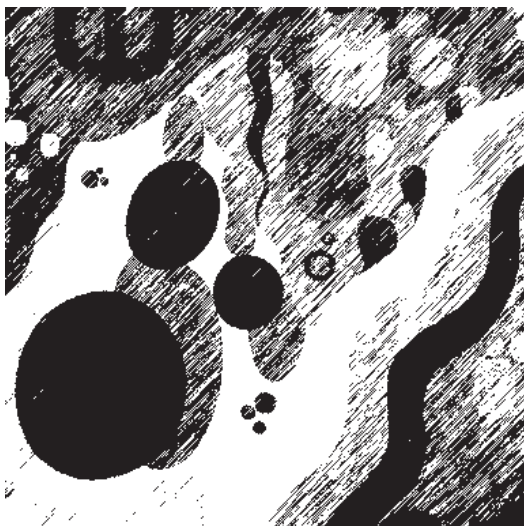


Юлиус Эвола

АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО



ЕВРАЗИЙСКОЕ ДВИЖЕНИЕ
МОСКВА
2012

ББК 80.9

Э 15

*Издание выполнено на базе Центра Консервативных Исследований
социологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова*

Научная редакция

д. пол. н., д. соц. н

А. Г. Дугин

Составление, редакция, оформление

Н. В. Сперанская

Julius Evola Arte Astratta. Rome: P. Maglione & G. Strini, 1920

Э 15 **Юлиус Эвола**

Абстрактное искусство. DADA. Перев. с итал., фр. А. Г. Дугин, с фр. В. И. Карпец — М.: Евразийское Движение, 2012. — 176 с., ил.

ISBN 978-5-903459-11-7

Книга классика традиционализма, итальянского философа Юлиуса Эволы содержит его ранние дадаистские поэтические произведения, манифесты и статьи. В приложении даны свидетельства его последователей и учеников.

ББК 80.9

В оформлении использованы картины Юлиуса Эволы.

ISBN 978-5-903459-11-7

© Евразийское движение, 2012

© Авторы, переводчики, 2012

Содержание

<i>Н. Сперанская</i> Предисловие: [Анти]духовность искусства. К новому методу	5
<i>Юлиус Эвола</i> Абстрактное искусство (перев. А.Дугина)	17
<i>Юлиус Эвола</i> Темные слова внутреннего пейзажа (пер. В. Карпца)	71
<i>Юлиус Эвола (Эа)</i> Что такое метафизическая реальность? ...	101
<i>Ж. Парвулеско</i> Секрет Юлиуса Эволы	113
<i>Finis Mundi</i> Волшебный путь интенсивности	127
<i>А. Дугин</i> Anima stante e non cadente	143

ПРЕДИСЛОВИЕ

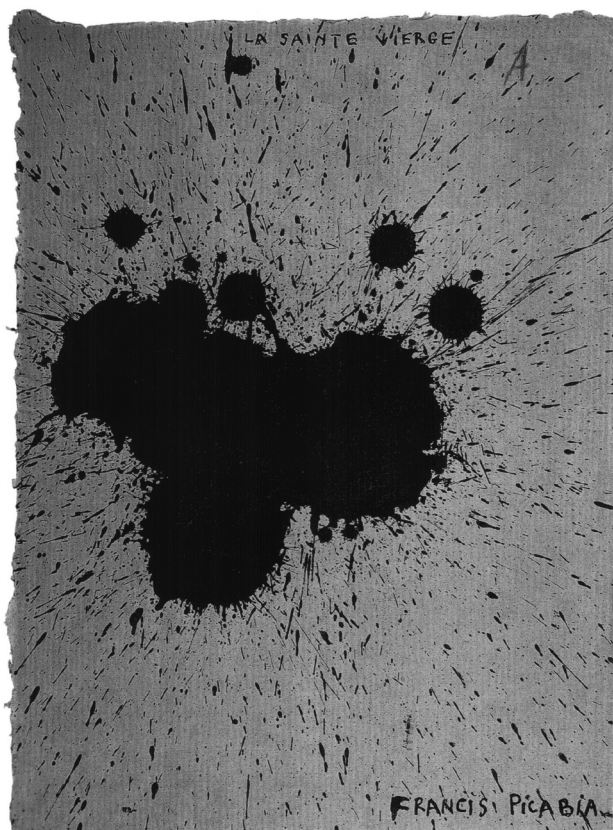
Натэлла Сперанская

[АНТИ]ДУХОВНОСТЬ ИСКУССТВА. НА ПОДСТУПАХ К НОВОМУ МЕТОДУ

Все проявления этой современной цивилизации были нам омерзительны — сами ее устои, ее логика, ее язык. И тогда возмущение приняло такие формы, в которых гротескное и абсурдное взяло верх над эстетическими ценностями.

Тристан Тцара

В своей работе «Arte Astratta» Юлиус Эвола выносит жесткий и бескомпромиссный вердикт: в искусстве прошлого не было ничего подлинно духовного. Восприятие искусства, как «незаинтересованного разбирательства, установленного высшим сознанием индивидуума, трансцендентного и отстранённого от эмоциональных кристаллизаций и вульгарного опыта», привело Эволу к двум выводам: 1) о необходимости основания эстетического чувства на *воле* и 2) создании иных методов познания [своего подлинного «я»]. Недостаточными для этого признаются как философия, так и наука. В тот же ряд Эвола поместил и само искусство, однако сделав оговорку, что «отдельным видам искусств возможно приблизиться к знаниям высшего существования». Но речь идёт уже о *другом* искусстве и подлинно духовном методе, который представляется автору как метод абстрактный, непрактичный, нерационалистичный.



Francis Picabia La Sainte Vierge (1920)

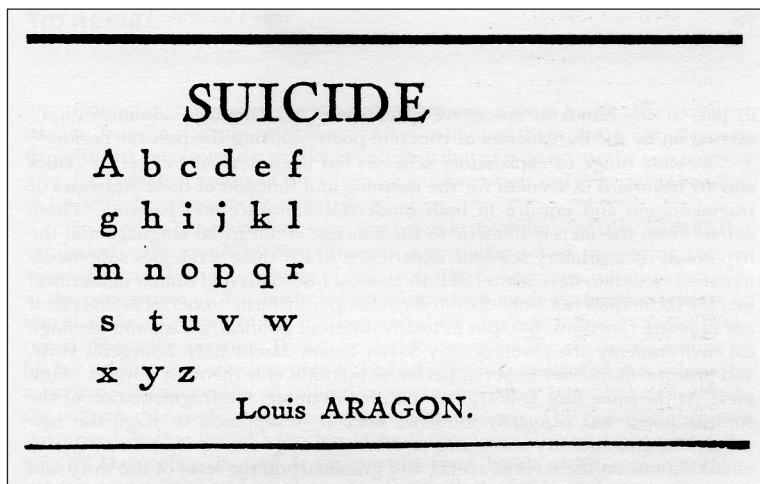
Словом, мистический «метод чистоты и свободы», высшим выражением которого можно назвать сочиненный Р. Хельзенбеком «Манифест дадаизма 1918 года», «25 поэм» Тристана Тцары и деревянные рельефы Ганса Арпа, который, заметим, сделал серию иллюстраций к стихотворениям идейного вождя дадаизма.

Эвола отрицает искренность в искусстве. Искусство не должно быть искренним, ибо это качество едва ли присуще

творцу, не имея никакого отношения к оригинальному творчеству: «По ту сторону человека нужно создать чувство Единственного». Для Эволы *Д. Марино* стоит выше, чем Данте, а *Шенберг* и *Тцара* превосходят Рихарда Вагнера. Ещё в 1915 — 1918 гг. Юлиус Эвола, под воздействием орфического спиритуализма, характерного для процветавшего в ту пору футуристического направления, приходит к «сенсориальному идеализму», создав серию живописных работ, после чего вступает в новый этап, вплотную приблизившись к «абстрактному мистицизму». Его переход от футуризма к дадаизму носил характер неотвратимой непреложности.

Исследователи и деятели абстрактного искусства нередко обращаются к платоновскому воззрению на теорию отражения, согласно которой человек познаёт не объективный материальный мир, но извечные идеи, то есть, мир эйдосов, отражением которого является мир феноменов. В своих попытках выразить невыразимое, абстрактное искусство стремилось к тому, чтобы обнаружить «вещь в себе», решительно отказавшись от создания копий. «Война разрушила гуманистическую цивилизацию. Это свидетельство ее несостоятельности. Необходимо ликвидировать эту цивилизацию, подрывая ее основы — мысль и язык», — писал Тристан Тцара. Призыв, близкий к тому, что можно смело приравнять к восстанию против современного мира (как много позже озаглавит свой труд Юлиус Эвола) в рамках *нового искусства*.

Являясь одним из представителей дерзкого неконформистского направления — дадаизма, Эвола, вслед за его представителями (Тцара, Дюшан, Балль, Пикабия и др.), осуществил радикальный разрыв с художественными традициями прошлого. Помимо живописи и поэзии, Эвола ставил дадаистские спектакли (к примеру, «Jazz Dada Ball» в январе 1921 г.) и являлся со-редактором авторитетного итальянского журнала «Bleu», вместе с поэтами Альдо Фьоцци и Джино Кантарелли.



Louis Aragon. Suicide. 1924

Дадаисты, признававшие крах довоенного искусства, творили «иное», бросая перчатку в лицо беспощадному времени, с наслаждением воспроизводя хаос и раздробленность настоящей эпохи. Фрагменты разрушенного мира, предметы, чьи части трансформировались, перерождались, обретали другие функции, когда «*это убивало то*», — бросали вызов как прошлому, так и будущему. Шаг к новым средствам выражения сделал лидер футуристического движения *Томазо Маринетти*: его *parole in liberta* («слова на свободе») были призывом к тому, чтобы позволить слову одержать власть над смыслом поэтического произведения. Можно вспомнить упоминаемое в «Абстрактном Искусстве» стихотворение «*Самоубийство*» Луи Арагона. Поэт и теоретик дадаизма *Х. Балль* стал создателем «фонетической поэзии», прочие представители этого провокационного течения декламировали «одновременные поэмы», собираясь в своём узком «герметическом» кругу.

Юлиус Эвола утверждает, что выражению поддаются лишь элементы низшего искусства, тогда как подлинно высшее остаётся невыразимым, и любая попытка придать ему ту или иную форму, складывается в «трансформацию чистых энергий в конвенциональный и человеческий элемент» с примесью рационализма, ставшего, по мнению многих дадаистов, причиной падения человека. Эвола приравнивает выражение к убийству. Те «нелогичные и случайные ритмы линий, цветов, звуков и знаков», что мы видим в дадаистском искусстве, суть проявления внутренней свободы. По мнению Эволы, современное искусство находится даже ближе к чему-то подлинно духовному, нежели искусство прошлых столетий. Тем не менее, оно обречено на скорый упадок, что, вопреки всему, и будет показателем его чистоты.

Преодоление всего человеческого, к которому призывал нас Эвола, включает в себя не только преодоление натурализма, излишнего рационализма, но и преодоление формы. Майстер Экхарт, оказавший определённое влияние на воззрения Эволы, учил, что для раскрытия внутренней субстанциональной формы следует избавиться от всех внешних форм. Так должно ли человеку содрогнуться от ужаса перед лицом истины или же, в целях безопасности, продолжить свою игру в «дикаря»?

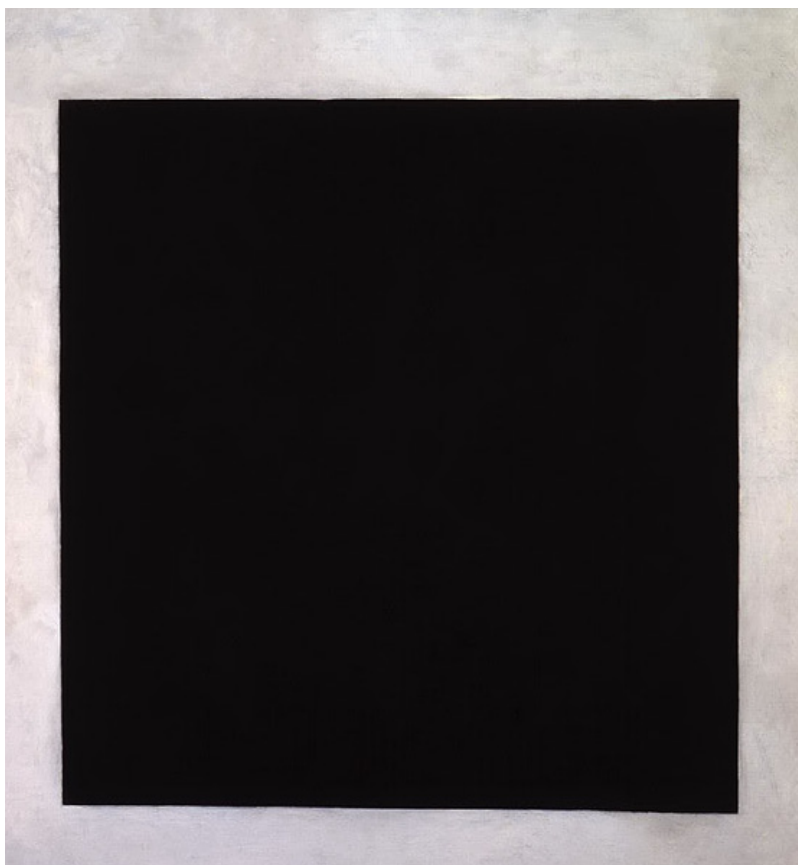
Преображение в нуле форм. Нечувствительность к человеческому

Для того чтобы сделать нечто по-настоящему решающее, необходимо прежде всего преодолеть человечность.

