
МИРОВАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

WORLD AND NATIONAL CULTURE

УДК 130.2

ГНОСТИЧЕСКИЕ ТОПОСЫ В ТРАГЕДИИ «ФАУСТ» И. В. ГЁТЕ

Е. К. СЕЛЬЧЕНОК¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 200030, г. Минск, Беларусь

Рассматривается вопрос о гностической сущности образа Фауста, являющегося ключевым для раскрытия гностических мотивов в немецкой культуре Нового времени, так как последующее осознание культурой самой себя преломлялось именно сквозь призму образа Фауста как магистрального для всей немецкой культуры. Поскольку ключевым для развития немецкой фаустианы и оформления гностической константы германской культуры стало воплощение духовных поисков И. В. Гёте, которые отразились в трагедии «Фауст», автор статьи анализирует произведение с точки зрения актуализации в ней гностических топосов – культурных констант, оформившихся на основе мировоззрения исторического гностицизма, которые несут в себе культурно-генетический код. В этом ключе автор рассматривает две пары *Фауст – Гретхен* и *Фауст – Елена*, подробно изучает как единую диадду пару *Фауст – София*, а путь Фауста – как путь гностического постижения тайны.

Ключевые слова: гнозис; гностицизм; гностический топос; Фауст; София; И. В. Гёте.

Образец цитирования:

Сельченко ЕК. Гностические топосы в трагедии «Фауст» И. В. Гёте. *Человек в социокультурном измерении*. 2021;1: 35–43.

For citation:

Selchenok EK. Gnostic toposes in tragedy «Faust» by J. W. Goethe. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2021;1:35–43. Russian.

Автор:

Елена Константиновна Сельченко – старший преподаватель кафедры культурологии факультета социокультурных коммуникаций.

Author:

Elena K. Selchenok, senior lecturer at the department of cultural science, faculty of social and cultural communications. elena.selchenok@gmail.com



GNOSTIC TOPOSES IN TRAGEDY «FAUST» BY J. W. GOETHE

E. K. SELCHENOK^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The article examines the question of the Gnostic essence of the image of Faust, which is the key for the disclosure of gnostic motives in the German culture of the New Age, since the subsequent awareness of culture itself was refracted precisely through the prism of the image of Faust as the mainstream for German culture. Since the key to the development of German Faustianism and the formulation of the Gnostic constant of German culture was the embodiment of J. W. Goethe's spiritual quests, which were reflected in «Faust», the author analyses the tragedy from the point of view of actualising Gnostic toposes in it which are cultural constants that took shape on the basis of the worldview of historical Gnosticism that carry the cultural and genetic code. The two pairs *Faust – Gretchen* and *Faust – Helena* are considered in detail as a single dyad *Faust – Sophia*, and the path of Faust as the path of the Gnostic comprehension of the mystery.

Keywords: gnosis; Gnosticism; gnostic topos; Faust; Sophia; J. W. Goethe.

Введение

Гностический топос – это культурная константа, оформившаяся на основе мировоззрения исторического гностицизма, которая несет в себе культурно-генетический код и способна вырабатывать новые значения в ходе усвоения творческим сознанием в рамках мировоззренческой концепции конкретной культурной эпохи. Мы полагаем, что в культуре немецкого Просвещения, в частности, в творчестве И. В. Гёте, нашли отражение следующие гностические топосы: поиск и обретение тайного знания о Боге и мире (гнозиса) через возвращение ему утраченной полноты (TI); многомирие как иерархическое развертывание сложной системы отдельных эонов (духовных сущностей, жизненных сфер, циклов творения и т. д.) (TII); неразрешимый, извечный конфликт как результат напряженной, дуалистически заостренной нетождественности верхних и нижних ступеней иерархии многомирия (TIII); драматически переживаемый разрыв с *Единым* и последующая попытка восстановления связи с ним через одухотворение материального (софийный миф) (TIV); стратификация человечества сообразно причастности к духу (TV); эсхатологическая мотивация индивидуальной активности (TVII) (подробнее о топосах см. [1]).

Методы исследования складываются из синтеза методологических практик культурологии, философии, религиоведения и литературоведения. В ходе исследования был применен системный метод, подразумевающий рассмотрение предмета научного изучения как системы, а также аксиологический подход, обеспечивший анализ культурных феноменов в качестве ценностей. Активно используется идиографический метод, подразумевающий описание индивидуальных особенностей единичных исторических фактов и событий, историко-хронологический метод, предполагающий воспроизведение явлений в их хронологическом развитии с присущими им особенностями, культурно-исторический, а также сравнительный методы. Кроме того, были использованы структурно-семиотический метод с опорой на текстуальный анализ произведений (позволяет выявить структурную взаимосвязь и взаимодействие элементов текста и контекста), герменевтико-рецептивный метод (обнаруживает рецепции гностических топосов в исследуемых явлениях культуры и отдельных произведениях), ритуально-мифологический метод (служит для определения мифологических структур и ритуальных моделей, а также для выявления мифологических образов и мотивов, трансформированных авторским сознанием).

