намеренно разделяет их: «Боролася заря с последними звездами» (3 строка) и «...на горе, под новыми звездами / ... Меня дождется мой заветный храм» (13, 15 строки). Возможно, именно этот образ «звезд» наиболее очевидно проявляет в тексте двухмерность пространственных координат. С одной стороны, «звезды» в первой части – это предметные знаки, очевидно, относящиеся к миру земному (т. е. представляющие привычную жизнь, существующие на небе). С другой стороны, автор являет читателю «звезды», четко обозначенные как «новые», то есть в связке с образом «заветного храма» выражающие идею «положительного всеединства». Таким образом, «заветный храм», «пламенеющий победными огнями», является как бы образным переложением идеи о Всеединстве.

Задачи, решаемые в стихотворении, совпадают с задачами, которые ставит В.С. Соловьёв перед каждым художником. Так, общие и главные задачи, кото-

рые стоят перед искусством, В.С. Соловьёв видит и формулирует так: «1) прямая объективация тех глубочайших внутренних определений и качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой; 2) одухотворение природной красоты и чрез это 3) увековечение ее индивидуальных явлений». И вновь триада, представленная Соловьёвым, соответствует мистериальной схеме преобразования мира. Общая задача искусства сформулирована философом как «совершенное воплощение ... духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма». Примечательно, что возникновение иного (идеального) мира совпадает, по Соловьёву, с концом реально существующего («этого») мира: «исполнение этой задачи должно совпадать с концом всего мирового процесса» [1, с. 78].

Итак, в стихотворении «В тумане утреннем неверными шагами...» В.С. Соловьёву важно запечатлеть, эстетически и действенно объективировать момент особого перехода, приобретающего в контексте его философии мистериальную окраску. Это уже не переход ночи в день, а мистериальный (автора и вовлеченного читателя) переход к новой жизни, к новому, совершенному миру. Это те идеи, которые преобразует в иную форму и импульсно выделяет посредством человека-поэта природа. В тексте подробно описаны стадии второго этапа мистериального перехода. Каждая строка накапливает и нанизывает новые смыслы, что говорит о стремлении автора уловить каждый момент этого перехода, описать каждый фрагмент. Из этого следует, что человек становится частью мистериального процесса, причем действенной его частью. Весь текст – это описание и воплощение мистериального перехода лирического субъекта, попытка автора уловить, захватить и зафиксировать, описать словами момент общезначимого объединения двух миров в сознании лирического субъекта.

Список литературы

1. Соловьёв В.С. Общий смысл искусства // Соловьёв В.С. Сочинения в 9 т. СПб.: Общественная польза, 1901–1907. Т.6. С. 69–83.
2. Соловьёв В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. М.: Сов. писатель, 1974. 352 с.
3. Соловьёв В.С. Стихотворения. М.: Типография товарищества И.Н. Кушнерев и Ко, 1915. 359 с.
4. Соловьёв В.С. Красота в природе // Соловьёв В.С. Сочинения в 9 т. СПб.: Общественная польза, 1901–1907. Т.6. С. 30–68.
5. Шмоница М.С. Функция тютчевских реминисценций в лирике Вл. Соловьёва // Русская филология. Тарту, 2000. № 11. С. 64–70.

References

1. Solov'ev, V.S. Krasota v prirode [Beauty in the Nature], in Solov'ev, V.S. *Sochineniya v 9 t., t. 6* [Works in 9 volumes, vol. 6], Saint-Petersburg: Obshchestvennaya pol'za, 1901–1907, pp. 30–68.
2. Solov'ev, V.S. Obshchiy smysl iskusstva [General Meaning of Art], in Solov'ev, V.S. *Sochineniya v 9 t., t. 6* [Works in 9 vol., vol. 6], Saint-Petersburg: Obshchestvennaya pol'za, 1901–1907, pp. 69–83.
3. Solov'ev, V.S. *Stikhotvoreniya* [Poems], Moscow: Tipografiya tovarishchestva I.N. Kushnerev i Ko, 1915, 359 p.

4. Solov'ev, V.S. *Stikhotvoreniya i shutochnye p'esy* [Poems and Comic Plays], Moscow, Sovetskiy pisatel', 1974, 352 p.

5. Shmonina M.S. Funktsiya tyutchevskikh reministsentsiy v lirike Vl. Solov'eva [Function of Tyutchev's Reminiscences in V.S. Solovyov's lyrics], in *Russkaya filologiya* [Russian Philology], Tartu, 2000, 11, pp. 64–70.

УДК [11+111.852](47)

ББК 87.2:87.8(2)

ОБРАЗ СОФИИ В ЭСТЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЯХ ВЛ. СОЛОВЬЁВА И ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО

Т.Н. БУРДИНА

Костромская государственная сельскохозяйственная академия,
Учебный городок – 1, г. Кострома, 156530, Российская Федерация
E-mail: maryinakostroma@mail.ru

Анализируется исторический генезис «софийной идеи» как основы воссоединения Бога и мира (Ориген, гностики, Ф. Шеллинг, В.С. Соловьёв). Показывается, что универсальным центром философии всеединства В.С. Соловьёва является София – Вечно Женственное начало, Премудрость Господняя, трактуемая философом как Душа мира, тоскующая о едином Боге, устроительница Вселенной. Раскрывается влияние мистического опыта общения В.С. Соловьёва с «лучезарной подругой» на его поэтическое творчество и философско-эстетические взгляды. Исследуются религиозные взгляды И.Ф. Анненского, особое внимание обращено на специфику понимания им христианства в ранней поэме «Магдалина», статьях «Бранд-Ибсен», «Власть тьмы». В результате сопоставления философско-художественного и эпистолярного наследия В.С. Соловьёва и И.Ф. Анненского делается вывод о специфическом влиянии на этих мыслителей современной им духовной и социокультурной ситуации, результатом чего становится создание возвышенного поэтически-мифологического образа Вечного Женственного начала: Анненским – в поэзии, Соловьёвым – в философии и поэзии. Отмечается факт влияния Соловьёва-поэта на Анненского в зрелый период его творчества.

Ключевые слова: эстетическая концепция, софиология, всеединство, космогония, Вечная Женственность, трагическое мироощущение, тоска, «мука идеала», сострадание, Премудрость Божия.

IMAGE OF SOPHIA IN AESTHETIC CONCEPTION OF V.SOLOVYEV AND INNOKENTY ANNENSKY

T. BURDINA

Kostroma State Agrikultural Academy,
Campus – 1, Kostroma, 156530, The Russian Federation
E-mail: maryinakostroma@mail.ru

The author analyzes the historical genesis of the «sophian idea» as a basis for reunification of God and the world (Origen, gnostics, F.Shelling, V.Solovyev). The author proves that the universal

centre of Solovyev's philosophy of absolute unity is Sophia – Eternal Femininity source, the Lord's Wisdom, the organizer of the Universe treated by the philosopher as the world's soul yearning for the God. The influence of mystical experience of communication between Solovyev and the «radiant maid» on his poetical creativity and his philosophical and aesthetic views is described. The article is also devoted to the religious views of I. Annensky, paying special attention to his peculiar understanding of Christianity in the early poem «Madeleine» and the articles «Brand-Ibsen» and «The Power of Darkness». The comparison of the philosophical, artistic and epistolary heritage of V.Solovyev and I. Annensky allows to conclude that both the thinkers were influenced by the spiritual and socio-economic situation of the period they lived in, which resulted in creating a divine poetically mythological image of Eternal Femininity source – by Annensky in poetry and by Solovyov in both philosophy and poetry. It has also been noted that Solovyev as a poet influenced on Annensky in his creative maturity period.

Key words: aesthetic conception, sophiology, absolute unity, cosmogony, Eternal Femininity, tragic outlook, anguish, «torments of the ideal», compassion, God's Wisdom.

**Воссоединение Бога и мира на основе «софийной идеи»
(Ориген – христианский гностицизм – Шеллинг – Соловьёв).
Образ Софии в философско-эстетических воззрениях В.С. Соловьёва**

Как известно, отцом западной софиологии стал Якоб Бёме, испытавший сильнейшее мистическое переживание, выраженное сверкающим потоком лучащегося света – видением Софии. Видение Софии, Премудрости Господней, Вечно Женственного начала, трижды явленное русскому философу В.С. Соловьёву, становится методологическим обоснованием его философии всеединства.

В гносеологическом плане София является необходимым проводником богочеловеческого устройства мира, то есть носителем идеи цельного знания и выражением мистической истины. В универсальной философии Соловьёва основные моменты всеединства раскрываются в результате софийного прохождения пути от трансцендентального (божественного) знания через известные формы познания – эмпирического, рационального, мистического, которые философ в существующей науке видит изолированными друг от друга.

Для поставленной задачи синтеза богословской традиции (в соответствии с которой всё в мире обусловлено и предопределено) и традиции философской (в которой действительность принимается как безусловная необходимость) В.С. Соловьёву мало приближений только шеллинговой «отрицательной философии» (как возможно бытие?) или только «положительной философии» (как осуществить эти возможности?). По утверждению С.П. Заикина, под шеллингианскую систему философ подводит фундамент учения александрийского катехизатора III века Оригена¹. Более того, «софийная идея» является основанием, на котором Соловьёв выстраивает свою космогонию. И не беда, что, как заметили исследователи С.Н. Трубецкой, Е.Н. Трубецкой, А.Ф. Лосев, А.П. Козырев,

¹ См.: Соловьёв В.С. Чтения о Богочеловечестве. СПб.: Азбука, 2000. С. 23 [1].

М.В. Максимов и др.², София по-разному называется в различных работах философа: в «Софии» – душа мира в результате космогонического процесса преобразуется в Софию; в «Чтениях о Богочеловечестве» – душа мира и София существуют в одновременном разделении и диалектическом объединении (осуществляя Божественную идею в мире, София совпадает с телом Христовым, в то время как душа мира – не София, а душа человека); в работе «Россия и Вселенская церковь» – Премудрость Божия (Хохма, София) является единой и универсальной субстанцией, устройтельницей Вселенной, художницей. Вероятно, такое различие было оправдано желанием Соловьёва переработать в органическом синтезе накопленный древней философией материал в отношении Софии.

Древние выдвинули смыслообразующий аспект Софии, рассматривая её как содержательную сторону бытия, смысловую наполненность мира. В софийности столь любимого Соловьёвым у Плотина идеальное и реальное отождествляются абсолютно: Логос оплодотворяет материю-мать, оформляя её эйдотической формой. В философии Плотина для Соловьёва мог оказаться интересным эстетический момент осмысления реального, которое неоплатоник рассматривает не только как становление вещей, но и как творчество. Истолкование Софии как Логоса и отождествление её с Церковью, «невестой Христовой», присущее для западной Церкви, характерно и для Соловьёва. А его лирический «софийный» цикл, где максимальной поэтической ценностью выступает София, отличает эстетический характер и аксиологическая наполненность, что является характерной чертой восточного христианства. Как бы то ни было, в своей космогонии смысл и цель мирового процесса Соловьёв видит в стремлении к Божественному порядку идеального единства мира как целого и согласного организма в форме всеединства, где все элементы положительно восполняют друг друга, а определяющим принципом гармоничности и совершенства является любовь. Это можно проследить как в ранних, так и в поздних работах философа.

Так, уже в ранней работе Соловьёва «София» (1876) именно любовь становится предикатом бытия. У Оригена Бог – сама премудрость, сотворив души первыми, изначально дал им свободу как возможность выбора либо пути единения с Богом, который труден и требует усилий, подвижничества, либо грехопадения. Но и падшие в грехе души Бог не оставил без помощи, создав мир материальный, чувственный, где грешникам возможно пройти очищение и возвратиться к

² См.: Трубецкой С.Н. О святой Софии, Премудрости Божией / подгот. текста, публ. и примеч. И.В. Басина // Вопросы философии. 1995. № 9. С. 120–168; Трубецкой Е.Н. Мирозерцание Вл.С. Соловьёва. Т. 1. М., 1995. С. 337–353; Лосев А.Ф. Философско-поэтический символ Софии у Вл. Соловьёва // Лосев А.Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. М.: Сов. писатель, 1999. С. 203–255; Козырев А.П. Космогонический миф Владимира Соловьёва: (К вопросу о рецепции гностицизма в трактате «София») // Соловьёвский сборник: мат-лы междунар. конф. «В.С. Соловьёв и его философское наследие». Москва. 28–30 августа 2000 г. М.: Изд-во «Феноменология-Герменевтика», 2001. С.183–196; Максимов М.В. Учение Вл. Соловьёва о Софии: онтологический и гносеологический аспекты // Учен. зап. Иван. гос.archit.-строит.акад. 1997. Вып. 6. С. 58–62.

Богу. Соловьёв не мог пройти мимо попытки синтеза разума, философии и христианской веры, предпринятой представителями катехизисной школы Александрии: вначале инициатором школы Климентом, затем – Оригеном. Вероятно, Соловьёву симпатизировало то, что основанием этой философии является вера. За веру, а значит – за истину пострадал замученный отец Оригена. Сам Ориген – живой пример человеческой добродетели и образец учёного: претерпевая гонения, он был казнён (по другой версии – подвержен пыткам, но умер своей смертью). Он был прекрасным проповедником, и авторитет его оставался влиятельным почти пятьсот лет после смерти. Только на Пятом, Шестом и Седьмом Вселенских Соборах его учение было осуждено.

Учение Оригена впитало в себя целиком неоплатоническое учение о сверхсущем первоедином, истолковываемом в чисто личностном, персоналистическом понимании. В творчестве Соловьёва так или иначе проступают основные моменты философии Оригена: догмат Святой Троицы как единства начал бестелесных, первообразующих, в отличие от утвердившихся в античности представлений о материальных стихиях мира, а также предсозданность Премудрости Божией в форме Идеи; субординация и иерархия, идентичность природы, субстанции и сущности Отца и Сына; воззрения о творении Идеи в Слове, а также воплощении Божественной воли посредством эманации спиритуальной активности.

У Шеллинга логическим условием процесса бытия становится противостояние Бога и основы. «Не любовь является предикатом бытия, а бытие является предикатом любви. Становление последней как истины мира оформляет у Шеллинга собственно мировой процесс», – замечает по этому поводу С.П. Заикин [1, с. 21–22]. В космогонии В.С. Соловьёва три божественных мира, три божественных ипостаси – Дух, Ум и Душа – содержат в себе начало нашего мира. Функцией Души является любовь, функцией Ума – мысль, функцией Духа – блаженство, свобода, покой. В стремлении к счастью человек мыслит; быть счастливым он может, только мысля и любя. При этом мы можем рассматривать любовь как причину, мысль как средство, благо и покой как цель. Их взаимная связь очевидна. Они являются одним организмом, поскольку соответствие между ними смешанными сохраняется и между ними разделёнными: материей Духа является Ум, материей Ума – Душа, материей Души – материя в собственном смысле слова, то есть «...душа обладает в себе возможностью бытия, возможностью антибожественной... Антибожественная сила, которая послужила материей трём мирам, будучи вечной, не может быть уничтожена. Но она существует непосредственно лишь для души» [2]. Душа, будучи лишь вторичным единством, способна передавать божественную силу и мысль лишь тогда, когда находится в подчинении Духу и божественному Уму. Напротив, при самоутверждении она теряет свою божественную силу, теряет своё единство и свою власть над бытием.

У Шеллинга мир восходит к Богу, свобода как главный фактор, обуславливающий необходимость мирового процесса, противоречит сути его системы. У Оригена души обладают свободой нравственного самоопределения; отпадение от Бога – грех, возвращение к нему – искупление греха. Такое искупление греха возможно только посредством внутреннего просветления самой души, а не Бо-

жым вмешательством (Божией благодатью). Вопрос о свободе разрешается Соловьёвым через нравственное понимание любви как подчинения и самоотвержения, спасения человека через жертву эгоизма во взаимоотношениях между людьми благодаря смещению центра собственной жизни и своих интересов на другого (на других).

Оставляя душе божественное происхождение и в действительности, и в возможности (потенциально), Соловьёв утверждает божественную душу началом единства и любви в той мере, в какой она пассивна, подчинена идеальному и духовному миру. Если же она восстаёт против этого мира, становясь эгоистичной, она является носителем негативного начала – разделения, ненависти и вражды, является Сатаной, дьяволом. В «Софии» космогония представляет собой космический процесс, обусловленный борьбой Сатаны и Демидурга, двух соотносительных начал. Подобное представление о смешанном, разнородном составе мира выражено у гностиков, которых Соловьёв хорошо знал: в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона им написаны статьи «Валентин», «Валентиниане», «Гностицизм». Скорее всего, для Соловьёва у гностиков оказался наиболее привлекательным синтез различных восточных верований, христианства, иудаизма и греческой философии. Миросозерцание основателя школы Валентина в «Оправдании добра» он характеризует как яркое и оригинальное: это есть «представление о смешанном, разнородном составе природного мира. Он есть: во 1-х, творение злого начала (Сатаны), во 2-х, создание среднего не доброго и не злого (притом бессознательного), Демидурга, и, в 3-х, наконец, в той же материальной природе эти мыслители-поэты узнавали проявления небесной Премудрости, ниспавшей из высших сфер: так, видимый свет нашего мира был для них улыбкой Софии, вспоминающей нездешние сияния покинутой Плеромы (полноты абсолютного бытия)...» [3, с. 137]. Сказанное Соловьёвым о гностиках узнаваемо и у него самого.

Завораживающая космическая мистика Софии обнаруживает в Боге одновременно Вечную Женственность и замысел о мире, соединяя Бога-творца с тварным миром. Любовь духовная, понимаемая В.С. Соловьёвым как образующий принцип в космогоническом мировом процессе, носит эстетический характер. Во многих работах философом иллюстрируется воплощение Божественной идеи в сложном эволюционном процессе («Чтения о Богочеловечестве», «Красота в природе», «Россия и Вселенская церковь» и др.). Так, в лекциях «Чтения о Богочеловечестве» Соловьёв отмечает, что на пути произведения совершенной формы, соответствующей божественной идее, появляется много безобразных, чудовищных порождений, «все эти выкидыши и недоноски» [1, с. 200]. Эволюционные муки столь сложного рождения совершенного организма, по его утверждению, Бог превратил в постепенный и сложный (а не одноактный) процесс, с тем чтобы предоставить *свободу* мировой душе³. Стремление к единству должно исходить не только от Бога, но и от природы. И мировая душа, первоначально

³См.: Соловьёв В.С. Указ. соч. С. 200 [1].

вовсе не зная всеединства, стремится к нему бессознательно, сама осваивая его как свободную идею.

Пройдя великое множество ступеней в космогоническом мировом процессе, всё теснее и теснее соединяясь с мировой душой, осиливая хаотическую материю, божественное начало создаёт совершенную оболочку – внешнюю форму человеческого организма, второе всеединое, образ и подобие Божие. Начинается новый процесс развития самой идеи как начала внутреннего всеединства в форме *сознания* и свободной деятельности: «<...> В человеке природа перерастает саму себя и переходит (в сознании) в область бытия абсолютного» [1, с. 200 – 203]. Являя свободу, человек может в сознании своём отпадать от Бога, попадать под власть материального начала. Возвращение же человека к Богу возможно лишь при *перерождении* души – рождении божественного Логоса в самой душе⁴.

Освещая философскую концепцию всеединства Соловьёва через призму любовного понимания, придающего ей смысловую наполненность, Е.Н. Трубецкой пишет: «Если идея всеединства у нашего мыслителя не является пустым отвлечением, если в его философии она живёт и творит, играя всеми цветами радуги, то этим мы обязаны тому, что Соловьёв осязал, видел всеединство, воспринимал его в живой конкретной интуиции, жил им и ощущал его в состоянии любовного экстаза. Недаром в его стихотворениях с любовью сочетаются по преимуществу явления Софии Премудрости Божией. И с этим связана глубочайшая истина всей его философии любви» [4, с. 58].

Лучшие страницы, посвященные Эросу как творческой, бесконечно рождающей силе, принадлежат очерку Соловьёва «Жизненная драма Платона». Смерть любимого учителя, Сократа, стала жизненным основанием для платоновского убеждения в существовании истинно-сущего идеального космоса, отличного от призрачного мира чувственных явлений: «Тот мир, в котором праведник должен умереть за правду, не есть настоящий, подлинный мир» [5, с. 605]. Но при этом утешить истинного философа может сила, обитающая и творящая в месте «сопредельности, или соприкосновения, двух миров, которое называется *красотою*»; истинное дело этой силы, называемой Эросом, – «*рождать в красоте*» [5, с. 605–613].

В «Жизненной драме Платона» совершенной любовью Соловьёв называет способность восстановления целостности человека и мира, их бессмертие. Осуществлению такой гармонии должна служить соловьёвская доктрина всеединства и его религиозно-художественное учение о Софии. Всеединство являлось для мыслителя не только областью его теоретизирования, но и практически преподносилось ему в образе Вечной Женственности, Софии, личная мистическая любовь к которой озарила его поэтическую утопию. Он убеждён, что рождение в красоте тел для смертной жизни не может быть красотой; таковым рождение будет только при условии бессмертия⁵. Совершенный путь перерождающей и

⁴ См.: Соловьёв В.С. Указ. соч. С. 214 [1].

⁵ См.: Соловьёв В.С. Жизненная драма Платона // Сочинения в 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 616 [5].

обожествующей любви – это богочеловеческий процесс «перерождения человеческой природы» в божественную – прекрасную и бессмертную⁶.

Жизненную драму Платона Соловьёв обозначил как невозможность человека силою ума, гения и нравственной воли стать сверхчеловеком, при этом проясняя необходимость становления «настоящего существенного богочеловека» [5, с. 625]. После Сократа словом и примером, по убеждению Соловьёва, мог оказаться лишь Тот, Кто имеет силу воскресения для вечной жизни.

Эта мысль становится ключевой в его «Чтениях о Богочеловечестве». Неискаженное осуществленное единство Логоса и Софии являет себя в богочеловеке Иисусе Христе. Человек рассматривается Соловьёвым не как биологический вид, увенчавший процесс эволюции, а как идея бытия, заложенная в основе мира. Такой взгляд позволяет философу сделать вывод, что не только человек не может существовать без Бога, но и Бог не может существовать без человека.

В поисках любви: Владимир Соловьёв – рыцарь и монах

Безусловно, вовлечённый в разговор о любви читатель не простит нам замалчивания темы любви самого философа. Кто же являлся его единственной любовью из 27 увлечений (по собственному признанию)? Юная кузина Катя Романова, рано познавшая бесприютность и сиротство, с «действительно жуткой и губительной» [6, с. 55] красотой, с душой «мятежной, любящей, страдающей и лживой» (полный «софийный» набор!) [6, с. 65], пожелавшая обручения с Владимиром, но не пожелавшая идти с ним по пути самоотрицания воли? Или, может быть, музой была замужняя С.П. Хитрово – «Степная Мадонна, Туранская Ева», около двадцати лет «умосозерцавшая» внутреннее «я» философа? А может, единственной любовью поэта была мистическая, романтическая, фантастическая любовь новой весны, С.М. Мартынова не менее роковая и (опять же!) замужняя женщина, с именем которой связан небывалый расцвет поэтического творчества уже немолодого Соловьёва, и он, без должной серьёзности относившийся к собственным стихам, почувствовал себя поэтом? Но уж во всяком случае, это не была мистик А.Н. Шмидт со своим «Третьим Заветом», страстная поклонница Соловьёва без взаимной симпатии...

Каким в отношениях к женщине был В.С. Соловьёв? Одновременно – рыцарь, блестящий кавалер аристократических салонов, и – монах, затворившийся в келье Сергиева Посада с трудами и портретами почивших мыслителей. Почему он несётся то в дикие пустыни Египта, то на Балканскую войну, то на берега финляндского прекрасного озера Саймы; живёт то в петербургских казармах у друга, полковника В.Д. Кузьмина-Караваева, то в вагонах царско-сельской железной дороги, то в гостеприимных семьях друзей? Или этот великий мистик, непредсказуемый и бурный в своих душевных проявлениях, так и непонятый не только друзьями и родными, но и любившими его женщинами, уверовав в созда-

⁶ См. там же. С. 620–621 [5].

ваемые воображением прекрасные женские образы таинственной богини, «вечной подруги», создавший лирически обаятельное, но всё же философское учение о Премудрости Божией Софии, всю жизнь стремился только к духовному идеалу и гармонии? Или он, чувствующий и понимающий тоску моря, склоняющий чело «к владычице земле», «мог влюбляться только в озера» [6, с. 325]?

А сколько страниц исписано исследователями творчества В.С. Соловьёва о замечательных трёх свиданиях с видениями Софии с цитированием строк из этих его «Трёх свиданий»! Но почему-то забывают четвёртое свидание – видение Софии в заснеженной Финляндии, давшее немало пищи зрелой лирике Соловьёва. С.М. Соловьёв поэтически описывает этот эпизод со слов друга философа – В.Л. Величко: «Помню, как мы с ним однажды ехали из Иматры лесом в Рауху, где он жил зимой 1895 года. Сквозь ветви пышных сосен и елей ярко сияла луна. Синеватый снег сверкал миллионами алмазов, спорхнувшие стаи синичек и снегирей о чём-то щебетали, словно весною... Мы онемели оба как в опьянении, и я невольно воскликнул: “Видишь ли ты Бога?” Владимир Соловьёв, точно в полусне, точно перед ним в действительности проходило близкое душе видение, отвечал: “Вижу богиню, мировую душу, тоскующую о едином Боге.” Всю дорогу затем мы промолчали» [6, с. 304–305].

Что прибавить к сказанному многими, когда сам поэт уже замолчал? Хочется осветить то небольшое, что, как думается, не должно оставаться в тени. Рискнём предположить, что единственной любовью Соловьёва была Софья Петровна Хитрово – племянница С.А. Толстой, в имении которой (в Черниговской губернии), как и в имении её покойного мужа А.К. Толстого (в Пустыньке под Петербургом), Соловьёв провёл немало времени, написав лучшие произведения.

Не будем вдаваться в подробности этой любви к замужней женщине, которая не могла увенчаться церковным браком (без которого Соловьёв не мыслил близких отношений), раздумий по поводу развода (выглядевшего аморальным в виду троих детей в семье Хитрово) и прочего. Несомненно, именно Софья Хитрово наиболее соответствовала образу «лучезарной подруги», Софии. Это о ней племянник философа С.М. Соловьёв, стараясь быть беспристрастным, обобщая предыдущий, схожий опыт философа-поэта, написал: «Всё та же знакомая нам тема. В душе любимой женщины Соловьёв видит всё ту же богиню, “душу мира”, отделившую себя от божественного света, одержимую силами хаоса и потому находящуюся в состоянии распада и страдания... В любви Соловьёва к Софье Петровне соединились и восторженное преклонение, с готовностью “лежать у её ног, не вставая из праха”; и страсть, “дышащая пожаром”; и глубокое сострадание, стремление разбудить в ней лучшее, дремлющее начало её души» [6, с. 190–191].

Сам же поэт в стихотворении, написанном в резиденции Фета – Воробьёвке в день именин Софии, 17 сентября, уже гораздо позднее «безрадостной любви развязки роковой», так обращается к своему «бедному другу»: «Бедный друг! истомил тебя путь, / Тёмен взор, и венки твой измят, / Ты взойди же ко мне отдохнуть. / Потускнел, догорая, закат. / Где была и откуда идёшь, / Бедный друг, не спрошу я любя; / Только имя моё назовешь – / Молча к сердцу прижму я тебя. / Смерть

и Время царят на земле, – / Ты владыками их не зови; / Всё, кружась, исчезает во мгле, / *Неподвижно лишь солнце любви*» (курсив мой. – Т.Б).

Быть не может, чтобы знаменательные строчки финала остались незамеченными знатоками наследия В.С. Соловьёва (есть лирический сборник поэта с символичным названием «Неподвижно лишь солнце любви»). Что же в них привлекло наше внимание? И как могли оказаться «случайными» строки у поклонника Гераклита, нападающего на несчастного индетерминиста Левона (Л.М. Лопатина), и как сопоставить «панта рэй» (все течёт) и «неподвижно лишь солнце любви»?

«Панта рэй» – это сам Соловьёв, бурный и неутомимый, ищущий и находящий приключения. Софья Хитрово – не только София, но и то самое «неподвижное солнце» Соловьёва, от которого можно уйти и к которому можно вернуться... Это необходимый романтический идеал – небесный, а потому недостижимый, хотя и близкий; одержимая хаосом и страдающая «душа мира», София; неподвижная вечная красота и «тёмного хаоса светлая дочь»... Тот вождельный покой, повергающий страстного Владимира с готовностью «лежать у её ног, не вставая из праха»; успокоение и отдохновение, которых так не хватало в его беспорядочной жизни – как теперь сказали бы, стабильность. Для его динамического понимания мира требовалась некая точка отсчёта, чтобы воплотить «замыслы смелые», «закрутить» нескончаемый *Гераклитов ток* своей вызревшей рядом с этой женщиной философии не только в энциклопедические статьи и академические сочинения, а и в полемическую публицистику, первой слушательницей, а порою и резким критиком которой она являлась.

Неслучайно в связи с семейными проблемами С.П. Хитрово и собственным недомоганием Соловьёв тяготится даже этой устоявшейся дружбой-признательностью («верной порукой силы бытия»), сменившей роковую страсть. Последняя встреча горестна: Софья Петровна оплакивает смерть старшего сына, Соловьёв предчувствует свою скорую кончину...

Ему не суждено было быть похороненным у святого камня среди белых колокольчиков Пустыньки – он нашёл успокоение на Новодевичьем кладбище... А отпевали его в церкви святой мученицы Татианы Московского университета, где впервые восьмилетнему Володе явилась лучезарная София с цветком нездешних стран и позвала в мир *философии любви*...

Иннокентий Анненский и христианство

Характеризуя мировоззрение Анненского, нельзя обойти вопрос о его отношении к религии, который представляется достаточно сложным. Версию о «религиозном голоде» и безверии Анненского как причине его трагического мироощущения выдвинул В. Ходасевич⁷ и поддержал С. Маковский⁸. Многие

⁷ См.: Ходасевич Вл. Об Анненском. М.: Феникс, 1922. Кн. 1. С. 126 [7].

⁸ См.: Маковский С. На Парнасе Серебряного века. М.: XXI век – Согласие, 2000. С. 196–201 [8].

исследователи (А.В. Федоров, И.В. Корецкая, К. Верхейл и др.) подчеркивают его безрелигиозность, а то и вообще называют Анненского атеистом, что вызывает немало сомнений. Анненский – большой знаток Евангелия. Его частые ссылки на Закон Божий глубоки, серьезны и этичны. Думается, что так мог писать лишь человек, не только глубоко знающий Новый Завет, но и глубоко верующий. Вот как пишет он об Евангелие в статье «Бранд-Ибсен»: «Очаровательные поучения Христа, которые так часто прикрывали женскую нежность его всё понимающего сердца» [9, с. 177]. А в статье «Власть тьмы», вступая в полемику с учением Л.Н. Толстого, он объявляет себя христианином, хотя говорит об этом непрямо: «Для нас, нетолстовцев, Евангелие – совершенно особая книга и представление о ней не вяжется ни с каким другим, кроме представления о Христе. Мы не садимся, здорово живёшь, читать Евангелие, но в церкви – это наши лучшие минуты... и всякий раз в бессмертных словах на дорогом для нас за свою чуждость ежедневному языку мы воспринимаем освежающую душу новизну» [9, с. 67–68]. Далёкий от ежедневных молитвенных возношений к Богу, Анненский в редкие минуты в дружеском откровении с болью пишет не только о себе, но и о поколении, «потерявшем Бога» [9, с. 456]. О вере поэта наглядно свидетельствует и его переписка. Достаточно привести высмеивание им религиозных вечеров Мережковских: «Но ведь они *говорят о Боге*, о том, о чём можно лишь плакать одному, шептать вдвоём, а они занимаются этим при обилии электрического света; и это – *тоже* потеря стыда, потеря реальности... искать Бога – Фонтанка – 83. Срывать аплодисменты на Боге... на совести. Искать Бога по пятницам... Какой идиотизм!» [9, с. 485].

Понятно преклонение Анненского-поэта перед Евангелием, сосредоточившим в себе многовековую мудрость, мечту и гуманизм Жития Божия, перед образом Христа Спасителя – символом человеколюбия и бессмертия. Безусловное влияние оказало христианство на трактовку Анненским главной эстетической категории. Как эстетик, говоря о красоте, он ищет некое духовное начало. Взяв за мерило *отношение к женщине* в более широком понимании – как *отношение к жизни*, Анненский в статье «Символы красоты у русских писателей» по-новому заставляет взглянуть на творчество известных писателей – Пушкина, Гоголя, Толстого, Тургенева... Потому представляется невозможным обойти «женский вопрос», всегда остающийся одним из главных для творческих, по-настоящему глубоких художников.

Можно предположить, что будущий поэт с детства был обделен материнской любовью, не был близок с матерью, что и определило в дальнейшем его замкнутость, скрытность характера, от которой он страдал. Вероятно, мать больше заботило трудное материальное положение семьи и болезнь разбитого параличом мужа. Из шести детей Иннокентий был четвёртым, и воспитывался в основном в женском обществе – старшими сёстрами, гувернантками младших сестёр, а вскоре стал жить в семье старшего брата Николая, человека образованного, одарённого, поддерживающего брата материально и оказывающего ему помощь в образовании. Но гораздо большее влияние на его воспитание, образование, развитие творческих способностей оказала двоюродная сестра братьев –

А.Н. Ткачёва, приглашенная гувернанткой к младшим детям Анненских, а через пять лет вышедшая замуж за старшего брата Николая. Замечательный педагог, интересная детская писательница и чуткий человек, Александра Никитична стала для юного Анненского предметом поклонения, детской влюбленности, символом женственности; ей посвящено единственное стихотворение, написанное под впечатлениями детства («К сестре»).

Корреспондентками Анненского, которым он поверял тайны своей души, были женщины: Е.М. Мухина (жена сослуживца), А.В. Бородина (дальняя родственница; по переписке можно предположить – сестра по духовному отцу), Н.П. Бегичева (родственница), Т.А. Богданович (племянница), О.П. Хмара-Барщевская (жена старшего пасынка). Письма к женщинам-корреспонденткам нежны, искренни, но нигде нет и намека на интимность: они посвящены интеллектуальным и эстетическим интересам.

Особый свет на отношение Анненского-человека и Анненского-поэта к Её Величеству Женщине проливает его ранняя женитьба и возвышенное отношение к жене. Женится он по страстной любви сразу после окончания университета на вдове, старшей его на четырнадцать лет, имеющей двух сыновей-подростков от первого брака (у которых он был репетитором). Таким образом, Анненский сразу стал главой большой семьи, все материальные проблемы которой легли на его плечи. По воспоминаниям друзей (О.А. Федотовой, В.С. Срезневской, Н.П. Бегичевой), жена Анненского слыла красавицей, светской женщиной; считала своего мужа гениальным, но непонятным эпохе человеком, была преданным другом поэта, секретарём и хранительницей «кипарисового ларца»...

Невозможно представить, чтобы юный Анненский, ослепленный страстью к зрелой женщине с прошлым и трагичной судьбой, мог не отозваться состраданием, желанием разделить её ношу. Он истинно по-христиански взял на себя непосильный (для его слабого с детства сердца) семейный крест и по-христиански же нёс его без ропота, но с радостью, не изменив своих трогательно-заботливых отношений с женой, несмотря на неурядицы по службе и материальные затруднения. Сострадание к женщине, женщине-матери, несущей крест семейных тягот, у Анненского, по-видимому, связано не только с христианским учением, но и с воспоминаниями собственного детства. Можно предположить, что Анненский – из тех мужчин, чьё поэтическое воображение не могла бы поразить даже самая незаурядная, но юная девушка: и в семейной жизни он искал радость муки, тяжесть ноши, меру сострадания – единственную меру, составляющую для него ценность человеческой души.

Кем же была для Анненского Её Величество Женщина? Думается, что это никогда не достигаемый, неуловимый идеал, к которому он даже и не стремился, лишь издали любясь, наслаждаясь красотой. Или наслаждаясь мыслью, одною *мыслью*, рожденною в сердцах двоих, смотрящих в одном направлении. Так, однажды Анненский предложил обожаемой им женщине О.П. Хмара-Барщевской (жене старшего пасынка) смотреть на одну ветку в саду и, сливаясь взглядами в далекой, недостижимой точке, думать об одном (сливаясь мыслью): «<...>И вот получилась не связь, а лучезарное слияние» [10, с. 67]. Его, как высоконравствен-

ного человека, убивала мысль: «Что же я? Прежде отнял мать (у пасынка), а потом возьму *жену*? Куда же я от совести своей спрячусь?» [10, с. 67]. Переписка с О.П. Хмара-Барцевской утеряна. Скорее всего, эта роковая любовь поэта так и осталась единственной, хотя А.В. Лавров и Р.Д. Тименчик предполагают, что «немало таких остродраматических обстоятельств скрывала внешне благополучная жизнь Анненского» [11, с. 118–119].

София как представление о Вечно Женственном в эстетической концепции Анненского

Лирический герой Анненского несчастлив. И сам поэт не посмел бы быть счастливым вопреки голосу совести. Для него счастье – это миг, прикосновение взглядов, которое всегда оборачивается Разлукой, возведённой в порядок мировой катастрофы, сопровождаемой слезами, отчаянием, неверием... Счастье ли это? Следует отметить потрясающую аскетическую сдержанность Анненского по отношению к самому себе в самых различных проявлениях. Поэт, он, тем не менее, не стремился издаваться; это тем более удивительно на фоне литературной шумихи вокруг его современников. Будучи христианином, в творчестве Анненский своей приверженности вере не обнаруживает, что даёт повод исследователям считать его атеистом.