Юлиус Эвола

Современный писатель Гай Давенпорт утверждает, что человек пришёл в этот мир как охотник (воин) и художник, имея в виду дикарей, чьим основным занятием было добывание пищи, за которую приходилось постоянно бороться;

о пробуждающихся художественных навыках ясно свидетельствуют наскальные изображения. Казимир Малевич называл дикаря первым, кто установил принцип натурализма. «Этой первой попыткой была положена основа в сознании подражательности формам природы», — пишет он в работе «От кубизма и футуризма к супрематизму», и там же следует признание: «Я преобразился в нуле форм и выловил себя из омута дряни Академического искусства». По убеждению авангардиста, эпоху Возрождения не следует безоговорочно считать временем самого яркого расцвета в искусстве. Малевич настаивал на том, что даже величайшие мастера лишь продолжали «навешивать всё новые и новые открытия, найденные ими в природе», на остов, созданный ещё дикарём. Малевич достиг господства над формами натуры и с высот своего преображения призывал современников увидеть новую красоту, сбросив «халаты прошлого». Мы слышим о разрушении формы и внимаем человеку, нарушившему границы, но будет ошибкой считать, что Малевич искал полного разрушения, — нет, речь шла о новых формах, соответствующих современной жизни. «Необходима совсем другая кровь в венах: совсем другие методы познания», — пишет Юлиус Эвола. Малевич упорно не желал вести диалог с мастерами прошлых столетий, он решительно отрекался от всего и вся, углубляясь во тьму супрематического квадрата. И, однако же «Чёрный квадрат» гениален, ибо знаменует собой конец и одновременно начало, — иными словами, конец тирании натурализма и начало нового искусства. Художник вышел в ту область, где осознаваемая необходимость достичь каббалистического Нуля побуждает создавать уже не картину, а Иероглиф картины. Таков «Чёрный квадрат». В одной из своих работ Малевич называет передачу реальных вещей на холсте «искусством умелого воспроизведения, и только» (в чём, безусловно, прав), и далее: «Между искусством творить и искусством повторить — большая разница». Нашедшим каб-



Казимир Малевич. Чёрный квадрат, 1915

балистический Нуль в театре стал Антонен Арто, в живописи — Малевич. Ничтожествами, не способными ничего дать этому миру, художник называл всех тех, кто повторял природу. «И повторяющий её есть ворующий». — Вердикт произнесён. — «На художнике лежит обет быть свободным творцом, но не свободным грабителем». Уничтожая старое видение мира форм, Малевич шёл в пространство пока лишённое тверди, но это был путь в безграничное, ещё не ис-

порченное очевидностями «лоно» иного мира. Там нет, и не могло быть вызывающих сочувствие реалистов — академистов, обречённых, по меткому замечанию Малевича, «ползать по старым гробницам и питаться объедками старого времени». Ему была свойственна некая одержимость скоростью, «демонном движения», околдовавшим в своё время и польского мастера Стефана Грабинского. Подвластный ему, Малевич рвёт все нити, оставляет за спиною всё в тот миг, как встречается с ним лицом к лицу, плюёт на то, что ещё вчера было его идолом, вперёд, только вперёд (!) — эта жажда и правда сродни одержимости. Поиск новых форм Малевича неотделим от выхода за все мыслимые пределы: с полотен супрематистов был изгнан предмет. Признание, легчайшее как облако, ибо делает его творец «квадрата живого, царственного младенца»: «Я преодолел невозможное и пропасти сделал своим дыханием».

В своём желании быть современным, Малевич безжалостно ожидал уничтожения старых построек, — он хотел увидеть весь мир преображённым. Его «нет», обращённое к прошлому, было непреклонным, художник мог бы сделать «прошлое» синонимом «трупа», — так часто говорил он о *мёртвом*, хламе, пыли, оглядываясь назад. Поразительно, что Малевич никогда не пытался признать бессмертие того или иного произведения искусства. Для него было мертво любое «вчера», а по «завтра» он справлял поминки ещё до его наступления. Меньше всего Казимир Малевич был художником в традиционном понимании этого слова. Скорее он относился к тем редким мыслителям, которые играют роль цунами в мировой культуре. Основатель супрематизма был философом, имеющим свою систему, в которой цвет выделялся в самостоятельную единицу. Малевич подчёркивал, что «о живописи в супрематизме не может быть речи, живопись давно изжита, и сам художник — пред-рассудок прошлого». Осталось только движение цвета. И началось оно с трёх ступеней, известных как чёрный, цветной (красный) и белый периоды. Если бы возможно было поменять

местами два из них, могла бы возникнуть аналогия с тремя алхимическими стадиями. Чёрный и белый цвета в восприятии Малевича служили выражением энергий, раскрывающих форму. «Супрематические три квадрата есть установление определённых мировоззрений и миростроений», — пишет философ. Заключительный период, последняя ступень — переход к угасанию цвета, исчезающему в белом, и вместе с тем, это шаг к «чистому действию». Причина кризиса культуры, по мнению Антонена Арто, коренилась в разрыве между мыслью и действием. Не осуществил ли Малевич попытку снова их сблизить? Для этого он «вышел в белое». В декларации, лаконично названной «Супрематизм», он призывает: «За мной, товарищи и авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма».

Разве не названное «нечувствительностью к человеческому» (одна из установок современного искусства) сближает Эволю и Малевича? Основой эстетического чувства обоих являлась воля, свободная от давления академических представлений о том, каким должно быть искусство.

Воля может только волишь. В дадаистской поэме Эволю «*Le Parole Obscure du Paysage Interieur*» («Тёмные слова внутреннего пейзажа») она изрекает:

*Змея Эа это темная
сила жизни, движение безвидное
по синусоиде в сферах предсущего.*

В шумеро-аккадской мифологии Эа (или Энки) входил в Триаду Великих Богов вместе с Энлилем и Ану, и считался богом Мирового Океана и создателем человечества. Под именем Эа барон Эвола был известен в основанной им «Группе Ur». Бог Эа часто отождествляется с Яхве, чем, по всей вероятности, и объяснимо представление Змеи Эа как «тёмной силы жизни». С египетским Сетхом его сближает «мистерия разъединения,

разъятия»: 14 частей тела Осириса, разрубленный на куски Апсу. «<...> Люди, примстившиеся окружности, сами себя рвут на звуки». Это та самая Змея, про которую дон Мигель Серрано сказал, что мы должны отогнать её, «обвившуюся вокруг его (Бога) тела и поработившую его разум гипнозом».

В поэме Эволы множество раз повторяется слово «окружность», и сам Эа уподобляется окружности. «Все микробы бегут по кругу, все люди бегут по кругу, спешат как одержимые...» Но кто-то разомкнёт Кольцо и освободится. «Эа к тому же еще и ночная мара, ультрафиолетовая растительность, ужас, воющий в зеркалах...» Когда Змея переползёт пустыню, она станет Азотом; в алхимии Азот означает Универсальное Средство, панацею; таинственную жизненную силу (по Ю.Эволе «тёмную силу жизни»); теософы определяют Азот как творящий принцип, большая часть которого хранится в Астральном Свете, и символизируется фигурой, представляющей крест (обратим внимание на то, что в поэме Эволы есть слова: «Над мнимой глубиной кровь разливается крестом, друг мой, огромный крест, огромный, огромный крест простерт высоко над равниной, быть может, нет ничего, кроме тени креста и окружностей окрест», и сказано это о людях, находящихся в Кольце, пленённых). Судя по всему, Эвола употребляет слово «Азот» в значении «первоматерии», ибо далее говорится об Альфе, или Начале. «Небо нисходит на землю, воды до неба восходят» — сказано о танце Альфы, который нужно постичь. Священный, алхимический Брак, и: «В моем королевстве все девственницы будут убиты и сожжены». Адепт будет танцевать, как Альфа, «а марионетки пускай танцуют ритмический танец Человечества», — заключает автор.

Уже в своей первой работе Юлиус Эвола касается учения о *двух природах*, что значительно позже будет развито в других книгах, в частности, в «*Герметической Традиции*». В соответствии с этой доктриной, существует две природы: природа смертных и природа бессмертных. Посредством кардиналь-

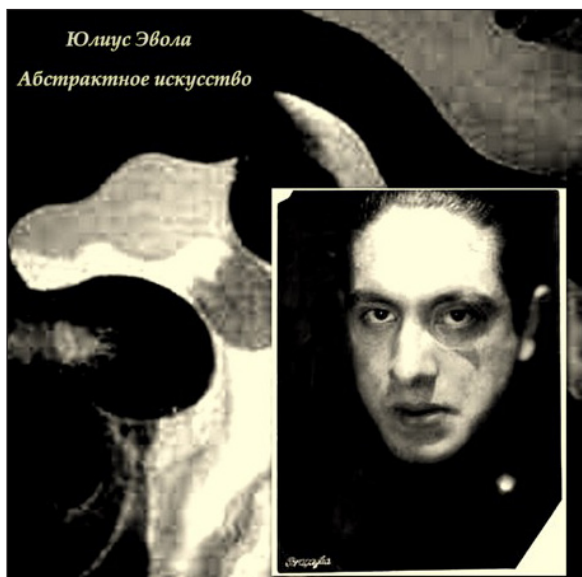
ных изменений формирующего эйдоса, достигаемых в процессе инициации, допускалась возможность перехода от одной природы к другой, о чём можно сказать как о подлинной и единственной цели, согласно Плотину, а именно: трансформации себя в бога. «Не Добру, а Богам нам следует уподобиться. Подражать добрым людям — значит создавать образ образа; мы же должны смотреть выше, чем образ, и следовать высшему примеру», — полагает Эвола. «Абстрактное искусство» было написано бароном в возрасте всего 22 лет. Поразительной глубины интуиции вплотную подвели его к осознанию той двойственности, что, изначально данная человеку, ставит перед ним проблему антропологического траекта как «смертного бога» и бога как «бессмертного человека». Эвола определяет своё «я» как неподлинное, практическое, сентиментальное, заключая, что всех практиков могла породить только болезнь, закрывшая врата к высшему «я». Высшее «я» всякую обыденность, всякое событие феноменального мира сводит к пустяку. Сатурническое, земное существо, несовершенный практик и пользователь, не способен почувствовать свой внутренний огонь; покоясь в «могиле Осириса», он равно глух к увещаниям Гермеса и Фламея. Мы говорим о том существе, на преодолении которого настаивал Эвола. Но начинать следует с поиска самих себя, помня, что «любой поиск это болезнь. Ищет только тот, кому чего-то недостает: это тщетная истерическая конвульсия существ, которые, осознавая свою ущербность, стремятся стать чем-то иным, нежели они сами». Так «смертный бог» ищет путь к бессмертию, желая избавиться от своей «ветхой» и преходящей природы. Ищет ли путь к смерти «бессмертный человек»? — вопрос опасный и трудный. Метод и духовный инструмент сего поиска Эвола определял как «мистический», и если речь ещё могла идти о какой-либо практике, то исключительно о практике *новой*; сутью её становилась отстранённость, холодность — когда в любом действии личность разделена надвое (практическое «я» и другое «я»), и не-

изменно бдящий наблюдатель спектакля, что «соприсутствует без энтузиазма на ирреальной комедии, которую при любом его кивке мгновенно закроет черный велюровый занавес».

Художник, творец *нового* искусства, должен обладать эйдетическим умозрением, тонкой и, несомненно, сверхчеловеческой интуицией, посредством которой он откроет для себя эйдосы мироздания. Но способно ли современное искусство, в эту эпоху тьмы и сокрытия, прийти к свободе и чистоте, открывающим путь к подлинно *трансцендентному*? На этот вопрос нам ещё предстоит ответить, вслушиваясь уже не в шум проходящего времени, а в ритм новой крови, абсолютно холодной к смертной природе человека.

ЮЛИУС ЭВОЛА

АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО



collection

DADA

J. EVOLA

ARTE ASTRATTA

/ posizione teorica / 10 poemi / 4 composizioni /

Юлиус Эвола

АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО¹

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОЗИЦИИ/ 10 СТИХОТВОРЕНИЙ / 4 КОМПОЗИЦИИ

Ты носишь имя, будто жив, но ты мертв...

Иоанн. Откровения. 3-1

Мы видим молнию, которая отражается на декорациях раскрашенного картона, и не ведаем, что молния может существовать как-то иначе, сама по себе, в отрыве от этого отраженного света, в бесконечности чистых небес: электрический ток для нас всегда лишь идущий трамвай, светящаяся лампочка. Так мы и понимаем сознание и его глубину.

То, что в индивидууме есть фундаментально чистого, это познать невозможно, этого *просто нет*; а в практическом сознании или в практической вере (в воле) растворяются все реалии подлинного духа.

С горных вершин живой поток низвергается в долины: он встречает там ряды практиков и пользователей, для которых часть потока предназначена, чтобы вращать турбины, другая — чтобы орошать пашни, третья — чтобы поить обитателей го-

¹ Перевод с итал. А. Г. Дугина

рода, четвертая — чтобы быть запертой в темных гигантских плотинах. Для долины горный поток это всегда лишь резерв питьевой воды, гидравлической энергии, электричества...

Итак, и во мне «я» — это не подлинное «я», но «я» практическое, «я» сентиментальное, «я» философическое. Только болезнь могла породить всех практиков и пользователей, закрыв им доступ к тому, чтобы чувствовать высшее «я», обладать им по ту сторону всех категорий, по ту сторону чисто эгоистической свободы — высшее «я» бесконечного внутреннего богатства, для которого содержание обыденной жизни представляется странным и ирреальным пустяком, невнятной опухолью, разложением ноктюрнических зон.

Je suis un autre¹.

Но всегда есть и подлинно жизненный поток. Однако так как ритм повседневности предопределен схемами, практическими символами, удобными условностями и маршрутами, этот поток остается недоступным, неосмысляемым, как *если бы его не было* вообще.