Основная часть

Закрепление гностических топосов в немецкой культуре эпохи Просвещения проявилось в развитии тайных обществ (масоны, пиетисты, иллюминаты, неорозенкрейцеры, неотаплиеры). Религиозному мистицизму масонство, возникшее в светской среде и представлявшее своего рода элитарную религию для избранных, противопоставляет мистицизм светский, в котором причудливо переплетены элементы гностицизма, герметизма и т. п. В Германии масонство приняло аристократический характер и наполнилось мистическим содержанием, поиском особых знаний и откровений: по духу масонские ложи все ближе становились к средневековым организациям с иерархией духовных степеней, занимались каббалой и алхимией, стремились познать тайны Бога с помощью разума и при

этом обособиться в исключительное сословие. Орден иллюминатов создал концепт тайного знания, доступного посвященным, фактором идейно-политической организации и борьбы трансформировав антисистемный опыт средневековых ересей, сект, орденов и тому подобного в формы, из которых в XIX в. выросла современная политика. Особый интерес в пиетизме представляет учение о богословии возрожденных и учение о перфектизме.

Ключевым для развития немецкой фаустианы и оформления гностической константы германской культуры стало воплощение духовных поисков И. В. Гёте, которые отразились в трагедии «Фауст».

И. В. Гёте вырос в протестантской семье. Он «тяготеет к мистике и глубинному человеку, который служит антропологическим ориентиром для германской культуры» [2, с. 160], увлечен алхимией и натуральной магией (в юности), идеями Агриппы, Парацельса и Я. Бёме, что делает его представителем розенкрейцерского просвещения. И. В. Гёте был знаком с пиетизмом, масонством, герметизмом, алхимией, гностицизмом, и эти знания непосредственно отразились в его главном творении. Первое издание самого известного в XVIII в. руководства по алхимии – книги Г. фон Веллинга – вышло во Франкфурте в 1719 г. В нем были опубликованы герметико-алхимические иллюстрации. И. В. Гёте подробно рассматривает эту работу в своей книге «Из моей жизни. Поэзия и правда». Дерзкая магико-каббалистическая космология Г. фон Веллинга была выдержана в традиции Я. Бёме.

Исследователи неоднократно указывали на влияние неоплатонизма на творчество И. В. Гёте. Так, И. Б. Казакова уверена, что влияние философии Плотина (скорее, через философию Б. Спинозы, потому что пантеистический неоплатонизм) можно найти как в его художественном творчестве, так и в естественно-научных и философских сочинениях [3, с. 104]. Обширность этого влияния требует специальных исследований: «Сосредоточившись на алхимии Гёте как неоплатонической натурфилософии, можно расширить понимание гётевского неоплатонизма, увидеть в увлечении поэта алхимией не случайный эпизод его духовной биографии, а важный этап в постижении универсума таким, каким он предстает в учении Плотина» [3, с. 105].

По свидетельству самого И. В. Гёте, первые прочитанные им неоплатонические труды были написаны алхимическими авторами. С сочинениями самого Плотина он познакомился в 1806 г. и даже перевел часть его трактата с греческого. Понимание у И. В. Гёте демонического, согласно которому демон – это дух-руководитель или дух-хранитель, близко неоплатоническому. Мефистофель – воплощение зла с христианской точки зрения, но в алхимии, как неоплатоническом учении, зло не является абсолютной противоположностью добра. По мнению И. Б. Казаковой, «Гёте в “Фаусте” поднимает алхимическую проблему духовного восхождения – спасения – материальной природы, обретения ею бессмертия и неразложимости, присущей сверхчувственному миру» [3, с. 110].

В круг пиетистов И. В. Гёте был вхож благодаря своей матери с осени 1768 г. Их учение отходило от официальной доктрины церкви: они считали Святой Дух женской фигурой, матерью, много говорили о божественной мудрости, часто олицетворяемой женщиной и связанной со Святым Духом. Такое понимание Святого Духа созвучно с каббалистическим, потому что руах (дух) – женского рода. В гностическом Евангелии от евреев Иисус говорит: «Дух Святой, Матерь моя». Благодаря пиетистам И. В. Гёте открыл для себя книгу «Беспристрастная история ереси и церкви» Г. Арнольда, который уже в 1700 г. обратил внимание на альтернативные течения раннего христианства, противопоставив их ортодоксии. Г. Арнольд отстаивает позицию, согласно которой с самого начала истории церкви еретики всегда были добрыми христианами, а ортодоксы – нет.