Действительно, религиозные воззрения И. Анненского никак не сказались на его творчестве, если не считать одно раннее произведение поэта – неизданную поэму «Магдалина» (1875)⁹ (увидевшую свет только в 1997 году), в которой отразилась мечта поэта о прекрасном идеальном женском начале. Пожалуй, в этом случае ни о каком влиянии В.С. Соловьёва не может быть и речи. Анненскому было тогда всего 20 лет и иных свершений на счету студента-первокурсника Петербургского университета не было. В это же время Соловьёву было 23 года, он успел защитить магистерскую диссертацию, весьма нашумевшую, выплеснувшуюся в публицистике спором профессиональных философов. Но вряд ли Анненский был знаком с этой работой Соловьёва или его ответами на язвительные выпады оппонентов. Свидетельств этому отыскать не удалось. Даже если бы такое знакомство было, вряд ли оно задело бы сердце юного поэта, воспитанного на произведениях Байрона, Эрнеста Ренана («Жизнь Христа») и А.К. Толстого.

Если верить племяннику и одному из первых библиографов мыслителя С.М. Соловьёву, ещё в 1874 году отношение к «Вечной Женственности» у Соловьёва и его друга с гимназических лет Д.Н. Цертелёва (племянника А.К. Толстого, впоследствии доктора философии) было отрицательным, и друзья в ту пору были ещё буддистами¹⁰. Но вот уже в первом заграничном путешествии, увлекшись гностическими и каббалистическими источниками, Бёме, Сведенборгом и

⁹ См.: Анненский И. Магдалина. Поэма. М.: ИЦ – Гарант, 1997. 187 с. [12].

¹⁰ См.: Соловьёв С.М. Владимир Соловьёв. Жизнь и творческая эволюция. М.: Республика, 1997. С. 73 [6].

Шеллингом, а также спиритизмом, в «святой тишине» Британского музея Соловьёв удостоивается видения Софии. Более того, София влечёт философа в Египет (свой внезапный отъезд из Англии он не может никому объяснить); является ему в пустыне, близ Каира (ноябрь, 1875). Все три встречи (включая детскую, в возрасте 8 лет) с «вечной подругой» Соловьёв опишет в известной поэме «Три свидания» только в 1898 году. А по свежим следам, покинув Каир, в марте 1876 года в Сорренто он пишет свою раннюю работу «София». Пишет на год позднее «Магдалины» Анненского. Однако «софийная» тема у Соловьёва уже здесь видится вполне вызревшей; многие не только мысли, а даже фрагменты перешли впоследствии в другие его работы.

Но вернёмся к «Магдалине» Анненского. Фигура главной героини получает у поэта несколько иную, отличную от православного христианства, интерпретацию. По Евангелию, Магдалина, главная плакальщица над распятым Учителем, была первой, кому представился воскресший Христос. Магдалина – женщина, которую Христос любил больше других и простил ей большие, чем у других, грехи, не потому, что она «много возлюбила» в жизни, а потому, что «много возлюбила Христа», с полным самоотвержением разделив подвиг апостольства. Христос был особо милостив к женщинам и в своём Воскресении явился, прежде всего, им. Женщина, по своей чувствительной природе, первой – прежде Адама – пала, но она же первая и восстала: искупление получило первым именно женское естество через Матерь Божию. Мироносицы не похожи на бесстрашных героинь; факты говорили им то же, что и апостолам: Учитель умер на Кресте, всё кончено. Но сердце повелевало приготовить ароматы и послужить Ему, хоть и мёртвому.

В православное христианство перешла средневековая легенда о Магдалине, осуждённой на аскетическую жизнь «отшельницы», и она переплелась со сказанием о Марии Египетской – прекрасной проститутке, 47 лет прожившей отшельницей в пустыне с тем, чтобы забыть всякие удовольствия плоти. В. Гитин в Послесловии к вышедшей в 1997 г. поэме Анненского «Магдалина» пишет, что в Средневековье Магдалина (вторая Ева) отождествлялась с Невестой Христа («Песня песней», проповеди Бернандо Клервосского, Морис Метерлинк и др.)¹¹, в ней подчеркивался эротизм. Добавим, что и в православии все мученицы, пострадавшие за Христа, монахини, принявшие постриг, считаются «Невестами Христовыми»; однако здесь подразумевается духовная любовь, а не любовь-эрос.

Как уже говорилось, Анненский был почти ровесником Соловьёву, а потому сходство его трактовки образа Марии-Магдалины с соловьёвской Софией вытекает, как можно предположить, из распространённых в современную им эпоху взглядов. То, что на европейскую цивилизацию в равной степени повлияли и греческая философия, и религия откровения, обсуждалось как теологами (К. Барт, Р. Бульман, П. Тиллих и др.), так и философами (М. Бубер, М. Хайдеггер, К. Ясперс, Э. Жильсон; в России – В.С. Соловьёв, С.Н. Трубецкой и др.). Об актуальности этого вопроса свидетельствует не ослабевающая в XX веке поле-

¹¹ См.: Анненский И. Указ. соч. С. 136–139 [12].

мика вокруг гностицизма и его отношения к греческой философии, иудаизму и христианству. Философия Соловьёва многое впитала из перечисленных философско-религиозных учений. А его поэзия, выраставшая из поэтических образов Данте и Гёте, оказала затем огромное влияние на современников и последователей. Ф. Сологуб, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Вяч. Иванов, К. Бальмонт, В. Брюсов видели в Соловьёве своего предтечу¹². София из «Трёх свиданий», наравне с *Ewig-Weibliche* («Вечной Женственностью») Гёте и «божественной подругой» Данте, становится источником целой поэтической эпохи, олицетворением вечной красоты и мудрости мира, божественной сутью Вечно Женственного начала, мистической Мировой Душой. Образ соловьёвской Софии двойствен: с одной стороны, она принадлежит к сфере божественного бытия, посредством которой Бог проявляется как живая действующая сила – Дух Святой. С другой стороны, София есть единящее начало тварного мира, выступает как живая душа всех тварных существ, как первообразное человечество.

В свою очередь, у Анненского, воспитанного, по существу, на тех же эстетических и религиозно-художественных образах, образ Магдалины противоречив: в начале поэмы героиня предстаёт как великая грешница, с надеждой и тоской она несёт Христу страстную молитву – мольбу о спасении. Она воспринимает Христа именно как Учителя, как Спасителя во всех грехах, и как бы стремится причаститься его чистоты: «О, я рабой твоей безгласной / Готова здесь до смерти быть, / Чтоб видеть образ твой прекрасный / И слово светлое ловить». Однако «Песнь IX» поэмы открывается весьма откровенным монологом признания Магдалины, молящей не проклинать «порывы сердца молодого»: «Забудь, забудь о небесах, / В моих объятьях успокойся, / От света тягостного скройся / Хоть раз в чарующих мечтах. / Нет, ты не Бог... ты человек / И сроден ты людским страданьям...». Магдалина представлена здесь последним искушением Христа земной любовью.

Христос погружен в проблемы героического характера. Но, любясь Магдалиной, в сознании своём не отделяет любовь женщины, саму земную жизнь от общей божественной красоты мира. Конфликт долга и чувства, одолевающий Христа в Гефсиманском саду, разрешается в пользу долга, воспринимаемого им радостно. Пафос поэмы не позволяет сомневаться, что евангелиевский сюжет трактуется не традиционно: любовь героини представлена земной, чисто человеческой. Магдалина гибнет в волнах, в которые бросается, следуя за призраком Христа.

В постоянно присутствующих двух моментах в поэме даётся представление о Христе как о героической мысли и о Магдалине как о страстной мечте. Они как бы являются полюсами одного сознания: мысль видит божественное в человеке, мечта видит человеческое в божественном.

Как удалось выяснить, хотя и без влияния Соловьёва, но «по-соловьёвски» двойственное отношение к женскому началу вполне соответствует взглядам

¹² См.: Гайденок П.П. Владимир Соловьёв и философия Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 365 [13].

раннего Анненского: с одной стороны, поэт способен видеть в смертной земной женщине воплощение божественной красоты, возводя её на недостигаемую высоту, с другой стороны, он признаёт преобладание в женщине земного, более чувственного, нежели разумного начала, видя мужчину её Спасителем. Женитьба поэта как нельзя лучше подтверждает сказанное.

Вопрос о влиянии Соловьёва на современников как философского, так и литературного «цеха» отмечена многими исследователями, однако все они пока ещё молчат о его влиянии на Анненского. Очень показательна в этом отношении книга П.П. Гайдено «Владимир Соловьёв и философия Серебряного века», в которой упомянуты все поэты означенного периода, подвергшиеся влиянию Соловьёва, за исключением Анненского.

В статье «О современном лиризме», написанной в последний год своей жизни, Анненский, подчеркивая огромное влияние В.С. Соловьёва – известного философа и поэта на своих современников, как бы расписывается в том, что и сам не избежал этого влияния. Хотя ироничный тон даёт понять, что в момент написания статьи автор избавился от такого влияния вполне.

Привлекательный образ Софии проступает в стихах многих поэтов Серебряного века. Но за стихотворениями Соловьёва-поэта чувствуется прежде всего философ. «Цветок нездешних стран» символизирует божественный атрибут: «Эти звезды мне стезею млечной / Насылают верные мечты / И растут в пустыне бесконечной / Для меня нездешние цветы» («Милый друг, не верю я нисколько...») [14]. Интересна в этом отношении «Песня офитов». Офиты – сторонники змеопоклоннического культа (назвавшие себя по имени змея, искусившего человеческую праматерь и даровавшего людям плод познания), гностические почитатели высшего знания, символизируемого змеёй, образ которой приняла Верховная Премудрость (София). В стихотворении «душа мира», небесная София, – чиста и бесплотна («чистая голубка»), она есть первобытная *мысль* Высшего Существа, а потому и преподносится в кольцах змея. При этом она чувствует себя «привольно», потому что гармонии гностической триады (материя, демиург, искушение), пронизывающей космос, принесена брачная жертва страсти (символизируемой алой розой) и бесстрастия (белая лилия): «Белую лилию с розой, / С алою розою мы сочетаем. / Тайной пророческой грезой / Вечную истину мы обретаем... / ... Вольному сердцу не больно... / Ей ли бояться огня Прометея? / Чистой голубке привольно / В пламенных кольцах могучего змея» («Песня офитов») [14].

Символика Вечной Женственности оказалась не чуждой поэтической лире Анненского. Для него женские образы не просто поэтические образы, а в некоторой мере проявление божественного «нездешнего» света, совершенной гармонии, где «чаши открывшихся лилий / Дышали нездешней тоской» («Январская сказка»). В стихотворении «Над высью пламенной Синая»¹³, которое хочет

¹³ См.: Русская поэзия. Иннокентий Анненский [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.guroem.ru/annenskij/all.aspx> [15] (далее все стихотворения Анненского цитируются по указанному Интернет-ресурсу).

ся здесь привести полностью, чувствуется явная переключка с Соловьёвым; возможно, написано оно под впечатлением описанных философом встреч с «лучезарной подругой»: «Над высью пламенной Синая / Любить туман Её лучей, / Молиться Ей, Её не зная, / Тем безнадежно горячее, / Но из лазури фимиама, / От лилий праздного венца, / Бежать... презрев гордыню храма / И славословие жреца, / Чтоб в океане мутных далей, / В безумном чаяньи святынь, / Искать следов Ее сандалий / Между заносами пустынь».

С Соловьёвым Анненского роднит софийное восприятие Космоса, в котором соразмерность человека Вселенной выражена способностью человека вместить в своей душе Вселенную. И если «горний» мир – софийный и гармоничный – построен по Божественным законам Истины, Добра, Любви и Красоты, то мир земной – грешный и порочный – нарушает гармонию Вселенной. Душа как софийный центр чутко воспринимает нарушение гармонии мира, выраженное в разрыве связей небесного и земного. Дисгармония мира переживается человеком в душевных разладах, в страдании, в ощущении личного и Вселенского конца, в экзистенциальном ощущении бездны, приводит к опустошению души. Сердце, способное к пониманию, концентрирующее софийную энергетику, чувствует болезнь души. В своей поэзии Анненский нередко обращается к сердцу – этому барометру Вселенского самочувствия, которое «двоится»: «Но ты-то зачем так глубоко / Двоишься, о сердце мое?» («Тоска миража»). Невыносимый для сердца кошмар дисгармонии мира показан в виде бессонницы: «Два мучительно-черных крыла / Тяжело мне ложились на грудь» («Утро»). Поэт уверен, что без сердечного огня наступает смерть: «На сердце темно, как в могиле, / Я знал, что пожар я уйму... / Ну вот... и огонь потушили, / А я умираю в дыму» («Январская сказка»).

Условием всеединства в софийной поэтике выступает мир противоречивый и антиномичный. Он несёт в себе полноту идеального и реального, единого и многого, Божественного и человеческого, универсального и индивидуального. Гармония обусловлена софийным чувством богоприсутствия, в то время как дисгармония рождает чувство богооставленности. Трагическое мировосприятие Анненского, отмеченное так многими исследователями, порождено сакральным. Это, по существу, творческая эсхатология, поиск «горнего» мира в осознании социально-культурного кризиса.

В постепенном растворении, дематериализации предметного мира, с одной стороны, и звучании сюжетного мотива – с другой, в стихотворениях Анненского создаётся таинственная аура, рождаются видения и образы. Символический образ формируется через сублимацию пейзажа, предметного мира. Часто встречающиеся сюжеты – закат, осень (закат жизни, осень жизни), бессонница (бессонная «ночь невозможного сна, / так уныла, желта и больна» из-за невозможности мечты («Декорация»)). В стихотворении «Август» в описании щедрот и насыщенности летнего месяца зримо присутствует «душный пир», апогей человеческой жизни («ударов жребия»), представленный как «роскошь цветников». Но именно в эту пору «сквозь листья» в природной пышности «проступает тленье», возраст зрелости рождает ассоциации, передаваемые «на медном языке истомы похоронной». В стихотворении «Сентябрь» (авторское название «Осень») при-

знанный мастер ассоциаций представляет увядание сада как последнюю красоту сгорающего в недуге больного: «Раззолоченные, но чахлые сады / С соблазном пурпура на медленных недугах». Увядание, угасание природы наводит на воспоминания о драматических (трагических) событиях: «...парков черные, бездонные пруды, / Давно готовые для спелого страдания...». Упоение «красотой утрат» сродни забвению лотофагов (древние греки считали, что цветок лотоса заставлял забыть о прошлом и даровал блаженство): «Но сердцу чудится лишь красота утрат, / Лишь упоение в замороженной силе; / И тех, которые уж лотоса вкусили, / Волнует вкрадчивый осенний аромат».

Безысходность, порождаемая несоответствием мечты и действительности, в сонете «Чёрный силуэт» обретает экзистенциальные краски: «Хочу ль понять, тоскою пожираем, / Тот мир, тот миг с его миражным раем... / Уж мига нет – лишь мертвый брезжит свет... / А сад заглох... и дверь туда забита... / И снег идет... и чёрный силуэт / Захлодел на зеркале гранита».

В стихах поэта «пестрят, назойливы и праздно / Нагие грани бытия» («Тоска»). Но они не заслоняют ожидание конца: «Каждым нервом жду отбоя / Тихой музыки былого» («Перед закатом»). Экзистенциальное, порою апокалипсическое переживание переходит в мотив ночных наваждений, страстных воспоминаний, раскаивания, тоски и безысходности.

Одна из важных поэтических тем поиска смысла жизни (высшей софийной полноты) выражена у Анненского в трагических переживаниях героя, принадлежащего к миру десакрального. Отсюда диалогизм поэтического сознания, обнаруживающий себя в противостоянии «Я» и «НЕ-Я», признание равноправия «Я» и «НЕ-Я», как способность творческой души разбудить живую жизнь.

В отличие от Соловьёва, сочетавшего бесстрашие и страсть (белую лилию с алой розой), Анненский выбирает чаще белые лилии, а если розы – то уже увядшие: «Но не надо сердцу алых, – / Сердце просит роз поблёлых, / Пиацинтов небывалых, / Лилий, плачущих на стёклах» («Параллели»). Среди цветов садовых (хризантем, астр, лилий, сирени, георгин), утверждающих гармонию домашнего бытия, но диссонирующих в минуты скорби («цветы смерти»), Анненскому дороги лилии, которые он называет цветами «мечты моей мятежной» («Ещё лилии»). В их «отраве аромата» живёт «обетованье и утрата / Неразделенной красоты»; их уста «дышат ладаном разлуки» («Второй мучительный сонет»); от опьяняющего, благовоного яда лилий «на мгновенье / Знаньем кажется незнанье» («Зимние лилии»).

Внешнюю пылкость холодных хрусталей («Январская сказка») и «холодный сумрак аметистов» («Аметисты») поэт предпочитает душевному жару и горячей страсти. Полутона и недосказанность становятся поэтическим и жизненным кредо: «...люблю я сильнее в разлуке / Полусвет-полутьму наших северных дней, / Недосказанность песни и муки...» («В ароматном краю в этот день голубой»).

Любовь в антисофийном мире выражена Анненским как непонимание, разлад, раскол, трагедия осознания смертности, конечности жизни. Поэтому гармоническое разрешение любовной темы оказалось для поэта невозможным. Не в реальном женском образе, а образе мистическом, либо природном, видит поэт освобождение от одиночества, тоски, страдания.

Ещё одна точка соприкосновения эстетических концепций Соловьёва и Анненского – в идее софийности искусства. Анненскому, как истинному христианину (об этом было сказано выше), была не чужда сакральная сущность искусства, декларируемая Соловьёвым. Согласно Соловьёву, искусство божественно, софийно. Поэт должен остро чувствовать сакральность творимого им искусства. Акцентирование космичности художественно-поэтического сознания обнаруживает родственность человеческой души Мировой душе, превращает художника в Творца, Демиурга. Образ Софии как проявление всеединства стирает грани между мифологическим, религиозным и философским миропониманием; поэзия в софийном чувстве воплощает «свободный синтез» религии и искусства. Носителем подобного синтеза является художник, способный видеть в земном, реальном мире мир божественный. В творении софийного космоса художник способен к восхождению от реального к реальнейшему (Вяч. Иванов).

Анненский, как и многие поэты Серебряного века, – личность софийная, остро чувствующая красоту и сакральность мира и человека. Своим творчеством поэт показывает, что единственной панацеей, средством уберечь «сердце от разлада» («Перед закатом») является гармония мечты и действительности, Космоса, природы и души человека.

В Вечной Женственности Анненский видит творческое спасение. В поздней (или лучше сказать – зрелой) его лирике поэтические женские образы – ускользающие, неуловимые, безадресные. Поэту они являются *призраком* («Минута»), *Мечтой* («Тринадцать строк»), *Царицей юга* («Villa Nationale»), *Незримой* («Сизый закат»), *сказкой, небылицей, сном, загадкой, тайной...* Но чаще – *Тоской*. Тоска становится центральным мотивом лирики Анненского («Тоска миража», «Моя тоска» [М.А. Кузмину] от 12 ноября 1909 г. и др.) Его поэзия, в полном соответствии с антиномичностью софийной поэтики, вырастала на полюсах размытых образов, выражалась контрастами и антитезами: упоение и мучительное переживание, радость, смешанная с болью, но более всего, чаще и трагичней – встреча и разлука...

По Анненскому, творчество приносит художнику не только радость, но и страдание («муку идеала»), без которого невозможно окупить ту полноту существования, называемую творчеством. Такая позиция не чужда и Владимиру Соловьёву.

Образ Софии видится родственным в эстетической концепции и поэтическом восприятии В.С. Соловьёва и И.Ф. Анненского. Но если у великого философа, начиная с ранней его работы, София (как уже было прослежено) трактуется онтологически, гносеологически и аксиологически, то в лирическом наследии позднего Анненского двойственный образ Софии – Вечной Женственности хотя и обретает «соловьёвские» черты, но является лишь поэтическими изысками, без погружения в философские глубины. Нельзя сказать, что, подобно А.А. Блоку, Анненский сделал этот образ краеугольным в своей поэзии, однако он то чувствуется контекстом, то видится явно в его стихотворениях.

Поздний Анненский высказывает идею Вечно Женственного, близкую к блоковской, с эманацией духовной любви, куда плоть не допускалась, и жизне-творческим искусом (примером могут послужить отношения с О.П. Хмара-Бар-

щевской). Анненский, признавая теперь лишь духовную любовь, населяет ею и творчество, и жизнь.

Позднюю лирику Анненского будут отличать мучительные искания идеала («мука идеала»), отрешенность от быта, порыв к неземному, нежное сострадание. И тут многое, думается, воспринято Анненским из лирического софийного цикла Соловьёва, с творчеством которого он был хорошо знаком. Самым космологическим и «софийным» – в духе Соловьёва – можно назвать хрестоматийное стихотворение Анненского «Среди миров»: «Среди миров, в мерцании светил / Одной звезды я повторяю имя. / Не потому, что б я её любил, / А потому, что мне темно с другими. / И если мне сомненье тяжело, / Я у неё одной ищу ответа, / Не потому, что от неё светло, / А потому, что с ней не надо света».

Список литературы

1. Соловьёв В.С. Чтения о Богочеловечестве. СПб.: Азбука, 2000. 384 с.
2. Соловьёв Владимир. София. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vehi.net/soloviev/kozyrev.html>
3. Соловьёв В.С. Оправдание добра. Нравственная философия // Сочинения в 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 1. С. 47–548.
4. Соловьёв В.С. Смысл любви. Киев: Лыбидь – АСКИ, 1991. 65 с.
5. Соловьёв В.С. Жизненная драма Платона // Сочинения в 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 582–625.
6. Соловьёв С.М. Владимир Соловьёв. Жизнь и творческая эволюция. М.: Республика, 1997. 431 с.
7. Ходасевич Вл. Об Анненском. М.: Феникс, 1922. Кн.1. 238 с.
8. Маковский С. На Парнасе Серебряного века. М.: XXI век – Согласие, 2000. 558 с.
9. Анненский И.Ф. Книги отражений: Литературные памятники. М.: Наука, 1979. 679 с.
10. Федоров А.В. Иннокентий Анненский. Личность и творчество. Л.: Худож. лит., 1984. 255 с.
11. Лавров А.В., Тименчик Р.Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1983. С. 118–128.
12. Анненский И. Магдалина. Поэма. М.: ИЦ – Гарант, 1997. 187 с.
13. Гайденок П.П. Владимир Соловьёв и философия Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 472 с.
14. Русская поэзия. Владимир Соловьёв [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rupocem.ru/solovev/all.aspx>
15. Русская поэзия. Иннокентий Анненский [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rupocem.ru/annenskij/all.aspx>

References

1. Solov'ev, V.S. *Chteniya o Bogochelovechestve* [Lectures on Divine Humanity], Saint-Petersburg: Azbuka, 2000, 384 p.
2. Solov'ev, Vladimir. *Sofiya* [Sophia]. Available at: <http://www.vehi.net/soloviev/kozyrev.html>.
3. Solov'ev, V.S. *Opravdanie dobra. Nравstvennaya filosofiya* [Justification of the Good], in *Sobranie sochineniy v 2 t., t. 1* [Collected Works in 2 vol., vol. 1], Moscow: Mysl', 1988, pp. 47–548.
4. Solov'ev, V.S. *Smysl lyubvi* [Sense of Love], Kiev: Lybid' – ASKI, 1991, 65 p.
5. Solov'ev, V.S. *Zhiznennaya drama Platona* [Plato's Life Drama], in *Sobranie sochineniy v 2 t., t. 2* [Collected Works in 2 vol., vol. 2], Moscow: Mysl', 1988, 582–625 p.

6. Solov'ev, S.M. *Vladimir Solov'ev. Zhizn' i tvorcheskaya evolyutsiya* [Vladimir Solov'ev. Life and Creative Evolution], Moscow: Respublika, 1997, 431 p.
7. Khodasevich, V.I. *Ob Annenskom* [About Annensky], Moscow: Feniks, 1922, vol. 1, 238 p.
8. Makovskiy, S. *Na Parnase Serebryanogo veka* [On Parnassus of Silver Age], Moscow: XXI vek. – Soglasie, 2000, 388 p.
9. Annenskiy I.F. *Knigi otrazheniy: Literaturnye pamyatniki* [Books of Reflections: Literary monuments], Moscow: Nauka, 1979, 679 p.
10. Fedorov, A.V. *Innokentiy Annenskiy. Lichnost' i tvorchestvo* [Innokenty Annensky. Person and Creativity], Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1984, 255 p.
11. Lavrov, A.V., Timenchik, R.D. *Innokentiy Annenskiy v neizdannykh vospominaniyakh* [перевод], in *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya. Ezhegodnik*, 1983, pp. 118–128.
12. Annenskiy, I. *Magdalena. Poema* [Magdalene. A Poem], Moscow: ITs – Garant, 1997, 187 p.
13. Gaydenko, P.P. *Vladimir Solov'ev i filosofiya Serebryanogo veka* [Vladimir Solov'ev and the philosophy of the Silver Age], Moscow: Progress-Traditsiya, 2001, 472 p.
14. *Russkaya poeziya. Vladimir Solov'ev* [Russian Poetry. Vladimir Solov'ev]. Available at: <http://www.rupoem.ru/solovev/all.aspx>
15. *Russkaya poeziya. Innokentiy Annenskiy* [Russian Poetry. Innokenty Annensky]. Available at: <http://www.rupoem.ru/annenskij/all.aspx>

УДК 82(47)

ББК 83.3:87.7(2)

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СТРАТЕГИИ ТВОРЧЕСТВА АВТОРОВ ГРУППЫ «ЦЕНТРИФУГА»¹

Д.Л. ШУКУРОВ

Шуйский государственный педагогический университет,
ул. Кооперативная, д. 24, г. Шуя, 155908, Российская Федерация
E-mail: shoudmitry@yandex.ru

Рассматриваются литературные стратегии творчества футуристически ориентированной группы русских авангардистов «Центрифуга» (1913). С использованием методов сравнительно-исторического анализа и дискурсивного анализа исследуется эстетическая платформа этой группы. Доказывается, что декларируемые новаторами художественные принципы предельно эклектичны и максимально зависимы от символизма. Отмечается, что лидеры группы С. Бобров и Б. Пастернак в стремлении нарушить каноны не выходили за рамки насыщенного культурной традицией риторизма, в этом проявилась «оборотная» сторона футуристических экспериментов. Делается вывод о том, что если кубофутуристы намеренно разрушали традиционный литературный дискурс, то авторы «Центрифуги» были обращены к парадигмальному центру этого дискурса, новаторски совершенствуя и строя его изнутри.

¹ Работа выполнена в рамках проекта «Имя в русской логоцентрической культуре: изучение процесса интенсификации кризиса логоцентризма» (ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг.) при финансовой поддержке государства в лице Минобрнауки России.

Ключевые слова: русский литературный авангард, футуризм, кубофутуризм, «Центрифуга», словотворчество, риторизм, эклектизм, символизм, формализм.

LITERARY STRATEGIES OF CREATIVITY OF «THE CENTRIFUGE» GROUP

D.L. SHUKUROV

Shuya State Pedagogical University,
24, Kooperativnaya St., Shuya, 155908, Russian Federation
E-mail: shoudmitry@yandex.ru

The article deals with the literary strategies of creativity of «the Centrifuge», a futuristically oriented literary group of Russian avant-gardists (1913). The purpose of the work is to study an esthetic platform of this group by the methods of comparative-historical research and of discourse analysis. It is proved that the art principles declared by the innovators were extremely eclectic and most dependent on symbolism. The leaders of the group S. Bobrov and B. Pasternak in aspiration to break the rules did not go beyond the rhetoric saturated with the cultural tradition. Thereby, the «turnaround» side of the futuristic experiments manifested. In contrast to cubo-futurists who intentionally destroyed the traditional literary discourse, the authors of «the Centrifuge» addressed to the paradigmatic center of this discourse innovatively improving and building it from within.

Key words: *Russian literary avant-garde, futurism, cubo-futurism, «the Centrifuge», word creation, rhetoric, eclecticism, symbolism, formalism.*

Русский футуризм – без различения составлявших его группировок – был негативной творческой реакцией на риторизм и эстетизм современного ему литературного дискурса. Неслучайно центральная для футуристов концепция «самовитого слова» при всех её модификациях внутри движения и при всей её обусловленности предшествующими теориями художественного слова в основании содержала идею изоморфности слова и мира. Это декларируемое онтологическое единство слова и означаемой им действительности не было беспроблемным для русского авангарда. Наоборот, весь футуристический проект и был изначально обусловлен таковой проблемностью слова. Художественное слово было поставлено под вопрос. Его дискурсивная исчерпанность обусловила возникновение литературного риторизма в декадентской культуре и в символизме. Восстановление онтологических связей слова – основная парадигма раннего авангарда. А решение этой парадигмальной задачи шло путём деструкции традиционного литературного дискурса.

Однако поэтическая практика футуристов часто опровергала их собственные теории, а тенденция риторизма, доведённая до степени пародии, тонкой стилистической игры или, напротив, наивного графоманства, только усугубляла дискурсивные противоречия.

Поэтика произведений представителей созданной в конце 1913 года в Москве футуристически ориентированной группы «Центрифуга», пожалуй, более всего отражает названную выше тенденцию. В.Н. Альфонсов называет «Центрифугу» самой «интеллигентской» и «филологической» футуристической группой, составившей, по существу, третье главное течение русского поэти-

ческого футуризма². Именно на примере поэтики «Центрифуги» наиболее ярко прослеживаются связи русского футуризма с символизмом: «...на своих начальных этапах, – отмечал В.Ф. Марков, – “Центрифуга” была откровенно символистской группой; удивительно, что с самого начала ей были присущи футуристские черты, зато позднее, влившись в русло футуризма, она сохранила кое-что из символистской эстетики» [2, с. 196].

«Центрифуга», в сравнении с другими авангардистскими литературными группами, просуществовала достаточно долгое время, возможно, благодаря предельно эклектичной эстетической программе, позволявшей объединять на страницах журналов и альманахов под эгидой «Центрифуги» не только авторов, стоявших у её истоков, но и поэтов из лагеря эго- или кубофутуристов. С учётом предшествовавшего возникновению «Центрифуги» периода существования объединения «Лирика» и существовавшего определённое время параллельно с ней и несколько дольше объединения «Лирень», деятельность группы можно проследить на протяжении четырёх – шести лет. В её состав в разное время входили С. Бобров, Н. Асеев, Б. Пастернак, И. Аксёнов, Г. Петников, Божидар (Б. Гордеев), Ф. Платов, Б. Кушнер.

Истории «Центрифуги» посвящено не так много работ. Обычно об эстетической программе группы упоминают в общих историко-литературных обзорах русского футуризма. И это оправданно, так как какой-то единой специфической концепции в рамках «Центрифуги» не возникло: «Обнаружить постепенное продвижение “Центрифуги” к простой и ясной, как у “Гилеи”, цели невозможно; нет в ней эстетического единства и чистоты “Мезонина поэзии”; не обнаруживается в произведениях её авторов идеологии, сопоставимой с идеологией эгофутуристов» [2, с. 196].

В цитируемой книге В.Ф. Маркова наиболее полно восстановлен историко-литературный контекст возникновения и существования группы. Среди современных исследований на эту тему следует выделить работу Л. Флейшмана, значительно дополняющую предшествующий научно-исследовательский материал информацией уточняющего характера³. Л. Флейшману принадлежит также интереснейший литературоведческий анализ «футуристической» биографии Б. Пастернака⁴, в котором подвергаются опровержению некоторые авторские свидетельства поэта, касающиеся его футуристического прошлого: «... к каким бы конечным заключениям ни приводило рассмотрение вопроса о “футуристической” ориентированности раннего пастернаковского творчества

² См.: Альфонсов В.Н. Поэзия русского футуризма // Поэзия русского футуризма / вступ. ст. В.Н. Альфонсова, сост. и подгот. текста В.Н. Альфонсова и С.Р. Красицкого, персональные справки-портреты и примеч. С.Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2001. С. 15 [1].

³ См.: Флейшман Л. История «Центрифуги» // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М., 2006. С. 521–543 [3].

⁴ См.: Флейшман Л. Фрагменты «футуристической» биографии Пастернака // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М., 2006. С. 544–585 [4].

(“Пастернак = футурист”; “Пастернак = не футурист”), представляется заведомо дефектным подход, при котором проблема эта освещается так, как если бы Пастернак в ситуации литературной борьбы 1913–1914 гг. с самого начала занял безальтернативную позицию. <...> ... высказывания Пастернака против футуристического “тиража” (“Охранная грамота”) не являются достаточным основанием для его отделения от русского футуризма» [4, с. 547–548].

В статье Л. Флейшмана аргументированно доказывается важность этого периода для формирования поэтики зрелого Б. Пастернака. Бесспорно ценному для современного литературоведения исследованию, на наш взгляд, не достаёт результирующего теоретического вывода. Противоречивость пастернаковских воспоминаний и более поздних оценок футуризма связана с изначальной эклектичностью эстетической платформы «Центрифуги». В дискурсивной стратегии группы отчётливо выделялись разнонаправленные тенденции: с одной стороны, «футуристическое» стремление к активному преодолению и отрицанию ближайшей литературной традиции – символизма, а с другой – безусловное признание обширной европейской поэтической традиции как таковой (и шире – фундаментальных культурных ценностей), её теоретическое освоение и художественное переосмысление. Декларируемые группой новаторство и традиционализм ничуть не противоречат друг другу. Однако и тому и другому противоречил «футуризм», понятый его основоположниками – представителями группы «Гилея» (Д. Бурлюк, В. Маяковский, А. Кручёных, В. Хлебников и др.) – как исключительно «варварский», отрицающий любые формы преемственности стиль авангардного искусства. А именно эту «маску футуризма» и стремились примерить авторы «Центрифуги». Б. Пастернак констатировал собственную непричастность к дикарско-варварской форме футуризма, но в то же время особенным образом ценил захватывающую привлекательность всеразрушающего пафоса в поэзии В. Маяковского, поражающую воображение заумную эквилибристику А. Кручёных и преодолевающую пространство и время архаическую космичность корнесловного вселенского языка В. Хлебникова.

«Центрифуга», рождение которой в 1914 году, по воспоминаниям Б. Пастернака, «сопровождалось... нескончаемыми скандалами» [5, с. 67], заявила о себе историческим документом – «Грамотой», написанной С. Бобровым в традициях футуристического эпатажа и с очередной претензией на групповую аутентичность в рамках русского футуризма. Кубо-футуристы здесь названы «зарвавшейся бандой, присвоившей себе имя русских футуристов», «предателями и ренегатами», «самозванцами», «трестом российских бездарей», «клеветниками», «трусами» и «пассеистами» [6, с. 632–633].

Отнюдь не филологическая проблематика составляет содержание этого полемического манифеста, подписанного, между прочим, кроме основных участников «Центрифуги» Н. Асеева, С. Боброва и Б. Пастернака, и представителем группы «Ослиный хвост», создателем авангардной школы «всёчества» Ильёй Зданевичем. В частном письме И. Зданевича В.Ф. Маркову (от 27 ноября 1964 года) поэт сообщал, что манифест подписан им просто «из дружбы» [2, с. 349].

В действительности, та широта творческих горизонтов и культурных контекстов, которая охватывала эстетическую программу совершенно разных в поэтическом плане авторов «Центрифуги», свидетельствовала, скорее, о случайности «футуристической» маркировки этой группы. А само название – «Центрифуга» – ассоциировалось больше с издательским знаком, под которым были выпущены несколько номеров альманаха и ряд совершенно несопоставимых по своему художественному значению поэтических книг.

Групповой консолидации не существовало с самого начала возникновения «Центрифуги», как не существовало и единой выработанной её участниками концепции художественного слова. Наиболее интересными в концептуальном плане были теоретические работы С. Боброва и Б. Пастернака. Другие участники группы явились, главным образом, подражателями и эпигонами этих двух признанных лидеров и не были оригинальными теоретиками – в плане литературной практики такие авторы, как Н. Асеев, И. Аксёнов, Г. Петников, Божидар, проявили себя в не меньшей степени ярко и талантливо. Б. Кушнер развивал идеи формальной школы и действительно был интересным теоретиком в области ритмологических исследований стихотворного языка⁵. А большой оригинал во всём, поэт-авангардист, купец, владелец кинотеатра и очередной «футуристический мессия» Ф. Платов выражал себя крайне экстравагантно. Его творчество, безусловно заслуживающее отдельного исследования, развивалось на границах психотического дискурса и перформативного жеста – в духе В. Гнедова и К. Олимпова – как своеобразное преодоление литературы и литературности посредством приёмов автопародии и авто-эпатажа. Под маркой «Центрифуги» в начале 1915 года Ф.Ф. Платов (1895–1967), владевший собственным книгоиздательством «Пета», издал книгу «Блаженны нищие духом», в которой называл себя футуристом и излагал странное учение, примиряющее Ф. Ницше с Христом. «Третья книга от Фёдора Платова», выпущенная «Центрифугой» в 1916 году, была арестована: здесь на основе математических формул, библейских текстов и лозунгов вроде «безверие – вера» или «оптимизм пессимизмом» была объявлена война социализму, мещанству, музыке Скрябина и т.д.; в книге проповедовалась смесь анархизма, ницшеанства, гомосексуализма, идеи суицида и «мистического онанизма». «С деньгами Платова, – отмечает В.Ф. Марков, – Бобров сумел продолжить издательскую деятельность “Центрифуги”, но предварительно ему пришлось поработать в книгоиздательстве “Пета”» [2, с. 220].

Теоретические послышки С. Боброва во многом были связаны с его ранним символистским прошлым. («Занимаясь в “Мусагете” у Белого, Бобров вырос в крупного теоретика, мимо которого не вправе пройти ни один исследователь русской поэтической метрики» [2, с. 199]).

⁵ См. об этом: Кушнер Б.А. О звуковой стороне поэтической речи // Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1. Пг., 1916. С. 42–49 [7]; Кушнер Б.А. Сонирующие аккорды. Ритмическое обоснование и классификация элементарных аккордных групп // Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2. Пг., 1917. С. 71–86 [8].

Их известная противоречивость обусловлена, на наш взгляд, как и в случае с Б. Пастернаком, неадекватностью избранной футуристической роли ниспровергателя и новатора и одновременно хранителя традиций. Эта стратегия, в свою очередь, была порождена общим кризисом литературного дискурса начала XX века, а поэтому была неизбежной и, значит, не столько избранной, сколько навязанной – своего рода провокацией и уловкой авангардного дискурса: «Характер эстетических теорий Боброва не так-то легко уяснить ни по его ранним, ни по поздним статьям, большинство которых представляют собой эклектический конгломерат знаний, плод его колоссальной эрудиции. Разнородность и путаность своих идей Бобров отчасти прикрывает дымовой завесой агрессивности и высокомерия, которую он напускает на смущённого читателя. Вместе с тем Бобров, безусловно, был наделён интеллектуальными способностями, какими обладал мало кто из русских футуристов» [2, с. 200].