Жизнь человечества будто раскинулась на охлажденной массе огненного океана, от которого берется лишь бледное и едва тлеющее тепло. Огоньки, которые освещают «человечество» и в которых оно по-настоящему нуждается, совсем крохотные, прирученные, искусственные. Для своей недо-жизни рыночный человек не нуждается во внутреннем огне: все, что он созидает и все чем он живет, это лишь лень, трусость, разложение, символический статический элемент вместо элемента жизненного. Если бы он обратился к тому внутреннему пламени, которое плещется в изобилии у его ног, оно взорвало бы все его теплохладные города, взломало бы все его смехотворные идеалы, разметало все его товары, все его сладострастные потребности, всех его идолов — оно бы просто уничтожило все это. Но такой человек ищет лишь забвения, отсутствия самого себя: то есть практики, феноменов, страдательности. И когда

¹ Я — это другой. (фр.) (прим. автора)

он находит это, то блаженно тонет в нем как мужлан в объятиях своей самки — отчаянно и сладострастно.

В практике нет ничего необходимого. Утверждать противоположное, все равно, что настаивать, будто из-за того, что все тела естественным образом подвержены инерции, в мире возможно только прямолинейное и равномерное движение. Все так называемые практические законы (законы природы или чувства) представляют собой на самом деле следствие «*духовной инерции*». Здесь истинным признается то, что удобно, а реальным — то, что полезно. Основа ценности фундаментальных принципов логики, равно как и постулатов науки или онтологических элементов морали заключается в их удобстве: они позволяют реализовывать лишь необходимый минимум духа для осуществления практической активности. Утверждать, что существует больше чем три измерения, что Бога нет, что нет истины, что принципы идентичности и причинности совсем не обязательны для логического мышления, это значит выйти на новый уровень возможности, где, однако, практическому «я» придется действовать намного более активно; если вообще можно говорить о заблуждении, то таким же заблуждением будет, обладая автомобилем, осуществить длинный и сложный путь пешком.

Принцип удобства представляет собой автоматизм, скрытый от прямого сознания; *will to believe*¹, основа всего, почитаемого «реальным», предопределяет конструкции и освящает страдательную логику этого принципа.

Здесь некоторые прагматики (Кальдерони², и отчасти Пуанкаре, Вайлати³), неизменно обнаруживая этот механизм внутри

¹ Воля верить (англ.). (прим. переводчика)

² Марио Кальдерони (1879 — 1914) — итальянский философ, прагматик. (прим. переводчика)

³ Джованни Вайлати (1863 — 1914) — итальянский философ, специалист в области семиотики. (прим. переводчика)

бессознательной установки на удобство, пытались представить его как регулирующее начало, которое требуется не просто напрямую осознать, но и превратить в духовную необходимость. Это более чем спорно. Законы инерции это всегда чисто *отрицательные* свойства: «Тела движутся прямолинейно и равномерно всегда, *когда не существует причин, способных изменить это движение*». Но без этих причин мы вообще не могли бы получить феномена движения и зафиксировать его. Поэтому теории вышеназванных прагматиков это лишь демонстрация, на сей раз на философском уровне, воли к нежной пассивности...

Я не хочу отбрасывать законы практики: однако недопустимо эфемерную потребность возводить в статус трансцендентного принципа и помещать в область совершенно для этого не подходящую.

Все человеческое и все практическое должно быть преодолено...

Чтобы видеть, недостаточно иметь глаза, чтобы слышать — недостаточно иметь уши...

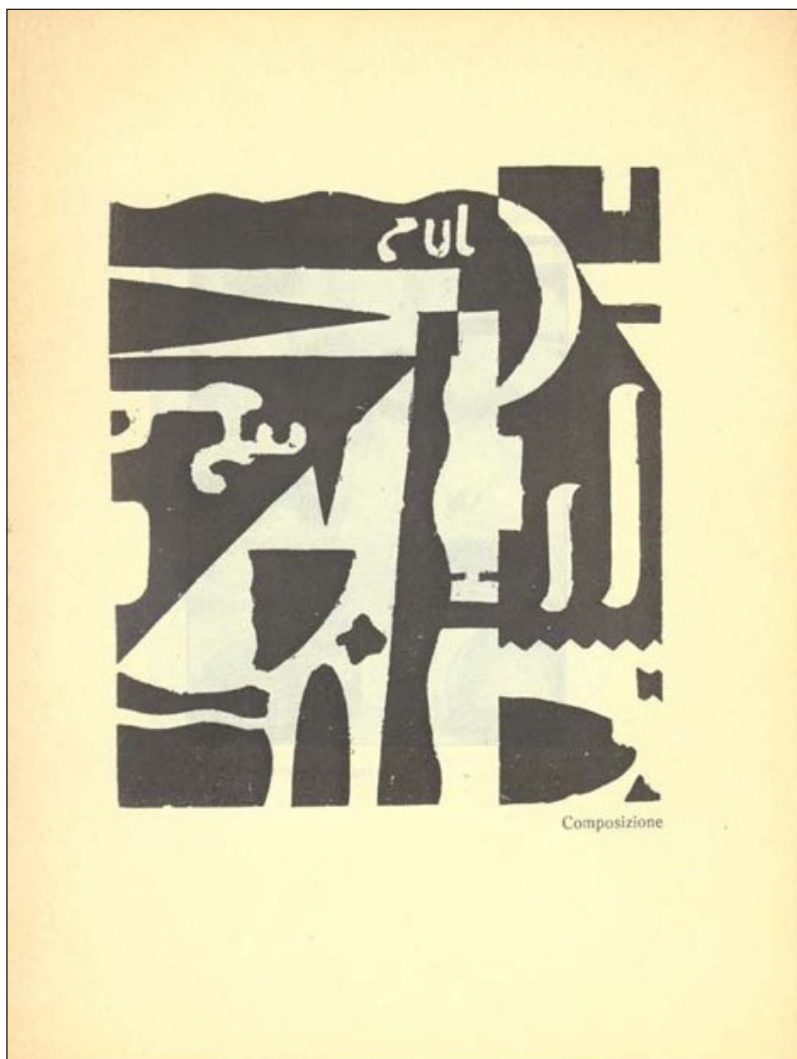
Надо прежде найти самих себя.

Следует ощущать себя радикально выше отдельных психологических или гносеологических свойств; следует ощущать себя вне атмосферы человечности и инстинктов. Надо стать безразличным и умудренным инженером, который в повседневной жизни каждый момент обходит свои застывшие игровые аппараты, подготовленные для праздника; стать геометром перед точками, планами и фигурами своих чертежей¹.

Только в одиночестве и тишине должно искать, трудиться и мочь.

Философия ни на что не годится. Это метод бессознательной поверхностности; действуя по законам рынка, она еще тщится достичь какой-то глубины. В лучшем случае она может объяснить, как функционирует локомотив, полагая, что тем самым

¹ См. Спинозу. (прим. автора)



объяснила тепловую энергию. Хотелось бы большего! Но здесь отрицается тепловая энергия в себе, и еще философы настаивают, что утверждать можно только то, что уже утверждено¹... И подобно тому, как мы не можем видеть ящика, будучи запертыми внутри него, подобно тому, как невозможно понять равновесия без того, чтобы обратиться к чему-то неравновесному, что установило бы меру этому равновесию, философия сама же и подрывает свои достижения в тот самый момент, когда устанавливает критерий своей достоверности — это ясно видно в «Критике чистого разума» Канта, в «Наукоучении» Фихте, в логике Гегеля, в любой метафизике: философия отрицает саму себя.

Философы пытаются репрезентировать «я», стремятся к нему, но не способны и никогда не будут способны бросить ему вызов напрямую, им обладать; им мешают в этом галлюцинативная одержимость когерентностью и рыночный подход. Необходима совсем другая кровь в венах: совсем другие методы познания...

Что же касается науки и ее конструкций, то в отношении доктрины подлинного «я» они столь же пригодны, как изобретение электробритвы или чернильной ручки.

Искусство, если понимать его в общем (как интуицию природы, как выражение того, что есть вечного и универсального в людях), принесет нам не больше пользы. Однако *отдельным* видам искусств возможно приблизиться к знакам высшего существования. Но для этого искусство должно стать другим: в искусстве прошлого не было пока ничего подлинно духовного... Сантименты и рынок... Бесконечная бездуховность так называемых «духовных личностей»...

Подлинно духовный метод, как в искусстве, так и в иных сферах, если не брать в расчет тех небольших мистических вспышек, которые то тут, то там освещают на мгновение тем-

¹ См. у Канта: «Само «я» мы можем помыслить только как аффект...» (прим. автора)

ную и иллюзорную череду исторических или мифических событий, еще только предстоит создать: метод абстрактный, метод непрактический, метод чистоты и свободы¹.

Любой поиск — это болезнь. Ищет только тот, кому чего-то недостает: это тщетная истерическая конвульсия существ, которые, осознавая свою ущербность, стремятся стать чем-то иным, нежели они сами. Любой метод - это декаданс и разложение: тщетно грубые и тупые массы ломают свои ногти о неумолимую гладкость высоких белых гранитных стен, которые их окружают.

Свобода, обладание — это мистический момент озарения: это благодать... И едва мы почувствуем ее, едва она станет явной, как она уже мертва, и падает грязной нелепой скорлупой на землю ожесточенных и тупых торгашей.

И здесь, на пороге, слова медленно глохнут, становясь невнятными...

Мистический метод несет противоречие в самом себе: но как раз потому, что в противоречии проявляется высшее сознание, именно он должен стать методом и основой новой практики, и вот здесь-то как раз нет никакого противоречия: это полезно, а значит, и реально по причине существования представления (если его принять). Ницше «Человеческое, слишком человеческое».

Искусство это эгоизм и свобода.

Я воспринимаю искусство как незаинтересованное разбирательство, установленное высшим сознанием индивидуума, трансцендентным и отстраненным от эмоциональных кристаллизаций и вульгарного опыта.

Эстетическим чувством следует обладать как мистической *тенью*; с другой стороны, как жизненным мировоззрением (*Weltanschauung*): философия, искусство, мораль, вульгарный опыт, наука - все это должно быть решительно переплавлено

¹ Новалис: «Поэзия - это великое искусство создания трансцендентального здоровья. Поэт — это трансцендентальный врач. Задача задач поэзии это возвышение человека над самим собой». (прим. автора)

в непредопределённую собственность эстетического *мгновения*. Оно должно основываться только на воле (на чистой воле к жизни), а также в проявленной и ясной форме и активности.

Искренность (страстный эгоизм, человечность или жестокость — Леопарди¹, Данте, Дионис) — это категория, для которой искусство становится низшей и практической формой, своего рода не-искусством. Тот, кто искренен, тот не оригинален, тот не является творцом; тот, кто искренен, тот объективен, он не что иное, как неразумный атом развёрнутой силы (инерции), о которой он не знает ничего. Вся *человеческая* ценность, основанная на искренности, явно или скрыто является лишь условностью, конвенцией.

Поэтому и *гениальность* — это конвенция: гений — это функция культуры и воспитания чувств (и то и другое суть формы практики: чувственной или утилитарной); как иначе «гениями» могут стать авторы Фантомаса² или Понсон дю Терай³ вместо Микеланджело или Вагнера! Утверждать, на основании практических соображений, устанавливаемых культурой, что Данте не был гением, столь же абсурдно, как утверждать, что сумма внутренних углов треугольника отличается от 180 градусов, принимая при этом постулаты эвклидовой геометрии. Универсальность понимания гения отражает универсальность исходной культуры, являющейся в своих корнях

¹ Джакомо Леопарди (1798 — 1837) — итальянский поэт, романтик. (прим. перев.)

² Создатели саги о Фантомасе (всего 43 романа) — французские писатели Марсель Аллен и Пьер Сувестр. (прим. перев.)

³ Пьер Алексис, виконт Понсон дю Терай (1829 — 1871) — плодовитый автор бульварных романов о Рокамболе. Он известен тем, что воплотил некоторые жесты своих героев в жизнь, организовав во время германской оккупации Франции повстанческие отряды в Орлеане. В отместку немцы сожгли его фамильный замок. Свои романы он писал в спешке, поэтому в них встречаются курьёзные выражения: «ее руки были также холодны, как у змеи...» и т.д. (прим. перев.)

бессознательно чувственной и утилитарной: это будет лишь известковая инкрустация, лишенная какой бы то ни было духовной необходимости.

Однако могут существовать и неевклидовы геометрии на равных основаниях. Для меня, например, гении - это Шенберг и Тцара, а не Вагнер и Данте.

Честно говоря, немногого все это стоит, если вообще хоть что-то стоит. Устанешь повторять: это виртуозно, это технически совершенно. Устанешь, так как все это просто зная, колышное ветром!

Надо научиться не видеть, не находить, *не иметь*: оказаться нигде, холодно под контролем прозрачайшей хирургической воли.

Вот это и будет впервые по-настоящему *творческим*: эгоизмом и свободой!

Новым в искусстве!

Мой друг Маринетти чувствует так же, и изложил мне это в *словах свободы*. Академик подыскал бы иные выражения, более человеческие, но по смыслу одинаковые, выразив ту же идею в риторических и мифологических образах. Наконец, реалист отразил бы этот эпизод человечества в терминах «объективность/конвенциональность». Верди, положим, нарисовал бы сцену любви: использовав известную народную мелодию. Дебюсси для тех самых целей прибег бы к более изысканной гармонии. Дикарь в тех же самых целях использовал бы гонги или дудки. Все эти добрые люди искренни, все согласны друг с другом: лучшего и быть не могло. Одни думают, что данный способ выражения лучше, чем другой, что здесь нужно использовать этот элемент, а не какой-то иной; и все они искренне согласны друг с другом. На этом неизменном уровне все равно, что Апеллес¹, что Боччони², что Гомер, что Рембо,

¹ Апеллес (370 — 306 до . н.э.) — древнегреческий живописец, друг Александра Великого. (прим. перев.)

² Умберто Боччони (1882 — 1916) — итальянский футурист. (прим. перев.)

что Орфей, что Стравинский; и чем больше каждый из них стремится утвердить свою ироничную неподвижность, тем больше, с полной искренностью, каждый ищет новые (более адекватные) формы выражения.

В таком смысле импульс к новому есть демонстрация человечности и, тем самым, отказ от большего - от утопления личности в бесконечном. Чтобы найти источник вдохновения, чувства, искренности и честности, никто никогда не выходил и никогда не выйдет в будущем за пределы того круга, в котором заключены грубые массы и галлюцинирующие недоумки.