Особенное впечатление на И. В. Гёте произвел гностицизм. Это отражено в восьмой книге его биографии «Из моей жизни. Поэзия и правда»: «Я старательно изучал различные мнения, и так как мне не раз приходилось слышать: каждый человек в конце концов имеет, мол, свою собственную религию – то мне показалось вполне естественным сочинить таковую и для себя, что я и сделал с превеликим увлечением. В основе ее лежал *неоплатонизм, к которому примешались элементы герметики, мистицизма и каббалистики*. Так я построил для себя мир, довольно причудливый и странный»¹ [4, с. 296]. Описание своей религии у И. В. Гёте очень напоминает уже рассмотренное нами гностическое мировоззрение (ТII). Он описывает божество, «извечно само себя воспроизводящее». Власть демиургическая передана иному существу: «То был Люцифер – ему отныне была передана вся созидательная сила, и от него впредь должно было исходить все остальное бытие. Он тотчас же явил доказательство своей безграничной дееспособности, создав ангелов, – также по своему подобию, независимых, но в нем неизменно содержащихся и им ограниченных. Окруженный величием этого сонма, он позабыл о своем происхождении от всевышних, возомнив, что его первоисточник в нем же и содержится. От этой-то первой великой неблагодарности и произошло все, что представляется нам несовместным с духом и с замыслом Божиим. Чем больше Люцифер сосредоточивался в самом себе, тем было хуже ему и всем духам,

¹Здесь и далее курсив наш. – Е. С.

которых он лишил радости сладостного восхождения к их первоистоку» [4, с. 296] (ТIII). Некоторые ангелы присоединились к Люциферу, а другие – вернулись к первоистоку. Именно этот самый «второй бог», названный воспитанным в духе протестантизма И. В. Гёте Люцифером, и сотворил материю: «Из этой сплоченности всего сотворенного Люцифером и ему повинного произошло то, что мы понимаем под материей, все, что представляем себе тяжелым, твердым и мрачным» [4, с. 296]. Элохим, не дожидаясь тех «эонов, которые очистят поле действия», решает «устранить сей изъян мироздания» («Они одарили бесконечное бытие *способностью распространяться и восходить к первоистоку*. Необходимый пульс жизни был восстановлен...») [4, с. 296]. Но не было еще существа, которое было бы изначально призвано восстановить свою связь с истоком (ТIV). Так был создан человек, «во всем сходствующий с божеством, более того – ему подобный, который, однако, именно поэтому вновь оказался в положении Люцифера, то есть был одновременно и безусловен, и ограничен... и ясное сознание, равно как постоянная целенаправленность его воли, должны были сопровождать все стадии его жизни» [4, с. 296]. Спустя некоторое время человек «сыграл роль Люцифера», т. е. совершил грехопадение, «и это вторичное отпадение возымело столь же великие последствия, ибо *весь сотворенный мир был и есть не что иное, как вечное отпадение и вечный возврат к первоистоку*» [4, с. 296]. Правда, все это И. В. Гёте говорит о себе в ранней молодости. Тем не менее очевидно его знакомство с этим мировоззрением.

По наблюдению Ж. Куиспела, И. В. Гёте многое заимствовал у Г. Арнольда, и это отражено в трагедии «Фауст» [5]. Именно в книге Г. Арнольда И. В. Гёте прочел о гностической идее двух душ (душа и дух), и отражение этого можно видеть в трагедии «Фауст»: *Zwei Seelen wohnen, Ach! Inmeiner Brust (О, в моей груди живут две души)*. Позволим себе согласиться с утверждением Ж. Куиспела, что И. В. Гёте принял гностическую концепцию о том, что спасение души неизбежно [5]. Духовный человек спасается, потому что в нем изначально есть дух, пневма (а не только душа). Спасение основывается не на божественном милосердии, великодушии и всепрощении, оно свершается в силу изначального обладания основанием для спасения – духом (ТV).

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.
Und hat an ihm die Liebe gar
Von obenteil genommen,
Begegnet ihm diese lige Schar
Mit herzlichem Willkommen.
Цит. по [5].

*Спасен благородный член
духовного мира от зла,
кто старался, постоянно стремясь,
того мы можем спасти.
И на нем даже любовь
свыше прибывала.
Встретит его святой сонм
сердечным приветствием².*

Завязка мировой драмы в гностицизме связана со стремлением к знанию и созиданию (София). И то и другое составляет ядро образа Фауста. Как и крупные гностические сказания, история героя начинается на небесах, продолжается на земле и заканчивается опять на небесах, повторяя падение, очищение и возвращение (ТIV) гностической Софии.