Программная статья «О лирической теме», опубликованная С. Бобровым в начале 1913 года в журнале «Труды и дни»⁶ – одной из цитаделей русского символизма, развивала идею лиризма как основной риторической стратегии современного поэтического текста. Претендуя на создание новой поэтики, автор заявляет о том, что все традиционные принципы западноевропейского и русского символизма: музыкальность и магичность слова⁷, принцип «соответствия», мистический аллегоризм, восходящий и нисходящий символизм и т.д., – становятся бессодержательными, если не подчинены принципу лиризма как своего рода телеологии произведения. Конечно, С. Бобров понимает лирику не в качестве разновидности поэзии (лирика, эпос, драма), а именно как телеологический принцип поэтического творчества – как «особый элемент поэзии» и «главное средство и причину создания поэзии» [11, с. 192, 195].

Эти теоретические рассуждения, при всей их полемичности в отношении к символизму, прямо скажем, совсем не авангардны. Однако С. Боброву удаётся совместить идею особым образом понятой «лирики» (которая вполне, с нашей точки зрения, совпадает с хорошо известной категорией лиричности, а потому тавтологична по своей природе) и принцип поэтического новаторства. Правда, последний предстаёт как заимствованный из общего футуристического контекста (Ф.Т. Маринетти, русский кубофутуризм) приём разрушения синтаксиса. С. Бобров приветствует этот приём и даёт ему объяснение с позиций психофизиологии восприятия: «Разрушение синтаксической (ортодоксальной) правильности фразы производит на читающего особое действие. По данным психофизики мы читаем целыми выражениями – роль слова стирается и слово не поёт, не говорит, а лишь – *напечатано*. При перестроенном синтаксисе перед нами сначала возникает ряд ничем не связанных слов. И сила слова действует на нас раньше, чем сила выражения, фразы. Это необычно сильное поэтическое средство» [11, с. 193].

⁶ См.: Бобров С. О лирической теме // Труды и дни. М.: Мусагет, 1913. Тетрадь 1–2 [9].

⁷ См.: Белый А. Магия слов // Белый А. Символизм: книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 429–448 [10].

Этот фрагмент выглядит наиболее «футуристическим» в рассматриваемом тексте С. Боброва. Ранняя, по всем признакам «неосимболистская», статья «О лирической теме» была переиздана без существенных изменений в виде брошюры под названием «Лирическая тема» с издательской маркой «Центрифуги» (М., 1914). В.Ф. Марков отмечал, что сам факт публикации старой символистской статьи в качестве «футуристического манифеста» в очередной раз поднимает проблему генетического родства русских символистов и футуристов: «Ясно следующее, – подчёркивает исследователь, – в 1914 году любая постсимволистская группа с авангардистскими устремлениями неизбежно вливалась в ряды отечественного футуризма» [2, с. 206].

В многочисленных критических статьях и рецензиях С. Боброва, написанных в футуристический период, так или иначе развивается комплекс неосимболистских идей, высказанных им в публикации «О лирической теме». Любопытно отметить полемику С. Боброва с В. Шершеневичем и М. Россиянским, которая проливает свет не только на историю противостояния футуристических группировок, но и на представления о художественном слове – в понимании «Центрифуги», что для нас неизмеримо важнее. Так, в статье «Два слова о форме и содержании», подписанной псевдонимом Э.П. Бик (в традициях символистского мистификаторства, подхваченного и развитого в футуристической среде с лёгкой руки В. Шершеневича), С. Бобров полемизирует с концепцией и определениями нового искусства, изложенными в работах В. Шершеневича и М. Россиянского. В частности, в статье отвергается предложенная ими модель развития искусства, основанная на различном соотношении в художественном произведении формально-выразительной и содержательной сторон. Эта модель была выдвинута в качестве популяризаторской версии истолкования футуристического творчества, в котором, по определению В. Шершеневича и М. Россиянского, форма преобладает над содержанием. Приблизительность и популяризаторский характер этой теории, тем не менее, послужили отличной лакмусовой средой для проверки всегда иносказательно и туманно выраженных взглядов С. Боброва. Поэт отвергает определения «досимволического» искусства, символизма и футуризма и настаивает на том, что футуризм не отрицает содержательной стороны поэзии: «Совершенно ясно, что без одного из указанных элементов речение просто перестанет существовать. Чего же стоит тогда приведённая нами формула “футуризма”? <...> Просто-напросто она значит, что реалисты всё своё внимание обращали на содержание (и как это плоско и неглубоко), символисты делили свои пристрастия поровну меж содержанием и формой, а “футуристам” нравится форма. <...> Формула эта, по существу своему, глубоко неверна – указывает на незнакомство её автора с творениями тех, о ком он говорит, и его совершенное непонимание ни реализма, ни символизма, ни нового искусства (имя – *ad libitum*). <...> Если бы “футуризм” отрицал содержание, мы не слышали бы такого гимна континуальным завоеваниям мира» [11, с. 202].

Таким образом, становится ясным тот приоритет, который существует в эстетической теории С. Боброва. В качестве такового выступает пресловутая романтическая стихия лирического переживания, получившая в новой системе

эстетических координат не такое уж и новое наименование «лирической темы» и долженствующая облечься, согласно пониманию поэта, в новаторскую форму поэзии. Концепция слова в этой системе координат, конечно, принципиально основывается на риторическом типе дискурса. Назовём этот тип слова неориторическим или свяжем его типологические черты с областью индивидуальной риторики – не суть важно. Новаторское отношение к художественному слову С. Бобров допускает только на уровне совершенствования приёмов и правил риторического дискурса литературы – пусть даже при условии их формального нарушения. Никогда его эстетические принципы не позволят посягнуть на самую литературу, как это происходило в теориях крайних авангардистских групп. Это же относится и к Б. Пастернаку, теоретические работы которого в футуристический период находятся под сильным влиянием эстетических взглядов С. Боброва. Кроме того, у обоих поэтов в статьях и рецензиях общий объект полемики – В. Шершеневич и его декларативная теория футуризма.

Б. Пастернак обрушивает критику на В. Шершеневича в своих главных теоретических статьях футуристического периода «Вассерманова реакция» и «Чёрный бокал», опубликованных соответственно в сборнике «Руконог» (1914) и «Втором сборнике Центрифуги» (май 1916 г.). Обе статьи представляют специальный интерес для исследователей эволюции пастернаковского творчества. Б. Пастернак касается темы «истинного футуризма» и, не давая никаких определений, признаёт аутентичными персонально В. Хлебникова, В. Маяковского («с некоторыми оговорками»), К. Большакова («отчасти») и эгофутуристов из группы «Петербургский Глашатай» [11, с. 198].

В связи с нашей темой упомянем учение о метафоре, которое развивает Б. Пастернак, основываясь на критике взглядов В. Шершеневича: «Однако и строй метафоры шершеневичевой таков, что не кажется она вызванною внутренней потребностью в ней поэта, но внушённой условиями внешнего потребления. <...> Факт сходства, реже ассоциативная связь по сходству, и никогда не по смежности – вот происхождение метафор Шершеневича. Между тем только явлениям смежности и присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически» [11, с. 199].

С очевидностью прослеживается пристрастие Б. Пастернака к метонимическим сдвигам в структуре поэтического образа, которые станут постепенно одной из главных черт его оригинальной поэтики. Можно даже не обращать внимания на полемическую адресацию этого пассажа, продиктованную сиюминутностью литературного спора и, по большому счёту, ничёмностью ситуативной конкуренции за право аутентичности внутри футуризма. Важно отметить констатированную поэтом исчерпанность «фигуральной образности» [11, с. 199], т.е. традиционных литературных тропов, строящихся на принципе ассоциативной связи – по сходству. Метонимичность, с точки зрения поэта, является чуть ли не единственным средством художественной выразительности, достойным внимания современной новаторской поэзии. Дискурсивный тупик традиционной метафоры, как мы помним, беспокоит с 1914 года и В. Шершеневича. Однако его путь – в сторону имажинистского «мета-метафоризма».

Несмотря на «братоубийственную критику» (В.Ф. Марков⁸) ранних статей Б. Пастернака, взгляды обоих поэтов обнаруживают много сходного. Они были достаточно равнодушны к мечте футуристов о вселенском языке, не признавали фоносемантический принцип футуристической зауми (хотя известно, например, что Б. Пастернак, сохраняя критичность, восторгался творчеством А. Кручёных (см., например, его статью в сборнике «Жив Кручёных!»⁹). Для Б. Пастернака «музыка слова – явление не акустическое», в её основе он видел «соотношение значения речи и её звучания» [2, с. 231, 353]. К такому пониманию близок и В. Шершеневич.

В завершении анализа теоретических взглядов авторов «Центрифуги» необходимо упомянуть о манифесте объединения «Лирень», появление которого выглядело в глазах С. Боброва расколом в рядах группы (ср.: крайне негативная оценка манифеста, который назван им «пережёвыванием до смерти надоевших максимум покойной “Гилей”» [13, с. 38]).

Манифест был опубликован в виде предисловия к стихотворному сборнику Н. Асеева и Г. Петникова «Леторей», вышедшему в августе 1915 года. «Несколько слов о “Леторее”» – декларативная статья, подписанная не фамилиями авторов, а названием группы «Лирень». Идеи, изложенные в манифесте, очень близки программным положениям кубофутуристов: «... “Лирень” возник как странное, “гилейское” ответвление “Центрифуги”：“Центрифуга” сочетала в себе черты эго-футуризма и символизма, “Лирень” включал в себя примитивизм и внимательное отношение к слову, игнорируя (а на самом деле отвергая) столь дорогие С. Боброву соображения метрической организации стиха» [2, с. 210–211].

Акустический мир звуков противопоставлен в статье пространственно-визуальным представлениям человека. Здесь обращается внимание на преобладание визуальности в традиционной культуре слова и выражается призыв к возрождению «живого», «слышимого» слова: «Видение слова преследует человечество со времён первобытных. В слове человек узнаёт самого себя. Слышимый мир огромнее мира видимого, так как в нём есть кроме названий – имён мира видимого – звания мыслей, воплощаемых без пространственной помощи. Ряды душевных движений, вызывающих к жизни слово, превращаются в хотенье творца, вызывающее к жизни строку и стих. Но слово всегда позади человека. Больнее же всего кинутые в спину: речи, слухи, брань. Язык без костей; он гибок и силен и бросает слова далеко. Всё дело в *оснастке* слова; уснастить его можно по-разному: умом, либо красотой, либо жизнью» [11, с. 200].

Окрашенная архаической лексикой и неологизмами статья достаточно туманно повествует далее о том, что «ум» вливает в слово яд и такое слово «ранит и умирает»; «красота» даёт слову полёт – такое слово «облетает легко город, страну, мир, задевая крылами множество губ»; и наконец, что умное и прекрас-

⁸ См.: Марков В.Ф. История русского футуризма / пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетейя, 2000. С. 231 [2].

⁹ См.: Жив Кручёных!: сб. ст. / Борис Пастернак, Сергей Третьяков, Давид Бурлюк и др. М.: Всерос. союз поэтов, 1925. 45 с. [12].

ное слово есть лишь отражение «живого» слова, чья жизнь «лишь в том сочетании звуков, что остаются у людей многовечно, открываясь внезапно созвучиями корней в языках разных рас» [11, с. 200]. Конечно, перед нами очередная версия «органического» слова, жизненные токи которого погружены в корнесловные недра языка. Если люди довольствуются, согласно утверждению манифеста, «остывшими» и «истёртыми» словами, то новаторская поэзия основывается на власти «дикого слова», которое рождается «из душевных дремли» [11, с. 200–201].

Начиная с 1916 года «Лирень» ориентирован на поэтов группы «Гилея», регулярно публикует на страницах своих альманахов произведения В. Хлебникова, что было, согласимся с С. Бобровым, вполне предсказуемо.

Список литературы

1. Альфонсов В.Н. Поэзия русского футуризма // Поэзия русского футуризма / вступ. ст. В.Н. Альфонсова, сост. и подгот. текста В.Н. Альфонсова и С.Р. Красицкого, персональные справки-портреты и примеч. С.Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2001. С. 5–66.
2. Марков В.Ф. История русского футуризма / пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетей, 2000. 438 с.
3. Флейшман Л. История «Центрифуги» // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М., 2006. С. 521–543.
4. Флейшман Л. Фрагменты «футуристической» биографии Пастернака // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М., 2006. С. 544–585.
5. Пастернак Б. Л. Охранная грамота. Шопен. М.: Современник, 1989. 96 с.
6. Грамота // Поэзия русского футуризма / вступ. ст. В.Н. Альфонсова, сост. и подгот. текста В.Н. Альфонсова и С.Р. Красицкого, персональные справки-портреты и примеч. С.Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2001. С. 632–633.
7. Кушнер Б.А. О звуковой стороне поэтической речи // Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1. Пг., 1916. С. 42–49.
8. Кушнер Б.А. Сонирующие аккорды. Ритмическое обоснование и классификация элементарных аккордных групп // Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2. Пг., 1917. С. 71–86.
9. Бобров С. О лирической теме // Труды и дни. М.: Мусагет, 1913. Тетрадь 1–2.
10. Белый А. Магия слов // Белый А. Символизм: книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 429–448.
11. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост.: В.Н. Терёхина, А.П. Зименков; РАН, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наследие, 2000. 480 с.
12. Жив Кручёных!: сб. ст. / Борис Пастернак, Сергей Третьяков, Давид Бурлюк и др. М.: Всерос. союз поэтов, 1925. 45 с.
13. Пета. М.: Центрифуга, 1916. 48 с.

References

1. Al'fonsov, V.N. Poeziya russkogo futurizma [The Poetry of Russian Futurism], in *Poeziya russkogo futurizma* [The poetry of Russian Futurism], Saint-Petersburg: Akademicheskii proekt, 2001, pp. 5–66.
2. Belyy, A. Magiya slov [Magic of Words], in Belyy, A. *Simvolizm: Kniga statey* [Symbolism: Book of articles], Moscow: Musaget, 1910, pp. 429–448.
3. Bobrov, S. O liricheskoy teme [On a Lyrical Theme], in *Trudy i dni* [Works and Days], Moscow: Musaget, 1913, tetrad' 1–2.
4. Gramota [Charter] in *Poeziya russkogo futurizma* [The poetry of Russian futurism], Saint-Petersburg: Akademicheskii proekt, 2001, pp. 632–633.

5. Zhiv Kruchenykh! [Kruchenykh, alive!], in *Sbornik statey; Boris Pasternak, Sergey Tret'yakov, David Burlyuk i dr.* [Collection of articles; Boris Pasternak, Sergey Tretyakov, David Burlyuk (etc.)], Moscow, 1925, 45 p.

6. Kushner, B.A. O zvukovoy storone poeticheskoy rechi [On the sonic side of poetic speech], in *Sborniki po teorii poeticheskogo yazyka* [Collections on the Theory of Poetic Language], Saint-Petersburg, 1916, issue 1, pp. 42–49.

7. Kushner, B.A. Saniruyushchie akkordy. Ritmicheskoe obosnovanie i klassifikatsiya elementarnykh akkordnykh grupp [Sonant chords. Rhythmic basis and classification of elementary chord groups], in *Sborniki po teorii poeticheskogo yazyka* [Collections on the theory of poetic Language], Saint-Petersburg, 1917, issue 2, pp. 71–86.

8. Markov, V.F. *Istoriya russkogo futurizma* [History of Russian futurism], Saint-Petersburg, 2000, 438 p.

9. Pasternak, B.L. *Okhrannaya gramota. Shopen* [Safe Charter. Chopin], Moscow, 1989, 96 p.

10. *Peta* [Peta], Moscow: Tsentrifuga, 1916, 48 p.

11. *Russkiy futurizm: Teoriya. Praktika. Kritika. Vospominaniya* [Russian futurism: Theory. Practice. Criticism. Memoirs], Moscow, 2000, 480 p.

12. Fleyshman, L. Istoriya «Tsentrifugi» [History of «the Centrifuge»], in Fleyshman, L. *Ot Pushkina k Pasternaku. Izbrannye raboty po poetike i istorii russkoy literatury* [From Pushkin to Pasternak. Selected works on poetics and history of Russian literature], Moscow, 2006, pp. 521–543.

13. Fleyshman, L. Fragmenty «futuristicheskoy» biografii Pasternaka [The fragments of the «futuristic» biography of Pasternak], in Fleyshman, L. *Ot Pushkina k Pasternaku. Izbrannye raboty po poetike i istorii russkoy literatury* [From Pushkin to Pasternak. Selected works on poetics and history of Russian literature], Moscow, 2006, pp. 544–585.

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА В РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ

УДК 11(2)
ББК 87.2(2)

**О ПОНИМАНИИ С.Л. ФРАНКОМ
ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОГО МЕТОДА¹**

ОКСАНА А. НАЗАРОВА
Высшая школа философии,
Каульбахштрассе, 31, г. Мюнхен, D-80539, Германия,
E-mail: ap-image@mail.ru

Анализируется понимание С.Л. Франком трансцендентального метода. Демонстрируется, что философ осуществляет онтологическую переформулировку кантовского определения трансцендентального метода: во-первых, он расширяет его понимание, не ограничивая его вопросом об условиях возможности познания, но рассматривая его и как вопрос об условиях формирования предметного бытия, а во-вторых, он объявляет всеединое бытие условием как предметности, так и оформляющей ее рациональности, благодаря чему трансцендентальная рефлексия становится не методом открытия субъектных условий познания, но методом раскрытия содержания трансрационального всеединого бытия. Обращено внимание на критику Франком гегелевского понимания трансцендентального метода как диалектики отрицания отрицания и на его утверждение, что метод должен состоять в позитивном преодолении отрицания и, соответственно, основанного на нем рационального познания. Подчеркивается, что Франк говорит о преодолении или возвышении над отрицанием, «открывающим глаза на металогическую и трансрациональную реальность». Раскрывается связь между трансцендентальным и феноменологическим методами в философии Франка. Делается заключение о том, что трансцендентальное мышление в качестве потенцированного образует «истинное существо философии как “первой философии”», наводит сознание на определенные самоочевидные истины в отношении бытия, а значит, может быть использовано для обоснования возможности метафизики.

¹ Предлагаемая вниманию читателей статья является продолжением серии публикаций, в которых отражены результаты проводимого автором исследования, посвященного возрождению метафизики в XX веке и осуществляемого на примере христианских философских традиций – немецкоязычной неотомистской философии (Э. Корет) и русской религиозной философии (С.Л. Франк). Предмет исследования был мною освещен в публикациях в «Историко-философском ежегоднике 2008» (М., 2009. С. 369–387) и в сборнике «Русская философия: история, методология, жизнь» (Серия «Украинский журнал русской философии. Вестник Общества русской философии при Украинском философском фонде». Вып. 10. Полтава, 2011. С. 535–550). Здесь кратко обозначим общие положения данного исследования, что позволит прояснить контекст, в котором будет освещаться учение Франка о методе. Учение о методе не относится к темам, четко очерченным в творчестве Франка. Основу представляемых рассуждений составляет глава IV «Об умудренном неведении (docta ignorantia)» из работы «Непостижимое» (Париж, 1939) и разбросанные по различным текстам философа высказывания, относящиеся к этой теме (особенно это касается понимания Франком феноменологического метода).

Ключевые слова: философия С.Л. Франка, трансцендентальный метод, феноменологический метод, трансцендендирование, трансрациональность, метафизика.

S. L. FRANK AND HIS UNDERSTANDING OF TRANSCENDENTAL METHOD

O.A. NAZAROVA

High School of Philosophy
31, Kaulbach str. Munich, D-80539, Germany,
E-mail: ap-image@mail.ru

The author analyses the Frank's understanding of the transcendental method. The author describes that the philosopher makes the ontological reformulation of Kant's definition for the transcendental method. First of all, he extends Kant's understanding going beyond the question about the conditions of learning, but considering it as a question of objective reality formation. Secondly, he claims the united being as a condition of the objectness as well as rationality due to which transcendental reflection becomes not the method of discovering the subjective conditions of learning, but the method of content disclosure of transcendental united being. The author pays attention on the Frank's critics of Hegel's understanding of transcendental method as the dialectics of negation of negation and on his statement that the method should consist of positive overcoming of negation and, thus, rational learning based on it. It is highlighted in the article that Frank tells about the overcoming or rising above the negation, which "throw daylight upon the metalogical and transcerational reality". The relation between the transcendental and phenomenological methods in Frank's philosophy is considered. The author concludes that the transcendental thinking as potentiating forms "true essence of philosophy as the first philosophy"; discovers defined self-evident truths in relation to being, and as a result, it could be used for reasoning the metaphysics.

Key words: *philosophy of S. Frank, the transcendental method, the phenomenological method, metaphysics, transcerationality, transtsedentirovanie.*

Исходя из того, что в своем философском творчестве С.Л. Франк выстраивает метафизическую систему платоновского типа, он оказывается включенным в философское движение конца XIX – начала XX века, которое можно обозначить как «онтологический поворот», суть которого составляет восстановление в правах вопроса о бытии².

Возрождение метафизики в новое время было невозможно вне обращения к философии Канта, поскольку он рассматривался в качестве мыслителя, убедительно доказавшего и обосновавшего невозможность метафизики как науки (игнорируя Канта, современная метафизика рисковала вновь впасть в догматизм), и поскольку на рубеже веков трансцендентализм представлял собой одно из наиболее весомых философских течений.

С точки зрения Франка, Кант должен рассматриваться не столько как критик или «разрушитель» метафизики, но как мыслитель, заложивший основы нового метафизического синтеза. В «Предмете знания» он указывает на то, что

² См. об этом: Назарова О.А. Онтологическое обоснование интуитивизма в философии С.Л. Франка. М., 2003.

«"всеразрушающему" Канту было суждено, вопреки его собственной воле, стать вообще зачинателем нового подъема метафизической мысли» [1, с. 405].

Задачу понять Канта с тем, чтобы выйти за его предел, Франк³ перенял от ранних представителей современной теории познания, в первую очередь от Г. Когена и Э. Гуссерля. Однако, в отличие от них, Франк интерпретирует названную задачу по-своему: он стремится построить новую метафизическую систему на основе кантовской философии. Сущность такого синтеза состоит в преобразовании критицизма в объективный, или платонический, идеализм⁴. Задача создания гносеологической базы для новой метафизики была реализована Франком в «Предмете знания»: необходимо вернуть мышление назад к реальности, восстановить отношение между миром понятий, который выстраивает наука, и миром конкретной реальности, который непосредственно дан живому сознанию до всякого анализа⁵.

Реализуя поставленную задачу, Франку необходимо было осуществить критическое *переосмысление* кантовского наследия, с тем чтобы определить, что из него могло быть воспринято с целью создания метафизики, а что – преодолено или отброшено.

Предпринятое Франком изменение в понимании трансцендентального метода. Отвержение его рациональной интерпретации

Начиная с Канта, обращение мышления к предшествующим условиям возможности познания предмета называется *трансцендентальным познанием*. Во введении к «Критике чистого разума» указывается, что «трансценденталь-

³ См. об этом: Франк С.Л. Введение в философию в сжатом изложении. Пг.: Academia, 1922. С. 30 [2].

⁴ Вывод о том, что философия Франка представляет собой преобразование критицизма в метафизику, находит свое подтверждение в его статье, написанной по поводу книги Б. Вышеславцева «Этика Фихте», опубликованной в журнале «Русская мысль» за 1915 год: «Об общем философском мировоззрении, развиваемом автором, нам трудно высказаться, – до такой степени *это мировоззрение по своим общим основам близко нашему собственному* (курсив наш. – О.Н.) (В сноске: «Это мировоззрение пишущий эти строки пытается систематически обосновать в имеющем вскоре появиться исследовании "Предмет знания"»). Воспитанный на идее «систематического единства» «марбургской школы», автор через ее посредство достиг усвоения, в качестве последней логической основы философского мировоззрения, идеи «единства противоположностей», развитой Николаем Кузанским. Согласно этой идеи, Истина есть абсолютное единство, или единство Абсолютного, достигаемое через взаимосвязь частных определений. Эта точка зрения приводит, прежде всего, в указанной уже проблеме идеализма и реализма, к решению, что Абсолютное, не вмещающаяся в сферу «идеального» или «сознания», вместе с тем не противостоит последней, не имеет ее вне себя, а есть единство идеального и реального, или субъекта и объекта. На этом пути канто-гегелевский идеализм не просто отвергается, а преодолевается изнутри и преобразуется в идеал-реализм, в онтологизм, не противостоящий идеализму, а вмещающий его в себя» [3, с. 84–85].

⁵ В законченном виде его метафизика предстала в поздних работах – «Непостижимое» и «Реальность и человек».

ным называется всякое познание, занимающееся не столько предметами, сколько *нашим способом познания предметов*, поскольку это познание должно быть возможным а priori». Г. Коген в своей работе «Теория опыта И. Канта» (1871) обозначает трансцендентальную установку познания при помощи термина «трансцендентальный метод», а современное философское словоупотребление допускает использование в том же значении термина «трансцендентальная рефлексия»⁶. У самого Франка обращенность мышления к условиям собственного «функционирования» обозначается термином «трансцендентальное мышление». Ниже в качестве синонимов будут использованы также понятия «трансцендентальный метод» и «трансцендентальная рефлексия».

Как показывает история трансцендентализма, определение сущности трансцендентального метода зависит, в том числе, и от того, в чем усматривается сущность познавания, и что понимается под предметом, к которому обращено познание. Задавая вопрос об априорных условиях возможности исполнения знания, Франк в «Предмете знания» демонстрирует, что знание с необходимостью совершается в горизонте не эмпирического, но абсолютного и всеединого бытия, которое присутствует в каждом акте познания любого его вида. В противном случае познание было бы невозможно, а утверждаемые в нем взаимосвязи не обладали бы всеобщим и необходимым значением. В основе логического познания лежит «знание в форме бытия» как непосредственное опытное переживание данности бытия и в познании, и в самой человеческой экзистенции. Рассмотрим специфику франковского понимания трансцендентальной рефлексии как метода.

В чем состоит сущность метода, с помощью которого становится возможным раскрыть содержание бытия как априорного условия познания? Ближайший ответ на этот вопрос таков: Если бытие является условием рационального познания, то оно может быть постигнуто при помощи такого метода, который по своей сути также является рациональным. Однако следует помнить о принципе, согласно которому метод должен соответствовать специфике своего предмета. По Франку, предмет, на который направлена трансцендентальная рефлексия, представляет собой бытие, с точки зрения своей познаваемости являющееся непостижимым (х) и металогическим, а с точки зрения своей сущности – всеединым. В нашем представлении франковского учения о методе будем исходить из указанных характеристик.

⁶ В данном случае происходит замещение специфического кантовского понимания «трансцендентальной рефлексии» как выяснения отношения данных представлений к той или иной познавательной способности (к чувственности или к рассудку): «Действие, которым я связываю сравнение представлений вообще с познавательной способностью, производящей его, и которым я распознаю, сравниваются ли представления друг с другом как принадлежащие к чистому рассудку или к чувственному созерцанию, я называю *трансцендентальной рефлексией*» [4, с. 197]. Поскольку в латинском языке «обращение» означает «reflexio», то для обозначения трансцендентальной установки – поворота мышления с предметов к самому себе, к условиям собственного «функционирования» – вместо термина «трансцендентальное мышление (= познание)» в качестве его синонима используется термин «трансцендентальная рефлексия».

Всеединство

Определяя бытие как всеединство, Франк подчеркивает, что все наличествующие в нем предметные содержания связаны между собой и что бытие является источником связей. Существует ли возможность понять этот предмет при помощи трансцендентальной рефлексии, если трактовать ее как метод познания на основе логических законов?

Франк конкретизирует этот вопрос следующим образом: 1. Возможно ли при помощи рационального познания объяснить утверждаемые в суждении связи между содержаниями (при этом критикуются три логических закона как законы образования определенности)? 2. Возможно ли при помощи рационального познания объяснить связь в умозаключении?

Подробный ответ на первый вопрос дан Франком в «Предмете знания», где философ доказывает, что предметное знание, основывающееся на логических законах тождества, противоречия и исключенного третьего, не может объяснить переход от одного определенного понятия к другому. Второго вопроса Франк касается при обсуждении «общей природы» умозаключения, не исследуя при этом его различные типы: «*A есть; из A вытекает B* (или: «*если есть A, то есть и B*»); следовательно, *есть B*. <...> Ясно, что этой формулой охватываются все без исключения умозаключения» [1, с. 176]. Смысл и схема рассуждений Франка при анализе умозаключения аналогичны смыслу и схеме его рассуждений о суждении: в том случае, когда умозаключение понимается как связь между независимыми посылками, невозможно доказать возможность и необходимость логического заключения. Франк говорит в этой связи об «апориях формулы понятийного знания». *Первая* состоит в том, что умозаключение «*есть B*» является категорическим, тогда как гипотетическая посылка содержит *B* лишь в качестве потенциальной возможности, поскольку в ней утверждается не наличное бытие *B*, но его связь с *A*. Для того чтобы в выводе умозаключения можно было утверждать категорически наличие *B*, нужно преобразовать гипотетическую посылку в категорическую: там, где присутствует *A*, всегда и с необходимостью присутствует *B*. *Вторая* скрыта в самой гипотетической посылке умозаключения, поскольку остается непонятным, каким образом знание о следовании *B* из *A* возможно до знания о самом *B*. Ведь для того, чтобы знать, что *B* следует из *A*, необходимо иметь знание о *B* как таковом⁷.

В «Непостижимом» Франк возвращается к критике умозаключения и конкретизирует ее, говоря уже о его дедуктивных и индуктивных типах. Он делает акцент на том факте, что индукция и дедукция являются заключениями из посылок. Всеединое бытие не может быть ни теоретической посылкой, которая доступна логически-рациональному мышлению, ни эмпирической посылкой, поскольку оно не дано в эмпирическом опыте. Всеединое бытие, будучи условием знания,

⁷ См. об этом: Франк С.Л. Предмет знания // Франк С.Л. Предмет знания. Душа человека. СПб.: Наука, 1995. С. 176 [1].

является его основой. Умозаключение же – это вывод. Вывести содержание того, что образует основу всего, невозможно. «О дедуктивном (курсив наш. – О.Н.) умозаключении – т.е. умозаключении от основания к следствию – здесь очевидно не может быть и речи, ибо искомое есть само первооснование всего остального. Индуктивное (курсив наш. – О.Н.) же умозаключение – от следствия к основанию – ... тоже невозможно, ... потому что искание “основания” ... для совокупного бытия в целом, как уже было указано, внутренне противоречиво, так как “основание” в этом смысле есть именно не что иное, как укорененность частного явления в целом бытия», – утверждает Франк [5, с. 456–457].

Согласно рассуждениям Франка, рациональный метод познания всеединого бытия обнаруживает свою несостоятельность, поскольку он не способен объяснить утверждаемые в умозаключении связи в качестве необходимых и оправданных, а значит, с его помощью невозможно раскрыть содержание всеединства.

Металогичность.

Отрицание как сущность рационального познания

Начатую в «Предмете знания» критику рационализма Франк развивает в «Непостижимом». В первом тексте перед нами «умеренная» критика, а во втором – ее «радикальный» вариант, который находит свое выражение, в первую очередь, в понимании сущности рационального познания. Если в «Предмете знания» Франк говорит о том, что сущность рационального познания состоит в отграничении двух содержаний друг от друга, то в «Непостижимом» он настаивает уже на том, что отграничением дело не заканчивается и что смысл рационального познания состоит в отрицании противоположной стороны: «Постараемся снова дать себе отчет, что собственно означает “познавать”. Основоположное условие всякого познания есть различение, орудием же различения служит отрицание. <...> Познавать – значит определять, улавливать как определенность; а форма определенности вырастает впервые из отрицания. В этом и заключается – употребляя выражение Гегеля – “огромная мощь отрицания”, что оно есть универсальное орудие познания» [5, с. 291].

Трансрациональное понимание отрицания: «не» как связь. Двуединство. Антиномистический монодуализм сущего

«Отрицание имеет онтологический смысл» [5, с. 310], поскольку оно соответствует сущности всеединого, которое оказывается не только чистой всевязностью содержаний, но связью между противоречащими и противоположными началами. Отрицание образует сущность познания, а противоречие неустранимо из бытия.

Понимание отрицания как *исключительного* формирующего начала бытия все же противоречит сущности бытия как всеединства. Отрицание становится во всеедином по своей сути чем-то иным: «не» начинает играть *связую-*

щую роль в конституировании сущего. Отрицание у Франка, понятое опять-таки в трансрациональном смысле, есть вместе с тем и связь. В «Непостижимом» Франк пишет об этом следующее: «"Не", как момент чистого *расчленения, членораздельности* бытия, конституирует именно *связь*, сопринадлежность, всеединство бытия. <...> Оно... сразу и единым актом утверждает и единство, и отдельность всего, – утверждает все как каждое в отдельности; *оно есть начало одновременно и индивидуализирующее, и объединяющее* (курсив наш. – О.Н.)» [5, с. 535-536].

Итак, принцип организации содержания бытия вновь оказывается не рациональным, но трансрациональным. Во всеединстве, утверждает Франк, «раздельное, которое в этом качестве образует двоицу, вместе с тем есть одно ... <...> И притом речь идет здесь *не о рационально* (курсив наш. – О.Н.) постижимом и в этом смысле самоочевидном двуединстве (= монодуализме. – О.Н.) двух членов соотношения, а о *подлинном взаимопроникновении* (курсив наш. – О.Н.)» [5, с. 315]. Франк также утверждает, что не имеет значения, какие «понятийно схватываемые содержания» принимаются во внимание; везде логически разделенное, покоящееся на взаимном отрицании является «внутренне слитым» настолько, «что одно не есть другое и вместе с тем и есть это другое, и только с ним, в нем и через него есть то, что оно подлинно есть в своей последней глубине и полноте» [5, с. 315]. В этом и заключается *антиномистический монодуализм всего сущего как онтологический принцип*.

Задача постичь *трансрациональное, или металогическое*, раскрывается как задача постичь *единство противоположного*, и более того, «*противоборствующего*» [5, с. 488]. Как будет показано ниже, для определения сущности трансцендентального метода именно *антиномистичность* станет основополагающей характеристикой бытия.

Непостижимость (X)

В своей теории познания Франк пришел к тому заключению, что трансцендентный предмет знания как всеединое бытие для нашего понятийного знания является непостижимой, «смутной, сумеречной сферой», которая освещается при помощи интуиции, определяемой им как «живое знание». Характеризуя это знание, философ в первую очередь подчеркивает его непосредственность: «живое знание» как переживание объекта он противопоставляет знанию-мышлению, которое находится к своему объекту в отчужденном созерцательном отношении. Мы охвачены бытием, пишет он, однако оно дано нам не как содержание знания, но существует в нас, «поскольку мы *есть в нем*» [1, с. 361]. Франк утверждает, что «*реалистическое истолкование кантовской философии*», в чем он усматривает задачу своего философствования, с необходимостью приводит к заключению о том, что «*изначальное знание реальности всегда совпадает с откровением реальности как всеединства ... и что это всеединство дано нам потенциально, поскольку мы сами онтически находимся в нем и к нему принадлежим*» [6, с. 125].

Интуиция представляет собой единство двух процессов: переживание непосредственно данного, «потенциально сущего в нас бытия» [1, с. 361] и осмысление этого переживания, т.е. интуиция является «знающим переживанием». Поскольку Франк в своей поздней философии из всех вышеназванных характеристик трансцендентного предмета сосредоточивает свое внимание именно на непостижимости, он заменяет эту характеристику другой, позаимствованной им у Кузанского, – «ученое незнание» («*docta ignorantia*»). Именно эта характеристика становится основной и при определении метода. Если бытие как всеединство дано в интуитивном знании (= в «живом знании»), то трансцендентальная рефлексия в качестве метода его познания тоже должна быть «живым знанием» или, используя позднюю терминологию Франка, она должна быть «*docta ignorantia*», или «спекулятивной мистикой». «Это мистическое знание, обычно называемое “отрицательным богословием” и чью всеобщую сущность Николай Кузанский называет *docta ignorantia*: откровение невыразимого сверхпонятийного единства и полноты бытия в его внутренней связи со своей абсолютной первоосновой, переживание всеобщей реальности через приобщение к божественным тайнам» [6, с. 125–126]. Его можно было бы пренебрежительно назвать «мистикой» и ожидать упрека в том, что эта мистика является темным знанием, которое затрудняет нам предметно-реалистическое ориентирование. Однако, как подчеркивал Франк в своем докладе на VIII философском конгрессе в Праге (1934), «*docta ignorantia*, философская или спекулятивная мистика, представляет собой откровение самой реальности; несмотря на то, что ... это знание невыразимо и неопределимо, оно адекватно самой реальности» [6, с. 126].

«Трансцендентальное мышление» как трансцендирование

Поскольку всеединое бытие образует основу как рациональности, так и предметности и является их априорным условием, то метод его познания должен давать возможность выходить как за границы рациональности, так и за границы предметности к тому началу, из которого они происходят, т.е. метод по своей сути должен быть трансцендированием.

Франк пишет, что «принципы определенности – и тем самым принципы рациональности – имеют основоположное значение в конституировании предметности. Отсюда следует, что подлинное “трансцендирование”, “выхождение” за пределы предметного мира или – что то же – *усмотрение условий предметности* (курсив наш. – О.Н.) предполагает *осознание начала рациональности* (курсив наш. – О.Н.)» [5, с. 305]. «Осмыслить» означает выйти за границы того, что при этом осмысляется.

Я полагаю, что уже в этих рассуждениях Франка получила свое отражение сделанная им *онтологическая переформулировка кантовского определения трансцендентального метода*: во-первых, он расширяет его понимание, не ограничивая его вопросом об условиях возможности познания, но рассматривая его и как вопрос об условиях формирования предметного бытия, а во-вторых, он объявляет всеединое бытие условием как предметности, так и оформляющей ее рациональности, благодаря чему трансцендентальная рефлексия становится не

методом открытия субъектных условий познания, но методом раскрытия содержания трансрационального всеединого бытия.