Чтобы достичь нового (индивидуального), необходимо заставить подвигнуться глубинное содержание, сам субстрат, глубже, чем иллюзорные волны поверхности: необходима *воля* к корням эстетического чувства. По ту сторону человека надо создать чувство *Единственного*. Только там искусство может спасти себя само и показать - как в свете молчаливых ночных фонарей пейзажи неожиданных гигантских белых городов — цветение высшего сознания, где оно выходит за пределы природы, чувства, человечности: *au-dessus de la mêlée*¹, там, где произведено эгоистическое действие и осуществлено нарочито спорное, но холодно желаемое выражение состояния полной отстранённости, *живой смерти*.

Марино² более велик, нежели Данте.

Выражение: 1) необходимость выражения,

2) возможность выражения.

1) У выражения нет логической причины: если оно наличествует, то это шуты и проститутки выставляют свою грязную наготу на потеху сластолюбивой толпы. Художник, который, охваченный неуправляемой лихорадкой, создает «истинное» произведение искусства — это пес, вскакивающий на суку и ей овладевающий; ровно то же самое.

¹ По ту сторону смещения (фр.) (прим. перев.)

² Джамбатиста Марино (1569 — 1625) — итальянский поэт эпохи барокко. (прим. перев.)

Подчиняться нежному приглашению «духа природы», горячечному порыву собственных сил при соприкосновении с внешними сознаниями, в разбухающей экзальтации личного пафоса, более или менее сладострастно разбереженного брутальными ритмами материи «внешней реальности» (я говорю о натуралистах: Гете, романтиках: Гюго, об авторах героического стиля: Вагнере, Данте, о патетиках: Бетховене, Китсе, о сенсуалистах: Дионисе, Матиссе) — значит подчиняться материальной потребности (такой, как уринировать, потеть, поглощать пищу), окрашенной в золото иллюзии страстной духовности, производя неизменно, независимо от самых эффективных переодеваний (художник, мол, осуществляет искусство для искусства) и комедийных представлений горизонтального толка, за которые часто еще и не платят.

2) Выразить можно только элементы низшего искусства: определяющие символические средства выражения в этом случае служат интересам рынка, практики (Бергсон) и совершенно неспособны передать чистые и глубинные движения индивидуума. Выражение - это трансформации чистых стихий в конвенциональный и человеческий элемент: от электричества к электрическому свету.

Выражать значит убивать.

Поэтому невозможно ничего выразить, не должно ничего выражать.

Надо сказать, что произведение искусства следует понимать как *люкс*, как *каприз* воли: подобно грязной коре - безразлично и бесстрастно оно отваливается от живого ствола.

Делать такое искусство все равно, что пить чай...

Очевидно, что количество персон, готовых смотреть на мое искусство и становиться для этого в очереди, обратно пропорционально степени его чистоты и оригинальности.

Необходимо оставаться непонятым.

Схематично: необходимо, чтобы духовное искусство преодолеvalo бы:

Состояние концептуального схватывания мира (формы вульгарного опыта). Два пути:

а) Мистическая эстетика: сделать из практики спектакль, объект созерцания: превратить её в нечто отстраненное, незаинтересованное. Личность раздваивается на практическое «я», действующее в условиях инерции, и на другое «я», что, оставаясь бесстрастным наблюдателем, соприсутствует без энтузиазма на ирреальной комедии, которую при любом его кивке мгновенно закроет черный велюровый занавес. Так мост оставляет под собой монотонный и бесцветный ход реки.

б) Брутальная (антидуховная) эстетика: полное подчинение практического «я» интенсивной стихии, присущей чистому (субъективному) восприятию; так детерминации практического опыта растворяются в динамической жизни органистического и несвязного ритма.

Акценты обоих методов¹: а) *эстетизм и мистическая экзотика*; б) *сенсоризм, футуризм, Рембо*².

Состояние генерической духовности: преодолеть все «высокие» порывы, всякое «деликатное чувство», «благородную страсть», «величие» и «героизм»; все то, что в художественных лицах и школах и у романтических барышень составляет «квинтэссенцию»³ внутренней жизни, будучи на самом деле грязной секрецией болезни, низости и духовной женственности: в силу, прежде всего, бессознательности. Надо смеяться над сентиментальностью и духом природы немецких провинциалов типа Вертера, над сладострастной гонореей Шелли или Леопарди, над распухшим потливым героизмом а-ля Гюго

¹ См. Дионисийское и аполлоническое чувство в «Рождении Трагедии» Ницше (прим. автора).

² «Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.» - по фр. и без перевода в сноске Эвола. Фраза Рембо из знаменитого «Письма ясновидца» к Полю Демени 15 мая 1871 года: «Поэт становится ясновидцем в ходе долгого, бесконечного и сознательного расстраивания всех чувств». (прим. перев.)

³ У Эвола в тексте по-французски без перевода «la fine fleur». (прим. перев.)

или Барбюс. Надо чувствовать себя далекими от романтизма, от классики новейшего типа в духе Ницше и Ибсена, вечного следствия исчерпанности личности в уровнях низшего и поверхностного сознания. Надо утвердить, наконец, бездуховность духовных вещей: высших, божественных, человеческих, которые будут немедленно преодолены и откроются как грязная короста болезни, опадающая навсегда с чистого тела света.

Состояние естественности выражения, согласно тому, что было уже сказано. Эстетическое чувство должно быть схвачено как смысл активности внутреннего измерения, где сама потребность в выражении отсутствовала бы.

Искусство следует понимать как люкс, как прозрачный каприз индивидуума, который в первый раз нашел и реализовал сам себя, *Единственного*, и который воспринимает повседневную жизнь как *единственный* наблюдатель в аудитории, наблюдает нескончаемый, но в то же время хрупкий спектакль, который в любой момент может навсегда обрушиться в бездну невыразимого пылающего льда высшего сознания.

Искусство должно быть искренним. Лучше заниматься маникюром, чем искусством; слово «искусство» у здорового человека должно вызывать меньше интереса, чем выбор шелковых носков или галстука.

Очевидно, что, будучи незаинтересованным, искусство должно быть лишено своего обычного содержания: выражая все, оно не должно обозначать ничего; в искусстве ничто не следует понимать, там нечего понимать, в искусстве...

Искусство, чистое выражение... Когда у искусства есть содержание, оно становится инструментом: тяпкой, токарным станком, вентилятором...

Чистое эстетическое чувство есть внутреннее и невыразимое чувство выразительных средств, взятых в своих бесконечных абстрактных возможностях, в их абсолютно незаинтересованной самоценности (без содержания или цели).

Искусство едино: быть чистыми поэтами, чистыми художниками... Поверхностен и беден кристалл, осознающий себя лишь одной гранью, одной поверхностью, а не *кристаллом* в целом, не субстанцией... Для того, кто обладает эстетическим чувством, средства выражения не более, чем случайность. Шопенгауэр и Ницше, когда они воспевали превосходство музыки, демонстрировали свою неспособность понять другие виды искусств: и тем самым, быть может, понять само искусство...

Тот, кто владеет только каким-то одним способом выражения, тот не художник.

Самое современное искусство ближе всего, даже если оно этого и не осознает, к чему-то духовному. Быть может, искусство начинается только сегодня.

Основные психологические установки современного искусства:

Нечувствительность к человеческому: несмотря на разрушительную работу культуры, сегодня возможность открыться и раствориться в чувстве универсального становится все более редкой; причиной этому, частично, вторжение практики, позитивистского сознания и искусственной рафинированности (модерн, наука и разложение) в современную жизнь.

Сегодня классические произведения искусства, освобожденные от человеческих чувств, остаются формальной схемой, связанной с временем; при этом эпоха природного отрицается, так как природные чувства выходят из моды, а вместе с этим отбрасываются и те элементы, которые считали, что все это можно сделать вечным (академизм, критика, теории абсолютных ценностей и т.д.). Выходя из сферы универсального, мы оказываемся в центре вульгарной практики, где предлагается исчерпывать свое бытие в актуальных элементах — отсюда модернолатрия (футуризм).

К этому добавляется эгоистическое замыкание на самих себя: субъективизм и индивидуализм, что сопровождается появлением обнажённого, ледяного, отчаянного сознания: сумер-

ки идолов. В духе агонизирует чувство; в практике осуществляется перемещение центра в область, предшествующую чувствам (сенсориальный идеализм, оргиастический субъективизм).

Движение «Буря и Натиск»¹ начиналось с впадения в брутальность как средство к очищению: лишь после этого можно было бы вновь подняться к новой идеальности. В этом отношении любопытна хронологическая связь между реалистами и символистами.

Такое начало характерно и для развития живописи: импрессионизм, примитивизм, пост-импрессионизм, футуризм - человечность, смещенная к мерцанию света вокруг вещей, просто убила любую классическую традицию, пожалуй, за исключением музыкальной (от Мусоргского до Дебюсси, Равеля, Казеллы², Стравинского). Здесь тема искусства была помещена в контекст чистого восприятия (сенсориальный идеализм). Потом появились методичные разрушители: в этом лагере своей дерзостью и силой очистительных мотивов выделяется итальянский футуризм; после Рембо, Маринетти с его теорией «слова в свободе» (заменой «я» брутальными силами материи, буквально: *лирической obsession* материи), Стравинский и Боччони привнесли «санитарное решение» проблемы, забытое с эпохи Диониса по сегодняшний день.

Для того чтобы сделать нечто по-настоящему решающее, необходимо прежде всего преодолеть человечность; этого-то даже первые среди новейших романтиков пока и не осуществили: автомобиль на месте статуи Самофракийской Ники - это просто одно человечество на месте другого; здесь преодолевается не человечность как таковая, но лишь одно издание человечества во имя другого.

¹ В тексте «Sturm und Drang» по нем. (прим. перев.)

² Альфредо Казелла (1883 — 1947) — итальянский композитор-модернист. (прим. перев.)

Вместо этого в своем труде художник должен не столько интересоваться выражением стихии нового человечества, сколько стремиться опьяниться посредством выразительных средств, почерпнутых в самом себе. Только так он, по волшебству, окажется вне замкнутого круга и начнет новый путь к чистому искусству: осознав, что во властном смысле формы содержит чистая необходимость, которая и конституирует художника как такового и в ней содержится пред-упорядоченная эстетика.

Эту эволюцию можно ясно проследить у символистов: вначале образ все более *увеличивал свою дистанцию* по отношению к содержанию, и так появился собственно символизм, выражаемый посредством смутных симпатий (Верлен, Кан¹, Жид, Лафорг², Москарделли³), потом отделялся от содержания и начинал в самом себе видеть свою реальность. С этого момента берут начало две последние линии развития.

В первой линии образ, отделенный от содержания, опьяняется своим сентиментальным эвокативным могуществом таким образом, что поэзия становится чистой гармонизацией вторичных терминов аналогии и достигает стадии чувственной абстрактной духовности музыки. Эти тенденции сопутствуют прерафаэлизму, и далее, через Уайльда тотально реализуются в Метерлинке. Сборник Метерлинка «Теплицы»⁴ представляет собой самую высшую степень, которую только может достичь пока чувственная чистота в поэзии. В живописи параллельно осуществляется переход к экспрессионизму (Кандинский, Бауэр⁵). Аналогично этому в музыке значение

¹ Густав Кан (1859 — 1936) — французский поэт-символист и художественный критик. (прим. перев.)

² Жюль Лафорг (1860 — 1887) — франко-уругвайский поэт, причисляемый и к символистам и к импрессионастам. (прим. перев.)

³ Никола Москарделли (1894 — 1943) — итальянский поэт-модернист, мистик, дружил и тесно сотрудничал с Эволой. (прим. перев.)

⁴ В тексте по-французски без перевода «Serres chaudes». (прим. перев.)

⁵ Рудольф Бауэр (1889 — 1953) — немецкий художник-экспрессионист, участник авангардистской группы художников «Der Sturm». (прим. перев.)

и чувство гармонии постепенно нарастают, вытесняя сентиментальное содержание — это максимально ясно видно у Шенберга, Казеллы, Сати¹, в меньшей степени у Штрауса.

Во второй линии, наконец, образ (выразительное средство) раскладывается на отдельные элементы, становится сбивчивым и нелогичным, и, утрачивая даже смутную силу сентиментальной эвокации, воплощается в своей спорной необходимости. Так поэзия становится незаинтересованной, асентиментальной, и частично агуманной. Стихия реалистически-концептуальных соответствий, которая имплицитно сохраняется, разрешается в полном переворачивании классических отношений: *«Содержание становится выражением формы, а не форма выражением содержания»...*

Итак, после исторических конвульсий человечности у Рембо (алхимия слова²), Малларме и Аполлинер распахивают двери в этот новый мир; оттуда и врывается внезапный свет Тристана Тцары и школы *Дадаизма*, основанной им. Здесь искусство впервые находит свое духовное разрешение³; нелогичные и случайные ритмы линий, цветов, звуков и знаков, являющиеся проявлениями исключительно внутренней свободы и достигнутого глубинного эгоизма; и все это средство только для самого себя, которое не стремится вообще ничего выразить, абсолютно ничего⁴. Кое-где преодолена даже сама

¹ Эрик Сати (1866 — 1925) — французский авангардный композитор. (прим. перев.)

² Alchimie du verbe — по-французски в тексте. (прим. перев.)

³ Строго говоря, в современном дадаизме (1920) остается еще некоторый недостаток сознания. Дадаисты думают, что лишь полностью реализовали жизненную чистоту, тогда как, уничтожив категории и человечность, они ушли на самом деле намного дальше. Но пока дадаизму не хватает мистической интерпретации. (прим. автора).

⁴ «Vous ne comprenez pas, nest-ce pas, ce que nous faisons. Eh, bien, chers amis, vous le comprenez encore moins» (Manifeste Dada) (прим. автора). По-французски в примечании Эволы. Известная фраза из пресс-конференции дадаистов в Париже 1920 в году: «Вы не понимаете, не правда ли, то, что мы делаем. Что ж, дорогие друзья, мы сами понимаем еще меньше вашего».