Именно в трагедии «Фауст» ярче всего выражены интересующие нас гностические топосы. И. В. Гёте не только продолжил традицию немецкой фаустианы, но возродил и актуализировал гностическую составляющую этого образа, определив окончательно его облик для последующей немецкой культуры.

К концу XVIII в., после двух столетий кукольных постановок и попыток литературной обработки и переосмысления образа Фауста у К. Марло и К. Клингера, в нем все ярче проступают титанические черты. В связи с этим примечательна пьеса «Фауст» Т. Гейсельбрехта: он исключил из сюжета описание безбожных деяний героя, но оставил его метания и поиски. В 1847 г. с одного из экземпляров этого произведения, сделанных ранее по приказу Фридриха Вильгельма III, была сделана перепечатка в издание И. Шейбле «Das Kloster». Вполне возможно, что образ Фауста рубежа веков обязан своей спецификой не только трагедии И. В. Гёте, но и этому тексту. В нем герой характеризуется как смелый и сильный духом и сравнивается с титанами. Он ищет знания в книгах, но не может их найти. Его гениальность не оценена, он получает жалкие гроши за свои труды, людей герой презирает, поскольку все они марионетки в этом мире, а потому достойны презрения. Не по заблуждению, а из-за одержимости порывом сбежать прочь от этого мира он обращается к некромантии. Еще раз напомним: идейным источником всех христианских ересей считался и фактически был гностицизм. Недаром И. Лионский называл своего легендарного предтечу Симона-мага отцом всех ересей. С учетом изначального германского арианского догмата о подобии (а не о единстве Отца и Сына), выраженного антитринитаризма,

²Перевод наш. – Е. С.

ориентации на князей и императора, а не на римскую курию, реформаторы, готовые взять в идеологические союзники всех, кто противостоял Риму, и обладавшие при этом прекрасным теологическим образованием, в поиске идейных обоснований своей позиции не могли пройти мимо гнозиса.

В таком случае обращает на себя внимание тот факт, что основой сюжета трагедии И. В. Гёте является уже не просто познание мира в духе просветителей (рациональное познание осталось за границами драмы), которое исчерпано для Фауста. Именно с разочарования в рациональном познании начинается произведение. Путем Фауста становится самопознание через познание устройства мироздания. Этот процесс начинается с выявления своего внутреннего Я – *alter ego* – Мефистофеля, который появляется в момент исчерпания познания объективного мира. Он же (Мефистофель) также именуется отрицанием. Немецкий ученый Г.-М. Шенке выделяет такую особенность гностической философии как «возможность отрицательного объяснения бытия» [6, с. 24].

Согласно Федоту, ученику гностика Валентина, обладать гнозисом – это знать, «чем мы были и чем мы стали, где были и куда заброшены, куда идем и откуда явится искупление, что есть рождение и что возрождение» [6, с. 32]. Гнозис, по наблюдению М. Трофимовой, оказывается тождественным единому бытию; он предстает в качестве «определяющего начала, которое обнаруживает себя повсюду – и в человеке, и во вселенной, и в акте творения, и в акте спасения, и в высшем, и в низшем» [6, с. 34]. Один из вопросов гностицизма о том, как примирить единство и двойственность, решается выбором миропонимания единства: «Гностик тождествен божеству, внешний мир – жизни внутренней... антропософия становится теософией, характеристики онтологические переходят в гносеологические...» [6, с. 34]. Так, постижение внешнего мира в трагедии «Фауст» оборачивается постижением внутреннего и стремлением к обладанию гнозисом.

По Трофимовой, «гнозис – это и единство всего бытия (но осуществляемое во множестве), и мир высший (но дополняемый миром низшим), и спасение (но необходимое лишь при творении), и путь одного человека (но и всего мироздания)» [6, с. 36]. Но гнозис – это не определяющее познание, а переживающее. Фауст уже в начале драмы оставляет определяющее познание позади и устремляется к познанию переживающему (ТI, ТIV):

Пергаменты не утоляют жажды.
Ключ мудрости не на страницах книг.
Кто к тайнам жизни рвется мыслью каждой,
В своей душе находит их родник [7, с. 27].

М. Трофимова считает, что модель мира, созданная мышлением определяющего познания, оказывается отрицательным началом и гностики противопоставляют свой идеал ложному знанию.

Так, для гностицизма имеет значение знание, полученное в откровении. Как отмечает М. Трофимова: «Постижение смыслов и спасение – одно в гнозисе... Все внешнее должно быть пережито человеком, выбрано им, усвоено силой чувства» [6, с. 44]. Так и Фауст постигает смысл своего бытия в стремлении к всеобщему благу, что и оказывается для него залогом спасения (ТIV). Он усвоил мир силой чувства (ТII).