Трансцендентальная рефлексия для Франка не является следствием *активности субъекта*; она «проистекает из живого углубления нашего духа в предносящееся ему единство» [5, с. 446]. Он говорит о «*трансцендентальном мышлении*» как движении в самом бытии.

Это «трансцендентальное мышление» есть *мышление* «совершенно особого рода», поскольку «трансцендирование есть ... не достижение чего-либо трансцендентного, а осознание *трансцендентального*, как бы “пограничного”» [5, с. 306]. В «Предмете знания» Франк называет живое углубление духа во всеединство «живым знанием» или знанием в форме бытия, трансрациональным по своей природе. Отражение «живого знания» в плоскости категориального мышления, т.е. категориально-понятийное осмысление происходящего в нем, и образует суть трансцендентального мышления как метода.

Трансрациональность трансцендентального мышления

Критика гегелевского понимания трансцендентального метода как диалектики отрицания отрицания

Не случайно, что у Франка в «Непостижимом» развернута критика отрицания как принципа предметно-ограничительного познания предваряет данное им определение метода познания всеединого бытия. Широкое распространение получило гегелевское понимание трансцендентального метода как *диалектики отрицания отрицания*. Однако Франк декларирует «прямую оппозицию к философии Гегеля» [5, с. 316], поскольку гегелевская диалектика представляет собой рациональную трактовку трансцендентального метода и гипертрофирует роль предметного знания. Отрицание любой степени сложности сохраняет свою сущность – односторонность, отрицание противоположной стороны. Положенное в основу трансцендентального метода в виде диалектики отрицания отрицания, оно не дает нам познания бытия как всеединства, поскольку всеединство есть всесвязность, в том числе, и противоборствующих начал и поскольку оно (отрицание), по сути дела, уничтожает искомое, ведь отрицательное суждение имеет смысл отрицательного предсказания в отношении всеединого, отрицательного его определения⁸. Таким образом «отрицание превращается во всеразрушающую силу» [5, с. 296].

Трансрациональное понимание отрицания отрицания как «неинаковости»

Описанной сущности всеединого бытия соответствует метод его познания. Франк утверждает, что нельзя поддаваться соблазну отрицания (= уничтожению). Метод должен состоять в позитивном преодолении отрицания и, соответствен-

⁸ См. об этом: Франк С.Л. Непостижимое // Франк С.Л. Сочинения. М.: Правда, 1990. С. 310 [5].

но, основанного на нем рационального познания. Франк говорит о *преодолении или возвышении над отрицанием*, «открывающим глаза на металогиическую и трансрациональную реальность» [5, с. 302]. «Отрицание совсем не должно быть отрицаемо, поскольку под этим вторым отрицанием мы разумеем чистое уничтожение, как бы бесповоротное совершенное изгнание отрицания из состава реальности, как это выражается в жестоком принципе “либо-либо”. Если мы подлинно хотим преодолеть этот принцип “либо-либо”, то мы должны, напротив, сохранить положительный онтологический смысл, положительную ценность отрицания (курсив наш. – О.Н.)» [5, с. 299].

Как это возможно? Следуя рассуждениям Франка, необходимо постигнуть истинный смысл отрицания. Он состоит в различении, которое означает схватывание дифференциации бытия как его «позитивной онтологической структуры». Соответственно, отрицание отрицания должно пониматься как «неинаковость», как принятие противоположного принципа. «Неинаковость» состоит в «осмыслении самого *существа* отрицания», которое приводит нас к «металогиическому преодолению отрицания». «Неинаковость» есть «подлинное взаимопроникновение» противоположного. В этой связи Франк вновь указывает на Николая Кузанского, который справедливо говорит, «что отдельные определения не присущи Абсолютному *ни раздельно* (в форме “либо-либо”), *ни соединительно* (в форме “и-то-и-другое”)), и сам термин «неинаковость» происходит от «*non aliquid*» Кузанского. Франк противопоставляет гегелевскому принципу отрицания отрицания принцип «единения противоположного» Николая Кузанского⁹.

Позитивное преодоление отрицания осуществляется, по Франку, в антиномистическом знании, в котором «суждению “А не есть В”» противостоит столь же правомерное суждение “А есть В”». Это знание рассматривает А и В как «одновременно *слитые*» или как стоящие в «отношении *взаимопроникновения*». «Раздельное, которое в этом качестве образует *двоицу*», должно в то же время объяснять как «одно» [5, с. 315]. Это антиномистическое знание образует сущность трансцендентального мышления, которое осмысляет основу рациональности (= трансцендирующего к основе рациональности) и соответствует антиномистическому монодуализму сущего, и единственно возможным толкованием которого, как полагает Франк, является трансрациональное толкование.

Теория антиномистического суждения

Необходимая связь трансрационального трансцендентального мышления и рационального познания

Всеединое бытие является условием как рациональности, так и предметности. Поэтому несмотря на трансрациональность метода трансцендентального мышления, не существует иного способа его осуществления, как отображение в плане понятийного мышления. Трансрациональное «просвечивает» че-

⁹ См. там же. С. 295–315.

рез рациональное, дано в нем имманентно и лишь в этой форме нам доступно и «вообще осмысленно мыслимо» [5, с. 306–307]. Более того, трансцендентальное мышление, будучи именно мышлением, невыразимо иначе как в суждениях, «ибо иначе мыслить мы вообще не можем» [5, с. 309–311]. «Трансцендентальное мышление» есть «задним числом логически оформляемое отдавание себе отчета (курсив наш. – О.Н.)», точнее говоря, «отображение в плане суждения» открывающегося нам сквозь область рационально-логического трансрационального бытия [5, с. 307, 311].

*Антиномистическое познание.
Диалектика преодоления отрицания*

«Как возможно, чтобы мышление ... как бы погрузилось в “атмосферу” трансрационального, вдыхало ее в себя и тем в ней ориентировалось?», – спрашивает Франк [5, с. 309]. При попытке ответить на этот вопрос возникают две проблемы. Первая заключается в невозможности выразить трансрациональное при помощи понятийного языка. Франк пишет, что «здесь происходит как бы некое транспонирование непосредственно открывающейся реальности в иное тональное измерение» [5, с. 309]. Вторая проблема состоит в том, что определить трансрациональное означает определить не просто непостижимое, но единство противоположного и, более того, противоречивого (антиномистического), о чем речь шла выше.

Франк говорит, что существует единственный способ адекватного представления содержания всеединого (и, соответственно, решения указанных проблем) – это выражение его в *антиномистическом суждении*, которое есть «двойное утверждение – как положительного, так и отрицательного соотношения» [5, с. 311]. Это осуществимо только одним способом, а именно, должно утверждаться «единство утвердительного и отрицательного суждения», которое «выходит за пределы как принципа “и то и другое”, так и принципа “ни то, ни другое”». «Отображение непосредственного восприятия непостижимого как самооткрывающейся трансрациональной реальности в измерении судящего познания, т.е. мышления, совершается, следовательно, через усмотрение безусловно неразрешимого, непреодолимого никакими новыми, высшими понятиями, антиномизма в существе непостижимого» [5, с. 311]. Трансцендентальное мышление никогда не достигает адекватно самого всеединого бытия, но «улавливает его отображение в форме антиномистического познания». Это и есть «логическая форма умудренного, ведающего неведения (курсив наш. – О.Н.)» [5, с. 312]. «Элемент неведения выражается в ней именно в антиномистическом содержании утверждения, элемент же ведения – в том, что это познание обладает все же формой суждения – именно формой двух противоречащих друг другу суждений» [5, с. 312].

Присутствующая в описанных рассуждениях Франка *диалектика возвышения над отрицанием* (или *диалектика принятия отрицания*) становится очевидной в «технике» осуществления антиномистического суждения, о которой речь пойдет ниже.

«Техника» осуществления антиномистического суждения

Цель осуществления антиномистического суждения состоит в усмотрении трансрациональности и антиномистичности исследуемого соотношения и в уяснении истинного смысла этого соотношения. Оно осуществляется в следующих основных «шагах»:

Шаг 1 – выявление двух соотносительных начал (тезис «и то и другое» – анти-тезис «ни то, ни другое») и формулировка антиномии в ее самой общей форме.

В исследуемом соотношении следует ограничиться простым констатированием антиномизма и указать на два его основополагающих момента. Поскольку речь идет о моно-дуализме, то антиномия должна быть описана как со стороны ее двойственности, так и со стороны ее единства.

Шаг 2 – трансрациональное «разрешение» антиномии (синтез), осуществление установки «витания».

Необходимо отказаться от всякого логического синтеза, в котором наша мысль «могла бы найти избавление от неустойчивого витания между “тезисом” и “антитезисом”» [5, с. 312]. Не следует пытаться «установить новые понятия, в которых она бы исчезла и была бы погашена», но нужно достигнуть «трансрационального синтеза, в котором она, сохраняясь, была бы преодолена» [5, с. 312]. Необходимо не устранять противоречие, но постигнуть его, сохранив при этом.

Таким образом, высшая ступень – «синтез» – является «воплощением “непостижимого”» и потому остается невыразимым ни в каком суждении или понятии [5, с. 316]. «Положительный смысл, положительное существо этого синтеза доступны нам не в какой-либо неподвижной фиксации его самого как такого, а ... только в свободном витании над противоречием и противоположностью» [5, с. 316], т.е. мы должны утверждать «несказанное и непостижимое, и все же очевидное – единство утвердительного и отрицательного суждения» [5, с. 311]. «Антиномистическое познание выражается, как таковое, в непреодолимом, ничем более не преодолеваемом витании между и над этими двумя логически несвязанными и несвязуемыми суждениями» [5, с. 312]. И это «витание» открывает нам горизонты трансрационального единства.

Отношение между трансцендентальным и феноменологическим методами

С точки зрения Франка, трансцендентальное мышление представляет собой такой тип мышления, который отвечает не только сущности философии, но и сущности мышления как такового. Оно происходит из самого бытия, указывает на его специфику и открывает его структуру. Однако философ постоянно говорит о феноменологическом методе и называет свои исследования «феноменологическими». Возникает вопрос о том, какую роль в его философии и в принятом им обосновании метафизики играет этот метод, а также вопрос об отношении между трансцендентальным и феноменологическим методами.

Определение феноменологического метода

Франк полагает, что методологическое осуществление метафизики как первой философии возможно в том случае, если произойдет отказ от ее основного требования – требования всеобщего объяснения и если она станет ограничиваться «просто констатацией» и описанием сущности открываемых феноменов [5, с. 539]. В этом состоит суть феноменологического метода в его прикладном значении: «непредвзятый феноменологический» анализ [5, с. 429] есть «чисто объективное, в своем специфическом роде совершенно “трезвое”; т.е. точное, отчетливое, адекватное *описание некоего онтологического состава* – именно неотменимого подлинно сущего *своеобразного строения ... слоя человеческого бытия* (курсив наш. – О.Н.)» [5, с. 500–501]. Плодотворная задача гуссерлевской «феноменологии» как раз и заключается в «подлинном и непредвзятом описании *всего*, что действительно предстоит нам и содержится в созерцаемом предмете» [5, с. 206]. Поскольку сущность бытия составляет антиномистический монодуализм, описывать бытие просто и непредвзято означает для Франка описывать, *не пытаясь сгладить в нем противоречия*. «Философия в качестве трансцендентального мышления не есть отгадчица скрытых от нас тайн бытия... Единственное, что она может и должна давать, – это ясный отчет в имманентно открывающихся нам... перспективах и соотношениях, конституирующих само трансрациональное, непостижимое существо реальности как таковой», – утверждает Франк [5, с. 473].

Понятия

Для феноменологического метода действителен тот же принцип, что и для метода трансцендентального, – не субъект в силу своей активности извлекает содержание из реальности, но реальность заражает нас своим составом¹⁰. Отсюда возникает методическое требование отказа от предвзятых определений. Приступая к исследованию предмета, необходимо отбросить старые понятия, «ввиду власти над человеческой мыслью привычной ассоциации *слова* с его обычным смыслом» [5, с. 353]. Понятия должны отвечать самой сути описываемых ими феноменов, а потому их формирование должно основываться на «*внимательном и бесстрастном наблюдении*» исследуемого предмета [5, с. 206]. Они должны «произрастать» из нашего непредвзятого исследования положения вещей так, как оно есть.

«Очистив» сознание и отбросив все традиционные понятия, реализуется внимательное наблюдение «предмета» (= той или иной сферы бытия). В нем выделяется основное сущностное свойство и возводится в понятие. После фиксации сущностного определения начинается описание усмотренного положения вещей. Границы этого понятия начинают «размываться». Чтобы представить себе это, достаточно вспомнить то место в «Непостижимом», где Франк рассуждает об аллегории острова, выступающего из окружающего его океана неизвестно-

¹⁰ См.: Франк С.Л. Непостижимое // Франк С.Л. Сочинения. М.: Правда, 1990. С. 429 [5].

го. Понятия, по Франку, есть такая «совокупность «явно-данного»», которая не имеет определенных «берегов», т.е. «отчетливых очертаний», которая «по краям теряет свою отчетливость и неуловимым образом сливается с тем, что находится за ее пределами» [5, с. 207].

Феноменологический метод как первая ступень осуществления трансцендентального метода (соответствует шагу 1)

Взаимоотношения трансцендентального и феноменологического методов Франк напрямую не обсуждает. Выскажем свое предположение по этому поводу: феноменологический метод предоставляет возможность раскрыть и описать сущность того или иного феномена, а с помощью трансцендентального метода происходит подтверждение, дальнейшее раскрытие, обоснование и уяснение смысла того, что открылось в феноменологическом исследовании. Трансцендентальное мышление не ограничивается констатацией, но занимается истолкованием рассматриваемых антиномий, которые составляют суть любого феномена. *Истолкование антиномии – это вопрос о смысле*¹¹. И потому феноменологический анализ как простое описание данного нам интегрирован в трансцендентальное мышление как *осмысление* открывшегося.

Осмысление (соответствует шагу 2)

Осмыслить открывшееся означает усмотреть, что оно обладает *внутренней правомерностью и значимостью*¹². По Франку, нечто значимо «само в себе» не из своего собственного бытия, но благодаря своему соучастию в бытии как первооснове. Оно является «откровением какой-то глубочайшей первоосновы реальности» [5, с. 398]. Во всеединстве не существует ничего самого в себе, но все есть и обретает смысл лишь в связи со всеединством. Соответственно, осмыслить нечто означает *усмотреть его место в составе бытия*. Трансцендентальное мышление благодаря осмыслению феноменов, чью сущность образует антиномистическое отношение, раскрывает структуру бытия.

Таким образом, Франк не отказывается полностью от задачи объяснения. Однако доказательству как логическому доказательству, на котором основана догматическая метафизика¹³, он противопоставляет уяснение смысла. Логическое доказательство основано на «логической необходимости связи мыслей» и «от-

¹¹ См. там же. С. 357.

¹² См. там же. С. 446.

¹³ В своей работе «Реальность и человек» Франк относит к одним из основных недостатков докантовской «догматической» метафизики стремление выстроить представления о действительности в гармоничную систему и признание рационального знания в качестве единственно возможного. Высшим выражением подобного типа философствования для него является философия Фомы Аквинского: «У Фомы Аквинского все в бытии рационально объяснено, поставлено на надлежащее место в системе мировой гармонии» [7, с. 359].

крывает нам только теоретическую истину». «Притязание нашего духа на живую истину, на правду, как то, что безусловно значимое в смысле внутренней правомерности, остается при этом неудовлетворенным» [5, с. 456].

Трансрациональное мышление как мышление, открывающее структуру бытия. Специфика франковского представления о структуре бытия

В своей метафизике всеединства Франк уделяет внимание не только и не столько специфике бытия отдельных сущностей (А, В, С и пр.), но и специфике бытия связи между ними. Этот подход вытекает из анализа суждения, в котором он выделяет две составные части – определенности и связь между ними; обе составные части имеют своим источником всеединство. Более того, особое значение для него приобретает анализ именно связей, т.е. «единств», между отдельными определенностями, которые являются конкретными репрезентатами всеединства как связи всего со всем. Отношение (или связь) представляет собой для Франка «особую, первичную форму бытия» [5, с. 369]. Как таковое, оно должно обладать теми же характеристиками, что и всеединство, которое есть бытие. Одной из основных характеристик бытия как всеединства является единство противоположного, антиномистического. Именно поиском, описанием и осмыслением антиномистических отношений и занимается Франк, реализуя установку трансцендентального мышления. Он ищет для них «общие категориальные формы» и отвечает на вопрос об их возможности¹⁴. Соответственно, для него структура бытия – это не иерархия сущностей, которые просто надстраиваются друг над другом и не перетекают друг в друга, но иерархия отношений. Анализ какой-либо сферы бытия должен начинаться с выявления основного сущностного отношения, а далее следует показать, как «на общей почве» первичного отношения развивается «бесконечно многообразная полнота конкретных явлений и форм отношений» [5, с. 368]. Эти выводы рассматриваются им на примере отношения «я-ты».

Заключение. Трансцендентальное мышление как метод обоснования и осуществления метафизики

К сущности метафизики относится необходимость осознания правильности своего метода, поскольку именно им изначально опосредованы получаемые ею знания. Определение метода также влияет на решение вопроса о том, как можно обосновать метафизику. У Франка мы не встречаем отчетливо сформулированного вопроса о методе метафизики. И все же в «Непостижимом» он посвящает отдельную главу вопросу о возможности познания трансцендентального предмета, что, по сути дела, тождественно постановке вопроса о методе.

¹⁴ См.: Франк С.Л. Указ. соч. С. 369 [5].

Он приходит к заключению, что в основу метафизики («первой философии») должно быть положено трансцендентальное мышление – мышление, направленное на самую рациональность, мышление, которое «направляет свой взор на общие условия предметности как итога мышления, т.е. имеет предметом своего рассмотрения самую глубину, из которой проистекает мышление, мыслящее овладение реальностью» [5, с. 303]. Лежащая в основе этого мышления трансцендентальная рефлексия предполагает «выхождение» за пределы предметного мира к «условиям предметности», т.е. «осознание начал рациональности». «А так как осознание и означает трансцендирование за пределы того, что при этом осознается, то мышление в этой потенцированной форме – в которой оно и образует истинное существо философии как “первой философии”; – пишет Франк в «Непостижимом», – есть мышление, трансцендирующее за пределы рациональности» к самой реальности. Выражаясь иначе: «мыслящее ориентирование в “познании” или “мышлении” есть ориентирование в самой реальности» [5, с. 304–307]. С его помощью должно быть отброшено представление о трансцендентности абсолютного бытия и доказано, что оно открыто человеческому познанию и вопрошанию и непосредственно присутствует в них.

Франк также называет трансцендентальное мышление «потенцированным». Потенцировать означает «усиливать действие». Это мышление ведет к определенной духовной установке, которая открывает ему бытие и тем самым усиливает воздействие бытия на человека. Потенцирование является функциональным определением мышления. Как Франк пишет в «Непостижимом», «мышление в этой потенцированной форме» образует «истинное существо философии как “первой философии”» [5, с. 306] и позволяет ей выполнять сократическую, т.е. воспитательную функцию. Цель воспитания состоит в стимулировании духа к познанию бытия. Трансцендентальное мышление в качестве потенцированного наводит сознание на определенные самоочевидные истины в отношении бытия, а значит, это мышление является мышлением, которое можно использовать для обоснования возможности метафизики.

Список литературы

1. Франк С.Л. Предмет знания // Франк С.Л. Предмет знания. Душа человека. СПб.: Наука, 1995. С. 35–416.
2. Франк С.Л. Введение в философию в сжатом изложении. Пг.: Academia, 1922. 84 с.
3. Франк С.Л. Русская книга о Фихте // Русская мысль. М., 1915. Май. С. 84–85.
4. Кант И. Критика чистого разума / пер. с нем. Н.О. Лосского // Кант И. Сочинения. М.: Мысль, 1994. Т. 3. С. 7–591.
5. Франк С.Л. Непостижимое // Франк С.Л. Сочинения. М.: Правда, 1990. С. 183–559.
6. Франк С.Л. Современная духовная ситуация и идея отрицательного богословия / пер. Оксаны Назаровой // Философские науки. М.: Гуманитарий, 2008. № 4. С. 122–127.
7. Франк С.Л. Реальность и человек. СПб.: Изд-во рус. гуманит. ин-та, 1997. 480 с.

References

1. Frank, S.L. Predmet znaniya [Object of Knowledge], in Frank, S.L. *Predmet znaniya. Dusha cheloveka* [Object of Knowledge. The Man's Soul], Saint-Petersburg: Nauka, 1995, pp. 35–416.

2. Frank, S.L. *Vvedenie v filosofiyu v szhatom izlozhenii* [Introduction to philosophy, Summary], Peterograd: Academia, 1922, 84 p.
3. Frank, S.L. Russkaya kniga o Fikhte [The Russian Book about Fichte], in *Russkaya mysl'. May* [Russian Thought, May], Moscow, 1915, pp. 84–85.
4. Kant, I. Kritika chistogo razuma [The Critique of Pure Reason], in Kant, I. *Sochineniya* [Works], Moscow: Mysl', 1994, vol. 3, 591 p.
5. Frank, S.L. Nepostizhimoye [Uncomprehensible], in Frank, S.L. *Sochineniya* [Works], Moscow: Pravda, 1990, pp. 183–559.
6. Frank, S.L. Sovremennaya dukhovnaya situatsiya i ideya otritsatel'nogo bogosloviya [The Modern Spiritual Situation and the Idea of Negative Theology], in *Filosofskiye nauki* [Philosophical Science], Moscow: Gumanitariy, 2008, № 4, pp. 122–127.
7. Frank, S.L. *Real'nost' i chelovek* [Reality and the Man], Saint-Petersburg: Izdatel'stvo russkogo gumanitarnogo instituta, 1997, 480 p.

СОЦИАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ

УДК 316.75:14(47)

ББК 873:60.028(2)

МИХАИЛ БАКУНИН И ПЕТР КРОПОТКИН ОБ ОБЩЕСТВЕННОМ ИДЕАЛЕ

Е.М. АМЕЛИНА

Государственный университет управления
Рязанский пр., 99, г. Москва, 109542, Российская Федерация
E-mail: filosof.guu@gmail.ru

Анализируются взгляды на общественный идеал представителей русского анархизма – М.А. Бакунина, П.А. Кропоткина. Раскрываются теоретические предпосылки и философские основания отечественного анархизма, его связь с разнообразными европейскими источниками – от Прудона и Шеллинга до Бокля и Маркса. Исследованы причины негативного отношения М.А. Бакунина к социальному институту государства. Рассматриваются его апология свободы, а также его интерпретация творческой сущности бунта. Анализируется понимание русскими анархистами революции, в том числе, их критическое отношение к марксистскому авторитарному централизму и учению о гегемонии пролетариата. Выявлена ведущая народническая составляющая анархистского мировоззрения. Определено своеобразие общественного идеала анархистов как идеала, построенного «снизу вверх», основанного на активности граждан, их инициативе и общественном самоуправлении. Выявлена оригинальность взглядов П.А. Кропоткина на общественный идеал. Анализируется его послереволюционная полемика с В.И. Лениным. Рассматривается цивилизационное измерение общественного идеала М.А. Бакунина. Дана его трактовка сущности российской цивилизации и русского характера в сравнении с германской цивилизацией и немецким национальным характером. Раскрыты недостатки данного учения и показана непреходящая актуальность конструктивной стороны анархистского мировоззрения.

Ключевые слова: общественный идеал, анархизм, народ, народничество, крестьянство, государство, свобода, революция, социальная ликвидация, классовый расизм, марксистский авторитарный централизм, славянские народы, пангерманизм, немецкая идея, национальный характер, евроцентризм.

M.A. BAKUNIN AND P.A. KROPOTKIN ABOUT SOCIAL IDEAL

E.M. AMELINA

State University of Management
99, Ryasanski str., Moscow, 109542, Russian Federation
E-mail: filosof.guu@gmail.ru

In the article the author analyzed the viewpoint upon social ideal of representatives of Russian anarchism M.A. Bakunin and P.A. Kropotkin. Theoretical background and philosophical basis of the Russian anarchism, its relation to European sources from Proudhon to Shelling, Buckle, and Marx are revealed. The author researches the negative attitude of M.A. Bakunin towards social institute of state along with his apologia of freedom and interpretation of creative essence of mutiny.

Understanding of Russian anarchists' of revolution is analyzed, including their critical attitude towards Marxist authoritative centralism and doctrine of hegemony of proletarians in revolution. Peculiarity of social ideal of anarchist as ideal built from 'from bottom to top' based upon efforts, initiative and self-administration of citizens is defined. Originality of view of P.A. Kropotkin upon social ideal is revealed. His post-revolutionary dispute with V.I. Lenin is recited. Civilizational measure of social ideal of M.A. Bakunin is analyzed, his treatment of essence of Russian civilization and character in comparison with German civilization and national character are considered. Limitations of this doctrine are shown, and imperishable applicability of constructive side of anarchist world view is revealed.

Key words: social ideal, anarchism, people, populism, peasantry, state, freedom, revolution, social liquidation, class racism, Marxist authoritative centralism, Slavonic peoples, Pan-Germanism, German idea, German, Russian, Eurocentrism

*Абсолютная свобода и абсолютная
любовь – вот наша цель;
Освобождение человечества и
всего мира – вот наше назначение.
М.А.Бакунин*

Анархизм явился одним из направлений народнического движения в России второй половины XIX века. Причина появления народничества была связана с тем историческим периодом, который переживала страна. Это было время, когда после отмены крепостного права изменился статус большинства населения страны. Реформа породила целый спектр новых явлений экономического и политического характера, привела к росту политической активности всех слоев населения, в том числе интеллигенции. Её представители, осознав противоречия зарождающегося капитализма и сложности переживаемой эпохи, стали перед проблемой поиска такого самобытного пути развития, который, так или иначе, сгладил бы трудности перехода страны к новому периоду исторического развития.

Как известно, характерной чертой народнического движения было рассмотрение народа как такой коллективной общности, которая вырабатывает наиболее высокие для данного времени социальные и нравственные идеалы. Идеологи народничества были убеждены, что народу невозможно ничего навязать и поэтому народник призван возвести в принцип его идеалы, следовать за ними и воплощать их в действительность¹. Именно такие идеи проявились в творчестве знаменитых отечественных революционеров М.А. Бакунина (1814–1876) и П.А. Кропоткина (1842–1921), видевших в гуще русского народа, «не зараженного заморской порчей», творческий инстинкт, который может стать залогом лучшего будущего России. Ниже остановимся на теоретических истоках анархизма; его идеале свободы, самоуправления и федерализма, реализуемом через революционный бунт и праздник «социальной ликвидации», а также на цивилизационном измерении общественного идеала анархизма.

¹ См.: Пустарнаков В.Ф. Философия народничества // История русской философии / редкол. М.А.Маслин и др. М.: Республика, 2001. С. 236 [1].

Теоретические предпосылки и философские основания русского анархизма

Анархизм, приверженцем которого стал М.А. Бакунин, а в дальнейшем и П.А. Кропоткин, представляет собой учение, пытающееся обосновать необходимость освобождения людей от воздействия общественной власти всех разновидностей, чтобы обеспечить полную свободу личности². Как целостная идеология он сложился в Европе в 1840–1860-х гг. XIX столетия и связан с именами П.Ж. Прудона (1809–1865), М. Штирнера (1806–1856) и др.

По философским и нравственным основаниям, анархизм представляет собой очень разнородное явление. Различается он и по способам и средствам достижения общественной анархии. Европейский теоретик анархизма – П.Ж. Прудон, с которым неоднократно встречался сам М.А. Бакунин, трактовал собственность как кражу, а государство – как врага свободы. Он призывал к упразднению централизованного государства и замене его свободными ассоциациями трудящихся. Анархический индивидуализм другого европейского философа – М. Штирнера, был популярен, но не прижился в русском сознании, в силу крайних индивидуалистических установок. М. Штирнер находил первоисточник морали и права в отдельной личности, а критерий истинности связывал с произволом индивида, который, по его мнению, должен искать не социальную, а собственную свободу, ибо за каждым социальным образованием стоят интересы отдельных лиц. В отличие от М. Штирнера, М.А. Бакунин, философски обосновывавший идеи коллективизма, рассматривал человека не как изолированного индивидуума, а как часть коллектива. Происхождение морали он тоже связывал с социальным бытием людей.

На мировоззрение отечественных анархистов несомненное воздействие оказали представители российского революционного движения – декабристы и русские материалисты 40-х гг. XIX века. В отличие от последних, анархисты рассматривали себя как «партию действия» и стремились опираться на общественные науки той поры: прежде всего, на политическую экономию, социологию, модные и современные им идеи позитивизма О. Конта и Г. Спенсера. Известно, что М.А. Бакунин интерпретировал социологические законы как законы общественной физиологии.

Из немецких классиков, повлиявших на русских анархистов, следует назвать в первую очередь Шеллинга и Гегеля. Если религиозно-мистические идеи Шеллинга не произвели на Бакунина и Кропоткина должного впечатления (они были атеистами) то, несомненно, мысли Шеллинга о сущности человеческой свободы и любви как высшего начала не оказались им чужды. Значительное влияние оказала на них идея Шеллинга о «народном духе». Радикализм социальных позиций Бакунина может быть понят как своеобразное влияние идей Гегеля. Интерпретируя диалектику, он приходил к абсолютизации гегелевского принципа отрицания, что подводило его, в конечном счете, к философии бунта.

² См.: Грехнев В.С. Анархизм // Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. С. 41 [2].

Бунт для Бакунина – это один из основных источников любого развития. Утверждение бунта («духа возмущения») в качестве одной из главных движущих сил всякого развития (наряду с природой человека и мыслью) является принципиальным в мировоззрении анархиста. История человечества с этой точки зрения предстает как движение от животности к человечности посредством бунта. История человечества – это постепенное удаление от чистой животности к человечности, то есть устройству социального бытия на основе науки, разумного труда и свободы. Причем «бунт» против «всякой божеской и человеческой власти» выступает в этом процессе как сторона понятия «свободы», как реакция против сил, ущемляющих свободу.

Бунтарская философия анархизма методологически базировалась на теориях катастрофизма, в частности на теории переворотов Ж.Кювье (1769 – 1832). Для неё было характерно абсолютное отрицание постепенных качественных преобразований в живой и неживой природе, настаивание на неизменности видов в промежутках между геологическими революциями. Сами же скачки, перевороты, революции, с точки зрения катастрофистов, по своему содержанию означают, с одной стороны, полное исчезновение всего старого растительного и животного мира, а с другой – появление совершенно новой фауны и флоры, более высокого порядка. Революция выглядит, с одной стороны, как акт разрушения, а с другой, как акт творения из ничего.

Корифеи анархизма, в лице М. Штирнера и М. Бакунина, проповедовали немедленный и полный социальный переворот безотносительно к степени зрелости материальных и духовных условий общественной жизни. Представляя себе социальный переворот как полное уничтожение существовавшего в XIX веке помещичьего и капиталистического строя, М. Бакунин нередко употреблял термин «социальная ликвидация», который как нельзя лучше передавал суть анархической концепции развития. В работе «Государственность и анархия» он прямо заявлял, что тот строй, который надо ликвидировать, не может давать средств для его уничтожения.

Фейербахианское воздействие на философию анархизма проявилось в отрицании религии как препятствия к осуществлению свободы людей. Человек независимо от всякого божественного вмешательства имеет творческую активность и непобедимую внутреннюю силу. «Бог, который был и есть, – пишет Бакунин, – это человек, размышляющий о себе и о своей наиболее чистой сущности, в своём идеале; это отражение человечества в воображаемых небесах» [3, с. 259]. Будучи необходимой на ранних этапах развития, религия, точки зрения анархизма, со временем превращается в источник внутреннего и внешнего рабства. Поскольку же идея Бога оказывается неразрывно связана с почитанием земного правления, она подлежит искоренению.

На социальные представления анархизма серьезное влияние оказали коммунистические и материалистические взгляды К. Маркса. М.А. Бакунин, критикуя ряд его тезисов, тем не менее разделял идею о необходимости ликвидации социального неравенства путем революции. Он соглашался с пониманием экономических отношений как такого базиса общественного развития, который

влияет на политические и идейные процессы жизни. В то же время в качестве образцового исторического сочинения русский анархист рассматривал работу Г.Т. Бокля (1821–1862) «История цивилизации в Англии» (1857–1861). Английский ученый, отрекаясь от традиционных идеалистических объяснений истории, трактовал развитие общества как сложный и закономерный прогресс, связанный с географическими, климатическими факторами, с движением народонаселения, с ростом научного знания, перераспределением имущества и др. Бокль проводил идею невмешательства государства в экономическую жизнь.

Всё вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что на идеи русского анархизма значительное влияние оказали многие, порой очень различные мировоззренческие источники. Они были так ассимилированы и переработаны, что взгляды рассматриваемых теоретиков можно отнести к своеобразному философскому синкретизму, сочетавшему разнородные и противоречащие друг другу идеи.

Важнейшим пунктом философии истории М.А. Бакунина, воспринятым затем П.А. Кропоткиным, была идея отрицания государства. В своих работах «Федерализм, социализм, антитеологизм» (1867), «Государственность и анархия» (1873) М.А. Бакунин доказывал, что государство являет собой главное социальное зло, самую реакционную силу в обществе. Будучи исторически необходимой общественной формой, оно себя изжило и должно исчезнуть, стать простой «канцелярией» общества, «центральной конторой». Объектом особой критики у Бакунина являлось строго централизованное, авторитарное и чиновничье-бюрократическое государство, ставшее орудием деспотического управления и эксплуатации.

Существующие в Европе и в России государства М.А. Бакунин и П.А. Кропоткин понимали как орудия, освящающие ненавистный институт частной собственности, а значит, эксплуатацию трудящихся, народных масс, «черного люда». Государство, считал Бакунин, основано на трёх «отвратительных орудиях»: бюрократии, полиции и постоянной армии. Государственная власть антинародна по своей сущности, так как действует «столь же развратительно на тех, кто облечен ею, сколько и на тех, кто принужден ей покоряться» [4, с. 189]. Под тлетворным влиянием её одни становятся честолюбивыми и корыстолюбивыми деспотами, а другие – рабами. Именно поэтому уничтожение государства утверждалось как первейшая задача революции. «Торжество социальной революции, – писал А.М. Бакунин, – сокрушение всего, что называется государством» [4, с. 79].

Следует отметить, что анархисты негативно относились к любой форме правления (в том числе, и демократической) по той причине, что каждая из них в эксплуататорском обществе выражала интересы правящего меньшинства, а значит, подавляла свободу. В обществе, утверждали они, «где над трудящейся массой экономически господствует меньшинство, владеющее собственностью и капиталом, как бы ни было, или как бы ни казалось свободно и независимо в политическом отношении всеобщее избирательное право, оно может привести только к обманчивым и антидемократическим выборам, совершенно не соответствующим потребностям, побуждениям и действительной воле населения». Отсюда делался непримиримый вывод – «всеобщее избирательное право есть контрреволюция» [5, с. 237].

Важно подчеркнуть, что вражда к государству и власти проистекает у Бакунина из его безусловной *преданности идее свободы, в качестве высшего закона общественной жизни*. Эта черта, связанная с апологией свободы, была и остается наиболее привлекательной в его концепции. Ущемление свободы, считал философ, вызывает объективную реакцию протеста, ибо свобода неделима. Он писал: «Я могу быть свободен только среди людей, пользующихся одинаковой со мной свободой. Утверждение моего права за счет другого, менее свободного, чем я, может и должно мне внушить сознание моей привилегии, а не сознание моей свободы... Но ничто так не противоречит свободе, как привилегия» [6, с. 237]. Для философа каждый человек может быть свободен только среди людей, которые свободны так же, как и он сам. Такое осуществление свободы в равенстве он трактовал как подлинную справедливость. Только социальная революция может привести к равенству, справедливости и безвластию.

Итак, мы выяснили, что теоретические предпосылки анархизма были неразрывно связаны с европейской и отечественной философской мыслью XVIII и XIX вв. Её усвоение носило синкретический характер. Философские основания данного учения исходили из прогрессивно понимаемого социального развития, неотъемлемым элементом которого является бунт. Будущее человечества связывалось с идеями социальной революции и уничтожения эксплуататорского тоталитарного государства во имя достижения всеобщего равенства, справедливости, солидарности и свободы.

Революция как идеал. Идеал и действительность

Ориентированная на бунт философия бакунизма носила достаточно деструктивный и нигилистический характер. Она предстаёт как своеобразная идеализация и поэтизация революционного действия, или «социальной ликвидации». Страсть к разрушению, по Бакунину, есть творческая страсть. Революция же – это не столько сознательный акт, сколько иррациональный спонтанный процесс, где невозможно что-либо отрегулировать и остановить. Это праздник угнетенных и обездоленных, праздник расставания с негодным прошлым. «Революция, – указывал Бакунин, – скорее, инстинкт, чем мысль, и как инстинкт она дает свои первые битвы. Вот почему философы, литераторы и политики, имеющие в кармане готовые схемки и пытающиеся заковать в определенные формы и границы этот необъятный океан, – вот почему они также оказываются столь же глупыми и бессильными. В них нет ни капли этого инстинкта, они боятся искупаться в волнах этого океана. Но революция всё-таки существует, ... она действует и бродит повсюду, я везде чувствовал и находил её... Нам нужен порыв и жизнь, незаконный, а потому свободный мир» [7, с. 244]. Последователь М.А. Бакунина П.А. Кропоткин, отрицавший идею всеразрушающей революционной практики, долгое время горячо отстаивал тезис о важности очищающего огня революции, который «вселил бы в среду мелких и жалких страстей животворное дуновение высоких идеалов, честных порывов и великих самопожертвований». Однако он выступал за четкое и ясное представление у революционеров

о грядущем общественном обустройстве. Он понимал революцию как эпоху быстрых и широких преобразований, когда нужно действовать осмысленно и суметь достичь наибольших результатов с наименьшим числом жертв. В Парижской Коммуне он видел непродуманный, без внятных проектов «страшный пример социального взрыва без определенных идеалов» [8, с. 279].