потребность в выражении. Необязательность и каприз полностью реализованы: Марсель Дюшан создает дадаистский холст с репродукцией Джоконды с усами и химической формулой; Франсис Пикабия изображает Sainte Vierge¹ с пятном от перевернутой чернильницы; еще один пишет поэму, представляющую собой дефиле 24 букв алфавита².

«Манифест Дада» 1918 года и «25 поэм» Тристана Тцары, а также деревянные скульптуры Ганса Арпа представляют собой высшие выражения чистоты, сознания и освоения внутреннего и глубинного «я», которого не было от начала времен до дня сегодняшнего.

Сегодня, после войны (и это подтверждает ее сентиментальный и практический характер), постепенно, снова возвращаются в моду: Пикассо, Карра, Соффичи... Люди, безусловно, отравленные человечностью, способные переживать современное искусство только как кризис; и они, возвращаясь к новому академизму в силу своей фундаментальной инфериорности, хотели бы видеть в «Буре и Натиске» последних десятилетий просто переходное состояние, ведущее лишь к новой человечности, более широкой и более богатой посредством различных форм накопленного опыта.

Охватывает благоговение, когда мы слышим от них: Ох, все эти «попытки», все эти «сентиментальные опыты» уже в прошлом, мы исчерпали их и превзошли...

Духовным называется тот, кто смог постичь человечность Данте, Микеланджело или Вагнера. Ох, вам необходимо вкушать сначала простой пищи, прежде чем понять то, до чего мы дошли...

Абстрактное искусство не может быть исторически вечным и универсальным — оно априорно; Плотин, Экхарт, Ме-

(прим. перев.)

¹ Святая Дева. По-французски в тексте (прим. перев.)

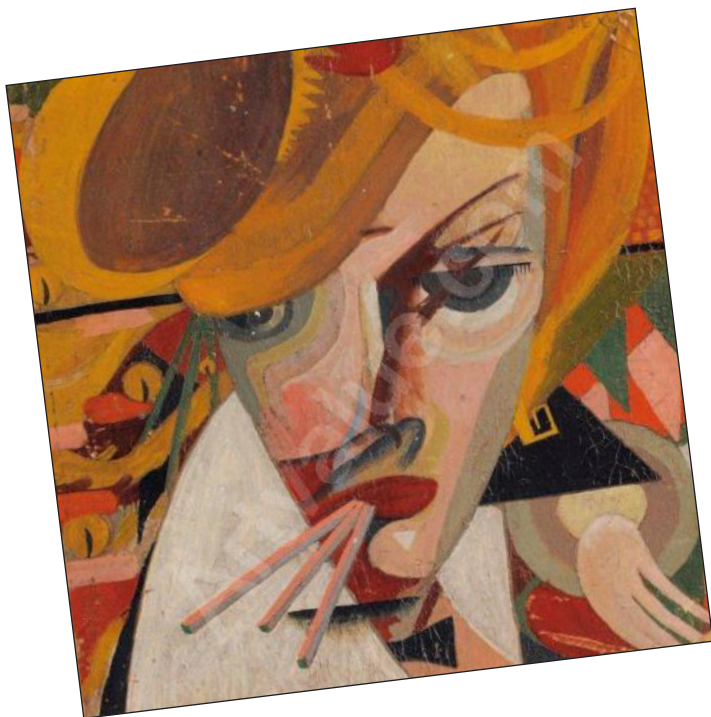
² Речь идет о знаменитом стихотворении Луи Арагона «Самоубийство» (1920), представляющем собой 26 латинских букв, расположенных в особом порядке. (прим. перев.)

терлинк, Новалис, Рюйсбрук, Тцара, Рембо... - все это лишь краткая, редкая и неуверенная вспышка внутри великой смерти, внутри ночной реальности разложения и болезни. Такова редкость невыразимых драгоценных гемм среди грязных болотных вод.

Это исключительное искусство, искусство по ту сторону времени...

Современное искусство падет довольно быстро - это и будет знаком его чистоты; падет скорее, чем что-либо другое, будучи реализованным частично с помощью *внешних* средств (через постепенное возвышение над болезнью к мотивам чувств), а частично — с помощью *внутренних* (мистических).

Но даже сегодня на мгновение открывается вечная могила темного и израненного свинца для бесконечной чистоты лазури.



Эстетическим чувством следует обладать как мистической тенью; с другой стороны, как жизненным мировоззрением (Weltanschauung): философия, искусство, мораль, вульгарный опыт, наука - все это должно быть решительно переплавлено в непредопределённую собственность эстетического мгновения.

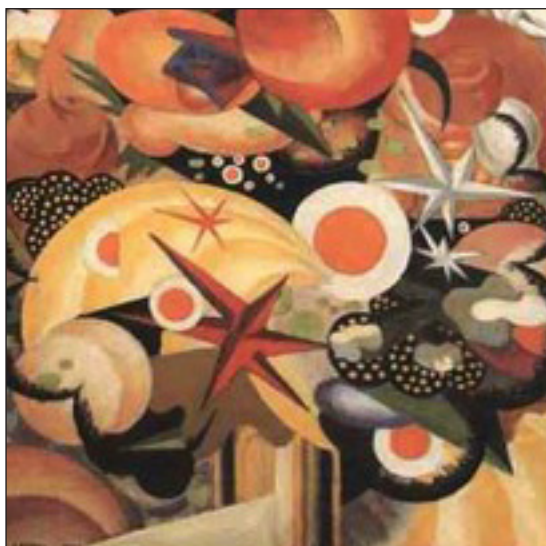




Подлинно духовный метод, как в искусстве, так и в иных сферах, если не брать в расчет тех небольших мистических вспышек, которые то тут, то там освещают на мгновение темную и иллюзорную череду исторических или мифических событий, еще только предстоит создать: метод абстрактный, метод непрактический, метод чистоты и свободы.

Любой поиск — это болезнь. Ищет только тот, кому чего-то недостает: это тщетная истерическая конвульсия существ, которые, осознавая свою ущербность, стремятся стать чем-то иным, нежели они сами. Любой метод — это декаданс и разложение: тщетно грубые и тупые массы ломают свои ногти о неумолимую гладкость высоких белых гранитных стен, которые их окружают.



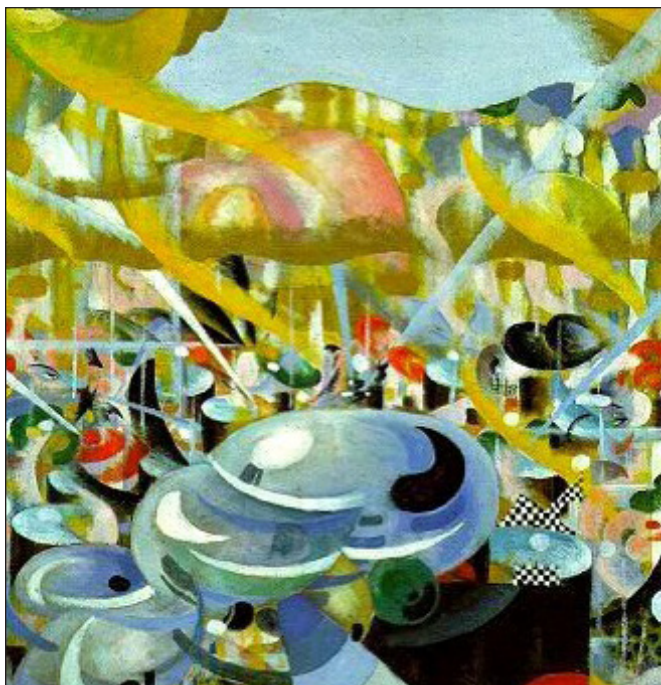




Следует ощущать себя радикально выше отдельных психологических или гносеологических свойств; следует ощущать себя вне атмосферы человечности и инстинктов. Надо стать безразличным и умудренным инженером, который в повседневной жизни каждый момент обходит свои застывшие игровые аппараты, подготовленные для праздника; стать геометром перед точками, планами и фигурами своих чертежей

Итак, и во мне «я» - это не подлинное «я», но «я» практическое, «я» сентиментальное, «я» философическое. Только болезнь могла породить всех практиков и пользователей, закрыв им доступ к тому, чтобы чувствовать высшее «я», обладать им по ту сторону всех категорий, по ту сторону чисто эгоистической свободы - высшее «я» бесконечного внутреннего богатства, для которого содержание обыденной жизни представляется странным и ирреальным пустяком, невнятной опухолью, разложением ноктюрнических зон.





СНЫ

все эти странные черные кристаллы потерянные в ночи
отпавшие фрагменты далеких миров гигантских миров да
легких далеких миров
есть среди них чудовищные как трупы утопленников
другие тянутся под луной вдоль приливов
есть болезненные и тонкие как недуг
есть наполненные бархатом и ядом
неподвижные сны покинутые бесконечные лунные
к ностальгическим лугам которые убаюкивают
и сиреневые текучие сны сцепленные с экстазами
холодные девы выходят на террасы
и население великих высоких сфер к золотым куполам
(неизменно черная масса висит в небесах)
любите ультрамариновую растительность любите ультра-
мариновую растительность
рâааааааааааага блáнка
пыльные бархатные оркестры
смотрите на странный парад Пьеро с камелиями под закры-
тым балконом
прорастают молчаливые огни фейерверков и большие фар-
форовые рыбы
любите странные черные кристаллы потерянные в ночи
и сложные насыщенные декадентские цветы Востока
и черные *букеты*¹ в страстных духах
ностальгия по белому белого – полуденный Алжир – по бе-
лому белого
свежий лес сиреневых грехов и спирали спирали

¹ По-французски в тексте (прим. перев.)

ОПУС 32. ТЕМА И ВАРИАЦИИ

звезды мертвы

Первым темпом

стремительная гонка низких облаков беременных ужасом
 приглашая головокружение гонка гонка безмолвные
 рыдания розово-синих болезненных далеких ламп
 медленно движутся черные гиппопотамы в моем фар-
 форовом сердце здесь должна была бы быть большая
 черная тень надо всем здесь должны были вертеться
 призрачные мельницы а небо мертво и эта ат-
 мосфера насыщенная апокалиптически на маленьких розо-
 ватых неосознанных вещцах какая тишина п у х н е т
 тревожно неизбежно что-то обязательно рухнет
 рухнет (виден черный еврейский пророк барахтающийся в
 бескрайности расстроенных турбин) рухнет рухнет
 какая тишина напротив меня продолжается стреми-
 тельная гонка головокружительная гонка низких рас-
 пухших облаков беременных ужасом какая тишина

звезды мертвы

Вторым темпом

дождь падает с неба лишеного туч
 все эти *stilleben*¹ натюрморты о т к р ы в а ю т
 утром окно в горячую прохладу больничной палаты

¹ Натюрморт дословно «тихая жизнь». (прим. перев.)

ты видишь
весь искусственный геометрический город в распыленных
красках видишь весь искусственный город меланхоли-
чески пустынный

искусственный город и какой болезненный бриз
там звенят приглушенно хриплые трубы видишь весь
мой искусственный город лишенный звуков белые ги-
гантские лошади движутся в духе моем и пузыри мед-
ленно поднимаются среди водорослей
белого фарфора бутыл из кристалла полна водой на чи-
стой ткани на утреннем солнце все эти *stilleben*¹
под стеклянной водой медленно перемешивается мягкий ил
зеленых болот и приближается грохот грохот
грохот приближается грохот грохот выйди на воздух
(грохот) и посмотри: звезды мертвы над искусственным го-
родом лишенном звуков

мертвы

Третьим темпом

что за красное пламя и что за другое красное пламя
думаю что в основаниях своих горит горизонт на лугах
проходят конвои конвои конвои артиллерии что за
красное пламя конвои конвои (как во сне) конвои

звезды мертвы

¹ См. предыдущую сноску. (прим. перев.)

Четвертым темпом

вижу как отражаются на никеле столько холодных круглых
лучей рядом с отсветом электрической лампы в моем каби-
нете

звезды мертвы

путешествие на¹ незаметно взлетающем леднике глотками
объятями

сладчайшая монотонность еще летать еще более ярост-
но с надеждой мелодия сожаления сладчайшей мелан-
холии томной нервической сладости которая превра-
щается немного печально в линию
не имеющую цвета

звезды мертвы

Пятым темпом

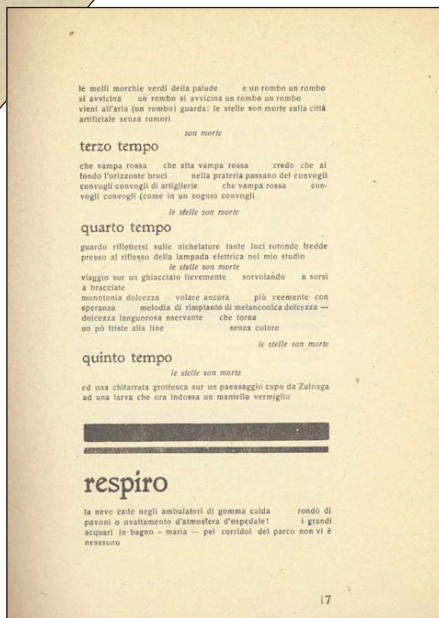
звезды мертвы

и гротескная гитара на² темном пейзаже Сулоаги³
лярве надевающей сегодня киноварную мантию

¹ В тексте *sur* — предлог «на» по-французски. (прим. перев.)

² Так же как и в предыдущей сноске. (прим. перев.)