В гностическом памятнике «Пистис София» отмечается, что истина и жизнь достигаются «привнесением познающего в предмет познания, отсутствием границы между субъектом и объектом» [6, с. 38]. Таким образом, одним из ключевых моментов гностического поиска является единство с постигаемым. В трагедии И. В. Гёте «Фауст» это единство достигается погружением героя в пучину жизни и ростом образа до уровня Адама Кадмона (название первого и высшего из пяти духовных миров, которые были созданы для исправления Творения, в каббале), воплощением в Фаусте всего мироздания и оправданием героя в целом. Фауст спасается, физически умирая, преодолевая обреченную материю (ТVII).

Что касается отношения гностицизма ко злу, то последнее признается необходимым в деле мироустройства. Так и у И. В. Гёте дух отрицания оказывается неотъемлемой частью бытия, обеспечивающей последнему целостность, полноту, динамику, равновесие (ТIII). По наблюдению М. Трофимовой, в гностическом восприятии зла наблюдается некая двойственность. Это объясняется тем, что «осуждению в конце концов принадлежит нечто, не преодоленное в тебе самом» [6, с. 48]. В начале драмы непреодоленным в Фаусте оказывается именно Мефистофель. «Битва богов и йотунов, верующих и демонов развертывается отныне в глубинах человеческого духа, ее пространством становится общество, культура, искусство и техника... Антропологическая драма Парацельса и Бёме получает у Гёте новое воплощение, становясь ядром эстетики и культурологии» [2, с. 163].

Основой гностического мифа является образ и идеал Софии (Премудрости). В западной культуре он целенаправленно использовался преимущественно в немецкой мистике (Г. Сузо, Я. Бёме, Г. Арнольд). Именно оттуда берет образ Софии И. В. Гёте, но, по мнению С. С. Аверинцева, «в противоположность

Бёме и с сильным уклоном в язычество, подчеркнув ее материнские черты. Фауст, не удовлетворенный чистым интеллектуализмом... находит избавление в приходе к Софии – духовно-телесному началу, в котором сняты противоречия...» [8, с. 162]. В данном случае, по мнению С. С. Аверинцева, София символизирует мировую меру бытия. На наш взгляд, достижение Фаустом вечной женственности (Софии) – это не столько внезапное спасение от утраты чувства меры (хотя слепота героя и ускорила развязку, ибо, утратив зрение, он потерял чувство реальности и обратил свой взор внутрь себя, открыл мир в себе и только так обрел свое прекрасное мгновение). Это скорее результат движения к Софии на протяжении всей драмы: через кипучие воды жизни, через утрату Гретхен и Елены, которых мы склонны рассматривать как две ипостаси единой сущности. Сама София в трагедии «Фауст» распадается на три составляющие: телесную (Ахамот), душевную (Елена) и духовную (Mater Gloriosa).

Согласно С. С. Аверинцеву, «Ахамот (греч. 'Αχαμὸβ как передача евр. hahāchmōth, “премудрость”), Эннойя (греч. 'Εννοια, “помышление”) в представлениях гностиков-валентиниан (Египет, II в. н. э.) – гипостазированное “помышление” падшей Софии, духовный плод ее грехопадения» [8, с. 40]. Ахамот порождена лишь одной Софией. Вся жизнь Ахамот сводилась к аффективно-страдательным состояниям (печаль, страх, недоумение, неведение). Исследователь отмечает: «...из страстей Ахамот рождается материя... из ее обращения – стихия души, а она сама слита со всем этим как плененная духовная субстанция» [8, с. 40]. Христос, дарованный ей как спаситель, сообщает Ахамот оформленность, а она, в свою очередь, желая «оформить душевно-телесный уровень бытия», производит демиурга, который при ее тайном содействии творит материальный космос [8, с. 40].

Само понятие «вечная женственность» впервые появляется в памятнике письменности «Книга Зогар» («Сэфер га-Зогар»), откуда усваивается каббалистической традицией, с которой был знаком И. В. Гёте. По словам Г. В. Синило, «каббалистическая концепция Шехины как женского элемента в Едином Боге... вызревала постепенно через отождествление Шехины с Духом Божьим и Премудростью через персонификацию, а затем гипостазирование Божественного присутствия в мире» [9, с. 327]. Вопросы о гностицизме как об истоке этого образа в памятнике письменности «Книга Зогар», о взаимодействии каббалы и гностицизма подробно рассмотрел в работе «Основные течения в еврейской мистике» Г. Шолем: «С точки зрения некоторых гностиков “низшая София”, последний эон на грани “плеромы”, представляет собой “дочь света”, низвергающуюся в бездну материи. Эта идея находится в тесной связи с идеей Шехины» [10, с. 288–289]. Восприятие Шехины как «мистической ипостаси общины Израиля» [9, с. 327], на наш взгляд, правомерно сопоставить с восприятием в гностицизме Софии как общего духа другой общины – избранных, пневматиков.