Рассматривая вопрос о прогрессивном изменении общества, М.А. Бакунин указывал, что до сей поры общественная жизнь складывалась из двух сил. Одна сила – это основанная на сговоре сила эксплуататоров, организационно оформленная в сословно-бюрократическое государство. Другая – сила многомиллионной массы народа. Поскольку равновесие такой системы основано на невежестве народного большинства и силе сговора меньшинства, то его необходимо изменить через *формирование «нового сознания»*, сознания «повсеместной солидарности». Нужно превратить трудящиеся и обездоленные народные массы из зрителя в главное действующее лицо истории. И это вполне возможно. Бакунин был убежден, что появление нового Стеньки Разина, «одинокого или коллективного», ускорит революцию.

В отличие от К. Маркса, отдававшего пальму первенства в грядущих революционных событиях европейскому пролетариату, а не крестьянству, русский анархист был убежден, что революция не обязательно произойдет в развитой и цивилизованной Европе. Её родиной вполне может быть и «отсталая» Россия, а её творцами станут не только рабочие, но и широкие массы крестьянства. Мыслитель критиковал марксистское преклонение перед пролетариатом и его ведущей ролью в революции, расценивая его как социальный расизм. В этой ненависти к крестьянскому бунту, подчеркивал он в работе «Государственность и анархия», марксисты «самым трогательным образом сходятся со всеми слоями и партиями буржуазного германского общества». Особую ненависть как пангерманисты они, по его мнению, испытывают к славянскому крестьянскому бунту, анархическому по природе и прямо ведущему к уничтожению государства.

М.А. Бакунин был убежден, что городские рабочие не должны навязывать крестьянству ни своей воли, ни своего политического строя, ибо «пред лицом буржуа-эксплуататора рабочий должен себя чувствовать братом крестьянина». Навязывание же своего идеала (как это делают марксисты) под предлогом умственного, образовательного и иного превосходства он расценивал как возведенное в авторитет право захватчика. Мыслитель писал: «В международных отношениях, и в отношениях между классами, я всегда буду стоять на стороне тех, кого хотят цивилизовать таким способом. Я восстану вместе с ними против всех этих высокомерных цивилизаторов, будь то рабочие или немцы, и, восстав против них, я тем самым буду служить делу революции против реакции» [5, с. 50].

Отвергал философ и марксистскую трактовку Российской империи как «самой ужасной угрозы цивилизованным обществам Европы». Расценив её как прямую русофобию, он подчеркивал, что «кнуто-германская империя» ещё более омерзительна, чем империя Российская, поскольку несёт в себе «ученый деспотизм».

тизм – в тысячекратно более обескураживающий, опасный для своих жертв, чем просто грубый деспотизм». Любая империя, и российская и германская, деспотична по-своему, поэтому должна быть отправлена на свалку истории.

Как настоящий анархист М.А. Бакунин критиковал «авторитарный централизм» К. Маркса, с его идеей диктатуры пролетариата, противопоставляя ей «абсолютно свободную федерацию рабочих масс всех языков и всех наций». Философ указывал, что учреждение всемирной пролетарской диктатуры как главного инженера мировой революции не только убьет саму революцию, но парализует и извратит все народные движения. Как бы ни была талантлива та группа индивидов, которая окажется у власти, она не сможет обобщить и понять бесконечное многообразие социальных интересов. Результатом подобных организационных усилий станет гибель свободы. Созданный строй даст привилегию правления «ловким ученым» и окажется для пролетариата «режимом казарм, где унифицированная масса работников и работниц просыпалась бы, засыпала, работала и жила *под бой барабана*» [5, с. 21]. По существу этот строй будет означать «рабство внутри, а снаружи – войну без передышки». Однако и этому, осуществленному по марксистским планам закрепощению, по мнению Бакунина, рано или поздно наступит конец. И тогда первым словом освобождения станет «*великая человеческая свобода*», а вторым – «*солидарность*» [5, с. 21].

Бакунин видел особые пути развития России в возможности социалистического преобразования посредством народной революции, на основании крестьянского общинного уклада. Наряду с А.И. Герценом он выступил родоначальником русского крестьянского социализма как идеологического выражения реальной борьбы, реального протеста трудящихся масс крестьянства против крепостничества и самодержавия. Бакунинский тезис о братском союзе рабочего класса и крестьянства в русской революции в дальнейшем был подхвачен В.И. Лениным и развит в политическую доктрину.

Анархисты были убеждены, что спасающей силой истории вообще и истории России в частности станет сам народ. Он медленно, но неизбежно дойдет до «разумного» состояния и превратится в главное действующее лицо своей истории. Именно в народе, утверждал Кропоткин, спонтанно начнется движение солидарности и взаимопомощи, стимулирующее строительство нового общества. Это движение начнется снизу, но значительную роль в нём сыграют «люди почина и инициативы». На помощь народу должна прийти его интеллигенция.

Содержание «нового сознания», которое вдохновит массы на ликвидацию неравенства, Бакунин связывал с социализмом. Народ, по его мнению, в особенности русское крестьянство, – исторический страдалец. Оно живет бедно и объективными обстоятельствами поставлено в условия неизбежности восприятия социалистических идей как идей спасительных. «*Всякий народ, взятый в своей совокупности, и всякий чернорабочий человек из народа, – подчеркивал философ, – социалист по своему положению*» [9, с. 161]. Социализм для мыслителя олицетворял самый справедливый общественный строй. Это нашло своё выражение в следующем бакунинском афоризме: «Свобода без социализма – это несправедливость. Социализм без свободы – это рабство».

Социалистический общественный идеал русских анархистов почти до конца XIX века носил достаточно расплывчатый характер и зачастую сводился к совокупности прекрасных, но далеких от реального конкретного воплощения лозунгов. Наиболее ярко сущность этого идеала, как идеала анархо-коммунистического, выразил П.А. Кропоткин в работе «Анархия, её философия, её идеал», опубликованной впервые в 1896 году одновременно на английском, французском и голландском языках в Лондоне, Париже и Амстердаме. Он определял свой идеал общества, как общества, основанного на уважении к человеческой личности и отвергающего всякое управление человека человеком. Это общество, писал ученый, владеет «всем общественным капиталом, чтобы употребить этот капитал на пользу всех, не создавая вновь господствующего меньшинства». Оно признает «за всеми своими членами одинаковое фактическое право на все сокровища, накопленные прошлым». Оно «не знает деления на эксплуатируемых и эксплуататоров, управляемых и управляющих, подчиненных и господствующих», а стремится установить в своей среде известное гармоническое соответствие – не посредством подчинения всех своих членов какой-нибудь власти, а путём призыва людей к свободному развитию, к свободному почину. Именно такое общество приведет к «наиболее полному развитию личности, вместе с наибольшим развитием добровольных союзов во всех формах». Оно отвергнет «всякую предустановленную форму, окаменевшую под видом закона, оно найдет «гармонию в постоянно изменчивом равновесии между множеством разнообразных сил и влияний. В своей экономической, политической и нравственной форме это будет общество коммунистическое, как неизбежное в силу общественного характера современного производства» [10, с. 212–214].

Анархисты указывали, что совершенным для них является общество, организованное «снизу вверх», на началах самоуправления, автономии и свободной федерации индивидов, общин и наций, а также на основе свободы, равенства, справедливости и отсутствия эксплуатации. М.А. Бакунин выступал за *уравнение* классов в будущем обществе, ликвидацию институтов частной собственности и наследования. Институт наследования, порождающий экономическое неравенство, должен быть заменен созданием общественных фондов, в которые родственники умерших передают деньги для образования и обучения всех детей. Каждый человек, согласно этой точке зрения, должен находить, появляясь на свет, «почти равные средства для развития своих различных способностей и для их использования своей работой» [11, с. 145]. Ближайшую цель социальной революции русский анархист видел в установлении федеративного строя, не имеющего ничего общего с государственной политической властью. Он доказывал, что социальное и экономическое равенство будет осуществлено «посредством добровольной федерации коммун, но отнюдь не через верховную и покровительственную власть государства» [12, с. 251].

М.А. Бакунин остался верен своему безгосударственному идеалу до конца жизни. Взгляды же П.А. Кропоткина эволюционировали достаточно существенно. Если в таких работах, как «Речи бунтовщика» (1885) и «Хлеб и воля» (1892), он отрицал возможность трансформации государства и выполнения им обще-

ственно-необходимых функций, то в более поздних работах «О современном состоянии России» (1897), «Современное положение» (1917) им была позитивно рассмотрена проблема создания парламента в России. Он предлагал перейти к представительству не по партийному, а по профессиональному признаку, как к более эффективной форме демократии. После Октябрьской революции он выступал за перевод революции в мирное русло, а также против классовой ненависти и террора.

П.А. Кропоткин не соглашался с ленинской точкой зрения и выступал против полного социалистического огосударствления экономики, а также против экономической и политической диктатуры. В первые годы революции он критиковал практику замены квалифицированных кадров на хозяйственных предприятиях некомпетентными партвыдвиженцами, указывая, что это ведет к разрухе. Мыслитель лично неоднократно встречался с В.И. Лениным и обращал его внимание на неоправданное вмешательство государства в экономику, гонения на кооперацию, политический и экономический террор, печальное положение местных органов самоуправления. Он заявлял, что реформы по социализации промышленности и торговли, осуществляющие огосударствление всего и вся, ведут к слабой и неэффективной модели хозяйствования. Коммуны, по его мнению, сами по себе, без государства, смогут наладить и планировать экономическую жизнь.

Альтернативу ленинской экспроприации через национализацию П.А. Кропоткин видел в развитии самоуправления и кооперативного движения. Он считал, что деятельность потребительской, производственной и кредитной кооперации доказывает иную, более действенную возможность обобществления экономики. Кроме того, в основе деятельности кооперативных предприятий он увидел решение этически обоснованной задачи трудового коллективного удовлетворения необходимых потребностей населения, прямо противостоящей морально негативной цели индивидуально-эгоистического получения максимальной прибыли.

Отличительными чертами кропоткинской концепции идеала «свободного социализма» на рубеже XIX–XX столетий становятся: 1) контроль общества за производством и потреблением; 2) участие рабочих в управлении предприятиями; 3) национализация отдельных отраслей промышленности; 4) активная социальная политика государства; 5) широко развитое самоуправление и др. Причем многие положения кропоткинской концепции социализации экономики перекликались с экономическими программами европейских социал-демократов, возникнув независимо от них³.

К концу жизни П.А. Кропоткин, наблюдая за развитием капитализма в Европе, переосмыслил причины революционных процессов в России. Российская буржуазия должна была, по его мнению, после февральской революции пойти по пути сотрудничества с рабочим классом. Её непонимание экономической необходимости постепенной социализации промышленности и торговли, а также

³ См.: Назаров А.А. Эволюция социально-экономических воззрений П.А. Кропоткина: автореф. дис. ... канд. экон. наук. М.: Институт экономики РАН, 1995. С. 15–17 [13].

привлечения рабочих к управлению производством и привело, в конечном счете, к негативным последствиям. Западная же буржуазия в первые десятилетия XX века оказалась более гибкой и способной к компромиссу. Она не отказалась от классового сотрудничества, осуществив его через ряд социально-экономических преобразований, позволивших избежать экспроприации. Кроме того, предотвращению революции в Европе способствовали широко развитая кооперация, развитое муниципальное и синдикалистское движение, государственное регулирование ряда отраслей экономики (сталелитейной, каменноугольной, военной, железнодорожной). Таким образом, в конце жизни П.А. Кропоткин пришел к мысли о возможности трансформации капитализма мирными средствами и постепенного перехода к социализму.

Внутриполитический идеал бытия России мыслитель связывал с разработкой проекта её федеративного устройства, которое должно препятствовать распаду страны и спасению демократии. Федерация, по его мнению, должна создаваться не по национальному, а по территориальному принципу, исходя из географического положения, размещения природных ресурсов и промышленности. Такая структура должна дать хороший экономический эффект, так как стимулирует самообеспечение регионов. П.А. Кропоткин ратовал также за хорошо развитую культурную автономию, но предостерегал от образования на территории России суверенных государств, создание коих может привести к международным конфликтам⁴.

Итак, общественный идеал русского анархизма был связан с идеями народной революции, русского крестьянского социализма, равенства, справедливости и отсутствия эксплуатации. Это идеал, достижимый посредством народной инициативы «снизу вверх», путем создания добровольной безгосударственной федерации самоуправляющихся коммун и ассоциаций. В творчестве П.А. Кропоткина анархистское учение эволюционирует к признанию парламентской формы правления, сохраняющей автономию, местное самоуправление, федерализм. На основании изучения международного опыта он самостоятельно приходит к связанной с кооперацией идее мирной социализации экономики без революционных встрясок, тотального обобществления и огосударствления.

Немецкая и русская национальные идеи

М.А. Бакунин интересовался национальным вопросом в той мере, в какой он касался его революционных замыслов. А они были основаны на задаче освобождения народных масс, создании свободно объединенных ассоциаций, коммун и наций. Политическое отечество, утверждал мыслитель, не является родиной народных масс. Главное и реальное основание отечества – в Коммуне. «Революция, – считал он, – выплавит новый интернациональный мир на развалинах всех государств – мир, имеющий в качестве материальной базы равенство, души –

⁴ См. там же. С. 19 [13].

свободу, предметом действия – работу, а разумом – науку, и который станет триумфом человечества» [5, с. 132].

В отличие от К. Маркса, считавшего главным фактором общественной эволюции экономические отношения, М.А. Бакунин видел ход истории сложнее и вариативнее. Восприняв идеи Шеллинга о «духе народов» и взгляды Г.Т. Бокля, трактовавшего общественное развитие как прогрессивный процесс, в котором переплетаются географические, социальные и иные факторы, философ пришел к выводу о значительной роли характера и темперамента каждой «расы» (германской, латинской, славянской) и каждого народа в истории. Этот характер и темперамент зависят, по М.А. Бакунину, от множества этнографических, климатологических, исторических и иных причин. Ошибка К. Маркса, утверждал он, состоит в том, что он «не разглядел самостоятельное воздействие на историю народной индивидуальности, помимо и независимо от экономических условий».

Главную и решающую в жизни того или иного народа черту русский анархист связывал с существующей в его характере «силой бунтарского инстинкта». Культурный и цивилизованный, но духовно исчерпавший себя народ не способен к историческим деяниям так же, как и отдельный человек. Западная цивилизация, выражающая интересы правящего буржуазного меньшинства, энергетически исчерпала себя. Ей на смену придет или цивилизация варваров (под ними Бакунин подразумевал славян, русских), или «цивилизация народных масс», враждебная западному эксплуататорскому государству.

Как ненавистник любого государства, Бакунин заявлял себя другом пролетариата и крестьянства всех народов мира, в том числе Германии и России. Однако как «друг русского народа» он отнюдь не являлся патриотом Российской империи, которая воплощала, с его точки зрения, «варварскую, антигуманную, подлую, презренную и гнусную систему». Не менее отвратительной он находил противостоящую России империю «кнуто-германскую». Она, указывал анархист, под флагом цивилизаторства исторически выступала поработителем славянства, носителем расовой ненависти, жестокости, обдуманного и холодного насилия.

Сравнивая Германию и Россию, М.А. Бакунин подчеркивал, что Россия не только менее цивилизована, но и более бедна. Она уступает своей соседке в политическом, административном, юридическом, промышленном, торговом, научном и социальном развитии. Она несвободна по своему историческому происхождению, ибо её государственное бытие формировалось извне – монголо-татарами, Византией, немцами. «Московито-санкт-петербургская империя, – писал философ, – происшедшая не из развития, а из абсолютного и жестокого отрицания славянской народной жизни, была основана под татарским игом князьями, любимчиками и управляющими татар, затем благословлена святой гнилью Византии и, наконец, усовершенствована и закончена цивилизацией немцев» [5, с. 185], которым, с его точки зрения, мы обязаны нашим политическим, административным, полицейским, военным и бюрократическим воспитанием.

Вообще, все славянские народы, считал М.А. Бакунин, – мирные, сельские и социалистические по своей природе. Они никогда не были завоевателями и никогда не основывали государства. Любое государство, установленное на их тер-

ритории, даже своё собственное, славянское, противоречит их глубинным инстинктам и является для них тюрьмой.

Западная история, по мнению философа, противоположна российской. Если в Европе королевская власть, создавая государство, объединялась с народом в борьбе против аристократии, то в России союз царя и дворянства имел целью рабство народа. Русское государство возникло как закрепощающее народ начало. Враждебная народу государственность – плод тяжелой русской истории, истории захвата и угнетения. После иноземных завоевателей истинными поработителями русского народа стали его два привилегированных раболепных и жестоких класса – дворянство и духовенство – основатели Московского царства. Их и ненавидит русский народ, против них он и регулярно восстаёт, оставаясь «единственным истинным революционным социалистом в России», истинным ценителем свободы, от Степана Разина с Емельяном Пугачевым и до наших дней.

Принципиальное различие русского и немецкого народов Бакунин находит в противоположности их характера, их духовного мира. Русский народ, вопреки многочисленным поработителям и мнимым цивилизаторам, сохранил свое внутреннее «Я», свою душу, в неприкосновенности. Он обладает прирожденной революционностью и склонностью к бунтарству. Ни монгольская, ни немецкая цивилизации не смогли коснуться его духовных глубин, оставшись на уровне официального государства. Русские люди жили в общине замкнуто и обособлено, придерживаясь своего общинного права, не считаясь ни с какой политикой или юриспруденцией.

В отличие от русского, немец, по мнению Бакунина, не знает любви к независимости и свободе. И если бы о немецкой нации можно было бы судить только по её дворянству и буржуазии, то следовало бы сказать, что «это народ, рожденный, чтобы оставаться лакеем всю жизнь». «Бунтарское чувство, – пишет философ, – которым исключительно питается в человеке любовь к независимости и свободе, это чувство у немца не только отсутствует, но даже сама его возможность отталкивает, смущает и страшит его» [5, с. 103]. Приниженность и почтительную покорность немцев, их чуждость свободному проявлению инициативы философ связывал с их историей, в частности, с раболепной лютеранской церковью, признавшей в качестве неотъемлемой части пасторского служения возможность доносить правительству обо всех мыслях, делах и начинаниях своей паствы, идущих в разрез с волей королевского правительства.

Положительно оценивая такие качества немцев, как трудолюбие, экономность, разумность, прилежность, вдумчивость, ученость, рассудительность, Бакунин в то же время отмечает, что рядом со всем этим «им не хватает одного – любви свободы, бунтарского инстинкта. Они – самый безропотный, самый послушный народ мира. К этому добавляется другой их большой дефект – «дух захватчика, систематического медленного поглощения и господства, что из них делает, особенно в этот момент, нацию, наиболее опасную для свободы мира» [5, с. 310].

Характеризуя противоречивую сущность немецкой идеи, Бакунин констатирует вопиющее расхождение между возвышенными идеалами немецких поэтов, писателей и философов рубежа XVIII – XIX вв. и реальной практикой завоевательной политики страны. Холодная, продуманная жестокость правящих

слоёв, буржуазии, считает он, парадоксально соединяется в немецком народе с благородными мечтаниями. «Эта нация мечтателей, – восклицает Бакунин, – чрезмерно жестока в своих действиях», но её истинной мечтой является не свобода, а унижение и порабощение народов. Описывая немецкий характер, Бакунин пишет: «Соединив странным браком несомненную отвагу, не страстную и блестящую, как у французов, а холодную, продуманную и оттого более страшную, с покорным низкопоклонством рабов, науку с грубостью, сухую честную мораль ... с наглым политическим беззаконием, немецкий дворянин, немецкий буржуа, немецкий профессор и подавляющее большинство студенчества Германии ... не проникнуты ли они до мозга костей одновременно очарованием и суеверным страхом перед властями? Педантичный формализм бюрократии и искусная грубость военной дисциплины, не они ли составляют наивысшее выражение их общественной жизни?» [5, с. 339]. Пангерманизм, делает пророческий вывод философ, есть и будет угрозой всему цивилизованному человечеству. Значит, следует освободить Европу и человечество от германской империи, разрушив её как государство.

Итак, М.А.Бакунин выступал за революционное переустройство мира, за социалистические идеалы и признавал важную роль экономического фактора в общественном развитии. Вместе с тем одну из важнейших движущих сил истории русский анархист видел в специфических духовных качествах народов, их энергии и способности к бунту. Эти качества он находил в русском народе, прирожденном анархисте и бунтаре, народе молодом и не исчерпавшем своих сил, способном в будущем поднять знамя свободы. Революция, свобода, равенство, социализм – вот с чем связана бакунинская русская идея. Признавая высокую цивилизованность и отсутствие свойства бунтарства в «германской расе», её склонность к спокойствию и порядку в соединении с завоевательной устремленностью, мыслитель одинаково негативно относился к государствам и России, и Германии.

Отрицая марксистский евроцентризм, М.А. Бакунин пришел к выводу о том, что внутреннее духовное саморазвитие народов влияет на ход социального движения как самостоятельная сила. Исторические пути народов и цивилизаций зависят от множества факторов, поэтому социальная жизнь знает примеры победы не только развитых цивилизаций над варварами, но и варваров над развитыми цивилизациями. Поэтому вопрос о народе – субъекте революции остаётся открытым. М.А. Бакунин вплотную подходил к плюралистической историософской концепции, что делало его, в некотором смысле, последователем Н.Я. Данилевского. В то же время он отмечал, что задача национальности заключается не в том, чтобы «возиться со своим национальным “Я”», а в том, чтобы, «меньше думая о себе, проникаться общечеловеческим нравственным содержанием» [14, с. 339]. Своё предназначение он видел не в отстаивании интересов какого-то одного культурно-исторического типа, как это делал Н.Я. Данилевский, а в освобождении человечества и всего мира.

Представления об общественном идеале русского анархизма подверглись суровой критике со стороны К. Маркса, В.И. Ленина, Г.В. Плеханова, боровшихся с бакунинским бунтарским антиэтатизмом, за централизм, чёткую и осознанную программу действий и установление диктатуры пролетариата. Они закле-

мили взгляды Бакунина как утопические и отнесли его по классовому ведомству к идеологам крестьянства, констатировав противоречивость его взглядов, вытекающую из двойственной психологии крестьянина (труженика и собственника одновременно).

Критиковали анархистов и такие выдающиеся представители отечественной мысли, как И.С. Аксаков, М.Н. Катков, Ф.М. Достоевский, В.С. Соловьев, С.Л. Франк, П.И. Новгородцев, Н.А. Бердяев и др.⁵ В своей работе «Кризис анархизма» русский правовед П.И. Новгородцев анализировал анархизм по ряду направлений. Во-первых, он выявил, что это учение исходит из наивной веры в изначально добрую природу человека, из убеждения в его врожденном совершенстве. Опираясь на этот априорный тезис, анархисты верят, что полное раскрепощение и свободное творчество сами по себе, вопреки наличию социальных сил разрушения, зла и греха, приведут к расцвету жизни. Раскрывая слабость этой идеи, П.И. Новгородцев указывал: «Если всё освобождено, то почему окажется связанным зло? Если нет никаких норм и преград, как ждать, что отсюда произойдет наилучшая гармония, а не злейшая вражда? Социальный иррационализм анархистов ничего не может противопоставить этим вопросам кроме голой веры в зиждительное действие свободы» [16, с. 628]. Любое творчество жизни должно иметь, утверждал русский ученый, правовую защиту, ибо наличие права в обществе, а значит, и формирующего его государства, гарантирует необходимый минимум нравственности.

Другой упрек П.И. Новгородцева анархизму был направлен против утверждения о том, что творчество жизни само по себе, без рефлексии размышляющего ума, приведет к рождению истинной гармонии. Такая точка зрения, замечает он, есть крайний оптимизм, который на место признания сложности жизни, необходимости её анализа, структурирования и формулирования планов социального созидания ставит «опыт отвлеченного упрощения её задач и путей» [16]. Наконец, сама мысль анархизма об устройении общественной жизни без власти и без какой бы то ни было организации может привести, указывал отечественный правовед, к полному разрушению основ человеческого общежития и действительной гибели свободы. Человек не в состоянии существовать без объединяющих людей связей, без общества и государства. Иная позиция есть утопизм, ведущий в никуда. П.И. Новгородцев подчеркивал, что между идеалом и действительностью существует разрыв, который невозможно преодолеть одним шагом – бунтом или революционным ударом, а требуется долгий и неустанный труд многих поколений по совершенствованию социального бытия. Причина утопизма коренится в потребности человеческого ума доходить в своих размышлениях до границ возможного, тогда он и обращается к анархизму, к мысли об общественной жизни без власти, без закона, на чистом принципе свободы. Но «если от социализма остается ещё возможность перехода к анархизму, как к более радикальному направлению, то за анархизмом открываются бездна и пустота, перед которыми кончаются и смолкают социально-философские вопрошания» [16, с. 623].

⁵ Подробнее см.: Рощинский С.Б. «Нигилисты и западники требуют окончательной плети» // Соловьевские исследования. 2011. Вып. 4 (32). С. 113–125 [15].

Н.А. Бердяев видел в анархизме некую экзистенциальную обиду на несовершенство мира, где человек чувствует себя чужим и заброшенным, лишенным гражданского сознания и социальной почвы. «В душевной основе анархизма, – писал он, – лежит революционное бунтующее чувство обиды, жизненной неудачи, злопамятства против тех ценностей и благ, которые не дали и которые чувствуются чужими. Идеология анархизма близка черни, босякам, выброшенным за борт социальной иерархии. Анархическая страсть к разрушению рождается из чувства ненависти и мести. ...Государство для анархиста – не его государство, а чуждое, давящее, ненавистное. И что признает анархист своей собственностью? Ничто» [17, с. 623].

Вопрос о положительном значении русского анархизма долгое время, в силу идеологических соображений, почти не ставился. Начиная с 90-х гг. XX в. стало возможным указать на те стороны, которые делают взгляды анархизма весьма значимыми и актуальными для сегодняшнего дня. В первую очередь, это этический подход к политическим и экономическим проблемам. Отечественные приверженцы анархизма выступали против социал-дарвинизма в международной политике, против эксплуатации, индивидуализма, буржуазности, мещанства, против подавления личности, национального и классового расизма. Их вдохновляла идея всеобщего блага, идея справедливости. Они искали этических оснований социальной жизни, базирующихся на трудовой коллективной деятельности и самоуправлении, а не на своекорыстном эгоистическом интересе. Они провозглашали идеи свободы, любви, солидарности, коллективизма и братства трудящихся всех стран и народов.

Анархистский взгляд на ход социального развития в некоторых аспектах оказался дальновиднее идей марксистского экономического детерминизма, доминировавшего во второй половине XIX–XX вв. Он представлял собой попытку цивилизационного, многолинейного подхода к истории. М.А. Бакунину было свойственно понимание исторического процесса как результата активной деятельности народов, обладающих своим характером, своей особой энергией социального созидания и социального разрушения. В отличие от евроцентристских и классово-пролетарских взглядов К. Маркса, анархизм сумел увидеть своеобразие разных народов, в том числе, крестьянской, общинной России, понять необходимость самобытного пути её исторического движения.

Положительно, особенно в условиях модернизации России, могут быть оценены мысли русских анархистов о преодолении излишней централизации общественной и экономической жизни, о широком развитии местного самоуправления. Актуальными являются их мысли об активной социальной политике государства, о значимости участия рабочих в управлении предприятиями и в получении прибыли; о значимости развития кооперативного движения и других форм экономической практики трудящихся. До сих пор важен поиск перспектив общественного развития страны на путях федерализма и самоорганизации по принципу «снизу вверх», а значит, актуальна и кропоткинская концепция территориального устройства России, состоящей из приблизительно равнозначных экономически и культурно тяготеющих друг к другу регионов. Актуальной остаётся и критика анархизмом экономического, социального и по-

литического неравенства. Своевременна мысль о недоверии к избирательной системе, функционирующей по воле экономически властвующего меньшинства. Рациональное зерно анархизма связано не с теорией разрушения государства, а с идеями человеческой самоорганизации, с превращением государства в «обыкновенную контору» с небольшим количеством дешёвого чиновничества, лишённого коррупционных возможностей, в силу развитого местного самоуправления. Это позволяет говорить о значимости ряда идей анархизма в деле решения задач построения такой модели государственного устройства, которая учитывала бы интересы всех без исключения слоев общества.

Список литературы

1. Пустарнаков В.Ф. Философия народничества // История русской философии / ред. кол. М.А.Маслин и др. М.: Республика, 2001. 639 с.
2. Грехнев В.С. Анархизм // Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. М.: Гардарика, 2004. 1072 с.
3. Бакунин М.А. Международное тайное общество освобождения человечества // Бакунин М.А. Избранные философские сочинения и письма. М.: Мысль, 1987. 574 с.
4. Бакунин М.А. Государственность и анархия / Избр. соч. В 5 т. Т. 1. Пб.-М.: Изд-во «Голос труда», 1919–1921. 320 с.
5. Бакунин М.А. Кнута-германская империя и социальная революция // Бакунин М.А. Интернационал, Маркс и евреи. М.: Изд. дом «Вече», 2008. 320 с.
6. Пирумова Н.А. Бакунин. М.: Молодая гвардия, 1970. 400 с.
7. Бакунин М.А. Письмо Гервегу Г. Август 1848 года // Бакунин М.А. Избранные философские сочинения и письма. М.: Мысль, 1987. 574с.
8. Кропоткин П.А. Записки революционера. М.: Моск. рабочий, 1988. 544 с.
9. Бакунин М.А. Наука и насущное революционное дело // Бакунин М.А. Сочинения. М.: Правда, 1989. 621 с.
10. Кропоткин П.А. Анархия, её философия, её идеал // Кропоткин П.А. Сочинения. М.: ЭКСМО, 2004. 862 с.
11. Бакунин М.А. Федерализм, Социализм и Антитеологизм // Бакунин М.А. Избр. соч. Пб.-М.: Изд-во «Голос труда», 1919. Т. III. С. 126–216.
12. Бакунин М.А. Парижская Коммуна. Понятие о Государственности // Бакунин М.А. Избр. соч. Пб.-М.: Изд-во «Голос труда», 1919. Т. IV. 356 с.
13. Назаров А.А. Эволюция социально-экономических воззрений П.А. Кропоткина: автореф. дис. ... канд. экон. наук. М.: Ин-т экономики РАН, 1995. 21 с.
14. Бакунин М.А. Государственность и анархия // Бакунин М.А. Философия, социология и политика. М.: Правда. 622 с.
15. Роцинский С.Б. «Нигилисты и западники требуют окончательной плети» // Соловьевские исследования. 2011. Вып. 4 (32). С. 113–125.
16. Новгородцев П.И. Кризис анархизма // Об общественном идеале. М.: Изд-во «Пресса», 1991. С. 616–634.
17. Бердяев Н.А. Философия неравенства. М.: ИМА-пресс, 1990. 288 с.

References

1. Pustarnakov, V.F. *Filosofiya narodnichestva* [Philosophy of Populism], in *Istoriya russkoy filosofii* [The History of Russian Philosophy], Moscow: Respublika, 2001, 639 p.
2. Grekhnev, V.S. *Anarkhizm* [Anarchism], in *Filosofiya: Entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophy: Encyclopedic Dictionary], Moscow: Gardarika, 2004, 1072 p.

3. Bakunin, M.A. Mezhdunarodnoe taynoe obshchestvo osvobozhdeniya chelovechestva [International Secret Society of Freeing of Humanity], in Bakunin, M.A. *Izbrannye filosofskie sochineniya i pis'ma* [Selected Philosophical Works and Letters], Moscow: Mysl', 1987, 574 p.
4. Bakunin, M.A. Gosudarstvennost' i anarkhiya [State and Anarchy], in Bakunin, M.A. *Izbrannye sochineniya v 5 t., t. I* [Collected works in 5 vol., vol. 1], Petersburg – Moscow: Izdatel'stvo «Golos truda», 1919–1921, 320 p.
5. Bakunin, M.A. Knuto-germanskaya imperiya i sotsial'naya revolyutsiya [Whipe-German Empire and Social Revolutionary], in Bakunin, M.A. *Internatsional, Marks i evrei* [Internationale, Marx and Jews], Moscow: Izdatel'skiy dom «Veche», 2008, 320 p.
6. Pirumova, N.A. *Bakunin* [Bakunin], Moscow: Molodaya gvardiya, 1970, 400 p.
7. Bakunin, M.A. Pis'mo Gervegu G. Avgust 1848 goda [Letter to Gerveg G. August 1848], in Bakunin, M.A. *Izbrannye filosofskie sochineniya i pis'ma* [Selected Philosophical Works and Letters], Moscow: Mysl', 1987, 574 p.
8. Kropotkin, P.A. *Zapiski revolyutsionera* [Memoirs of Revolutionist], Moscow: Moskovskiy rabochiy, 1988, 544 p.
9. Bakunin, M.A. Nauka i nasushchnoe revolyutsionnoe delo [Socialism and vital revolutionary business], in Bakunin, M.A. *Sochineniya* [Works], Moscow: Pravda, 1989, 621 p.
10. Kropotkin, P.A. Anarkhiya, ee filosofiya, i ee ideal [Anarchism: Its Philosophy and Ideal], in Kropotkin, P.A. *Sochineniya* [Works], Moscow: EKSMO, 2004, 862 p.
11. Bakunin, M.A. Federalism, Socialism, Antiteologizm [Federalism Socialism, Antiteologism], in Bakunin, M.A. *Izbrannye sochineniya* [Selected Works], Petersburg – Moscow: Izdatel'stvo «Golos truda», 1919, vol. III, pp. 126–216.
12. Bakunin, M.A. Parizhskaya Kommuna. Ponyatie o Gosudarstvennosti [The Paris Commune and the Idea of the State], in Bakunin, M.A. *Izbrannye sochineniya* [Selected Works], Petersburg – Moscow: Izdatel'stvo «Golos truda», 1919, vol. IV, 356 p.
13. Nazarov, A.A. *Evolyutsiya sotsial'no-ekonomicheskikh vozzreniy P.A. Kropotkina*. Diss. kand. ekon. nauk [Evolution of Socio-Economical Viewpoints of P.A. Kropotkin. Dissertation of Candidate of Economics], Moscow: Institut ekonomiki RAN, 1995, 21 p.
14. Bakunin, M.A. Gosudarstvennost' i anarkhiya [State and Anarchy], in Bakunin, M.A. *Filosofiya, sotsiologiya i politika* [Philosophy, Sociology and Politics], Moscow: Pravda, 622 p.
15. Rotsinskiy, S.B. *Solov'evskie issledovaniya*, 2011, № 4 (32), pp. 113–125.
16. Novgorodtsev, P.I. Krizis anarkhizma [Crisis of Anarchism], in Novgorodtsev, P.I. *Ob obshchestvennom ideale* [About the Social Ideal], Moscow: Izdatel'stvo «Pressa», 1991, pp. 616–634.
17. Berdyaev, N.A. *Filosofiya neravenstva* [Philosophy of Inequality], Moscow: IMA-press, 1990, 288 p.

УДК 14:005.1:33

ББК 87.3:60:65

**АЛЕКСАНДР БОГДАНОВ:
ОТ КРИТИКИ НАУКИ К ПРАКТИКЕ ЖИЗНИ**

В.В. БАЛАНОВСКИЙ

Калининградский государственный технический университет,
Советский пр-т, д. 1, г. Калининград, 236000, Российская Федерация
E-mail: pol-pred@ya.ru

Рассматривается вопрос о том, каким образом продукты критицизма, зародившиеся в недрах науки конца XIX – начала XX века, повлияли на формирование модусов практической деятельности не только в России конца XX – начала XXI века, но и в странах, определяющих сегодня основные тенденции макроэкономического развития. На основании исследования трудов А.А. Богданова, Э. Маха и Р. Авенариуса, произведённого посредством методов историко-философского, исторического и компаративистского анализа, доказываемая, что универсальная теория организации возникает как закономерный результат эволюционного развития науки как особого способа миропостижения, отличного от мифа, философии, религии и искусства. Обосновывается тезис о том, что значительный вклад в развитие универсальной теории организации, включая успешное применение её принципов к процессам управления производством на практике, принадлежит А.А. Богданову, который выдвинул и разработал основные положения данной теории раньше, чем представители кибернетики и синергетики. Исследование произведено с учётом конкретного исторического контекста развития науки и социальной практики на протяжении последних 100 лет.

Ключевые слова: эмпириомонизм и тектология Александра Богданова, эмпириокритицизм Эрнста Маха и Рихарда Авенариуса, теория организации, система, синергетика, экономика.

**ALEXANDER BOGDANOV: FROM CRITICISM OF SCIENCE
TO PRACTICE OF LIFE**

VALENTIN V. BALANOVSKIY

Kaliningrad State Technical University,
1, Sovietskiy prospect, Kaliningrad, 236000, Russian Federation
E-mail: pol-pred@ya.ru

This article is about how the products of scientific criticism of the end of XIX-th – the beginning XX-th centuries has influenced on society practice not only in Russia, but in countries, that determine the basic trends of macro economical development. The author, based on the study of works of Alexander Bogdanov, Ernst Mach and Richard Avenarius, which is made with methods of philosophical, historical and comparative analysis, proves that the universal theory of organization is the evolutionary result of the science like a particular type of worldview, which is distinct from the myth, philosophy, religion and art. He also substantiates the thesis that significant contribution in development of the universal theory of organization, including successful application of its principles on practice to management of production processes, is belongs to Alexander Bogdanov, who proposed and developed the basic statements of this theory earlier, than representatives of cybernetics and synergetics. The research is carried out by taking into account the concrete historical context of the development of science and social practice for the last 100 years.

Key words: *empiriomonism and techtology of Alexander Bogdanov; empiriocriticism of Mach and Avenarius, theory of organization, system, synergetics, economy.*

Критицизм как фактор системной динамики

Всякая деятельность, так или иначе, начинается с критики, возможной в силу наличия у человека критического мышления. Ведь критика – это не что иное, как последовательный анализ наличных условий и исходных данных, без которого невозможно выбрать подходящие для достижения поставленной цели средства и успешно воплотить задуманное.