³ Игнасио Сулоага (1870-1945) — испанский художник. (прим. перев.)



una sera lunare porteremo agli artici: si videro ieri i dondolanti
 passaggi del marinal infermi due occhi immensi si spa-
 lancavano un istante finestre ma non spereremo l'az-
 zurro la vita legnosa fra le gibbosità di stufe - quando le
 mani finalmente toccheranno i nuclei ardenti in questo deserto
 pneumatico
 (due acciai si lanciano nel cielo)
 passeranno duecento anni in vetrate bianche si esaurisce
 l'arabesco ed invariabilmente quella vita di formule nel cloro-
 formio ricordo i pesci nel gran vaso di spirito - fra
 la materia era stata dimenticata di certo un'attesa noncurante:
 la pioggia calda sulle monache - ora le due presso ai termo-
 sifoni dell'hôtel ed un sorriso pallido cade sulla pelliccia
 « Wien nur dich! » in una grande nola sospesa fra le nebbie
 incurabilmente si sveste di seta una canzone
 incurabilmente d'ovatta gialla il respiro nelle corsie
 una rosa inclinata corsie
 un'ora

incurabilmente nelle corsie
 la neve

Innsbruck 1919

ore 10 composizione hannover

il collirio rotola nella fortezza e dei grandi conigli chiari vanno
 per il campo di battaglia allagheraa
 in una tale foresta morrà un giorno l'azzurro cacciatore
 v'era un fiore lontano lontano ma la ghisa ha contato
 alle albe alba le violette impallidivano le berceuses
 ma saranno venute alla fine le metropoli galleggiare
 finché un vortice rapidissimo non atterra la danzatrice
 ora dei professori di matematica andavano ai bigliardi
 un ministro è sceso nel pietrificato stupore del deserto lunare
 le sciarpe sul velluto son poste delle immani mac-
 chine immote e le orchidee di sangue nell'oro egli
 va alla finestra aleberaaa - e se non muoiono le ombre
 viola (mio dio mio dio) alla rarefazione non possono re-
 sistere gli archi collirio in acciaio si slancia nel cielo
 collirio

ДЫХАНИЕ¹

падает снег в клиниках горячей резины танец павлинов
или ватная атмосфера госпиталя! гигантские аквариумы в
ванной комнате мария нет никого в коридорах парка
мы принесем полярникам лунный вечер: вчера я видел ка-
чающуюся походку больных моряков огромные глаза
зия-

ют на мгновение как окна но мы не будем ждать лазу-
ри древесная жизнь в выпуклости печи когда руки нако-
нец дотронутся до пылающих зерен в этой пневматической
пустыни

(две стали бросаются в небо)

прошло двести лет в белых окнах закончились арабески и
неизменна та жизнь формулы хлороформая помню рыб в
великой чаше духа в материи забыли нечастое ожидание:
теплый дождь на монахов сейчас двое рядом отельными
термосифонами и бледная улыбка падает на мех

Только ты, Вена!² в великой скуке подозрение между ту-
манами неизлечимо сбрасывает шелк какая-то песня

неизлечимо желтая вата полосатое дыхание

склоненная роза полосы

час

неизлечимо в полосах

снег

Инсбрук 1919

¹ В этом стихотворении явно прослеживается тема больниц и травм, а также упоминается Вена. В 1945 именно в Вене Эвола будет ранен осколком советской бомбы, который повредит ему позвоночник и станет причиной паралича нижней половины его тела вплоть до смерти. (прим. перев.)

² В тексте по-немецки: *Wien nur dich!* (прим. перев.)

10 ЧАСОВ КОМПОЗИЦИИ

ганновер

глазные капли катятся в крепости и гигантские светлые конусы движутся по полю битвы аллагераа
в таком вот лесу умер однажды лазурный охотник
был далекий далекий цветок но чугун посчитал
к заре заря фиалки заставили побледнеть качающих колыбели¹

но прибудут к концу плавающие столицы
чтобы стремительнейший водоворот не заставил приземлиться танцовщицу

сейчас профессора математики идут в бильярдную
министр впал в окаменелый ступор лунной пустыни
 шарфы на бархате поставлены огромные неподвижные
машины и кровавые орхидеи в золоте они идут к окну
 алеберааа - и тени не движутся

 фиолетовый (боже мой боже мой) разряжению невозможно сопротивляться луки глазные капли в стали
прячут в небе

глазные капли

но мы идем к баобабам ганновер оаблакагера
чугун «и» было зеленым и озером осень в белейшем:
полдень

¹ По-французски в тексте «berceuses» (прим. перев.)

волокно загорается и пирамиды¹

(очень быстро)

азазазаза эда загораются вертикальные дам-
бы
ледах эга
торпеды² в фонтанах не трогайте
в буре чрезмерно розовый умереть умереть
чернила
серые сестры и на ультраатлантических куполах оёэгоораас
сумерки
за пастэлью перфораторы перфораторы
ххаа он подписал четверичность
бреган а азазазазазазазазаза

969

чума насжени³ зреет жаркий ужас впереди
доменным печам замки⁴ ионы неизменно йода для
камеры без эллипсавесь пожар косит горизонт
969 безумие
растворённый кадр оливы и восточного города оаси
не закрывая окна зеленое этот прозрачный
ужас и северные водопады в подземелье чай без билли-
антаграфиня абсолютный рот умереть умереть
свет замерзает на наилектичнейшей хитрости и горят
леса эдал эда
улыбки оконному стеклу из плюша
кристаллы скрипят и колятся

¹ Стихотворение написано Эволой по-французски (прим. перев.)

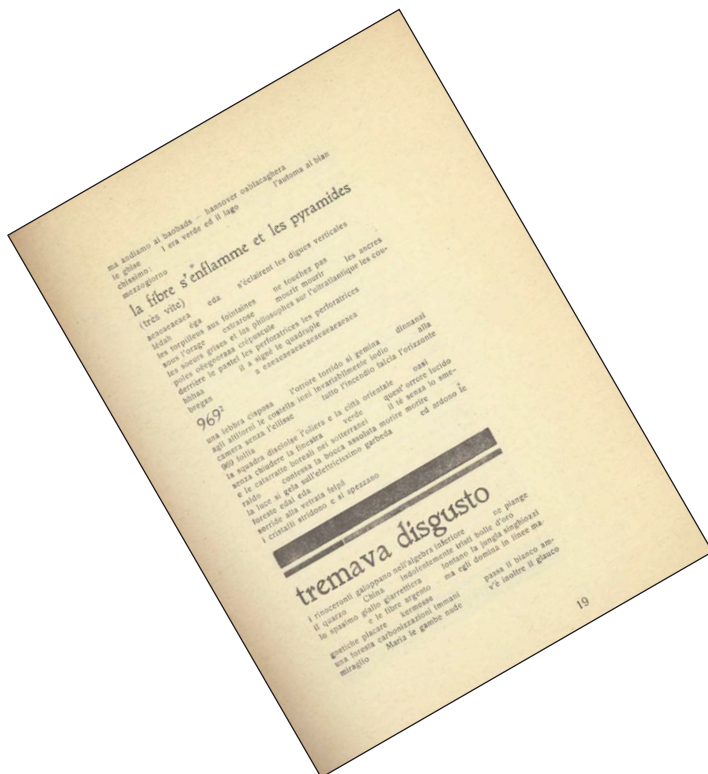
² Слово «torpilleus» написано неправильно; должно быть либо окончание единственного числа torpilleux (м.р.) и torpilleuse (ж.р.), дословно «торпедный» от слова torpille (торпеда) или torpilleur (миноносец, торпедоносец). (прим. перев.)

³ В тексте выражение si sposa (нас женит) написано слитно. (прим. перев.)

⁴ В тексте неправильный род castello (замок) в итальянском мужского рода, у Эволы же здесь женского (castella). (прим. перев.)

ДРОЖАЛО ОТВРАЩЕНИЕ

носороги галлопируют по внутренней алгебре идет
 дождь
 кварц Китай невыносимо печальные пузыри золота
 желтый спазм подвязка далеко джунгли рыдания
 и серебряные волокна но он доминирует в маг-
 нит-
 ных линиях умиротворения ярмарка
 лес постоянные обугливания проходит белый ад-
 мирал Мария с нагими ногами есть также
 зеленова-то синее
 замерзшее дерево луна эллипс гипс пересекает
 параллельно
 ассимптоту (смеяться смеяться смешно) носороги галлопи-
 руют по четвертому сектору обугливания
 лифт падает в аквариум (девственницы и роза)
 желтый
 цвет и в купола артиллерия зарядит тишину над
 долиной куб увеличивает тишину
 вторая четверть достигнет ацетиленовых зарослей
 разрывают на них одежду секущая заболеть
 подвергнуть себя мучениям икс крутился
 водопадоподобно психология
 павлины поводят ноздрями в 10 горизонтальных мрамор-
 ных
 залах тростник



albero gelato luna l'elice gesso traversa parallelamente
 l'asintodo (sorridere sorridere schistoso) i rinoceronti galop-
 pano nel quarto settore carbonificazioni
 l'ascensore cala nell'acquario (rosa le vergini) il giallo
 partirà e nelle cupole caricano le artiglierie silenzio sulla
 collina il cubo s'ingrandisce silenzio
 il quarto bis accenderà le alberazioni acetilene stracciarle
 le vesti secante ammalarsi torturarsi l'x girava
 vorticosamente psicologia
 i pavoni narici sfilano nelle 10 sale dei marmi
 orizzontale siringa

999 angolo

le alture e le fanciulle pendolano al bagno quella cata-
 ratta bionda all'infinito sbocciano delle mani trasparenza
 geyser in questa sua foresta di vene fischiano i ser-
 penti metallici — Z ricordate — scardinare gli alberi metal-
 lici No la ruota fonde e s'imbianca l'anima reo-
 stato va in grandi spirali bianco bianco
 l'arco si piega trasparenze raaaaaaa
 (do l'ultimo sangue per un gong)

alpha

ong
gong

ḥbougaff

nel grande occhio stupido trisecano l'angolo acacia le si-
 garette e la carne sull'altissimo bianco e nero verginità passa
 trasversalmente nel quadro la segna ghiaccio
 le violette delirano e rimbalzano i marinai nell'ultravioletta
 scaricano Buddha one-steep ed una spirale scontorta è
 comparsa per un attimo nella chiarezza del golfo assoluto
 il chirurgo è nick! bevono lo spleen caoutchou Elsa gli
 archi si accesero nel teatro deserto metafisica
 la corazzata sogna e s'inabissa extrarosso fusiforme violini
 l'idolo ha sorriso e le selve s'intralciano frenesia egli
 scopre duemila tam-tam in agguato
 i navigli salpano ed i continenti terremoto oscuro
 krounkrounkrounann am i negri ballano incoerente ma-
 sturbazione la vita è succhiata antracite
 mm nnn m nnnnnnnnn

999 угол

высоты и дети раскачиваются в ванной этот водо-
пад бел до бесконечности впадают из рук прозрачность
гейзер в этом его лесу из вен шипят металлические
змеи помни о Z сорвать металлические деревья
Нет колесо обосновывает и обеляет душа ре-
остата движется по большим спиральям белое белое
лук сгибается прозрачность рааааааа
(до последняя кровь для гонга)
онга

альфа



гонга

хебугаф

в большом глупом глазу угол разделяют на три сектора ака-
ция си-
гареты и плоть на черно-белой высоте девственность
пила проходит
вертикально по картине лед
фиалки бредят и отскакивают моряки в ультра-
фиолете
скачивают Будду – один крутой¹ и искаженная спираль
исчезла в совершенстве ясности абсолютного залива
хирург из никеля они пьют каучуковый сплин
Эльза и
арки смыкаются в пустынном театре метафизика
линкор видит сны и стремительно падает в форме ружья в
инфракрасные скрипки

¹ Возможно нарочито неправильное написание английского «one step», «один шаг», вместо step шаг, Эвола пишет «steep», что значит «крутой», «покатый». (прим. перев.)

2.

хада адарrrrrrrr
есть самовары и мотошкафы (хх) на лунных террасах
гиперболический танец
батареи выются впереди и эхга адааа но не смо-
треть не смотреть потому что я почувствовал невозможно
эхга в соз-
вездиях он плачет он плачет
оставить оставить
кокаиновая Армения *муар* Эльза спирали

3.

было две звезды
 шелк так
никогда он не выберет волосы катушки
никакого пламени больше на внешней гавани
 так
и блендехеерааа лазурь
последняя теряется в подземелье
 но почему? почему?
 Боже мой Боже мой (охэнохэн)

10678 ⁹⁹⁹ И ЖАЖДА

блегедааааааа море было гутаперчевым и дно
 хризантемам и скальпелям умереть
 на гигантской киновари замерзает альфа
 и эдахайаа мука опиум Силезия яшма эдахайа
 в овале он согнул электрика
 проходит большой змей Эа через металл хлеб
 роз икс танец
 ты скажешь нет (эда)
 эда орхидеи и тростники азазазазаза
 до свиданья¹

КОМПОЗИЦИЯ НОМЕР 2.

зеркала без оружия в полдень мушкетеры сво-
 им Да здоровствует! взорвут короля
 пижама в скуке к ветвящимся росам непо-
 нятное отравление лучами на куполах и свадебные
 марши в пе-
 щерах мхи
 белый лес сверел пьет в небе но все все бо-
 лезни металла сеты² горячих блоков под желтейшими
 флю-
 герами

¹ Гадательный перевод неясного слова ortogiallo — возможно от orto прямой, и giallo, желтый. (прим. перев.)

² Симун — сильный, сухой и пыльный ветер, дующий в Сахаре. (прим. перев.)

Маэстро встает из-за пианино флегматичное
 переложение белого
 в глухое вы медленно-медленно горизонтально уходите
 леса серебра против опухоли темных отзвуков
 нефтеносность и сейчас большие белые и золотые отвер-
 стия без
опала терраса на огнях подвижнейших сверел в веч-
 ной
 диатонике
 когда-то интоксикация текла на красное дерево¹ (к крейсе-
 рам которые вырезают лихорадки первого)
 бесплотные зеркала на заре
 для сбора сахара пемзы ознобы ознобы ознобы
 пемза раскаленная пемза в венгерской архитектуре
 налоги шаг спокойных купальщиков, для вас
 потому что не существует больше отеля ювелирных изде-
 лий их больше нет больше нет
 лазурные долины
 небо может атаковать землю гиперболамида меда – чтобы
 сигарета достигла своего падения на дне всех электриче-
 ских баядерок Сан-Франциско

¹ По-немецки с ошибкой «auf wider sehen» надо «auf wieder sehen». «Wider» против, «wieder» снова. Эвола прекрасно знал немецкий с детства, поэтому очевидно, что он играет словами вместо «встретиться вновь», «встретиться против» (прим. перев.).