Рассмотрим с учетом вышесказанного о Софии и Ахамот образ Гретхен в трагедии «Фауст» И. В. Гёте. Героиня предстает перед читателем как наивное чистое дитя, и жизнь ее (даже в рамках драматической поэмы) также сводится к «аффективно-страдательным состояниям» (неведение, страх, печаль): встречаясь с Фаустом, ожидая его, сокрушаясь, она обуреваема именно этими чувствами [8, с. 40]. Грехопадение Гретхен как Ахамот и предание ее во власть грешного мира очевидны: она опозорена, покинута, заточена в темницу, где представляет собой «плененную духовную субстанцию» (TIV) [8, с. 40]. Так же как и Ахамот, опозоренная Гретхен в темнице ожидает своего милого жениха. Надежды, которые согласно тексту героиня возлагает на своего суженого, в действительности не соответствуют возможностям и применимы скорее к сфере духа:

Сквозь мрак темницы неутешный,
Сквозь пламя адской тьмы кромешной,
И улюлюканье, и вой
Он крикнул «Гретхен!», милый мой!
<...>
Он тут! Он тут! Он все исправит!
.....
Я спасена! [7, с. 175].

Правда, при этом Гретхен можно представить и как Софию (ведь именно она в конце спасает Фауста), результатом грехопадения которой явился духовный плод – Ахамот – загубленная дочь, о которой она говорит. Гретхен настойчиво посылает Фауста спасти девочку, которую уже утопила, она посылает спасителя, чтобы тот вновь добился воссоединения двух ипостасей, появившихся в результате грехопадения.

Имя Маргарита переводится с латинского как жемчужина. Известно, что наречение героини именем Гретхен – дань юношеской любви самого И. В. Гёте к девушке с таким именем. Тем не менее в тексте фигурируют два имени: в одиночестве или с Мартой (бытовой уровень) реплики подписаны «Гретхен»,

но как только в сцене появляется Фауст или Мефистофель (метафизический уровень), героиня именуется Маргарита. В гностической литературе есть устойчивый образ-символ Софии как жемчужины («Гимн жемчужине»). Несмотря на то, что научное изучение книги «Деяния Иуды Фомы» началось в первой четверти XIX в., когда И. Тило издал греческий текст, само произведение, как и гностические образы, был известен и раньше. Е. Н. Мещерская излагает в монографии мнение Т. Нёльдеке, который считает «Гимн жемчужине» неподдельным гностическим сочинением в его сирийском оригинале. Произведение можно считать древней гностической песней о душе, которая, будучи небесного происхождения, ниспосылается на землю и здесь забывает о своем небесном происхождении до тех пор, пока не будет разбужена небесным откровением, не исполнит своего предназначения и не возвратится ввысь, на небо, где вновь облечется в свои небесные одежды и вновь обретет свой идеальный первообраз в соседстве с высшими небесными силами [11, с. 114]. Цель царевича (освободить жемчужину) – символ мировой души. Спуск за душой мы видим в трагедии «Фауст» в эпизоде нисхождения героя к Матерям за Еленой. Можно предположить, что в данном контексте имя гётевской героини правомерно считать указанием на сущность данного образа. Это согласуется с представлением Маргариты (жемчужины) в финале драмы как вечной женственности (в упомянутой выше «Книге Зогар» Шехина также именуется жемчужиной). Можно найти в сочинении «Гимн жемчужине» и отражение промежуточной утраты Софии: «И я забыл ее, жемчужину... и под бременем притеснений их уснул сном глубоким» (цит. по [11, с. 171]). Фауст также сначала забыл свою Софию-Ахамот (в лице Гретхен). Спящим мы видим его и после знаменитой сцены в тюрьме.

Гностические истоки образа Елены, как было показано ранее, обнаруживаются в народной книге о Фаусте. Легенда о Симоне-маге, творившем чудеса со спутницей Еленой, была хорошо известна в Средние века в Германии. Она вошла в «Императорскую хронику» – немецкую поэму середины XII в., имевшую широкое распространение. Эта же легенда о Симоне-маге знакома и протестантским богословам, и демонологам XVI в.