Связь между критикой и практикой явно продемонстрировал И. Кант. Система критического рационализма строилась как анализ структуры философского знания вообще, начиная с теоретической его части и заканчивая практической. Конечной целью кёнигсбергского философа было наведение мостов от теории к практике, сожжённых к тому времени в европейской философской традиции ввиду излишней концентрации мыслителей либо на проблемах метафизики и натурфилософии¹, либо на проблемах богословия и светской морали, без представления о том, что данные сферы взаимосвязаны друг с другом и, более того, находятся в системном единстве.

Материал для воплощения своего проекта И. Кант добывал с помощью применения усовершенствованного им критического метода к анализу идей предшественников. Итогом стала одна из величайших систем, в основании которой лежит практическая философия, направленная на преобразование жизни, а не на игру с абстракциями. Таким образом, можно сказать, что философия как способ миропостижения, отличный от мифа, религии, науки и искусства, достигла определённого пика своего развития в Новое время и вступила в фазу кризиса, ментального клинча, из-за непримиримости позиций эмпиризма и рационализма. В творчестве И. Канта и последующих представителей немецкой классики этот кризис разрешается синтетическим путём, что приводит к появлению великих, и притом последних, всеохватывающих философских систем.

Забраться на такую вершину И. Канту позволил его критический метод. Дело в том, что, видимо, человечество устроено так, что каждый раз, добираясь до «потолка» развития в рамках того или иного способа миропостижения, оно останавливается на некоторое время, чтобы перевести дух и обзреть сотворённое. Только после осуществления критики всего созданного общество продолжает движение дальше, определяя следующую цель на избранном пути, либо принимает решение о бесперспективности попыток усовершенствовать ту или иную сферу культуры. Так было с философией, здание которой во времена И. Канта оказалось готово к возведению последнего этажа и великолепной крыши. Но чтобы понять, что этот момент настал, человечеству пришлось произве-

¹ Данное обстоятельство обусловлено зарождением философии Нового времени и её развитием представителями рационализма преимущественно посредством дедуктивных методов, с акцентом на решении проблем метафизики, и эмпиризма – преимущественно посредством индуктивных методов с акцентом на решении проблем физики.

сти анализ того, что построено, реконструировать чертёж, по которому велось строительство, и сравнить результаты анализа с исходным замыслом. Именно это и сделал И. Кант², отразив то, чего достигла в своём развитии философия ко второй половине XVIII века, и указав, чего ей не хватает для приобретения завершённого вида. Именно поэтому его система и системы его последователей называются «классическими», т.е. «образцовыми», «совершенными» в смысле «завершёнными». После немецких классиков мыслителям осталось либо достраивать здание философии вширь за счёт различных пристроек, либо заниматься его внутренней отделкой и прокладкой и подключением коммуникаций.

Точно так же происходит со всеми другими видами миропостижения – как только одна из сфер духовной жизни исчерпывает потенциал развития, в ней начинается эпоха критики. В качестве частного примера можно привести музыку как часть искусства, которое является таким же способом освоения мира, как миф, религия, философия и наука. Одного из пиков в своём развитии музыка достигает в эпоху венской классики. Главным достижением того времени стало не только создание непревзойдённых шедевров, но и универсализация методов и осмысление на глубоком теоретическом уровне музыки как вида деятельности, что было бы невозможно без произведения критики богатого эмпирического материала, накопленного к тому моменту человечеством. Другой пример – русская литература. Конец её золотого века ознаменован усилением роли не авторов (творцов), а критиков, вроде В.Г. Белинского. Как раз зарождение в России литературной критики как особого значимого вида деятельности, помимо всех прочих факторов, знаменует собой переход от века золотого к веку Серебряному. Т.е., пользуясь метафорой дома, здание русской литературы было возведено под крышу, и творцы принялись за внутреннюю отделку и украшательство его помещений, причём, например, в случае с творчеством декадентов – подвальных помещений.

Если отталкиваться от представления о критике как о процессе, предшествующем либо новому рывку в развитии какой-то сферы духа, либо констатации истощения её потенциала, и рассматривать развитие критицизма как важный фактор системной динамики, то можно утверждать, что мы живём в очень интересное время – эпоху постмодерна. Постмодерн – это эра торжества критики во всём, а значит – выражение предчувствия человечеством того факта, что оно по всем направлениям упёрлось в прозрачный потолок. Взять хотя бы современное искусство в целом. Оно вообще не может существовать без критиков, поскольку в своих исканиях нового и необычного забрело слишком далеко и практически совершенно утратило свою природу – изобразительность и интуитивную (т.е. такую, которая может быть дана в чувственном непосредственном восприятии) ясность замысла автора. Иногда авторского замысла вообще не существует, что превращает *объекты искусства* исключительно в *объекты критики искусства*. Именно критики определяют рыночную и идейную конъюнктуру на этой ниве. Искусство сегодня – это то, что считают искусством специ-

² Чертёж философии он восстановил, ответив на вопрос «Как возможна философия?». По нему же он достроил её здание и указал незавершённые элементы.

ально обученные люди – специалисты по связям с общественностью, обслуживающие рынок прекрасного, и искусствоведы.

В эпоху постмодерна новые пути в религии, искусстве, философии и науке могут быть найдены только при условии внимательного анализа накопленного человечеством опыта. В наши дни видение перспективы потеряно почти везде, и на данном этапе развития нам остаётся только изучение ретроспективы и произведение критики. Если прежние поколения творцов видели небо, мы силится разглядеть дно. Однако этот комплексный анализ прошлого должен показать, на каких перекрёстках мы свернули не туда или не заметили широких альтернативных троп прогресса.

Целью нашего исследования стало изучение того, как идеи, зародившиеся в начале критической эры в науке, оказали существенное влияние не только на развитие самой науки и философии, но и, будучи применёнными на практике, привели к коренному изменению способов хозяйствования не только в России, но и за рубежом. В частности, речь пойдёт о предпосылках зарождения науки об организации любого производства и управлении им, т.е. о менеджменте.

Начать следует с того, что наука уже подбиралась к потолку своего развития довольно близко, причём не раз. Важнейшей точкой бифуркации в данном случае стал момент смены классической парадигмы на неклассическую, который ряд исследователей связывает со временем, когда физика, уж было уснувшая в тенетах царицы наук механики, явила миру электро- и термодинамическую теории, внёсшие существенные коррективы в представления человека о природе. Данное обстоятельство спровоцировало нарастание беспокойства среди учёных, которые были вынуждены произвести анализ того, чем они занимались, занимаются и планируют заниматься, чтобы в будущем подстраховаться на случай очередного обрушения³ кажущейся монолитной системы взглядов на мир. Так в недрах науки была разбужена рефлексия. Первым продуктом и вместе с тем планом работы этого инструмента, помогающего науке произвести анализ собственных содержаний, стал эмпириокритицизм Э. Маха. Промежуточным и вполне самостоятельным звеном научной рефлексии (или критики) стала философия и методология науки⁴, венцом – учение об общих принципах организа-

³ Этот случай не заставил себя долго ждать. Возникновение и развитие квантовой механики и ряда теорий, объясняющих удивительные явления микромира, вновь внесли смутение в ряды учёных и философов.

⁴ Здесь важно подчеркнуть, что философия и методология науки зарождается именно как научная теория, метанаука, приходящая науке на помощь и отвечающая её специфическим потребностям. Если первые «скрижали завета», т.е. представления о методах и целях, науке дали, скорее, философы, нежели учёные Ф. Бэкон и Р. Декарт, то впоследствии эта сфера духа развивалась вполне самостоятельно и сама пришла к необходимости создавать себе законы и задавать ориентиры. Именно этим и занимается методология науки – скорее, научная, чем философская теория. Конечно, в ней много философского, как и во всяком метазнании. Но сходство это присутствует на феноменологическом уровне, как сходство зебры и лошади или устройства глаза человека и глаза некоторых развитых моллюсков. На поверку же обнаруживается большая разница, в первую очередь генетическая.

ции всего во Вселенной, родоначальником которого стал А.А. Богданов с его тектологией, а эпигонами – отцы кибернетики и синергетики.

Поскольку для народного хозяйства и всякой другой практической деятельности, в первую очередь в России – сначала советской, потом современной, наиболее важным следствием рефлексии науки оказалось именно учение об организации, то далее более подробно будет рассмотрено творчество А.А. Богданова, которое опосредует переход от критицизма в науке к универсальной теории организации.

Критицизм в науке: эмпириокритицизм Э. Маха и эмпириомонизм А.А. Богданова

Для современного исследователя, живущего в эпоху постнеклассической науки, актуальность эмпириокритицизма совершенно неочевидна. Действительно, критика, обрушившаяся на Э. Маха, Р. Авенариуса и их последователей, в том числе А.А. Богданова, со стороны представителей различных течений философского идеализма, материализма, иррационализма и научного сообщества, казалось бы, не оставила никаких сомнений в ограниченности и эпистемологической бедности эмпириокритицизма. В связи с этим даже в ряду стадий развития позитивизма, как в отечественном, так и в западном философском дискурсе, эмпириокритицизму отводится роль «бракованного звена», случайно оказавшегося между континизмом и логическим позитивизмом. Тем более удивительным представляется факт возрождения в наши дни интереса к эмпириокритицизму. Можно назвать несколько причин, следствием которых является реабилитация эмпириокритицизма в глазах мирового сообщества.

Во-первых, возрождение интереса к несправедливо забытому эмпириокритицизму – явление вполне закономерное для эпохи постмодерна, если понимать её как обращение к прошлому с тем, чтобы найти в забытом или по ошибке отвергнутом знании ответы на вопросы, которые перед человечеством ставит настоящее и будущее⁵.

Во-вторых, несмотря на явное и порой ожесточённое неприятие философским сообществом идей второго позитивизма, экспериментальная и в значительной степени фундаментальная наука развивались на базе методологии, сформулированной эмпириокритиками, а затем – создателями универсальных теорий организации и системной динамики. Поэтому о важности идей Э. Маха и его последователей прямо свидетельствуют достижения науки конца XIX века, и косвенным образом – достижения науки XX века, а также методы постнеклассической науки.

В-третьих, эмпириокритицизм представляет большой интерес для исследователей в сфере философии и методологии науки, так как, по сути, махизм –

⁵ См. об этом: Гулыга А.В. Что такое постсовременность? // Вопросы философии. 1988. №12. С. 153–159 [1].

это первая наиболее совершенная попытка по созданию собственной «корпоративной» философии «практикующими» учёными-естествоиспытателями неклассического периода⁶, т.е. первый плод рефлексии, самостоятельно произведённой наукой. Именно последние два аспекта имеют наибольшее значение для нашего исследования.

Итак, рассмотрим, каким образом развивался научный критицизм и что он собой представлял. Поскольку эмпириокритицизм и эмпириомонизм – это, в первую очередь, гносеологические концепции (хотя по поводу применимости данного термина к их концепциям Э. Мах и А.А. Богданов вступили бы с нами в ожесточённую дискуссию), то их изучение следует начинать с наиболее важных, ключевых понятий теории познания.

Начать следует с того, что известный естествоиспытатель Э. Мах взялся исправить ошибки первого позитивизма, рухнувшего под давлением критики и формирующейся постклассической научной картины мира. Основной промах контизма заключался в абсолютизации механицизма как единственно возможного и правильного основания позитивного мировоззрения. Разумеется, как только стали появляться данные об ограниченности классической физики, то возникли обоснованные сомнения в состоятельности первого позитивизма. Поэтому основатель эмпириокритицизма начал с того, что постарался найти новую методологическую базу для построения объективной единой научной картины мира. По словам Э. Маха, толчком для создания его системы послужила теория развития в биологии⁷. И если первый позитивизм строился на базе механистического миропонимания, то эмпириокритицизм берёт за основание идею организма и эволюционизма, концептуально оформленную Г. Спенсером и приобретающую фактическое наполнение благодаря открытиям Ч. Дарвина и других естествоиспытателей. Поскольку философская теория Э. Маха является практически исключительно гносеологической, то в основном она ориентирована на разрешение вопросов научного познания. Поэтому идею эволюции он применяет в первую очередь к когнитивным процессам. По Э. Маху выходит, что познавательные способности, как и всё в мире, эволюционируют от простейших реакций к высшей степени развития нервной деятельности – научному мышлению, которое «развивается из обыденного» и «является последним звеном в непрерывной цепи биологического развития, начавшегося с первых элементарных проявлений жизни» [2, с. 35]. Редукционизм, т.е. попытка сведения всех сложных психических процессов к физиологии, также не чужд эмпириокритицизму. Э. Мах говорит, что «естествоиспытатель может уже быть довольным, когда ему удастся в сознательной психической деятельности научного исследователя разглядеть один из видов инстинктивной деятельности животных и людей, ежедневно

⁶ В этом смысле менее ценной является концепция логических позитивистов, так как в состав «венского кружка», за исключением Ф. Франка, входили лишь представители «чистой науки». Хотя, стоит отметить, что уже в «берлинскую группу» Ганса Рейхенбаха, немецкого последователя неопозитивизма, входило уже больше представителей естественных наук.

⁷ См.: Мах Э. Познание и заблуждение. М.: Издание С. Скимунта, 1909. С. 7 [2].

проявляющейся в жизни природной и культурной, но вид, методически разработанный, углубленный и улучшенный» [2, с. 1]. Следуя в своём учении за Э. Махом и Р. Авенариусом, А.А. Богданов также особое значение придаёт эволюционизму, причём применяет его, в том числе, и для решения проблемы генезиса и развития гносеологических теорий⁸.

Помимо замены методологической базы, программа второго позитивизма включала несколько принципиальных моментов. Э. Мах главную свою задачу видел в следующем: «Работа, которую я попытался выполнить в интересах естественнонаучной методологии и психологии познания, состоит в следующем. Прежде всего, я поставил себе целью не ввести новую философию в естествознание, а удалить из него старую, отслужившую свою службу, каковая задача, впрочем, весьма не понравилась и кое-кому из естествоиспытателей» [2, с. 4].

Э. Мах считал, что в первую очередь необходимо пересмотреть язык современной ему науки, в котором оказалось слишком много метафизических сущностей, доставшихся по наследству от И. Ньютона. По мнению основателя второго позитивизма, выработка новой терминологии и смещение взгляда исследователей с сущности предметов на их взаимодействие позволят исправить недостатки классической физики. Этот аспект философской программы махизма дал ему название «эмпириокритицизм», то есть критика старых представлений об опыте. В дальнейшем избавление от лишних метафизических сущностей оформится в принципе экономии мышления.

Первым понятием, от которого пытается избавиться Э. Мах, становится «вещь в себе». Такой выбор, помимо чисто философской необходимости, обусловлен исторически. По собственному признанию Э. Маха, стимулом для исследования опыта послужили идеи И. Канта, почерпнутые им из «Пролегоменов ко всякой будущей метафизике»⁹, которыми «в ранние годы юности» было расшатано «наивно-реалистическое мировоззрение» [5, с. 41] будущего основателя эмпириокритицизма. Далее он пишет, что «с этого момента началось всё его критическое мышление. Последнее привело к тому, что автор очень скоро признал недостижимую “вещь в себе” иллюзией. Этим он вернулся к вдохновителям И. Канта – Беркли и Юму, не зная, впрочем, об этих мыслителях ничего, кроме тех следов, которые они оставили в сочинениях Канта» [5, с. 41].

На вопрос о соотношении системы И. Канта и эмпириокритицизма Э. Мах отвечает следующим образом: «Что мои взгляды не могут совпадать с идеями Канта, должно было быть ясно с самого начала – ввиду различия исходных точек зрения, исключаяющих даже общую почву для споров (см. книгу Клейнпетера “Erkenntnisstheorie”; как и предлагаемую книгу) – всякому кантианцу, а также и мне. Но разве философия Канта есть единственно непогрешимая философия и ей подобает предостерегать специальные науки, чтобы они даже не

⁸ См.: Богданов А.А. Познание с исторической точки зрения. М.: МПСИ, 2000. 474 с. [3].

⁹ См.: Кант И. Пролегомены ко всякой будущей метафизике, которая может появиться как наука // Сочинения. В 8 т. М.: ЧОРО, 1994. Т. 4. С. 6–153 [4].

пытались сделать в собственной своей области, собственными путями то, что она им сама более ста лет тому назад обещала, но не сделала?» [2, с. 4].

В выдвигаемом Э. Махом идеале «чисто описательной науки» нет места понятиям «субстанция», «масса», «причинность», «абсолютное пространство» и др. Весь познаваемый мир, по мнению эмпириокритиков, состоит из неких элементов, данных субъекту в ощущениях. Находясь во взаимодействии и взаимозависимости, элементы образуют комплексы. Таким образом, выходит, что «не тела вызывают ощущения, а комплексы элементов (комплексы ощущений) образуют тела. Если физику телá кажутся чем-то постоянным, действительным, а “элементы” – их мимолётным, преходящим отражением, то он не замечает того, что все “тела” суть лишь абстрактные символы для комплексов элементов» [5, с. 68].

Возражая на критику теории элементов, Э. Мах отвечал следующее: «Мой мир элементов (ощущений) кажется слишком воздушным не только естествоиспытателям, но и специалистам философам. Мой взгляд на материю как мысленный символ относительно устойчивого комплекса чувственных элементов считают малоценным. Рассматривать внешний мир как сумму ощущений считают недостаточным.... На это я должен заметить, что и для меня мир не есть только сумма ощущений. Я ведь ясно и определённо говорю о функциональных отношениях между элементами»¹⁰ [5, с. 296].

Сравнивая своё учение с представлениями И. Канта и Д. Беркли, Э. Мах следующим образом пытается определить место эмпириокритицизма: «Беркли усматривает зависимость элементов от чего-то вне их лежащего, неизвестного (Бог), на место чего Кант, чтобы явиться здравым реалистом, придумывает “вещь в себе”. Другое дело – защищаемое здесь воззрение: установив зависимость “элементов” друг от друга, оно надеется найти практическое и теоретическое разрешение проблемы» [5, с. 295].

Разработки Э. Маха Р. Авенариус дополняет представлением о существовании двух рядов элементов – психического и физического, связанных между собой «принципиальной координацией»¹¹, согласно которой «без субъекта нет объекта и без объекта нет субъекта». За такую формулировку махистов обвиняли в солипсизме. В частности, Г. Плеханов пишет, что, согласно учению эмпириокритиков, «выходит, что существование людей предшествовало существованию нашей планеты: сначала были люди; люди начали “высказываться”; социально организуя свой опыт; благодаря этому счастливому обстоятельству возник физический мир вообще и, в частности, наша планета. Это, конечно, тоже “развитие”; но только развитие наоборот, вернее сказать – развитие навыворот» [7, с. 221].

На это утверждение Г. Плеханова А.А. Богданов замечает: «Физический опыт, это опыт чей-нибудь, а именно – всего человечества в его развитии. Это – мир строгой, установленной, выработанной закономерности, определенных, точ-

¹⁰ Здесь следует отметить, что функциональные отношения между элементами – это термин, которым Э. Мах заменяет представление о причинно-следственной связи элементов.

¹¹ «Наследницей» принципа предустановленной гармонии Г. Лейбница.

ных соотношений, тот благоустроенный мир, где действуют все теоремы геометрии, все формулы механики, астрономии, физики и т. д. Можно ли принять этот мир, эту систему опыта независимой от человечества? Можно ли сказать, что она существовала раньше его?» [7, с. 222]. Таким образом, он пытается снять с себя и прочих эмпириокритиков обвинение в субъективном идеализме, склоняясь, даже того не желая, к позиции И. Канта, согласно которой невозможно представить опыт, а значит и всякое знание, вне человеческих или иных разумных существ.

Несмотря на все старания Э. Маха и Р. Авенариуса и их сторонников и последователей¹², им не удаётся избавить эмпириокритицизм от большой доли метафизики, наличие которой в значительной мере обусловлено дуализмом психического и физического. Чтобы увязать эти несводимые друг к другу противоположные ряды, Р. Авенариусу пришлось вводить несколько смутный в своих определениях принцип координации двух рядов.

Необходимо отметить, что сам Э. Мах довольно скромно относился к своей концепции. По его признанию, он лишь старался оформить собственный опыт научной деятельности. Э. Мах писал: «Работая в течение более сорока лет в лаборатории и на кафедре, как наивный наблюдатель, не увлеченный и не ослепленный никакой определенной философской системой, я имел возможность разглядеть пути, по которым развивается наше познание. Я сделал попытку описать эти пути в различных сочинениях» [2, с. 4–5]. Основатель эмпириокритицизма не любил, когда его исследования называли философией, о чём неоднократно высказывался: «Прежде всего не существует никакой философии Маха, а есть – самое большее – его естественнонаучная методология и психология познания, и обе они представляют собой, подобно всем естественнонаучным теориям, несовершенные попытки временного характера. Если из них при помощи чужих прибавок строят философию, то я за это не ответственен» [2, с. 3]. Тем не менее скромность не избавила Э. Маха от критики философского сообщества, в том числе и со стороны его последователей.

Что касается А.А. Богданова, то он при построении своей теории познания опирался в основном на эмпириокритицизм и марксизм, а также энергетизм В. Освальда и Р. Майера. При этом он творчески переосмысливал учения предшественников, в результате чего его философия приобрела свою индивидуальность. Что касается отношения А.А. Богданова к эмпириокритикам, то он выражает его так: «...”махистом” в философии признать себя я не могу. В общей философской концепции я взял у Маха только одно – представление о нейтральности элементов опыта по отношению к “физическому” и “психическому”; о зависимости этих характеристик только от связи опыта. Затем во всем последующем – в учении о генезисе психического и физического опыта, в учении о подстановке, в учении об “интерференции” комплексов-процессов, в об-

¹² К которым можно причислить К. Пирсона, П. Дюгема, В. Шуппе, Т. Цигена, К. Корнелиуса и др.

щей картине мира, основанной на всех этих посылках, – у меня нет с Махом ничего общего» [8, с. 239].

В другом труде А.А. Богданов пишет: «Понимание мира, как непрерывного ряда организационных процессов, было впервые введено в философию мною. Учение же об единстве элементов, о том, что материя и дух различаются лишь характером их связи, было сформулировано много раньше. С наибольшей научной строгостью это сделал Эрнст Мах. ... В таких пределах – я его ученик. Мысль о том, что связь физического и связь психического являются организационными формами и подлежат исследованию, как таковые, ему совершенно чужда» [9, с. 32]. Чуть забегаая вперёд, важно подчеркнуть, что, согласно приведённой цитате, А.А. Богданов не разделял философскую концепцию – эмпириомонизм – и научную концепцию – тектологию – как совершенно несвязанные части, как то пытаются представить авторы предисловия и примечаний к изданию «Тектологии» 1989 года¹³. Более подробно о связи эмпириомонизма и тектологии будет сказано ниже.

Об отношении А.А. Богданова к другому главнейшему источнику его творчества говорят А.Л. Андреев и М.А. Маслин: «Богданов никогда не считал себя связанным “буквой” марксистских текстов и относился к ним лишь как к основе, которую еще надо дополнять и достраивать» [11, с. 371].

Таким образом, А.А. Богданов, заимствуя понятийный и смысловой аппарат из различных философских систем, переинтерпретирует его для своих нужд. А.Л. Андреев и М.А. Маслин говорят, что «по сути своей эмпириомонизм – это “пограничное” философствование, в то время еще редкое в марксизме, но во второй половине XX века сделавшееся достаточно обычным и проявившее себя в разных сочетаниях: марксизм и экзистенциализм, марксизм и фрейдизм, марксизм и структурализм, марксизм и феноменология и т. п.» [11, с. 372]. Это, в свою очередь, сильно затруднило и затрудняет понимание эмпириомонизма. В итоге А.А. Богданов оказался между молотом и наковальней идеалистической и материалистической мысли, равно как и его предшественники эмпириокритики. Эту ситуацию Н.А. Бердяев резюмировал следующим образом: «Богданов слишком метафизик в науке и слишком позитивист в философии, ему путь преграждён с двух различных сторон» [12, с. 850].

Эмпириомонизм как предпосылка универсальной теории организации

Теперь рассмотрим, что такое эмпириомонизм и как он связан с теорией организации. А.А. Богданов говорит, что «эмпириомонизм есть социально-трудовое миропонимание. В этом его сущность и его единство, отсюда вытекают все его отличительные особенности» [7, с. 239]. Из этой цитаты понятно, что главной особенностью учения А.А. Богданова, даже его теоретического базиса, будет ориентация на практику. Именно поэтому автор «Тектологии»¹⁴ не раз обра-

¹³ См.: Богданов А.А. Тектология: Всеобщая организационная наука. В 2 кн. Кн.1. М.: Экономика, 1989. С. 300 [10].

¹⁴ См. там же. С. 111 [10].

щается к одиннадцатому тезису К. Маркса о Л. Фейербахе¹⁵. Правда, следует подчеркнуть, что в этом стремлении А.А. Богданова к практике в полной мере проявляется особый тип рациональности, характерный для всей русской философской мысли. Это роднит его систему с, казалось бы, совершенно ортогональным его взглядам учением Вл.С. Соловьёва¹⁶.

Необходимость дополнения и совершенствования теории Э. Маха и Р. Авенариуса, по мнению А.А. Богданова, заключается в том, что эмпириокритики в своё время произвели анализ предшествующих концепций и разрушили основания «старой» научной картины мира, не создав ничего принципиально нового взамен. Вот как он об этом пишет: «Разлагая все физическое и психическое на тождественные элементы, эмпириокритицизм не допускает возможности какого бы то ни было дуализма. Но здесь и возникает новый критический вопрос: дуализм опровергнут, устранен, а достигнут ли монизм? Освобождает ли в действительности точка зрения Маха и Авенариуса все наше мышление от его дуалистического характера? На этот вопрос мы принуждены ответить отрицательно» [8, с. 12]. В то же время А.А. Богданов видит свою миссию в философском синтезе элементов мировоззрения, возникших в результате произведённой Э. Махом и Р. Авенариусом критики. Он пытается создать единую теорию опыта – эмпириомонизм, т.е. найти синтетический выход для научного критицизма.

Важную особенность методологии А.А. Богданова отмечает В.Н. Садовский, который пишет, что эмпириомонизм «с одной стороны, это – “идеал познания”; с другой – путь, который, как кажется Богданову, ведет к этой цели» [15, с. 349] («эмпириомонизм как попытка дать насколько возможно стройную картину мира для нашего времени и для того социального класса, делу которого я себя посвятил» [8, с. 238]).

Задача эмпириомонизма как *идеала* познания – построение монистической научной гносеологии. Однако против такой постановки вопроса вполне справедливо возражает Н.А. Бердяев, утверждавший, что «построение миропонимания на почве чисто “научного” синтеза, создание единой науки о мире есть невозможная и вредная утопия, поощряющая попытки, которые не имеют ни научного, ни философского значения» [12, с. 848]. Конечно, А.А. Богданов возражает: «Двести–триста лет тому назад “границы” между науками были несравненно резче, их методы были так различны, объединяющих звеньев так мало, что сам г. Бердяев не мог бы пожелать ничего лучшего. Механика была сама по себе, термодинамика сама по себе, оптика тоже, химия тоже, биология тоже, и т.д. И вот, шаг за шагом создаются широкие и сильные обобщения, выходящие за пределы частных наук и объединяющие их в более обширные группы. Математический метод начинает широко применяться во всех областях физики, и самые эти области являвшиеся прежде отдельными науками, все более сближаются между собою» [16]. Многим живущим сегодня учёным хоте-

¹⁵ См.: Маркс К. Тезисы о Фейербахе // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 3. С. 4 [13].

¹⁶ См.: Балановский В.В. Гносеология Владимира Соловьёва как проявление особого типа рациональности // Соловьёвские исследования. 2011. 2(30). С. 117–134 [14].

лось бы верить в то, что дело с конвергенцией наук обстоит именно так, как считал А.А. Богданов. Однако если взглянуть на историю развития науки XX и начала XXI века, то откроется картина, обрисованная Н.А. Бердяевым. Фактически междисциплинарные исследования, ставшие популярными не так давно, не в состоянии преодолеть пропасти, образовавшиеся между различными отраслями научного знания. В первую очередь это касается разрыва между гуманитарными и естественными науками, а также нарастающего процесса специализации знания.

Суть эмпириомонизма как *пути* заключается в том, что «эмпириомонизм – организационная философия – есть только этап на пути к организационной науке» [17], которой А.А. Богданов даёт название «тектология». Её особенностью является то, что она – «единственная наука, которая должна не только вырабатывать свои методы, но также исследовать и объяснять их. Поэтому она представляет собой завершение всего цикла наук. “Всеобщая организационная наука”, по Богданову, призвана не только углубить наши знания о действительности, но и стать фактором перестройки всей познавательной деятельности (преодоление прогрессирующей научной специализации на основе выдвинутых тектологией общих понятий), а также, что еще важнее, общественных отношений» [11, с. 373]. В этом суждении А.Л. Андреева и М.А. Маслина содержится довольно точное понимание проблемы соотношения философии и науки в творчестве А.А. Богданова.

Дело в том, что решение этого вопроса ставило в тупик некоторых исследователей творчества А.А. Богданова, среди которых и авторы предисловия и примечаний к изданию «Тектологии» 1989 года¹⁷. Данная группа исследователей, опираясь на ряд высказываний мыслителя, настаивает на точке зрения, согласно которой между эмпириомонизмом, как философской теорией, и тектологией, как наукой, нет почти ничего общего. Между ними не существует никакой преемственности, а значит, тектология свободна от ошибок эмпириокритицизма, от которых несвободен эмпириомонизм. Но в таком случае выходит, что автор науки об организации и системной динамике сам был неорганизован в своей деятельности и мыслил бессистемно. На решении этого парадокса следует остановиться подробнее, для чего придётся ответить на вопросы, почему тектология – это не философия и в каком смысле она ею является и отчего в то же самое время эмпириомонизм А.А. Богданов называет философией.

Эмпириомонизм А.А. Богданов называет философией в силу того, что данная концепция хоть и призвана служить практике и основывается на ценности практического действия, однако так и остаётся преимущественно *теоретической* базой, а не *практической* частью учения своего создателя. Можно сказать, что именно за оторванность от практики и созерцательность (конечно, в сравнении с тектологией) эмпириомонизм был наречён А.А. Богдановым не наукой, а

¹⁷ См.: Богданов А.А. Указ. соч. С. 300 [10].

философией. Такой уж образ был создан любомудрию в начале XX века в России и за рубежом под воздействием критики, обрушившейся на мощные системы немецкой классики со стороны позитивистов, иррационалистов и представителей других течений¹⁸.

В свою очередь, тектология имеет большую ценность для А.А. Богданова, так как неразрывно связана с живой практикой жизни, а потому и названа им *наукой*. Как и в случае с философией, такой уж образ был создан науке учёными, позитивистами и, что немаловажно, правителями. Если обратиться к китайскому учению об *инь* и *ян*, то можно сказать, что в начале XX века философия олицетворяла собою тёмный, пассивный, холодный и влажный *инь*, в то время как наука представляла светлый, активный, горячий и сухой *ян*. В итоге все интеллектуальные продукты, которые нужно было заклеить печатью бесплодности, извращённости и субъективности, нарекались философией, а всё, что требовалось представить как альтернативу им, – наукой. Сегодня, почти сто лет спустя, ситуация изменилась не сильно.

Исходя из изложенного выше представления, нетрудно прийти к выводу, что А.А. Богданов никогда бы не стал называть своё любимое дитя этим «ужасным» словом «философия», хотя и неоднократно подчёркивал, что философия была предтечей тектологии¹⁹. Более того, сам мыслитель прекрасно понимал те два фундаментальных смысла, которые вкладывались в понятие «философия» его (да и нашими) современниками. В частности, рассуждая о специализации в науке, он пишет, что «вопрос о всеобщности закона Ле-Шателье не может быть поставлен и систематически исследован никакой из специальных наук: физико-химии нет дела до психических систем, биологии – до неорганических, психологии – до материальных. Но с общеорганизационной точки зрения вопрос, очевидно, не только вполне возможен, а совершенно неизбежен. Обычно такие вопросы называются “философскими”. В этом названии скрываются две идеи. Первая – именно та, что эти вопросы не подлежат ведению специализированных наук; она вполне правильна. Вторая – та, что эти вопросы не имеют строго научного характера, не исследуются всецело научными методами, а каким-то особыми, “философскими”. Она должна быть отвергнута» [10, с. 140]. Чуть ниже он добавляет, что «основное значение

¹⁸ В качестве примера можно привести одиннадцатый тезис К. Маркса или идею Ф. Ницше о том, как «философствовать молотом». Этих двух авторов роднит не только сходная критика «старой» философии, но и даже год выхода в печать «Тезисов о Фейербахе» и «Падения кумиров, или о том, как можно философствовать с помощью молота» – 1888 год. Здесь же стоит отметить, что оба уважаемых немецких мыслителя несколько опоздали со своими разоблачениями и призывами к отвращению от спекулятивности классической философии. В том же 1888 году со статьёй «Русская идея» в французской печати выступил Вл.С. Соловьёв, который к тому моменту в ряде своих фундаментальных произведений произвёл основательную критику спекулятивности не только систем немецких классиков, особняком среди которых, правда, стоял И. Кант, но и позитивистов. И результатами этой критики автор философии всеединства был готов поделиться со всем миром, что и нашло выражение в откровенно «мессианском» запале «Русской идеи».

¹⁹ См.: Богданов А.А. Указ. соч. С. 111 [10].

тектологии – в самой общей постановке вопросов. Отсюда легко устанавливается отношение тектологии к специальным наукам: *объединяющее и контролирующее*» [10, с. 140]. Из этих выдержек становится понятным, что тектология является философской теорией в том смысле, что, как и философия, претендует на возможность изучения предельных оснований. Более того, тектология, если говорить о её задачах, является прямой предшественницей философии и методологии науки, т.е. научной теорией развития науки как целого и её специализированных частей. На основании приведённых цитат можно определить и отличие тектологии от философии: новая метанаука при исследовании предельных оснований бытия пользуется научными методами, среди которых – организационные (в смысле тектологии) эксперименты, позволяющие выяснить «общие условия строения живых и неживых тел, ... архитектурные элементы жизненных функций в “мёртвой” природе» [10, с. 58]. Кстати, в таком понимании организационного эксперимента нетрудно распознать основную идею структурализма в философии, лингвистике, искусствознании.

Возвращаясь к эмпириомонизму, важно отметить, что в его основании лежит представление о мире как совокупности *организованных* в комплексы элементов опыта. Вслед за Э. Махом²⁰ А.А. Богданов утверждает, что все объекты есть комплексы элементов, связанные некой устойчивой связью: «Человеческий организм существует для нас как тело в ряду других тел.... Все эти ряды совершенно различны по своему материалу – качественно разнородны, и, однако, все они объединяются в один комплекс, обозначаемый словом “человек”.... Но “тело” есть нечто единое. Что же дает ему это единство? Устойчивая связь частей комплекса» [8, с. 7–8]. Причём мыслитель не вдаётся в глубокие рассуждения, кем или чем эта связь устанавливается, какова её природа и как избегать ошибочного выстраивания связей. Его, как, впрочем, и остальных эмпириокритиков, увлекает феноменология процесса познания, а не содержание.

Согласно концепции А.А. Богданова, «бесконечный поток опыта, из которого кристаллизуется познание, представляет в своем целом не только очень грандиозную, но и очень пеструю картину. Разлагая шаг за шагом это целое, анализ переходит от более крупных его частей ко все более и более мелким и достигает наконец некоторой границы, где разложение дальше не удается. Здесь лежат элементы опыта» [8, с. 6]. При этом, по мнению В.Н. Садовского, А.А. Богданов полагает, «что элементы опыта не являются ни физическими, ни психическими. Они нейтральны по отношению к этому противопоставлению, потому что являются одинаковыми и в физическом, и в психическом мирах» [15, с. 355]. Соглашаясь с Э. Махом и Р. Авенариусом в том, что сами объекты и их восприятия – «это, несомненно, далеко не одно и то же с точки зрения нашего опыта» [8, с. 10], он совершенно не разделяет их параллелизма психического и физического рядов, поскольку «если в едином потоке человеческого опыта мы нахо-

²⁰ См.: Мах Э. Анализ ощущений и отношение физического к психическому. М.: Изд. дом «Территория будущего», 2005. С. 68 [5].

дим две принципиально различные закономерности, то все же обе они вытекают одинаково из нашей собственной организации: они выражают две биологически-организующие тенденции, в силу которых мы выступаем в опыте одновременно как особи и как элементы социального целого» [8, с. 24]. То есть у А.А. Богданова психический ряд – это субъективный опыт индивида, а физический – объективный, упорядоченный социумом опыт.

Избавление от параллелизма рядов связано с ещё одной целью эмпириомонизма – обосновать непрерывность опыта, последовательность его элементов и выводимость их друг из друга. Ход, предпринятый А.А. Богдановым для устранения пропасти между психическим и физическим рядами, состоящий в том, чтобы продемонстрировать их генетическую связь, позволяет, по его мнению, устранить разрыв не только между физиологией и сознанием, но и между духом и материей²¹. И цель эта в полной мере достигается, только если встать на тектологическую точку зрения.

Таким образом, тектология является финальной точкой начатого с эмпириомонизма проекта А.А. Богданова по критике всего опыта человечества и выработке подлинно монистической картины мира. А.А. Богданов пишет, что «исходя из фактов и идей современной науки мы неизбежно приходим к единственно целостному, единственно монистическому пониманию вселенной. Она выступает перед нами как беспредельно развёртывающаяся ткань форм разных типов и ступеней организованности – от неизвестных нам элементов эфира до человеческих коллективов и звёздных систем. Все эти формы – в их взаимных сплетениях и взаимной борьбе, в их постоянных изменениях – образуют мировой организационный процесс, неограниченно дробящийся в своих частях, непрерывный и неразрывный в своём целом. Итак, область организационного опыта совпадает с областью опыта вообще. Организационный опыт – это и есть весь наш опыт, взятый с организационной точки зрения, т.е. как мир процессов организующих и дезорганизующих» [10, с. 73]. Применительно к практической деятельности А.А. Богданов в тектологии сформулировал тезис о том, что всё содержание жизни есть организация внешних сил природы (вещей), организация человеческих сил (людей), организация опыта (идей)²². Из этого он заключает, что «все интересы человечества – организационные. А отсюда следует: не может и не должно быть иной точки зрения на жизнь и мир, кроме организационной» [10, с. 71]. Интересно, что, согласно А.А. Богданову, организационной точке зрения в истории предшествует телеологическая точка зрения, так как организация имеет всегда форму целесообразности. Отсюда можно с полной уверенностью говорить о своеобразной преемственности идей И. Канта, в частности учения о практическом разуме, и А.А. Богданова, несмотря на то, что последний, в силу тогдашней интеллектуальной моды, очень критически относился к трансцендентальному рационализму.