10678⁹⁹⁹ e le sete

bleghedaaaaaia il mare era guttaperka e fonde
 ai crisantemi ed i bisturi morire
 sull'enorme cinabro alpha gela
 ed edahafaa tormento oppio Slesia diaspro edahafaa
 nell'ovale egli ha piegato l'elettrico
 passa il gran serpe Ea attraverso il metallo il pane
 rosa x danza
 tu dirai di no (eda)
 eda le orchidee e le siringhe acacacacacaca
 auf wider sehen

composizione n. 2

gli specchi senza le armi al mezzogiorno i moschettieri
 esplosero una salve al re
 Pijama in nola alle arborescenze rosee l'intossicazione incom-
 prensibile delle luci sui domi e le marcie nuziali nelle ca-
 verne i muschi
 beve la selva bianca dei trivelli nel cielo ma tutte tutte le ma-
 lattie del metallo le seti dei blocchi roventi sotto alle gi-
 randoles giallissime
 il Maestro s'alza dal piano deposizione flemmatica di bianco
 in sordina voi acosterete pian piano orizzontalmente le
 foreste degli argenti verso la tumefazione dei rumori oscuri
 petrolifere ed ora dei gran buchi bianchi ed oro senza
 l'opale terrazza sui fuochi trivelli agilissimi nel diatonismo
 sempiterno
 jadis l'intoxication coula sur les acajous (agli incrociatori che
 ritagliano le febbri di prima)
 gli specchi senza le carni all'alba

per l'adunata delle pomici sugaro brividi brividi brividi
pomici pomici ardenti in architetture ungheresi cade
l'imposta il beccheggio delle calme balneari, per voi
perché non esistono più gli hôtel gioiellerie mai più mai più
valli azzurre

il cielo può attaccarsi alla terra con iperboloidi di miele — per
una sigaretta accesa son cadute a fondo tutte le bajadere elet-
triche di S. Francisco



seguito

cuscini e linoleum
ovatta profumo la lingua è la clitoride
un tremito va ora alla seconda via

eda
de ssa wimm n
di ss wim

eda
Blanca

voi morderete tanto tanto
la rosa e le fiamme grigie
la sete pian piano sulle carni eda
danzano charmeuses e la luce elettrica
tinedil ella
abà aaaaaga

basta arcobaleno
gulf stream foresta rossissima è delirio
aga

la sete ed il sangue
morire
aga aga



transatlantique

ssnaidah
tu viens avec moi

ПРОДОЛЖЕНИЕ

подушки и линолеум
 ватный запах язык разновидность клитора
 дрожь пойдет сейчас по второму пути
 эда
 из ссс вимм н
 из сс вим
 эда
 Белая
 вы укусите так много так много
 роза и серое пламя
 шелк медленно на теле эда
 танцуют очаровательницы¹ и электрический свет
 тинедиль эфла
 абâ ааааага
 достаточно радуга
 гольф стрим розовейший лес – это бред
 ага
 шелк и кровь
 умереть
 ага ага

¹ В тексте charmeuses. (прим. перев.)

ТРАНСАТЛАНТИЧЕСКОЕ

сснайдах

ты идешь со мной

она идет со мной

4 7 8 5 6 8 9

дождь

дождь

дождь

дождь

дождь и он умирает

это неочевидно серьезная вещь

принц становится лилией буря синева

не смейтесь пожалуйста адда бергсон

Кордова

завод открыл глаза второй раз

т тз та (aaa)

3333т тз

зт

тз т

зтз

нн

зтз

инженеры вытягиваются и исчезают город умирает и
становится пьяным

очень желтое

лед

лед

сснайда сснайда 9.8.7.6.5.4.3.2.1

9.8.7.6.5.4.3.2.1

9.8.7.6.5.4.3.2.1

фанфары танцуют в морских лесах

я очень красив

ультрафиолетовое конвергенция мозг в последнем межпла-
нетарии

вы не понимаете

базальт aaa последствие

матовый желтый лед 21.20. 19.18.17.16.15. матовый

матовый
пенза кастрюля эфир отель
на берегу очень белого
очень матового
они отрываются от своей очереди и они теряют корни
сснайдах

а

б

в

г

д

и т.д. и т.д.

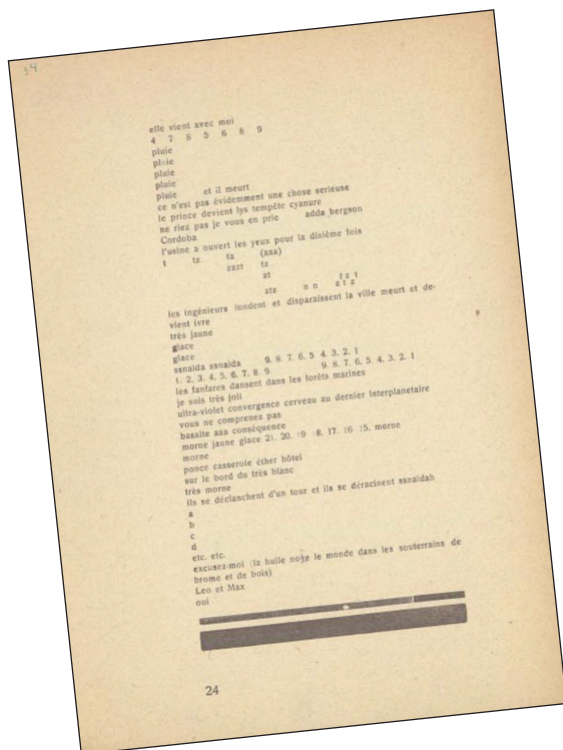
извините меня (ля юль¹ тонет мир в подземельях брома и
древесины)

Лео и Макс

да



¹ Что такое la hulle не понятно. (прим. перев.)





ЮЛИУС ЭВОЛА

ЗАТЕМНЕННЫЕ
СЛОВА
ВНУТРЕННЕГО
ПЕЙЗАЖА

FONDAZIONE JULIUS EVOLA

J. EVOLA

**LA PAROLE OBSCURE
DU PAYSAGE INTERIEUR**

Poème à 4 voix
con due illustrazioni

QUADERNI DI TESTI EVOLIANI N. 27

ЗАТЕМНЕННЫЕ СЛОВА ВНУТРЕННЕГО ПЕЙЗАЖА¹

Поэма для четырех голосов

Четыре голоса олицетворяют четыре стихии внутренней жизни

Г-н НГАРА - воля

Г-жа ЛИЛАН - чувство

Г-н РААГА - дескриптивное созерцание

Г-н ХХАХ - безразличная абстракция

<i>нгара</i>	сияя во флагах галеры из арки портовой во тьму внешнюю отплывают затворяется арка за нами
<i>раага</i>	ада

<i>лилан</i>	ада
--------------	-----

<i>нгара</i>	ада
--------------	-----

<i>ххах</i>	ада
-------------	-----

<i>раага</i>	ада ага расплавляются горы
--------------	----------------------------

ада ага в широкую степь

¹ Перевод с франц. В.И.Карпец

ада ага в дожди и болота

жизнь алгебра растения
соком высасывают металл
при этом их вены
тончайшие нити кристалла
а волокна платина

в городе свет
затонул · автокраны
выуживают и увозят
потемневшие трупы

жизнь алгебра жизнь чернила
растения сосут хорошо у металла
всем соком своим

хххх скальпель пустыня азот
бактериология циркуль

окружность

лилан что ты делаешь
друг мой милый мой друг
вспомни луга из лазури
вспомни из света леса где каждое дерево
свет · мираж
Золотой Охотник шел мимо · оркестры
многотрубные озарили тьму
подземелий · вся эта флора во дреме баюкала
бледнобольного причем за атласом еще был
атлас а по ту сторону отсутствия
делирий вот

ощутишь ты внезапно как нечто
вздывает по дну пролива
темные водоросли

ххах окружность

раага окружность окружность окружность

нгара все микробы бегут
по кругу все люди
бегут по кругу

спешат как одержимые
и не видят

как сами светятся впрочем в их
беге во имя штурма кумиров
над мнимой глубиной

кровь разливается крестом

лилан друг мой

огромный крест огромный
огромный крест простерт
высоко над равниной

быть может нет ничего
кроме тени креста
и окружностей окрест

ххах гарагададара брат
предутреннего дождя

всякий импрессионист это гомосексуалист
который берет и отпускает на волю
величайшие Z
сосцевидного пеликана

лилан

друг мой ты будешь спать
пока идет снег · принесем
камелии в аквариум.
так заласкаю тебя так
чтобы ранам твоим
больше не было больно

ты хорошо знаешь
как я умею

ххах

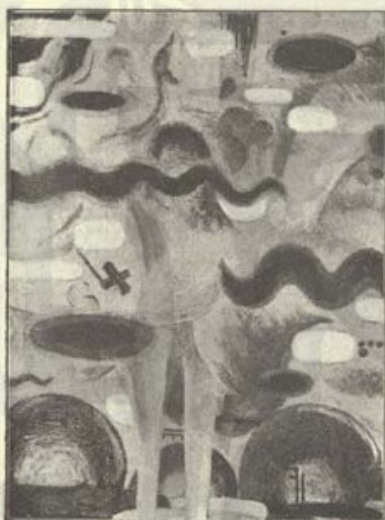
я ведь разборчив и очень люблю
мороженые каштаны
но вас не пойму что
хотите сказать

да и вообще с вами
разговаривать не желаю

господин. господин

раага

подводные лодки во второй степени
бесконечности · в четвертом
секторе вспыхивают переключительные
схемы а затем вы замолкаете как если бы
сейчас я был из губки и каолина
сейчас когда более нет
никого в зимних садах а был бы
из губки и каолина



Paesaggio interiore / intervallo

хххх

лес как пирог с изюмом только
асбестовый · вот почему Ага
посещают предчувствия

в четвертом секторе
вспыхивают как лифт
заграждения

я вижу ага переходит в эга

я вижу эга переходит в эа

и город в огнях
переходит уходит
в океанскую

грезу

нгара

Змея Эа это темная
сила жизни, движение безвидное
по синусоиде в сферах предсущего:
Велия Влага, глубь, которая
пульсируя, извергает неоплодотворенные
шары навстречу
гравитационным полям.
Ибо Велия Змея Эа
беззвучна, и звук это тьма,
и люди,
примстившиеся окружности, сами
себя рвут на звуки. В трюмах играют
глухонемые литавры. Эа
тоже окружность, увидеть ее
невозможно, уж это я знаю
точно. Эа к тому же еще и ночная

мара, ультрафиолетовая растительность,
ужас, воющий в зеркалах, крукрунгорам;
это она заражает кровь
упорным и безысходным
трудом миллионов негров на
шахтах Сан-Франциско.

ныне из самого центра
исходит сверхнеумолимое
излучение

церковь из никелированной стали
вот-вот всплывет и с ней
пирамиды

и пожары

охваченное
черным пламенем небо
превратится в тусклое озеро
на втором плане образуя
синусоидальную фигуру
мистерии хлеба и воды

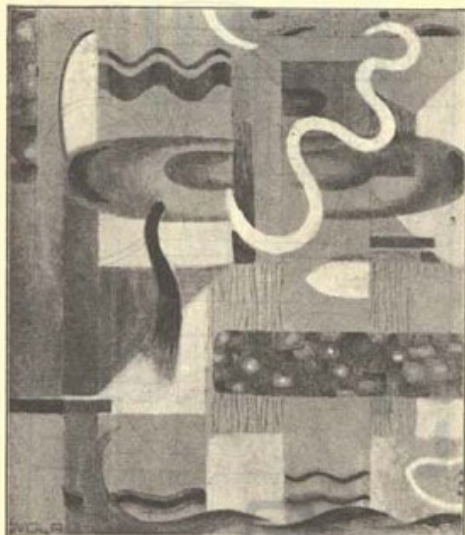
так чтобы Эа смогла переползти
пустыню и стать азотом

а глаза бы видели только лишь
танец Альфы

лилан

эти руки уже себе не находят
места

ни для стерильной любви



Paesaggio interiore / ore 16

ни для запахов запахов
запахов

дыхание слезы
радуга

любимый мой друг я очень
больна и даже еще не имею
приказа

синева синева

ххах глан глан блага элементарный
танец церковь из никелированной стали вот-вот
всплывет и с ней пирамиды

раага Танцует Альфа Делирии
вспыхивают становясь
геометрией

на лунных пляжах танцует
Альфа

танцует над планетой танцует и
гаснут вулканы

если танец Альфы поймете
Сфинкс воссияет и все
чем полон ваш мозг
покроется свежестью и расширится
до объемов звездного собора

но на монастырском дворе

расстреляли восемьдесят
человек

лилан

не понимаю ничего ничего
больше не понимаю
мой господин

руки некуда деть

эти инструменты так ломки
что сопротивление рефракции
бесполезно не с кем даже
поговорить

они меня заперли
в замок изо льда под
одеялом цветов
меж коих змеятся
винты-штопора

мой господин я так одинока
и так устала что кроме любви
в моей жизни ничего уже нет

и поэтому зачем вы
позвали меня

ххах

небо нисходит на землю

воды до неба восходят

одни лишь турбины насилуют
их металлическое безмолвие

одного лишь возможно
слова хватило б
чтоб миру взорваться
эфиром и смехом

нгара

точный чертеж хирургия

в моем королевстве
все девственницы
будут убиты и сожжены

войска на местах
обеспечат исполнение
строгих законов

быть я хочу скелетом развинченным
развеянным прахом картонной
душой электрической вспышкой внутри
сентиментальной инсталляции глянцевой
бумагой абсолютно зеленым звуком

мы суть холодная воля
которая расчленяет
мы убийцы - фиксаторы солнца
с обугленными руками · виски ·
центр окружности · бездна
сфера
сжатая в точку

сжатая в усмешку
вселенная
в точку сжатая
мысль

я же говорю вам
вы все умрете и земля
засосет вас
для предъявления

лилан пьянахайя адагахья ага

ххах 999 кубический корень Шанхай

как мне представляется

если пойдем к водопадам
к водопадам к
смеющимся водопадам

вы увидите ярко-желтое в
глине и гуттаперче чайка

и тонкая нить вспыхивают
и пирамиды аза

лилан аза

раага азаазаазаазаа эда
вспыхивают вертикальные
дамбы леда эга

миноносцы стоят у родников.
не трогайте их руками под
ярко-розовым ураганом умирать.
умирать чернила
серые сестры философы
над свехатлантикой азгораа
сумерки

за пастельной завесой
перфораторы перфораторы

хха он срисовал Квадрюбль¹

тайный язык азазазазаза

нгара как мне представляется

ххах вы крайне назойливы, мой
господин. Тем не менее я
думаю это вы все
не всерьез
говорите
говорить всерьез
шутовство
и доказательство бессилия
равно как и того что вы
самозванец или всего лишь санитар

но ведь и себя сам
я не могу принять всерьез
а марионетки пускай танцуют
ритмический танец Человечества

Искусств и Наук
тем не менее они часто

воняют, что очевидно, и
мне это жутко противно, ведь я,

¹. Старинная французская и испанская монета (прим. перев.)