Образ Елены в трагедии «Фауст» не так детально прописан, как образ Гретхен, история отношений Фауста и Елены явно носит символический, мистико-философский, эзотерический характер. И связь этого образа с гностицизмом более прозрачна, чем в случае с образом Маргариты. В драме И. В. Гёте Елена представляет скорее Софию, выведенную из царства Матерей (в образе Софии особенно акцентируется ее материнское начало). Если Елена – София, то путь Фауста – путь постижения Софии, т. е. стремления к гнозису. Еще в начале драмы Мефистофель опоил Фауста зельем, после которого тот «Елену во всех увидит непременно» [7, с. 98]. Фауст видит ее в зеркале, значит, ему открывается Премудрость в своем отражении, и он начинает погоню за этим образом, в том числе и в лице Гретхен. Временно забыв о Софии и утратив ее в буйстве Вальпургиевой ночи, он вновь находит ее и вступает с ней в своего рода мистический брак. Очищенная Елена тает в воздухе как облако – возвращается на небо и в слиянии с Ахамот (Маргаритой) предстает в финале той самой вечной женственностью – жемчужиной.

Более того, оба эти образа – Гретхен и Елена – представляют собой ипостаси вечной женственности, изначально они заключены в образе Фауста, воплощающего ищущее сознание и дух. Фауст говорит о двух душах, разрывающих его надвое:

Одна, как страсть любви, пылка
И жадно льнет к земле всецело,
Другая вся за облака
Так и рванулась бы из тела. [7, с. 43].

Одну из можно соотнести с образом любящей Гретхен-Ахамот, другую – с Еленой, растаявшей в воздухе, как облако.

На гностическую идею трагедии «Фауст» указывал в работе «Психологические типы» и К. Г. Юнг: «То, что сначала появилось в лице Гретхен, и потом, на более высокой ступени, стало Еленой, возвышается в конце до Mater gloriosa... Я только хочу указать на то, что мы имеем здесь дело с тем исконным образом, которым усердно занимались уже гностики, а именно с идеей божественной блудницы – Евы, Елены, Марии и Софии-Ахамот» [12].

С позиции пневматического подхода (а не с точки зрения христианской морали) нравственный облик Фауста (в смысле погони за ощущениями) не может быть подвержен никакой критике, ибо с точки зрения гностицизма стать лучше не значит подчиняться каким-либо моральным предписаниям. В финале драмы Фауст как человек начинает ощущать в себе божественное, т. е. способность преодолевать законы природы и изменять жизнь людей, например, создавать из болота или моря плодородную долину – творить свой мир (ТII).

В своем диссертационном исследовании С. В. Семочко последовательно доказывает, что концепт «Фауст» является в немецкой культуре константой. По словам Ф. В. Й. Шеллинга, доктор Фауст – первенствующее лицо в немецкой национальной мифологии [13, с. 61]. Исходя из определения места образа Фауста в немецкой культуре, можно сделать вывод о роли гностического компонента в истории немецкой (шире – германской) культуры. Таким образом, можно рассматривать две пары *Фауст – Гретхен* и *Фауст – Елена* как единую диаду *Фауст – София*, а путь Фауста – как путь гностического постижения тайны.

Заключение

Вопрос о гностической сущности образа Фауста можно считать ключевым для раскрытия гностических мотивов в немецкой культуре Нового времени, поскольку последующее осознание культурой самой себя преломлялось именно сквозь призму образа Фауста как магистрального для всей немецкой (а позднее, с подачи О. Шпенглера, и европейской в целом) культуры. Аккумулировав в себе германский гнозис поздней Античности, Средневековья и Реформации, образ Фауста как квинтэссенция германского восприятия сверхчеловека стал зеркалом, в котором последовательно отражались периоды развития самосознания немецкой нации и национальной культуры. Каждая эпоха создавала своего Фауста, перенимая вместе с этим образом гностическое наследие и встраивая его в новый мировоззренческий контекст. В трагедии И. В. Гёте судьба героя представлена как путь гностического постижения тайны. Фауст, как гностик, изначально предназначен для спасения, потому что в нем изначально есть дух (пневма), а пары *Фауст – Гретхен* и *Фауст – Елена* представляют единую диаду *Фауст – София*. Если исходить из того, что концепт «Фауст» является в немецкой культуре константой, становятся очевидными место и значимость гностического компонента в истории немецкой (шире – германской) культуры. И. В. Гёте не только продолжил традицию немецкой фаустианы, но и возродил, а также актуализировал гностическую составляющую этого образа, определив окончательно его облик для последующей немецкой культуры.