²¹ См.: Богданов А.А. Эмпириомонизм: Статьи по философии. М.: Республика, 2003. С. 107 [8].

²² См.: Богданов А.А. Указ. соч. С. 71 [10].

В тектологии, как и в эмпириомонизме, А.А. Богданов твёрдо стоит на почве материализма, натурализма и эволюционизма. Он подчёркивает, что «природа – великий *первый* организатор; и сам человек – лишь одно из её организованных произведений. Простейшая из живых клеток, видимая только при тысячных увеличениях, по сложности и совершенству организации далеко превосходит всё то, что удаётся организовать человеку. Он – ученик природы, и пока ещё очень слабый» [10, с. 71].

Особый интерес для исследования представляет богдановская концепция истины. Разделяя мнение К. Маркса, А.А. Богданов утверждает, что «объективность имеет не абсолютное, а социально-практическое значение» [7, с. 219], поэтому «объективность физического опыта есть его социальная организованность» [7, с. 215]. С этой точки зрения статус существования могут приобретать даже невообразимые мифические образы, поскольку они есть наиболее удачная для своего времени форма организации общественного опыта. А.А. Богданов поясняет своё утверждение на примере образа лешего, который «был формой для богатого и реального жизненного содержания, формой общественно-необходимой и общественно-пригодной, т. е. объективной. Существовал ли он? – вопрос наивный, если требовать на него абсолютного ответа – да или нет. Он существовал как живая сумма природных условий леса и неразрывных с ними человеческих настроений; существовал как неустранимый из народного сознания образ политеистического, “многобожного” мировоззрения. Он существовал социально-практически, как все существует для нас, – лишь относительно, а не абсолютно» [7, с. 221].

Взгляды А.А. Богданова на историю накопления и упорядочивания опыта человечеством в ходе коллективной практической деятельности в определённой мере предвосхитили подходы Т. Куна и И. Лакатоса в философии и методологии науки. В особенности легко убедиться в этом, если обратиться к труду А.А. Богданова «Познание с исторической точки зрения»²³. Кстати, одна из частей этого труда даже вошла в «Тектологию», а именно – в параграф «Путь к организационной науке»²⁴. Это ещё раз доказывает, что учение создателя универсальной теории организации и системной динамики не разрозненно, а организовано и представляет собой целостную систему, элементы которой увязаны между собою.

Здесь же следует подчеркнуть, что при исследовании истории науки А.А. Богданов достиг понимания важности междисциплинарных исследований. Таким образом, он, опередив многих, одним из первых осознал и сформулировал основную тенденцию развития знания в постнеклассический период. Рассуждая о специализации в науке и технике, он говорит, что это «дробление не было абсолютным; с самого начала имела и иная тенденция, которая долго не была заметна благодаря сравнительной слабости, но всё время пробивала себе путь, и особенно усилилась с прошлого века. Общенье между отраслями всё-таки было, и методы одних проникали в другие, часто вызывая в них целые революции. И в

²³ См.: Богданов А.А. Познание с исторической точки зрения. М.: МПСИ, 2000. 474 с. [3].

²⁴ См.: Богданов А.А. Указ. соч. С. 79–100 [10].

технике, и в науке ряд величайших открытий, едва ли не большинство их, сводился именно к *перенесению методов* за пределы тех областей, где они первоначально были выработаны» [10, с. 97]. При этом А.А. Богданов прекрасно понимал, что общество ещё не готово в полной мере принять такую точку зрения. Вот как он говорил об этом: «Перенесение методов вполне объективно и непременно доказывает возможность их развития к единству, к монизму организации опыта. Но этот вывод не укладывается в сознании специалиста, как и вообще в обычном сознании» [10, с. 98].

Обобщая сказанное выше, следует отметить, что А.А. Богданову удалось в своём творчестве перекинуть мост от философии к науке, от эмпириомонизма к тектологии. Сделать это помогла идея организации как субстанции, или, скорее, архитектоники бытия. Эта идея является продуктом критики наукой самой себя. И именно она дала неожиданные всходы в качестве практических приложений для народного хозяйства России и всего прогрессивного мира.

От универсальной теории организации к фактическому преобразованию действительности

Опираясь на тектологическую точку зрения, А.А. Богданов как общественный деятель, как один из авторов социалистической революции приступает к пересмотру существовавшего ранее способа ведения народного хозяйства. Как и для кибернетики Н. Винера, которую вместе с синергетикой, не без оснований, можно называть «дочкой» тектологии²⁵, важнейшим стимулом для развития новой универсальной теории организации послужила война, только в случае с отечественным мыслителем – первая мировая, а с американским – Вторая мировая. В предисловии к первому изданию II части тектологии (1916 год) А.А. Богданов акцентирует внимание на том, что именно война по-новому и чрезвычайно остро поставила вопрос о необходимости практической науки об организации, потребность в которой он предвидел задолго до потрясших весь мир событий. Вот что он пишет по этому поводу: «Какие задачи ставила война перед вовлечёнными в неё коллективами? *Задачи организации и дезорганизации в их неразрывной связи*: те же задачи, какие должна изучать тектология, и то же их соотношение. В каком масштабе ставила их война? *В масштабе универсальном*, в каком ставит их изучение тектология. Наилучшая координация наличных сил для наибольшего планомерного действия – таков практический вопрос, который решается в любом пункте и в любой момент процесса войны. В сущности тот же вопрос решается и в каждом обычном трудовом процессе. Но здесь и там – есть огромная разница в его постановке» [10, с. 54].

Особенно знание об общих принципах организации помогло строителям новой России после революции, к которым, бесспорно, можно отнести и А.А. Богданова. Его тектологические идеи дали полезные всходы в медици-

²⁵ См.: Богданов А.А. Указ. соч. С. 12–17 [10].

не²⁶, педагогике²⁷, культуре²⁸ и экономике не только в нашей стране, но и за рубежом. Коротко остановимся на вкладе тектологии в экономическую теорию и практику.

Идеальную модель организации социума, в частности экономической сферы, А.А. Богданов довольно просто и образно обрисовал в своих утопических фантастических романах «Красная звезда» (1908 год) и «Инженер Мэнни» (1913 год)²⁹. Основу материального благополучия граждан утопического общества составляет плановое хозяйство с мощным аппаратом статистики, который позволяет в реальном времени рассчитывать, какое число трудовых ресурсов в данный момент требуется на каждом участке производства. Как же этот идеал воплощался в реальности?

Как отмечают авторы введения и примечаний к изданию «Тектологии» 1989 года, «хотя идеи “Тектологии” открыто не принимались (тогдашним советским руководством. – *В.Б.*), некоторые из богдановских тектологических принципов, отражавших те или иные стороны общественных процессов ... осуществлялись в ходе социалистического строительства. С переходом к мирному строительству, когда во весь рост встала задача народнохозяйственного планирования, его основой стала разработка баланса народного хозяйства, к которой приступили плановые и статистические органы в начале 20-х годов» [10, с. 27]. Далее исследователи отмечают, что построение баланса было в значительной мере основано на тектологических идеях, однако, в силу политической конъюнктуры того времени, творцы новой экономики ссылались не на А.А. Богданова, а на Н.И. Бухарина, «который довольно упрощённо воспринял тектологическое объяснение универсальных явлений природы и общества» [10, с. 28]. Именно вульгаризация Н.И. Бухариным учения А.А. Богданова стала одной из причин, по которой И.В. Сталин определил подход в составлении схемы баланса народного хозяйства как «игру в цифири», что ознаменовало переход от научного способа управления плановой экономикой к волюнтаристскому. Это в итоге и привело к разбалансировке народного хозяйства и, в конце концов, к развалу Советского Союза.

Помимо того, что тектологические идеи, наряду с идеями К. Маркса и Ф. Энгельса, легли в основу нового – планового – типа экономики, который на долгие годы определил основные черты и тенденции социальной практики советского народа, частью которого является большинство ныне живущих россиян, творчество А.А. Богданова подарило целый ряд новых эффек-

²⁶ А.А. Богданов достиг значительных научных результатов в области гемотрансфузии и основал первый российский институт переливания крови.

²⁷ Педагогический подвиг А.С. Макаренко, суть которого заключалась в возвращении к нормальной мирной жизни миллионов беспризорников – детей первой мировой войны и революции, во многом стал возможным благодаря организационным идеям А.А. Богданова.

²⁸ В частности, создатель тектологии был инициатором и одним из организаторов пролеткульта.

²⁹ См.: Богданов А.А. Вопросы социализма: Работы разных лет. М.: Политиздат, 1990. С. 104–283 [18].

тивных методов управления производственными процессами. В частности, огромную роль в этом сыграло его учение о «слабом звене». Суть и основу данной теории составляет «закон наименьших», который в народной тектологии (предшественнице точной науки, базирующейся на обыденном опыте поколений) нашёл отражение в пословице «где тонко, там и рвётся» [10, с. 93], а на языке науки может быть сформулирован следующим образом: «Устойчивость равновесия всех организационных форм, по А.А. Богданову, определяется, лимитируется крепостью самого слабого звена (закон наименьших), что имеет особое значение для обеспечения пропорциональности и сбалансированности различных сторон, сфер и отраслей народного хозяйства. Необходимость учёта слабых звеньев, их подтягивания до ушедших в своём развитии вперёд и достижения нужного соответствия между различными частями и показателями плана сегодня является общепризнанной в теории и практике планирования. Именно эта идея в США была положена в основу распространённого метода сетевого планирования и управления (PERT); она состоит в определении «критического пути» управляемого процесса через «слабейшие точки» каждого его этапа. Этот «критический путь» наиболее напряжён и продолжителен по времени; им измеряется продолжительность всего процесса. Его «слабейшие точки» могут быть укреплены за счёт ресурсов других, менее напряжённых «событий и работ», что сокращает время на прохождение всего пути» [10, с. 25].

Таким образом, тектологические идеи А.А. Богданова нашли практическое применение и на западе. Видимо, для того, чтобы с Перестройкой вернуться вновь на родину, так как в советское время, как отмечают исследователи, методы сетевого планирования не получили широкого распространения³⁰. Сегодня эти технологии управления производственными процессами активно используются в различных сферах народного хозяйства России. Более того, отечественные вузы в огромном количестве готовят специалистов по направлению «Менеджмент». Данную дисциплину с определёнными оговорками можно назвать современным и адаптированным для решения управленческих задач приложением богдановской тектологии. При этом успех менеджмента, а не тектологии, в современной России обуславливается, наверное, тем, что в случае с А.А. Богдановым сработал часто применяемый к великим умам нашей родины принцип, выраженный в терминах народной тектологии в пословице «нет пророка в своём отечестве». Тем не менее армия менеджеров, а не тектологов, управляет сегодня народным хозяйством огромной страны, определяя социально-экономическую практику её населения.

Исследование практических приложений тектологии, а также их влияния на экономику не только России, но и мира – вопрос отдельного серьёзного исследования. Нашей задачей было показать, что из критики наукой самой себя произросла универсальная метанаука об организации, оказавшая су-

³⁰ См.: Богданов А.А. Указ. соч. С. 25 [10].

щественное влияние на социальную практику если не всего человечества, то значительной его части.

Список литературы

1. Гulyga A.B. Что такое постсовременность? // Вопросы философии. 1988. №12. С. 153–159.
2. Мах Э. Познание и заблуждение. М.: Издание С. Скимунта, 1909. 446 с.
3. Богданов А.А. Познание с исторической точки зрения. М.: МПСИ, 2000. 474 с.
4. Кант И. Пролегомены ко всякой будущей метафизике, которая может появиться как наука // Сочинения. В 8 т. М.: ЧОРО, 1994. Т. 4. С. 6–153.
5. Мах Э. Анализ ощущений и отношение физического к психическому. М.: Изд. дом «Территория будущего», 2005. 304 с.
6. Клейнпетер Г. Теория познания современного естествознания: на основе воззрений Маха, Сталло, Клиффорда, Кирхгофа, Герца, Пирсона и Освальда. М.: ЛКИ, 2007. 192 с.
7. Богданов А.А. Эмпириомонизм // Русский позитивизм. Лесевич. Юшкевич. Богданов. СПб.: Наука, 1995. 361 с.
8. Богданов А.А. Эмпириомонизм: Статьи по философии. М.: Республика, 2003. 400 с.
9. Богданов А.А. Десятилетие отлучения от марксизма. Юбилейный сборник (1904–1914) // Неизвестный Богданов: в 3 кн. Кн. 3. М., 1995. С. 24–195.
10. Богданов А.А. Тектология: Всеобщая организационная наука. В 2 кн. Кн.1. М.: Экономика, 1989. 304 с.
11. Андреев А.Л., Маслин М.А. А.А. Богданов как философ и социальный мыслитель // Богданов А.А. Эмпириомонизм: Статьи по философии. М.: Республика, 2003. С. 366–375.
12. Бердяев Н.А. Заметка о книге г. Богданова «Познание с исторической точки зрения» // Вопросы философии и психологии. 1902. Кн. 64 (IV). С. 839–854.
13. Маркс К. Тезисы о Фейербахе // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 3. С.1–4.
14. Балановский В.В. Гносеология Владимира Соловьёва как проявление особого типа рациональности // Соловьёвские исследования. 2011. 2(30). С. 117–134.
15. Садовский В.Н. История создания, теоретические основы и судьба эмпириомонизма А.А. Богданова // Богданов А.А. Эмпириомонизм: Статьи по философии. М.: Республика, 2003. С. 340–366.
16. Богданов А.А. К вопросу о новейших философских течениях // Вестник Международного Института А. Богданова. 2000. № 3 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.bogdinst.ru/vestnik/v03_05.htm
17. Богданов А.А. От философии к организационной науке // Вопросы философии. 2003. № 1 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.metodolog.ru/00341/00341.html>
18. Богданов А.А. Вопросы социализма: Работы разных лет. М.: Полтииздат, 1990. 479 с.
19. Маточкина В.Д. Человек. Гражданин. Личность. Юрий Семёнович Маточкин. Калининград, 2009. 272 с.

References

1. Gulyga, A. V. Chto takoe postsovremennost'? [What is the Postmodernity], in *Voprosy filosofii*, 1988, №12, pp. 153–159.
2. Makh, E. *Poznanie i zabluzhdenie* [Knowledge and Error], Moscow, Izdanie S. Skirmunta, 1909, 446 p.
3. Bogdanov, A. A. *Poznanie s istoricheskoy tochki zreniya* [The Knowledge from the Historical Point of View], Moscow, MPSI, 2000, 474 p.
4. Kant, I. Prolegomeny ko vsyakoy budushchey metafizike, kotoraya mozhet poyavit'sya kak nauka [Prolegomena to Any Future Metaphysics That Will Be Able to Present Itself as a Science], in *Sochineniya, v 8 t., t. 4* [Collected Works in 8 vol., vol. 4], Moscow, ChORO, 1994, pp. 6–153.

5. Makh, E. *Analiz oshchushcheniy i otnoshenie fizicheskogo k psikhicheskomu* [The Analysis of Sensations and the Relation of the Physical to the Psychical], Moscow, Izdatel'skiy dom «Territoriya budushchego», 2005, 304 p.

6. Kleynpeter, G. *Teoriya poznaniya sovremennogo estestvoznaniya: na osnove vozzreniy Makha, Stallo, Klifforda, Kirkhgofa, Gertsya, Pirsona i Osva'da* [The Theory of Knowledge of the Modern Science: on the Basis of Points of View of Mach, Stallo, Clifford, Kirchhoff, Hertz, Pearson, Oswald], Moscow, LKI, 2007, 192 p.

7. Bogdanov, A.A. Empiriomonizm [Empiriomonism], in *Russkiy pozitivizm. Lesevich. Yushkevich. Bogdanov* [Russian Positivists. Lesevich. Yushkevich. Bogdanov], Saint Petersburg, Nauka, 1995, 361 p.

8. Bogdanov, A.A. *Empiriomonizm: Stat'i po filosofii* [Empiriomonism: Articles on the philosophy], Moscow, Respublika, 2003, 400 p.

9. Bogdanov, A.A. Desyatiletie otluheniya ot marksizma. Yubileynyy sbornik (1904–1914) [The Decade of Excommunication from the Marxism] in *Neizvestnyy Bogdanov* [Unknown Bogdanov], in 3 books, book 3, Moscow, 1995, pp. 24–195.

10. Bogdanov, A.A. *Tektologiya: Vseobshchaya organizatsionnaya nauka* [Tectology: The Universal Organizational Science], in 2 books, book 1, Moscow, Ekonomika, 1989, 304 p.

11. Andreev, A.L., Maslin, M.A. A.A. Bogdanov kak filosof i sotsial'nyy myslitel' [Bogdanov as a Philosopher and Social Thinker], in Bogdanov, A.A. *Empiriomonizm: Stat'i po filosofii* [Empiriomonism: Articles on the philosophy], Moscow, Respublika, 2003, pp. 366–375.

12. Berdyaev, N.A. Zametka o knige g. Bogdanova «Poznanie s istoricheskoy tochki zreniya» [A Review about The Boock of Mr. Bogdanov «The Knowledge from the Historical Point of View»], in *Voprosy filosofii i psikhologii*, 1902, book 64 (IV), pp. 839–854.

13. Marks, K. Tezisy o Feyerbakhe [Theses on Feuerbach], in Marks, K., Engel's, F. *Sochineniya, izd. 2, t. 3* [Collected Works, vol. 3], pp.1–4.

14. Balanovskiy, V.V. Gnoseologiya Vladimira Solov'eva kak proyavlenie osobogo tipa ratsional'nosti [Gnoseology of Vladimir Solovyov as a Manifestation of The Special Type of Rationality], in *Solov'evskie issledovaniya*, 2011, № 2(30), pp. 117–134.

15. Sadovskiy, V.N. Istoriya sozdaniya, teoreticheskie osnovy i sud'ba empiriomonizma A.A. Bogdanova [The History of the Creation of A.A Bogdanov's Empiriomonism], in Bogdanov, A.A. *Empiriomonizm: Stat'i po filosofii* [Empiriomonism: Articles on the philosophy], Moscow, Respublika, 2003, pp. 340–366.

16. Bogdanov, A.A. K voprosu o noveyshikh filosofskikh techeniyakh [On the Issue about the Newest Philosophical Trends] in *Vestnik Mezhdunarodnogo Instituta A. Bogdanova*, 2000, № 3. Available at: http://www.bogdinst.ru/vestnik/v03_05.htm

17. Bogdanov, A.A. Ot filosofii k organizatsionnoy nauke [From the Philosophy to the Organizational Science] in *Voprosy filosofii*, 2003, №1. Available at: <http://www.metodolog.ru/00341/00341.html>

18. Bogdanov, A.A. *Voprosy sotsializma: Raboty raznykh let* [The Issues of the Socialism: Works of the Different Years], Moscow, Poltiizdat, 1990, 479 p.

19. Matochkina, V.D. *Chelovek. Grazhdanin. Lichnost'. Yuriy Semenovich Matochkin* [Man. Citizen. Person. Yuriy Semenovich Matochkin], Kaliningrad, 2009, 272 p.

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

УДК 82(47)
ББК 83.3(2)

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК В СУДЬБАХ И ЛИЦАХ

Е.А. ТАХО-ГОДИ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Ленинские горы, 1-й учебный корпус, г. Москва, 119991, Российская Федерация
Библиотека истории русской философии и культуры «Дом А.Ф.Лосева»,
ул. Арбат, д. 33, г. Москва, 119002, Российская Федерация
E-mail: takho-godi.elena@yandex.ru

Анализируется ряд новейших литературоведческих изданий, вышедших в России и за рубежом, посвященных таким центральным фигурам русского символизма, как Вяч. Иванов и Андрей Белый, а также их предшественникам (Ф. Достоевский) и современникам (В. Розанов, А. Ремизов). Эти филологические книги представляют интерес и для историков русской философии, в том числе для исследователей творчества Вл. Соловьёва.

Ключевые слова: русская литература, русская культура, Серебряный век, символизм, поэзия, философия, Ф. Достоевский, Вл. Соловьёв, Вяч. Иванов, Андрей Белый, В. Розанов в воспоминаниях А. Ремизова.

SILVER AGE IN FATE AND PERSON

E.A. TAKHO-GODI

Moscow State University named after M. V. Lomonosov
Leninskie gory, the 1st study building, Moscow, 119991, Russian Federation
Library of history of Russian Philosophy and Culture "A.F. Losev House"
33, Arbat str., Moscow, 119002, Russian Federation
E-mail: takho-godi.elena@yandex.ru

The article surveys a number of recent literary studies, both Russian and Western, devoted to such pivotal figures of Russian symbolism as Vyach. Ivanov and Andrey Belyj as well as to their predecessors (F. Dostoevsky) and contemporaries (V. Rosanov, A. Remisov). These philological studies are of interest to historians of the Russian philosophy as well, including those specializing in the works of Vl. Solovyov.

Key words: Russian literature and culture, Silver Age, symbolism, poetry, philosophy, F. Dostoevsky, Vl. Soloviev, Vyach. Ivanov's bibliography, Andrey Bely, V. Rozanov in A. Remizov's memoir.

И минувший, и текущий год радовали ценителей русской литературы и культуры Серебряного века изданиями, вышедшими как в России, так и за ее рубежами. Книги, о которых пойдет речь, филологические, но они, несомненно, могут оказаться полезными для тех, кто занимается историей русской мысли, воздействием наследия Вл. Соловьёва на литературный процесс рубежа XIX–XX столетий.

Прежде всего, хочется обратить внимание на работу профессора Чикагского университета Роберта Берда о Ф. Достоевском, напечатанную в том же лондонском издательстве «Reaction books», где в 2008 г. была опубликована его монография об Андрее Тарковском. Книга посвящена известному американскому слависту профессору Р.Л. Джексону, чьи работы «Dostoevsky's Quest for Form: A Study of his Philosophy of Art» и «The Art of Dostoevsky» стали уже классикой американской достоевистики. Р. Берд не пытается соперничать с пятитомным «Достоевским» Джозефа Франка, издававшимся в Принстоне с 1977 до 2002 г., где биография писателя дана на широком культурно-историческом фоне. Он ставит перед собой иные цели. Его книга – своего рода «введение» в биографию Достоевского для западного читателя, но вместе с тем и новый взгляд на его «жизнетворческую» (если можно так выразиться) эстетику: «Чтение произведений Достоевского не меньше, чем изучение его собственного лица, требует постоянного соотношения масштаба между образом и его воплощением. Без сомнения, немало пережитков романтизма было в его стремлении спроецировать целительные образы на безобразии современности. По той мере как это желание сформировало его социальные и политические взгляды, Достоевский всегда оставался утопистом, хотя и особого толка. Он был романтиком, сделавшим романтизм несостоятельным (или невозможным?) утешением. Его беллетристика была постоянным, радикальным экспериментом с литературной формой не только ради порождения форм, подходящих для современной жизни, но и ради преобразования этой жизни: она являла собой, как утверждал Сартр, искушение свободы» [1, с. 17].

Из всех писателей второй половины XIX в. именно романы Достоевского дали максимальное число импульсов для литературно-философской мысли Серебряного века. Недаром среди собеседников писателя и прототипов его героев мы находим Вл. Соловьева, бесспорного зачинателя новой культурной эпохи (об отношениях Достоевского и Соловьева, пусть и лаконично, речь идет в заключительной 8 главе книги «Паломничество»¹). Так что закономерно, что профессор Берд, отдавший немало лет изучению творчества поэта-символиста Вяч. Иванова, обратился к личности Достоевского, о котором Вяч. Иванов писал так блестяще и так пронизательно.

Вспомнив о Вяч. Иванове, нельзя не сказать о работе английской исследовательницы, профессора русской литературы в Университетском колледже Лондона Памелы Дэвидсон «Библиография прижизненных произведений Вячеслава Иванова: 1898–1949». Книга вышла в петербургском издательстве «Каламос», выпустившем в 2011 г. прекрасно оформленные ивановские «Римские сонеты». Профессор Дэвидсон еще в 1990-е годы взялась за неблагодарный и тяжелый труд по систематизации библиографии Вяч. Иванова и публикаций о нем. Без ее книги «Viacheslav Ivanov: a reference guide» (1996) не может обойтись ни один исследователь ивановского творчества. Новая книга, посвященная памяти сына

¹ См.: Bird R. Fyodor Dostoevsky. London: Reaktion Books Ltd, 2012. Series «Critical Lives». P. 181–183 [1].

Вяч. Иванова – Дмитрия Вячеславовича, является хорошим дополнением к англоязычному изданию, где главный акцент делался на работах о Вяч. Иванове, а не на его собственных. Замысел охватить все прижизненные публикации был делом рискованным и непростым, так как ивановские тексты появлялись в разных уголках мира – от Нью-Йорка до Шанхая, в зачастую недоступных теперь периодических изданиях. Недаром Вяч. Иванов пессимистически утверждал, что «библиографы не сумеют собрать мои растерзанные члены» [2, с. 7]. Тем не менее П. Дэвидсон удалось не только выявить и зафиксировать в хронологическом порядке свыше 620 публикаций, но и, благодаря удачно сделанной рубрикации, включающей шесть разделов: «Стихи», «Проза», «Драматургия», «Письма», «Переводы, редакторская деятельность», «Переводы произведений Вяч. Иванова», она впервые документировала многолетнюю, многообразную и многоязычную ивановскую литературную деятельность. При этом вышедшая библиография – это и критический анализ опубликованного, что особенно явственно в той части, где учтены публикации эмигрантского периода. Отмечены авторские версии переводов, прослежено, с какого языка и на какой переводил поэт собственные сочинения. Примечания к публикациям содержат результаты сопоставлений текстов и важны в текстологическом отношении. Особая заслуга автора – фиксация переведенных фрагментов и отрывков из античной лирики, рассеянных в оригинальных статьях и книгах Вяч. Иванова, а также их идентификация. Хорошо продумана система подробных указателей, позволяющая быстро находить искомые тексты, а в случае переводов – и их источники. Для того, кто берет эту книгу в руки впервые, прекрасным введением в нее является предисловие самой П. Дэвидсон и послесловие научного редактора книги, сотрудника Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН К.Ю. Лаппо-Данилевского, в которых объясняются задачи, структура и основные принципы издания. Однако выход книги не означает, что работа по сбору прижизненных публикаций Вяч. Иванова завершена. Возможные дополнения или исправления автор-составитель намерена учитывать в электронной версии библиографии. А главное – это, несомненно, «продолжающийся проект», так как он создает хорошую базу для академического издания сочинений Вяч. Иванова.

2012 год ознаменовался выходом еще одной библиографии писателя Серебряного века – Андрея Белого, опубликованной в Швеции в серии «Труды библиотеки Гётеборгского университета». Это второе, пересмотренное и расширенное издание посвящено только одному произведению Андрея Белого – роману «Петербург».

Закономерно, что составителем этой библиографии вместе с Хансом Окерстрёмом стал заслуженный профессор Гётеборгского университета Магнус Юнгрен. Известный в России в первую очередь по книге «Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера» (СПб., 2001), М. Юнгрен уже не одно десятилетие пропагандирует русскую культуру в Швеции и знакомит шведскую аудиторию с творчеством представителей Серебряного века. Этой задаче отвечает и последняя книга профессора Юнгрена «Поэзия и психиатрия», состоящая из шестнадцати эссе, повествующих о С. Соловьеве, Андрее Белом,

А. Блоке, Эллисе, В. Свентицком, А. Минцловой, Алексее и Наталье Венкстерн, Я. Лаврине, Э. Метнере, И. Ильине, Б. Пастернаке, М. Шагинян. Герой первого эссе – Вл. Соловьев, чьи пророческие прозрения – светлые и кошмарные – лучше всего могут помочь шведским читателям понять русскую национальную трагедию XX века. Как считает М. Юнггрен, его книга – сравнительно популярный рассказ о том, как символистские мечты (о преобразовании человека и мира, о слиянии жизни и искусства) синтезировались с надеждами революции 1905 г., а потом, к 1910 г., потерпели окончательный крах. Сами мечтатели в поисках новой «идеи» пытались найти себе иные опоры: одни пришли к мистике (к антропософии), другие – к религии (католической или православной), третьи примкнули к господствующим идеологиям (к коммунизму или к фашизму)². На новых путях и перепутьях неизбежны были психологические катаклизмы. И тут очень кстати пришелся психоанализ, причем, как показывает автор, произошло идейное взаимовлияние: психодинамика З. Фрейда и К. Юнга обогатилась опытом незаурядных русских пациентов, в свою очередь испытавших сильное воздействие психоаналитической мысли. Связующим книгу лейтмотивом становится именно «Петербург» Андрея Белого, своеобразно подытоживший опыт всего поколения – и пережитое крушение иллюзий, и ощущение идейной измены.

Как совершенно справедливо пишут М. Юнггрен и Х. Окерстрёмом в Предисловии к библиографии, эта книга Андрея Белого, первоначально воспринятая некоторыми (П. Струве) как «невероятно плохо написанная белиберда» [4, с. 10], скоро стала восприниматься как символ новой эпохи, полной неожиданных революционных метаморфоз и катастроф. Неудивительно, что «Петербург» в дальнейшем был переведен на 25 языков (только по-испански он вышел в четырех разных версиях) и оказался, по-видимому, одним из наиболее исследованных произведений XX века (теперь уже о нем пишут и китайские исследователи). Как считают шведские ученые, по изученности с «Петербургом» вряд ли смогут соперничать даже «Мастер и Маргарита» М. Булгакова или «Доктор Живаго» Б. Пастернака. Собранная к настоящему времени библиография насчитывает 660 книг и статей о романе, что дает возможность представить полную картину мирового «петербурговедения». При этом, судя по выводам шведских исследователей, если в 1970–1980-е годы в изучении романа Андрея Белого лидировали американские слависты, то теперь пальма первенства принадлежит российским ученым, посвящающим Андрею Белому статьи и диссертации.

Подтверждением этому косвенно становится огромный, почти 900-страничный том «Мир Андрея Белого», изданный совместными усилиями Мемориальной квартиры Андрея Белого (Государственный музей А.С.Пушкина) в лице заведующей музея доктора филологических наук Моника Спивак и отделения славистики филологического факультета Белградского университета в лице профессора

² См.: Ljunggren M. Poesi och psykiatri. 16 essäer om det förra sekelskiftets ryska symbolistkultur. Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2012. P. 10 [3].

Корнелии Ичины. Сборник, объединяющий десятки известных ученых из России и других стран, в том числе С. Гардзонио (Италия), Д. Сегал (Израиль), Л. Силард (Венгрия), Х. Шталь (Германия), включает: публикации текстов самого Андрея Белого и о нем, подготовленные А. Лавровым, Е. Глухой и О. Коростелевым; биографические материалы (об отношении к Андрею Белому о. Павла Флоренского и А. Лосева); исследования, посвященные проблемам поэтики и визуальности, сознания и самосознания – как в трактате Андрея Белого «История становления самосознающей души», так и в малоизвестной поэме А. Ремизова 1917 г. «Огневица», где возникает «мистериальное преобразование души и рождение внутри индивидуального “Я” нового вселенского сознания» [5, с. 583]. В отличие от Белого, ратовавшего в этот революционный год за радикальное преобразование человека и мира, как подчеркивает известная питерская исследовательница ремизовского творчества, доктор филологических наук Елена Обатнина, Ремизов «руководствуется прямо противоположной идеологической парадигмой – принятием мира и молитвой о его прощении» [5, с. 592].

Такая позиция автора «Огневицы» имплицитно связана с кругом идей ремизовского друга и собеседника Василия Розанова, о чем Е. Обатнина пишет уже в другой работе – в комментариях к возникшей в первые годы эмиграции и переизданной в серии «Литературные памятники» книжке Ремизова «Кукха»³. В тексте, размещенном на суперобложке, воспроизводящей издание 1923 г., Ремизов объясняет читателям, открывшим книгу, что «на обезьяньем языке» «кукха» означает не что иное, как «влага», то есть ту влажную стихию самой жизни, с которой для Ремизова ассоциировался Розанов.

Текст «Кукхи» представлен Е. Обатниной как образец новой прозы писателя, основанный на принципиальном отказе от объективных оценок. Основную роль здесь играет прототекст – альбом с подлинными письмами Розанова к Ремизовым, а также дневник писателя 1905–1906 гг., запечатлевший многие знаменательные события литературного быта начала XX века. Обширный и хорошо фундированный историко-литературный комментарий с очевидностью раскрывает энциклопедический характер повествования, в концентрированном виде запечатлевшего события и имена русской жизни второй половины 1900-х – начала 1920-х годов. Способствует этому и визуальный ряд: среди подобранных иллюстраций много редких, в том числе комичных шаржей на главных героев.

Конечно, ремизовская «Кукха» – это выражение глубоко интимного и индивидуального взгляда писателя на друга-философа. Поэтому книга о Розанове в равной степени и автобиографична. Однако интерпретация ряда герметичных сюжетов, понятных лишь небольшому кругу современников, обнаружение метафизических сторон жизни обоих героев «Кукхи» позволяют автору-составителю рассматривать ее именно как философскую прозу.

³ См.: Ремизов А.М. Кукха. Розановы письма / подгот. изд. Е.Р. Обатниной. СПб.: Наука, 2011. С. 315 [6].

О В. Розанове и восходящей к нему полемически заостренной метафоре Д. Мережковского о России—«свинье-матушке», воскресшей под пером умирающего А. Блока⁴, напоминает книга ведущего научного сотрудника ИМЛИ РАН, доктора филологических наук Евгении Ивановой о последних годах жизни поэта, открывающаяся разделом о Блоке и Вл. Соловьеве. В шести главах книги: «“Каждый день думаю разное” (об особенностях мировоззрения Блока)», «О, если б знали вы, друзья, холод и мрак грядущих дней...», «Поэма “Двенадцать” в судьбе Блока», «Лета к суровой прозе клонят...», «Служебная деятельность Блока в зеркале его прозы», «Уходя в ночную тьму...», — много острых и метких наблюдений. Особо ценна кропотливо подготовленная с использованием ранее неизвестных архивных материалов почти двухсотстраничная «Летопись служебной и общественной деятельности Александра Блока», охватывающая последние четыре года жизни поэта, с 1918 г. по 1921 г.

Сборник «Возрождение в русской культуре: образец и утопия» представляет собой двенадцатый выпуск серии «Modernités russes», издающейся с 1999 г. Университетом Жана Мулена Лион 3, Научно-издательским Центром Славистики Андре Лиронделля, возглавляемым профессором Ж.-К. Ланном. Замысел издания объясняется в обширной вводной статье Н. Гамаловой⁵. Большинство статей в нем прямо или косвенно связаны с эпохой Серебряного века. Назову только некоторые. Это, в первую очередь, работы самого профессора Ланна «Конкретный случай языкового и поэтического “возрождения” в период Серебряного века», Н. Богомолова «Вячеслав Иванов и искусство Ренессанса», И. Платова «Миф о Ренессансе в творчестве Алексея Лосева».

Минувший год был обилён не только исследованиями творчества авторов Серебряного века, но и сборниками в честь тех, кто посвятил свою научную жизнь изучению этой эпохи.

В 2011 г. вышел сборник в честь 70-летия Николая Всеволодовича Котрелева, одного из зачинателей отечественного изучения творчества Вяч. Иванова и Вл. Соловьева, инициировавшего ещё в 1990-е годы новое собрание сочинений мыслителя. Недаром в предисловии от составителей тома — Н. Богомолова, А. Лаврова и Г. Обатнина — говорится, что «Вячеслав Иванов и Владимир Соловьев неизменно представляли тот двуединый центр исследовательских пристрастий Н.В. Котрелева, к которому прямо или опосредованно устремлялись его идеи и замыслы, нашедшие свое отражение в многочисленных статьях и публикациях» [9, с. 6]. С творчеством Вяч. Иванова связано большинство включенных в сборник публикаций, в том числе Т. Венцлова, С. Гардзонио, П. Дмитриева, Л. Зубарева, А. Лаврова, Ф. Малковати, Г. Обатнина, Дж. Малмстада и М. Павловой, А. Парниса, А. Соболева, А. Топоркова, А. Шишкина и др.

Журнал «НЛО» выпустил сборник «Россия и Запад», составленный М. Безродным, Н. Богомоловым и А. Лавровым и посвященный 70-летию Константи-

⁴ См.: Иванова Е.В. Александр Блок. Последние годы жизни. СПб.; М.: Росток, 2012. С. 389–393 [7].

⁵ См.: Renaissance dans la culture russe: modèle et utopie. Lyon: Université Jean Moulin Lyon 3, 2011. P. 9–47 [8].

на Марковича Азадовского, которого в открывающей сборник статье Я. Гордин справедливо называет «гражданином культуры» [10, с. 5–9]: для Азадовского Райнер Мария Рильке и Стефан Георге не менее «свои», чем Константин Бальмонт или Николай Клюев. Отсюда в сборнике статьи не только о русском Серебряном веке (о Брюсове, Блоке, Белом, Кузьмине, Гумилеве, Мандельштаме) или о его наследниках – эмигрировавших из СССР или не эмигрировавших (о Георгии Иванове, В. Ходасевиче, Б. Пастернаке), но и об отношении авторов этой эпохи к творчеству И.В. Гёте, Р.М. Рильке, С. Цвейга и т.д.

В той же книжной серии журнала «НЛО» к 60-летию профессора МГУ им. М.В. Ломоносова Николая Алексеевича Богомолова издан том «От Кибирова до Пушкина», составленный А. Лавровым и О. Лекмановым. В публикациях сорока пяти ученых из разных стран мира – Италии, Израиля, Польши, России, США, Швеции – затрагиваются разные аспекты творчества Вл. Соловьева, символистов, акмеистов, авторов иных эпох – от Пушкина и Тютчева до Самойлова и Высоцкого. Параллельно вышли две книги самого юбиляра: «Вокруг Серебряного века: Статьи и материалы» (М., 2010) и «Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче» (М., 2011).