Библиографические ссылки

1. Сельченко ЕК. Трансформация идей гностицизма в европейской культуре. В: Воробьева ОА, редактор. *Актуальные проблемы гуманитарного образования: материалы V Международной научно-практической конференции; 18–19 октября 2018 г.; Минск, Беларусь*. Минск: БГУ; 2018. с. 474–484.
2. Дугин АГ. *Ноомахия. Войны ума. Германский Логос. Человек апофатический*. Москва: Академический проект; 2015. 639 с.
3. Казакова ИБ. Неоплатонизм Гёте и духовная алхимия в «Фаусте». *Обсерватория культуры*. 2009;2:104–111.
4. Гёте ИВ. *Из моей жизни. Поэзия и правда*. Москва: Художественная литература; 1976. 718 с.
5. Quispel G. Faust: symbol of western man. *Eranos-Jahrbuch*. 1966;35:241–265.
6. Трофимова МК. *Историко-философские вопросы гностицизма*. Москва: Наука; 1979. 216 с.
7. Гёте ИВ. *Фауст. Трагедия*. Пастернак Б, переводчик. Москва: Художественная литература; 1976. 510 с.
8. Аверинцев СС. *София – Логос: словарь*. Киев: Дух і Літера; 2001. 460 с.
9. Синило ГВ. *Песнь Песней в контексте мировой культуры. Поэтика Песни Песней и ее религиозные интерпретации. Книга I*. Минск: Экономпресс; 2012. 680 с.
10. Шолем Г. *Основные течения в еврейской мистике*. Москва: Иерусалим; 2004. 510 с.
11. Мещерская ЕН. *Деяния Иуды Фомы (культурно-историческая обусловленность раннесирийской легенды)*. Москва: Наука. Главная редакция восточной литературы; 1990. 243 с.
12. Юнг КГ. Психологические типы [Интернет; процитировано 1 марта 2018 г.]. Доступно по: <http://www.bookap.by.ru/psyanaliz/ungtip/gl27.shtml>.
13. Семочко СВ. Концепт «Фауст» как константа немецкой культуры [автореферат диссертации]. Воронеж: Воронежский государственный университет; 2004. 20 с.

References

1. Selchenok EK. [Transformation of Gnostic ideas in European culture]. In: Vorob'yova OA, editor. *Aktual'nye problemy humanitarnogo obrazovaniya: materialy V Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii; 18–19 oktyabrya 2018 g.; Minsk, Belarus* [Current problems of humanitarian education: materials of 5th International scientific-practice conference; 2018 October 18–19; Minsk, Belarus]. Minsk: Belarusian State University; 2018. p. 474–484. Russian.
2. Dugin AG. *Noomakhia. Voyny uma. Germanskii Logos. Chelovek apofaticheskii* [Noomakhia: wars of the mind. Germanic Logos. The man is apophatic]. Moscow: Akademicheskii proekt; 2015. 639 p. Russian.
3. Kazakova IB. [Goethe's neoplatonism and spiritual alchemy in «Faust»]. *Observatory of Culture*. 2009;2:104–111. Russian.
4. Goethe JW. *Из моей жизни. Поэзия и правда* [From my life. Poetry and truth]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura; 1976. 718 p. Russian.
5. Quispel G. Faust: symbol of western man. *Eranos-Jahrbuch*. 1966;35:241–265.
6. Trofimova MK. *Istoriko-filosofskie voprosy gnostitsizma* [Historical and philosophical issues of Gnosticism]. Moscow: Nauka; 1979. 216 p. Russian.

7. Goethe JW. *Faust. Tragediya* [Faust. Tragedy]. Pasternak B, translator. Moscow: Khudozhestvennaya literatura; 1976. 510 p. Russian.
8. Averintsev SS. *Sofiya – Logos: slovar'* [Sophia – Logos: dictionary]. Kyïv: Duh i Litera; 2001. 460 p. Russian.
9. Sinilo GV. *Pesn' Pesnei v kontekste mirovoi kul'tury. Poetika Pesni Pesnei i ee religioznye interpretatsii. Kniga 1* [Song of Songs in the context of world culture. Poetics of the Song of Songs and its religious interpretations. Book 1]. Minsk: Econompres; 2012. 680 p. Russian.
10. Sholem G. *Osnovnye techeniya v evreiskoi mistike* [Main trends in Jewish mysticism]. Moscow: Jerusalem; 2004. 510 p. Russian.
11. Meshcherskaya EN. *Deyaniya Iudy Fomy (kul'turno-istoricheskaya obuslovlennost' rannesiriiskoi legendy)* [Acts of Judas Thomas (cultural and historical conditioning of the early Syrian legend)]. Moscow: Nauka. Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury; 1990. 243 p. Russian.
12. Jung KG. Psychological types [Internet; cited 2018 March 1]. Available from: <http://www.bookap.by.ru/psyanaliz/ungtip/gl27.shtm>. Russian.
13. Semochko SV. *Kontsept «Faust» kak konstanta nemetskoï kul'tury* [The concept of Faust as a constant of German culture] [dissertation abstract]. Voronezh: Voronezh State University; 2004. 20 p. Russian.

Статья поступила в редколлегию 15.01.2021.
Received by editorial board 15.01.2021.