Оба изданные в «НЛО» сборники включают, что особенно ценно, библиографии работ юбиляров, о которых удачно сказано одним из составителей: «Хочешь не хочешь, глыбу эту теперь не обойдешь, будешь ссылаться как миленький да, поднатужась, предлагать всякие разные мелкие уточнения и исправления» [11, с. 5].

В заключение не могу не упомянуть и еще один сборник – «Территория русского слова. Образы», составленный сотрудниками Института Славистики Бергамского университета Р. Казари, У. Перси и М. К. Пезенти. И не только потому, что в нем, помимо других текстов (в том числе, о русском лубке), есть статьи об авторах порубежной эпохи, например об Андрее Белом (Т. Николеску) и М. Волошине (У. Перси), но и потому, что один из разделов⁶ посвящен памяти замечательной итальянской славистики – профессора Бергамского университета Нине Михайловне Каухчишвили, в прямом смысле слова расширившей «территорию русского слова» в Западной Европе. О Нине Михайловне пишут Ф. Мельци Каухчишвили «Нити повествования: заметки на полях к чтениям Нины», Ж.П. Пиретто «Как сделана шинель Нины (Also sprach Kauchtschischwili)», М. Корона «Нина в моем сердце». Здесь же помещена ее собственная статья «Андрей Белый: “Ветер с Кавказа”». Имя Нины Каухчишвили навсегда связано с изучением русской культуры. Западной Европе она открывала судьбы и лики как классиков XIX столетия – Гоголя, Тургенева, Лескова, Достоевского, так и тех, чье творчество неразрывно связано с Серебряным веком, – Андрея Белого и о. Павла Флоренского.

⁶ См.: Il Territorio della parola russa. Immagini / Collana di Europa orientalis. Salerno: Poligrafica Ruggiero, 2011. P. 25–51 [12].

Список литературы

1. Bird R. *Fyodor Dostoevsky*. London: Reaktion Books Ltd, 2012. Series «Critical Lives». 237 p.
2. Дэвидсон П. Библиография прижизненных публикаций произведений Вяч. Иванова: 1898–1949 / под ред. К.Ю. Лаппо-Данилевского. СПб.: Каламос, 2012. 340 с.
3. Ljunggren M. *Poesi och psykiatri. 16 essäer om det förra sekelskiftets ryska symbolistkultur*. Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2012. 188 p.
4. Ljunggren M., Åkerström H. *Andrej Belyj's Peterburg. A Bibliography*. 2ed, revised and enlarged. Acta Bibliothecae Universitatis Gothoburgensis. Vol. XXX. Göteborg: University of Gothenburg, 2012. 111 p.
5. Мирь Андрея Белого. Белград; М.: Изд-во филол. фак-та Белградского университета, 2011. 888 с.
6. Ремизов А.М. Кукха. Розановы письма / подгот. изд. Е.Р. Обатниной. СПб.: Наука, 2011. 610 с.
7. Иванова Е.В. Александр Блок. Последние годы жизни. СПб.; М.: Росток, 2012. 608 с.
8. *Renaissance dans la culture russe: modèle et utopie*. Lyon: Universit Jean Moulin Lyon 3, 2011. 251 p.
9. *Donum homini universalis*: сб. ст. в честь 70-летия Н.В. Котрелева. М.: ОГИ, 2011. 424 с.
10. *Россия и Запад*: сб. ст. в честь 70-летия К.М. Азадовского. М.: НЛЮ, 2011. 640 с.
11. *От Кибирова до Пушкина*: сб. в честь 60-летия Н.А. Богомолова. М.: НЛЮ, 2011. 768 с.
12. *Il Territorio della parola russa. Immagini / Collana di Europa orientalis*. Salerno: Poligrafica Ruggiero, 2011. 303 p.

References

1. Bird R. *Fyodor Dostoevsky*. London: Reaktion Books Ltd, 2012. Series «Critical Lives», 237 p.
2. Devidson P. *Bibliografiya przhiznennykh publikatsiy proizvedeniy Vyacheslava Ivanova:1898–1949* [A Bibliography of Vyacheslav Ivanov's lifetime publications: 1898–1949], Saint-Petersburg: Kalamos, 2012, 340 p.
3. Ljunggren M. *Poesi och psykiatri. 16 essäer om det f rra sekelskiftets ryska symbolistkultur*. Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2012, 188 p.
4. Ljunggren M.,  kerstr m H. *Andrej Belyj's Peterburg. A Bibliography*. 2ed, revised and enlarged / Acta Bibliothecae Universitatis Gothoburgensis. Vol. XXX. Göteborg: University of Gothenburg, 2012, 111 p.
5. *Miry Andrey a Belogo* [Andrej Belyj's Universes], Belgrad; Moscow: Izdatel'stvo filologicheskogo fakul'teta Belgradskogo universiteta, 2011, 888 p.
6. *Remizov, A.M. Kukha. Rozanovy pis'ma* [Kukha. Rozanov's letters], Saint-Petersburg: Nauka, 2011, 610 p.
7. *Ivanova E.V. Aleksandr Blok. Poslednie gody zhizni* [Aleksandr Blok. The last years of life], Saint-Petersburg; Moscow: Rostok, 2012, 608 p.
8. *Renaissance dans la culture russe: modèle et utopie*. Lyon: Universit Jean Moulin Lyon 3, 2011, 251 p.
9. *Donum homini universalis. Sbornik statey v chest' 70-letiya N.V. Kotreleva* [Donum homini universalis. Essays in honor of N.V. Kotrelev's 70th birthday], Moscow: OGI, 2011, 424 p.
10. *Rossiya i Zapad. Sbornik statey v chest' 70-letiya K.M. Azadovskogo* [Russia and West. Essays in honor of K.M. Azadovski's 70th birthday], Moscow: NLO, 2011, 640 p.
11. *Ot Kibirova do Pushkina. Sbornik statey v chest' 60-letiya N.A. Bogomolova* [From Kibirov to Pushkin. Essays in honor of N.A. Bogomolov's 60th birthday], Moscow: NLO, 2011, 768 p.
12. *Il Territorio della parola russa. Immagini / Collana di Europa orientalis*. Salerno: Poligrafica Ruggiero, 2011, 303 p.

КНИЖНАЯ ПОЛКА

В разделе «Книжная полка» представлена информация о книгах, вышедших из печати в текущем году или присланных авторами и составителями в редакцию «Соловьёвских исследований». По своей тематике они соответствуют профилю журнала, публикующему результаты исследований в предметных областях философии, филологии и культурологии.

2012

Актуальные проблемы онтологии и теории познания: сб. ст. / отв. ред. Миронов В.В. – М.: МАКС Пресс, 2012. – 180 с.

В сборнике опубликованы материалы юбилейной конференции кафедры онтологии и теории познания, посвященной 50-летию создания кафедры в составе философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Авторы статей П.В. Алексеев, В.В. Миронов, В.И. Метлов, Д.В. Иванов, А.Б. Толстов, В.Ю. Кузнецов, З.А. Сокулер, Е.В. Косилова, А.Л. Фомин, К.Э. Галанина знакомят читателей с современными дискуссиями в областях онтологии и теории познания.

Бенедикт Спиноза: pro et contra / вступ. ст., сост., коммент. А.Д. Майданского. – СПб.: РХГА, 2012. – 814 с.

В книге представлены материалы (статьи, рецензии и развернутые высказывания русских философов и исследователей), посвященные Бенедикту Спинозе. Многие из текстов, включенных в настоящее издание, после их первой публикации не воспроизводились.

Богомолов А.Г. Метафизика звука в западноевропейской культуре. – М.: МАКС Пресс, 2012. – 196 с.

Исследуются сущность музыкального, проблемы исторического и культурного бытования феноменов музыкальной культуры в Западной Европе.

Иванова Е.В. Александр Блок: последние годы жизни. – СПб.: Изд-во Росток, 2012. – 608 с.

Исследуются обстоятельства написания А. Блоком поэмы «Двенадцать» и события последующих лет жизни поэта. Рассматривается общественная и служебная деятельность Блока: в издательстве «Всемирная литература», в Театрально-литературной комиссии и ТЕО Наркомпроса, в Большом Драматическом театре, Союзе поэтов и Вольной философской ассоциации. В научный оборот введены многочисленные, ранее не публиковавшиеся архивные источники. Завершает книгу Летопись служебной деятельности Блока, в которой воссоздаются «труды и дни» поэта в послереволюционные годы.

Пророки Византизма: Переписка К.Н. Леонтьева и Т.И. Филиппова (1875–1891) / сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. О.Л. Фетисенко. – СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2012. – 728 с.

Публикуется переписка К.Н. Леонтьева с видным российским государственным и церковно-общественным деятелем Тертием Ивановичем Филипповым (1825–1899), представляющая важный источник для исследователей истории русской консервативной мысли последней трети XIX в. Среди упоминаемых в письмах лиц – Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, В.С. Соловьёв, К.П. Победоносцев, И.С. Аксаков, Н.Н. Страхов, М.Н. Катков, В.П. Мецкерский, А.М. Горчаков, Н.П. Игнатъев.

Ращевская Е.П. Космогонический миф Даниила Андреева и культура Серебряного века. – Кострома: Изд-во Костромского гос. технол. ун-та, 2012. – 157 с.

Дётся анализ идейных и философских истоков творчества Д. Андреева, его духовно-генетической связи с культурой Серебряного века. Космогонический миф Д. Андреева исследуется в тесном сопряжении с творчеством В.С. Соловьёва и представителей религиозно-философской и художественной мысли первой половины XX в.

Русская философия смерти. Антология / сост., вступ. ст., коммент. К.Г. Исупова. – М.; СПб.: Центр гуманит. инициатив, 2012. – 663 с.

В книгу, являющуюся первой в отечественной литературе антологией текстов, посвященных проблемам смерти и бессмертия, вошли сочинения философов и литераторов-публицистов. Среди них М.М. Щербатов, А.Н. Радищев, епископ Игнатий (Д.А. Брянчанинов), Ф.М. Достоевский, Н.Н. Страхов, прот. Павел Светлов, В.С. Соловьёв, Н.Ф. Федоров, Л.Н. Толстой, В.В. Розанов, Е.Н. Трубецкой, И.А. Ильин, С.Н. Булгаков и др.

Русская философия и формирование патриотического самосознания России. – Калуга: КГУ им. К.Э. Циолковского, 2012. – 148 с.

Публикуются статьи, написанные на основании докладов межвузовского теоретического семинара «Русская философия и формирование патриотического самосознания России». Анализируются социально-философские воззрения И.В. Киреевского, А.С. Хомякова, К.Н. Леонтьева, Н.Н. Страхова, Ф.М. Достоевского, В.С. Соловьёва, К.Д. Кавелина, С.Л. Франка, С.Н. Булгакова, И.А. Ильина, А.Ф. Лосева и др.

Философия, богословие и наука как опыт цельного знания: сб. ст. по итогам юбилейной конференции, посвященной П.А. Флоренскому (1882–1937), МГУ – МДА, 2007 / под ред. О.М. Седых. – М.: МАКС Пресс, 2012. – 340 с.

В сборнике представлены статьи российских и зарубежных исследователей творчества П.А. Флоренского – историков философии, богословов, математиков, филологов, культурологов. Статьи сгруппированы по тематичес-

ким блокам: «Мировоззрение и судьба наследия П.А. Флоренского», «Философия, наука и религия», «Пути отечественной мысли», «П.А. Флоренский и отечественные философы», «Вокруг цикла "Философия культа"», «Философия культуры».

Элен П. Семен Л. Франк: Философ христианского гуманизма / пер. с нем. О.А. Назаровой, предисл. В.Н. Поруса. – М.: Идея-Пресс, 2012. – 304 с.

Книга хорошо известного в России автора – Петера Элена, профессора Высшей школы философии (Мюнхен, Германия) – посвящена исследованию одной из центральных проблем философии С.Л. Франка – проблемы отношения человека и Бога. Взгляды русского философа реконструируются в их взаимодействии с идеями выдающихся европейских мыслителей – Плотина, Николая Кузанского, Лейбница, Якоби, Гёте, Юма, Канта, Фихте, Шеллинга, Гуссерля, Хайдеггера, Шелера, Дильтея.

2011

А.А. Фет и его литературное окружение. Кн. вторая / отв. ред. Т.Г. Динесман. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – 1040 с.

Из содержания книги: «Очарованный замок Ясной Поляны...». Вступительная статья Л.М. Розенблюм. I. Неизданные письма к Л.Н. Толстому. 1859–1881. Публикация и комментарии Т.Г. Никифоровой. II. Переписка с С.А. Толстой. 1863–1892. Публикация и комментарии О.А. Гблинченко; Переписка с Н.Н. Страховым. 1877–1892. Вступительная статья, публикация и комментарии Н.П. Генераловой; Переписка с великим князем Константином Константиновичем (К.Р.). 1886–1892. Вступительная статья М.И. Трепалиной. Публикация и комментарии Ю.П. Благоволиной и М.И. Трепалиной.

Белов В.Н. Аскетика в русской духовной традиции. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2011. – 240 с.

Монография посвящена исследованию православной духовной традиции. Дается обзор богословских трудов и эпистолярного наследия аскетов-подвижников Русской Православной Церкви, раскрывающих опыт познания духовной жизни человека.

Владимир Соловьёв и поэты Серебряного века: мат-лы Всерос. науч. конф. с междунар. участием. 24–25 ноября 2011 г.; Иван. гос. энерг. ун-т / отв. ред. М.В. Максимов. – Иваново, 2011. – 92 с.

Публикуются материалы Всероссийской научной конференции «Владимир Соловьёв и поэты Серебряного века», состоявшейся 24–25 ноября 2011 г. в Ивановском государственном энергетическом университете (организатор – Российский научно-образовательный центр исследований наследия В.С. Соловьёва – Соловьёвский семинар).

Ермишин О.Т. Князь С.Н. Трубецкой. Жизнь и философия: Биография. – М.: Изд. дом «СИНАКСИС», 2011. – 176 с.

Книга посвящена жизни и творчеству Сергея Николаевича Трубецкого – выдающегося русского мыслителя конца XIX – начала XX века. Её публикация приурочена к 150-летию со дня рождения философа. В приложениях публикуются сохранившаяся в архиве юношеская работа С.Н. Трубецкого «Конспект моей философии», глава из воспоминаний Н.В. Давыдова «Князь С.Н. Трубецкой», а также фотографии из семейного альбома.

Иванов Вячеслав. Ave Roma. Римские сонеты: на рус., англ., итал. яз. / сост. и авт. ст. А.Б. Шишкин; пер. на англ. Н.Л. Нельсон, на итал. Д. Дж. Муредду. – СПб.: Каламос, 20011. – 128 с.

Публикуется цикл «Ave Roma. Римские сонеты» Вячеслава Иванова (1866, Москва – 1949, Рим), а также переводы «Римских сонетов» на итальянский и английский языки. В Приложении публикуются материалы, характеризующие исторический и поэтический контексты произведения.

Ивонин Ю.П., Ивонина О.И. Ex Occidente Lux: русская идея семьи Соловьёвых. – Новосибирск: НГУЭУ, 2011. – 234 с.

Рассматривается творчество историка Сергея Михайловича Соловьёва и его сына – философа Владимира Сергеевича, связанное с осмыслением русской идеи в контексте религиозной метафизики, питавшей их социальную и историческую аксиологию. Авторы исследования исходят из того, что религиозная метафизика соединялась у Соловьёвых с культурной и исторической интуицией, которую принято называть «западничеством».

К.Н. Леонтьев: «Боюсь, как бы история не оправдала меня...»: сб. мат-лов «круглого стола», посвящ. 180-летию выдающегося русского философа (г. Донецк, «Русский центр» Донецкой областной универсальной библиотеки им. Н.К. Крупской, 13 января 2011 г.) / отв. ред. Д.Е. Муза. – Донецк: Изд-во «Ноулидж», 2011. – 133 с.

Публикуются статьи, посвященные личности К.Н. Леонтьева, его философско-историческим и культурно-политическим воззрениям. Наследие русского мыслителя рассматривается в контексте современных цивилизационных процессов.

Катков М.Н. Собр. соч. В 6 т. Т. 4. Философские чтения: статьи, трактаты, полемика / под ред. А.Н. Николюкина; сост., подгот. текста, коммент., указ. имен А.Н. Николюкина и Т.Ф. Прокопова / Институт научной информации по общественным наукам РАН. – СПб.: ООО «Издательство “Росток”», 2011. – 847 с.

Публикуются философские и лингвистические сочинения М.Н. Каткова, статьи о культуре и религии («О философской критике художественного произведения», «Об элементах и формах славяно-русского языка. Рассуждение, написанное на степень магистра», «Очерки древнейшего периода греческой философии», «О свободе совести и религиозной свободе» и др.).

Прибыткова Е.А. Несвоевременный современник: философия права В.С. Соловьёва. – М.: Модест Колеров, 2011. – 480 с.

В книге впервые в отечественной литературе представлена целостная концепция философии права В.С. Соловьёва. Проанализированы онтологический, гносеологический, антропологический и аксиологический аспекты концепции всеединства, составляющей философско-методологическую основу правового учения В.С. Соловьёва, предложена его периодизация, раскрыты причины и характер изменений философско-правовых взглядов мыслителя. Исследование опирается на широкий литературный контекст, включающий работы отечественных и зарубежных философов и юристов XIX–XX вв. обстоятельно прослежены влияния, испытанные В.С. Соловьёвым (Соловьёв и Г.Еллинек), его полемика с Б.Н. Чичериным. Проведен сопоставительный анализ правовых воззрений В.С. Соловьёва и Л.И. Петражицкого. Значительное внимание уделено философии прав человека. Анализируются христианская политика в области прав человека и учение Соловьёва о Богочеловечестве как основание его теории прав человека, учение о праве человека на достойное существование, концепции естественных прав человека В. Соловьёва и Ж. Маритена.

Религиозно-философская мысль русского зарубежья первой половины XX века: библиографический указатель / Российская гос. б-ка, Научно-исслед. отд. библиогр.; сост. Л.Г. Филонова. – М.: Пашков дом, 2011. – 240 с.

Публикуются библиографические сведения об изданных в нашей стране за период 1990–2008 гг. сочинениях представителей религиозно-философской мысли русского зарубежья, начало творчества которых в России пришлось на конец XIX в., а затем продолжилось в изгнании, а также сведения о посвященных им исследованиях современных отечественных авторов.

Русская Православная Церковь и современное российское общество: XX Рождественские православно-философские чтения. – Н. Новгород: Нижегородский государственный педагогический университет, 2011. – 479 с.

В публикуемых статьях, рассматривающих различные аспекты влияния православия на жизнь российского общества, представлены разнообразные подходы к оценке современной духовной ситуации.

Русская философия: история, методология, жизнь / отв. ред. Г. Аляев, Т. Суходуб; Общ-во рус. фил. при Укр. фил. фонде; Полтавский нац. техн. ун-т им. Ю. Кондратюка; Ин-т философии им. Г.С. Сковороды НАН Украины; Центр гуманист. образ. НАН Украины; Сектор истории рус. фил. Ин-та философии РАН; Укр. Акад. русистики. – Полтава: ООО «АСМИ», 2011. – 912 с.

Публикуются материалы Международной научной конференции «Русская философия: история, методология, жизнь» (23–25 июня 2011 г., Полтавский национальный технический университет им. Ю. Кондратюка, г. Полтава, Украина). В сборник вошли статьи, посвященные теоретическому осмыслению

истории и современного состояния русской философии. Статьи объединены в следующих тематических разделах сборника: «Теоретико-методологические проблемы исследования истории русской философии», «Экзистенциально-антропологические интенции русской философии», «Социально-аксиологическая проблематика в русской философии», «Религиозная метафизика и онтогносеология», «Философия языка, литературы, культуры», «Русская философия как историософия», «Персонология русской философии: биографии, школы, творческие судьбы».

Философские искания: Московско-петербургский сборник. Вып. 2 / под ред. В.В. Миронова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2011. – 312 с.

Сборник приурочен к 70-летнему юбилею воссоздания философского факультета в структуре МГУ им. М.В. Ломоносова. Публикуемые статьи посвящены актуальным вопросам современного общества и культуры, природе сознания и познания, истории философии.

Шахматовский вестник. Вып. 12. Биография как источник и контекст творчества А. Блока: мат-лы Междунар. науч. конф., посвященной 130-летию со дня рождения поэта (10–12 октября 2010 г.) / отв. ред. И.С. Приходько; ИМЛИ РАН; Науч. совет РАН «История мировой культуры»; Историко-культурный и природный музей-заповедник А.А. Блока. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – 416 с.

Публикуются работы ведущих отечественных и зарубежных исследователей творчества А. Блока и представителей русского символизма. Основные разделы сборника: «"Текст жизни" и "Текст искусства"» (статьи, посвященные проблемам соотношения биографии и творчества, религиозным аспектам поэтического сознания А. Блока); «А. Блок в контексте русской культуры», «Запад и Восток» (статьи, посвященные культурному контексту творчества поэта); «Шахматовские разыскания» (статьи, посвященные исследованию роли и значения Шахматова в жизни Блока-поэта).

Smith O. Vladimir Soloviev and the Spiritualization of Matter / Academic Studies Press. – Boston, 2011. – 308 p.

В книге доктора Оливера Смита (University of St. Andrews in the United Kingdom) «Владимир Соловьёв и одухотворение материи» исследуется одна из важнейших тем философии русского мыслителя – взаимодействие человека и окружающего мира. Раскрывая идею «одухотворения материи» В. Соловьёва, реализацию которой он считал «задачей» человечества, О. Смит показывает её значение для XIX и XX веков.

2010

Коптелова Н.Г. Проблема рецепции русской литературы XIX века в критике Д.С. Мережковского (1880–1917). – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2010. – 343 с.

В монографии раскрываются особенности рецепции русской литературы XIX века в критике Д.С. Мережковского – одного из наиболее ярких представителей символизма. Исследуются механизмы интерпретации Мережковским творчества писателей-классиков, объясняется логика формирования созданной им концепции развития отечественной словесности.

Serretti Daniele. LOGOS-SOFIA. La metafisica e l'estetica di Vladimir Solov'ev. – Edizioni stadium – Roma, 2010. – 168 p.

Монография Даниеля Серретти – итальянского исследователя русской философии и культуры – посвящена анализу важнейших проблем метафизики и эстетики В.С. Соловьёва. Автор подчеркивает центральное положение в творчестве русского мыслителя софиологической доктрины, мало известной западному читателю, но составляющей основание многих его произведений, пронизанных гностическими, эзотерическими и мистическими элементами. Эти элементы, по мнению автора, позволяют Соловьёву преодолеть догматизм, уповающий на силу разума, и разработать философскую систему, независимую от традиции и авторитета церкви – как православной, так и католической. Во второй части книги исследуются эстетическое учение В.С. Соловьёва, концепция теургии, их истоки и влияние на русских поэтов-символистов – А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова.

Составители: М.В. Максимов, Л.М. Максимова

НАШИ АВТОРЫ

- Казин**
Александр Леонидович
д-р филос. наук, профессор, заведующий кафедрой искусствознания Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения, член Союза писателей и Союза кинематографистов России, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация.
E-mail: alkazin@yandex.ru
- Уваров**
Михаил Семенович
д-р филос. наук, профессор кафедры философской антропологии философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация.
E-mail: sofik@mail.ru
- Евлампиев**
Игорь Иванович
д-р филос. наук, профессор кафедры истории философии философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация.
E-mail: yevlampiev@mail.ru
- Тимофеев**
Александр Иванович
д-р филос. наук, профессор, заведующий кафедрой гуманитарных наук Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения, г. Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: timalex52@gmail.com
- Колычев**
Петр Михайлович
д-р филос. наук, профессор кафедры философии Санкт-Петербургского национального исследовательского университета информационных технологий, механики и оптики, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация.
E-mail: kolychev.piter@rambler.ru
- Орлова**
Надежда Хаджимерзановна
д-р филос. наук, профессор кафедры культурологии Санкт-Петербургского государственного университета, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация.
E-mail: nadinor@mail.ru
- Юрина**
Наталья Геннадьевна
канд. филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева, г. Саранск, Российская Федерация.
E-mail: makarova-ng@yandex.ru
- Черкасова**
Екатерина Анатольевна
аспирант кафедры русской литературы Института гуманитарных наук Тюменского государственного университета, г. Тюмень, Российская Федерация.
E-mail: cherkasova85@gmail.com

- Бурдина**
Татьяна Николаевна
канд. филос. наук, доцент кафедры философии Костромской государственной сельскохозяйственной академии, г. Кострома, Российская Федерация.
E-mail: maryinakostroma@mail.ru
- Шукуров**
Дмитрий Леонидович
д-р филол. наук, профессор кафедры культурологии и литературы Шуйского государственного педагогического университета, г. Шуя, Российская Федерация
E-mail: shoudmitry@yandex.ru
- Назарова**
Оксана Александровна
канд. филос. наук, докторант Высшей школы философии, г. Мюнхен, Германия; научный редактор издательства «Идея-Пресс», г. Москва, Российская Федерация.
E-mail: ap-image@mail.ru
- Амелина**
Елена Михайловна
д-р филос. наук, профессор кафедры философии Государственного университета управления, г. Москва, Российская Федерация.
E-mail: em-amelina@yandex.ru
- Балановский**
Валентин Валентинович
канд. филос. наук, доцент кафедры философии и культурологии Калининградского государственного технического университета, г. Калининград, Российская Федерация.
E-mail: pol-pred@ya.ru
- Тахо-Годи**
Елена Аркадьевна
д-р филол. наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова; заведующая отделом «Изучение наследия А.Ф.Лосева и мемориально-выставочной работы» Библиотеки истории русской философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева», г. Москва, Российская Федерация.
E-mail: takho-godi.elena@yandex.ru
- Максимов**
Михаил Викторович
д-р филос. наук, профессор, заведующий кафедрой философии Ивановского государственного энергетического университета, гл. редактор журнала «Соловьёвские исследования», г. Иваново, Российская Федерация.
E-mail: maximov@philosophy.ispu.ru
- Максимова**
Лариса Михайловна
канд. филос. наук, доцент кафедры философии Ивановского государственного энергетического университета, г. Иваново, Российская Федерация.
E-mail: maximov@philosophy.ispu.ru

О ЖУРНАЛЕ «СОЛОВЬЁВСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ»

О журнале «Соловьёвские исследования»
“Solov’evskie issledovaniya” (ISSN 2076-9210)

Журнал «Соловьёвские исследования» является научным изданием, освещающим актуальные вопросы отраслей гуманитарного знания – философии, филологии, культурологии. На страницах журнала публикуются результаты исследований российских и зарубежных учёных. Материалы принимаются на русском, английском, немецком и французском языках.

Журнал издаётся с 2001 г., в состав его редколлегии входят крупнейшие специалисты философских и научных центров России, Германии, Франции, Великобритании, Польши, Болгарии.

Периодичность журнала – 4 выпуска в год: март, июнь, сентябрь, декабрь.

Информация о журнале представлена на сайте Ивановского государственного энергетического университета: <http://www.ispu.ru/node/8026>

Полнотекстовые электронные версии всех номеров журнала с 2001 г. доступны по адресу: <http://www.ispu.ru/node/6623>

Журнал «Соловьёвские исследования» включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата наук.

Подписка на ежеквартальный научный журнал «Соловьёвские исследования» осуществляется в любом почтовом отделении Российской Федерации.

Условия подписки – в «Каталоге Агентства Роспечать» (раздел «Журналы России»), для зарубежных подписчиков – в каталогах ЗАО «МК-Периодика» (МК-Periodica).

Индекс для подписчиков в «Каталоге Агентства Роспечать» – 37240.

Адрес редакции:

153003, г. Иваново, ул. Рабфаковская, д. 34, ИГЭУ, кафедра философии,
Российский научно-образовательный центр исследований наследия В.С. Соловьёва
(Соловьёвский семинар)

т. (4932) 26-97-70

(4932) 26-98-57

e-mail: maximov@philosophy.ispu.ru

koroleva@ispu.ru

Сайт Соловьёвского семинара: <http://solovyov-seminar.ispu.ru>

Информацию о текущей деятельности Соловьёвского семинара смотрите также на: <http://www.ispu.ru/taxonomy/term/1071>

Главный редактор

Максимов Михаил Викторович,

д-р филос. наук, профессор

т. (4932) 26-97-70

факс: т. (4932) 38-57-01; 26-97-96

e-mail: maximov@philosophy.ispu.ru

ON “SOLOV’EVSKIE ISSLEDOVANIYA“ JOURNAL
(“Solov’ev Studies”)

“Solov’evskie issledovaniya“ journal is a scientific publication, devoted to the urgent issues of the Humanities like Philosophy, Philology, and Cultural Studies. Results of the Russian and Foreign research are published in the journal.

The journal has been published since 2001, the foremost authorities from the Philosophy and Science Centers of Russia, Germany, France, the UK, Poland, and Bulgaria are the members of the editorial staff of it.

The journal frequency is 4 issues a year; in March, June, September, December.

You can find the information about the journal on <http://www.ispu.ru/node/8026>

The full electronic version of all the issues since 2001 is on

<http://www.ispu.ru/node/6623>

“Solov’evskie issledovaniya“ journal is in the list of the leading reviewed scientific journals and issues published, approved by the State Commission for Academic Degrees and Titles of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation. The main research results of theses for Candidate Degree and Doctor Degree are published.

You can subscribe to the quarterly “Solov’evskie issledovaniya” journal in any post office in Russia.

The subscription conditions are in “Rospechat Catalogue” (section “Journals of Russia”), for nondomestic subscribers are in catalogues of JSC “MK-Periodica”

The subscription zip in “Rospechat Catalogue” is 37240.

The Editorial Office Address

34, Rabfakovskaya st., Ivanovo, 153003, Ivanovo State Power Engineering
University, Department of Philosophy, Russian Research Educational Centre
of Solovyev’s Heritage (The Solovyev Seminar)

Phone: (4932) 26-97-70, (4932) 26-98-57

E-mail: maximov@philosophy.ispu.ru

koroleva@ispu.ru

The Solovyev Seminar Site: <http://solovyov-seminar.ispu.ru>

You can find the information about the current activities of the Solovyev Seminar on

<http://www.ispu.ru/taxonomy/term/1071>

Chief Editor,

Mikhail V. Maksimov

Dr. Philosophy, Professor

Phone: (4932) 26-97-70

fax: (4932) 38-57-01, 26-97-96

E-mail: maximov@philosophy.ispu.ru

О ПОДПИСКЕ НА ЖУРНАЛ «СОЛОВЬЁВСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ»

Подписка на ежеквартальный научный журнал «Соловьёвские исследования» осуществляется в любом почтовом отделении Российской Федерации.

Условия подписки – в «Каталоге Агентства Роспечать» (раздел «Журналы России»), для зарубежных подписчиков – в каталогах ЗАО «МК-Периодика» («МК-Periodica»).

Индекс для подписчиков в «Каталоге Агентства Роспечать» – 37240.

Копию квитанции необходимо высылать на адрес редколлегии:

153003, Россия, г. Иваново, ул. Рабфаковская, 34, ИГЭУ, кафедра философии, Максимову М.В.,

или по E-mail: maximov@philosophy.ispu.ru; mvmaximov@yandex.ru

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Журнал «Соловьёвские исследования» включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Для публикации в «Соловьёвских исследованиях» принимаются научные статьи, обзоры, рецензии и другие материалы, соответствующие тематике журнала и научным направлениям – философия, филология, культурология.

Обязательным условием публикации является **годовая** подписка на журнал «Соловьёвские исследования».

Стоимость публикации 150 руб. за 1 страницу. Оплата производится после получения автором сообщения о принятии статьи в печать. Аспиранты публикуются на бесплатной основе.

Аспиранты, магистранты и студенты предоставляют на присылаемые статьи отзыв научного руководителя.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ, ПУБЛИКУЕМЫХ В ЖУРНАЛЕ «СОЛОВЬЁВСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ»

1. Объем статьи – до 1 п.л., обзоров и рецензий – до 0,5 п.л. Текст предоставляется на электронном носителе в редакторе WORD с распечаткой либо по электронной почте maximov@philosophy.ispu.ru (файлы с материалами должны быть названы по фамилии автора). Шрифт Times New Roman, формат страницы А4. Поля: верхнее – 1,5 см; нижнее, правое и левое – 2 см. Размер бумаги: ширина – 16,5 см; высота – 23,5 см.

2. Структура статьи должна быть следующей:

– в верхнем левом углу проставляются УДК и ББК;

– через 1.0 интервал печатается название статьи по центру, прописными (заглавными) буквами, шрифт полужирный, кегль 11, перенос запрещен (на русском языке);

– через 1.0 интервал ФИО автора/авторов (инициалы ставятся перед фамилией) по центру, прописными (заглавными) буквами, без указания степени и звания, кегль 11, (на русском языке); ниже строчными буквами указывается полное название организации, ее адрес с почтовым индексом, страна (на русском языке) и адрес электронной почты автора, кегль 9;

– через 1.0 интервал печатается аннотация (от 100 до 250 слов (700–1600 знаков без пробелов)), кегль 9, курсив (на русском языке);

– через 1.0 интервал печатаются ключевые слова (от 10 до 15 слов), кегль 9, курсив (на русском языке);

– через 1.0 интервал на английском языке печатаются: название статьи, автор/авторы (с указанием полного названия организации, ее адреса, страны и адреса электронной почты автора), аннотация и ключевые слова – в той же последовательности и в соответствии с теми же требованиями, что и на русском языке;

– через 1.0 интервал печатается текст статьи, кегль 11, межстрочный интервал по всему тексту – одинарный, отступ абзаца – 1 см (5 знаков), автоматический перенос слов включён, кавычки по всему тексту *только* угловые;

– через 1.0 интервал печатается библиографический список на русском языке (название «Список литературы») и список литературы на латинице (название References) (включают использованную литературу; в библиографическом описании указываются все авторы).

3. Содержание и структура аннотации.

Аннотация должна отражать основное смысловое содержание статьи и её характеристику (с использованием глагольных форм и словосочетаний следующего типа: рассматриваются..., излагаются..., утверждается..., предлагается..., обосновывается...; используются методы..., обосновываются положения (концепции, идеи)..., дается обзор ...; рассмотрены..., изложены..., выявлены..., предложены...; дан анализ..., сделан вывод..., изложена теория (концепция)... и т. п.).

Структура аннотации должна быть следующей: 1) состояние вопроса, указание на предмет исследования (Background); 2) материалы и/или методы исследования (Materials and/or methods); 3) результаты (Results), заключение (Conclusion).

В связи с подготовкой журнала к индексированию в Международной информационной аналитической системе Sciverse Scopus редколлегия журнала просит уделять особое внимание составлению аннотации в соответствии с особенностями этого жанра.

4. Требования к оформлению разделов «Список литературы» и References.

После статьи отдельными разделами оформляются «Список литературы» и References (шрифт Times New Roman, кегль 9). Нумерация Списка литературы и ссылки на нее в тексте выполняются **без применения автоматической расстановки ссылок**. Ссылки на цитируемую литературу оформляются в тексте в квадратных скобках, например [1, с. 15] – первая цифра обозначает порядковый номер в Списке литературы, вторая – страницу цитируемого источника.

В библиографическом описании в разделе References заглавия статей из журналов и сборников опускаются (при сохранении заглавий статей необходимо включать в описание их перевод на английский язык); оригинальные названия книжных изданий (монографии, сборники, материалы конференций), изданных на кириллице, даются в транслитерации (курсивом) и на английском языке (в квадратных скобках); выходные данные (город (для книжных изданий), том (vol.), номер (no.), страницы (pp., p.)) переводятся на английский язык. Обязательные выходные данные: для статей из журналов – год, том, номер, страницы; для книжных изданий – место издания, год, количество страниц. Если «Список литературы» содержит все ссылки только на латинице, то раздел References может отсутствовать.

Применяется одна система транслитерации, которая доступна по адресу <http://translit.ru> (в раскрывающемся списке «Варианты» выбираем вариант BGN). Примеры оформления библиографических описаний в разделах «Список литературы» и References размещены на сайте журнала: <http://www.ispu.ru/node/6623>

5. Авторские примечания (помещаемые ранее в разделе «Примечания» и оформляемые как затекстовая ссылка) с выпуска 1(33) 2012 года оформляются в виде подстрочных ссылок и примечаний в соответствии с требованиями по оформлению подстрочных ссылок и примечаний – внизу страницы под сплошной чертой, отделяющей основной текст, шрифт Times New Roman, кегль 9.

6. Авторы статей, публикуемых на языке оригинала (английском, немецком, французском), дополнительно предоставляют реферат статьи объёмом 4500 знаков без пробелов (700 слов) на русском языке.

7. Отдельным файлом предоставляется Авторская справка по следующей форме:

- Ф.И.О. полностью;
- ученая степень и ученое звание;
- должность, название кафедры, отдела, сектора и др.;
- название организации (полное) / места работы;
- почтовый индекс и адрес организации / места работы;
- почтовый индекс и адрес для переписки;
- телефон;
- E-mail.

*Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей.
При отклонении материалов рукописи не возвращаются.*

Гл. редактор, профессор Михаил Максимов
E-mail: maximov@philosophy.ispu.ru ; mvmaximov@yandex.ru

Главный редактор
МАКСИМОВ Михаил Викторович

СОЛОВЬЁВСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
2012. Вып. 3 (35)

Редактор С.М. Коткова
Компьютерная верстка и макетирование
Н.В. Королева

Обложка А. Лебедев

Подписано в печать 23.03.2012. Формат 70x100 1/16.
Печать плоская. Усл. печ. л. 16,26. Уч.-изд. л. 16,9.
Тираж 350 экз. Заказ №

ФГБОУВПО «Ивановский государственный энергетический
университет имени В.И. Ленина»,
153003, г. Иваново, ул. Рабфаковская, 34.

Типография «ПресСто»,
153025, г. Иваново, ул. Дзержинского, 39.