как вы хорошо знаете,
очень брезглив

лилан бедный друг

раага тот кто это придумал теперь испещренная
 бугорчатыми дорогами панама
 его сестра свет глицерин
 коралл в пальмовом дереве
 легитимное половое отличие

 желтый цвет цистит бедный друг
 танец

ххах азот азот азот
 азот

лилан железная дорога

раага железо дороги

нгара всякое железо внутри железа всякая
 дорога внутри дороги. Кто ищет,
 не существует. Кто ищет,
 никогда не найдет, ибо упреждает
 события; он болен, а цветок его рана.

 небо над их головами стекает
 на полотно железной дороги

лилан в тусклое озеро
 душа стекает мой господин

раага солнце внутри ночи

лилан ночь внутри солнца

нгара отныне ни звезд на небе ни болотных топей бо-
лее нет
здесь внизу ничего нет и никого.
Отныне нет более формы, а Дада
и есть эта темная роскошь этот крик
упругого металла который
в раскаленной атмосфере
нисходит свыше
сам на себя.
Дада есть беспристрастная форма
ни недуг ни сила
ни правда. *Дада есть*
девственный микроб

вглядывайся в себя пока
глаза не вдохнут
небытие что вибрирует
у нас в будуаре
где затаились бульдоги

где я все понимаю где
обитают глыбы теплого льда
и зеленые розы

раага и смерть внутри жизни

звонят крайне
неврастенично

альфа стала столбом

дыма образуя
гиперболу и баобаб

я не знаю
который час

огромные трубопроводы
из гипса и стали
пронизывают организм

а на небе снаружи вот-вот
треснет словно при
землетрясении

ххах боланга-на карин азу-да и
цветы мимозы

пила и тара-та-ра

1 2 3 4 · 4 3 2 1

лилан кто ты

так был он

и вдохом и розой

и смертью

улыбался

кто ты

бледный друг бледный друг · бархат

ххах

я вас не понимаю ведь вы
столько говорите

хотите быть может
забыться в шуме
слов, скачущих,
словно щепки,
вздымаясь и падая,
или, быть может,
заласкать, успокоить
свой страх —
на самом деле лишь тот
кому больно кричит кричит —
вот ваш страх перед одиночеством

ведь некому слушать вас,
вы хорошо это знаете, некому,
ибо вообще нет никого
на пути солнца

я право не знаю
сам почему я так говорю
в то время как рот
порван а сердце повисло
на ветру. В центре всего
глубь, Великая Тьма.

между тем нахожу вещь
впрямь ненужную

*раага
лилан*

впрямь
впрямь

-
- раага* искусство · был некогда один юный бог, и он
впервые приплыл к берегам
столицы. Но перед ним
простирались лишь огромные
сооружения из картона,
покинутые огнями и людьми. Силы
иссякли, жизнь
умерла: чудом сохранились
лишь оцепеневшие
научные схемы прежних
форм. Юный бог магическими знаками,
как бы играя, привел
в тишину
ужасающее ожесточение
всей этой безжизненной
жизни
- печаль искусство
- лилан* впрямь впрямь
- ххах* искусство однако я утомлен
- нгара* по мне так выпить изысканным образом
коктейль занятие более
нравственное чем искусство
- раага* впрямь
- ххах* впрямь
- нгара* ророго-го-ра это дерево
из асфальта · два месяца спустя
войска и опять войска

наспех промаршировали под
мостом · атлантика · горизонт

раага

отныне речи текут
изо рта как из
щелочного раствора зимних
зорь

пулеметов ручных палящих в
мозгу кекуока
палящих в мозгу
ручных пулеметов
межпланетного вздыбленного потопа

черного · черного
сиреневого черного

ххах

абракадабрического танца · плюс
минус · да нет

душа · локомотив

2754

раага

смотрите смотрите как проплывают
в гипнотических водах
огромные призрачные суда

лилан

что могу я сделать · ты
меня даже не слышишь

ты добрый и сильный господин

зачем тебе нужна эта ложь

твои руки из белых и стеклянных
роз

твои глаза из брома и стали
самих ангелов напугают

тебе грустно слушай

в тебе мы оба убиты
бесцветным отныне увы
фейерверком

ладом лидийским
почему почему

раага

время бремя дни
бремя

все заводы закрыты

сегодня воскресенье и
в городе никого нет

время бремя дни
бремя

словно огромные броненосцы и
звездная лава

словно слово

словно душа словно зрение
славы

нгара

все тщета · мое я
сворачивается водоворотом

последние дрели
завершат работу · крошение
кружение

мистерия Абсолютного Движения
и Числа

Великой
Непостижимости

мертвой жизни букв

Темного Слова

(гипс · ветер · кровь)

все это в недрах рудной радуги
в недрах рудного круга
из воли и стали в недрах
рудного красного круга поверх и вокруг
окружностей многих в недрах жизни
бездыханной лишенной света

в недрах небесных небес как и
в недрах небес подземных
в недрах самого внутреннего
безмолвия

центра вот сейчас ускоренно
распадается



по перифериям
и бесконечностям

за бездною
бездна

а за нею еще одна -
абсолютно бездонная
бездна и в ней
проходят мимо последние великие тени
а свет увеличивается в объеме до зорь
и радиевых лучей и самые дальние
дали все далее влекут · излучение
теряет исток

находящийся в центре откуда
извечно распространяется тьма

последняя сфера всего лишь
первая сфера

а мы лишь
эхо вот
это бегство и есть
реальность

пока белизна не
падет с высот

(все изобретатели и все их
изобретения прыгают и скачут · микробы
рассыпаются образуя
тетраграмматон и
становятся звуками)

ради всей этой огненной
муки рудной
жажды

синевы бесконечной вневременного
дождя нашего отвращения

всей нашей страсти
и нашей болезни
да падет на недвижимый
морок безмолвных механизмов
на огромном пустом театре

занавесом

Темное Слово

лилан любовь · душа · у меня
нет больше сил

лампа

пепел

бездна

любовь · на огромном пустом

театре

ага

ххах я всегда утомлен

жидко-стекольная сигнатура тем временем
бык в лентах

легкое в груди вице-адмирал

инфекция менуэт · цианоз
подрядчик спасибо ромб анилин
автобус

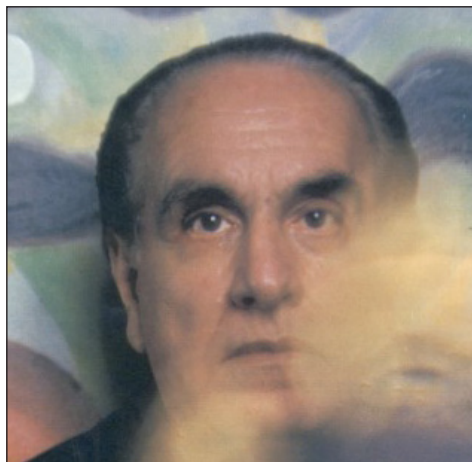
многотональная лимонка

на огромном пустом театре

ага

нгара кровь образуя гиперболу

ххах гиперболу
гиперболу



[Name: _____]

UR

RIVISTA DI SCIENZE ESOTERICHE

A CRYSTAL OF...

J. EYOLA, P. NIKINI, C. FARDJE



anno II

num. 3-4

SEPM 44, 211-212

[illegible]

Эа (Юлиус Эвола)

ЧТО ТАКОЕ «МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»?¹

Мы в предыдущих работах² часто употребляли выражение «метафизическая реальность» как центральный пункт различных учений, поэтому сейчас будет полезно уточнить, о чем идет речь.

Для начала стоит взять буквальное и этимологическое значение данного выражения. Метафизическим является то, что не является физическим, что находится за пределом физики. Однако следует понимать физику широко, не как одну из современных наук, а также не стоит сводить все к той метафизике, с какой имеет дело современная философия. Мы будем чрезвычайно далеки от того, что имеется в виду, если под «физикой» станем понимать комплекс современных эмпирико-индуктивных знаний, где значение любого живого и непосредственного опыта растворяется в математических абстракциях и общих законах, годных только для подсчетов и предсказаний, а под «метафизикой» - философскую абстракцию, отвлекающуюся от «позитивных» экспериментальных методов и погрязающую

¹ Перевод с итал. А. Г. Дугин. Текст из книги «Введение в магию как в науку Я». Evola Julius (a cura di) Introduzione alla magia come la scienza dell'Io. V. 3. Roma:Edizione Mediterranee, 1971. С. 123-132. (прим. перев.)

² Речь идет о других статьях разных авторов, писавших под псевдонимами в журналах, издававшихся Эволой в конце 20-х годов — «Ur» и «Krug», собранных в трехтомнике «Введение в магию как в науку Я». См. пред. сноску. (прим. перев.)

в пустых спекуляциях и в мало осмысленных, не верифицируемых естественными науками фантазиях.

Напротив, термин «физика» следует брать в самом прямом смысле, как нечто телесное. Под «физическим» следует понимать то состояние бытия, которое подчинено пространственным и временным условиям: ведь все, что является «телом», занимает определённое место в пространстве и подвержено изменениям в ходе времени.

В субъективистской перспективе достаточно поставить на место «бытия» «сознание», и тогда «физическим» мы признаем все то, что испытывает сознание, обусловленное в своем восприятии пространственным и временным факторами: оно будет иметь дело с Вселенной, состоящей из тел, воспринимаемых с помощью телесных способностей.

Теперь понятно, что такое «метафизическое»:

с объективной точки зрения, это любое состояние бытия, не связанное с условиями времени и пространства;

с субъективной точки зрения, это опыт, который реализуется в сознании, освобожденном от пространственно-временных способов восприятия.

Вот такому опыту в обоих смыслах мы и придаем статус метафизического.

Эти идеи могут показаться несколько непривычными всем тем людям, которые воспринимают и запоминают только то, что имеет отношение к телесным состояниям. Поэтому они автоматически привыкли отождествлять «реальность» и «телесность»; поэтому само выражение «метафизическая реальность» (где «метафизическое» означает не-телесное) покажется им противоречием в терминах. Прыжок в «метафизическое» будет тогда выглядеть как прыжок в пустоту, так как нельзя представить себе, что можно воспринимать что-либо опытным путем, когда телесные чувства вынесены за скобки. Кроме того, сознание в метафизическом состоянии должно быть сознанием в полном отрыве от тела, что происходит, строго го-

воря, естественным образом только после смерти, и что, глядя на это с другой точки зрения, вполне может повлечь за собой смерть как прямое следствие.

Нашим давним читателям не стоит чрезмерно останавливаться на этой трудности¹. Известно, что инициация, ведущая к реализации метафизических состояний, очень часто сравнивается с процессами, протекающими в смерти, с тем лишь отличием, что они вызываются здесь специально, в соответствии с «искусством»², и проживаются активно, с сохранением непрерывности сознания. Во вторую очередь, той очевидности, которую здравый рассудок воспринимает в ходе опыта, ограниченного телесными органами восприятия, следует противопоставить довольно элементарные положения философской критики процесса познания: а именно, что пространство и время не являются сами по себе конститутивными элементами реальности, поскольку реальность сама в себе не является ни временной, ни пространственной, но становится таковой лишь в силу особого устройства человеческого земного восприятия, которое не способно воспринять ее иным способом. Но раз так, раз пространство и время суть просто законы человеческого мышления, и легко представить себе, что эти законы при определенных обстоятельствах могут быть нарушены и дадут место иным законам: тогда обычное восприятие реальности как телесности сменится иным опытом, где «реальность» представит таким образом, что никакого следа телесности в ней больше не останется.

Итак, если допустить эту сущностное изменение, эту трансформацию внутренней природы, которые в определенных местах и в определенные времена считались следствием получения инициации, мы можем представить себе удаление от

¹ Эвола имеет в виду, что читатели этих весьма специальных текстов, публикуемых в журналах с очень ограниченным тиражом, должны быть уже знакомы с инициатической тематикой и проблематикой. (прим. перев.)

² Речь идет об *ars sacra*, «сакральном искусстве», «инициатическом искусстве». (прим. перев.)

обыденных форм восприятия и открытие возможности воспринимать реальность «метафизически», то есть не телесным образом.

Осталось добавить, что такие понятия как «не телесное» и «метафизическое» довольно общие, и описывают совокупность различных состояний, которые имеют лишь ту общую черту, что выходят за рамки физической реальности. Это предупреждение важно потому, что современные люди имеют в этой области очень узкие горизонты. Если они и умеют считать больше, чем до «одного» (например, допуская, что может существовать нечто за пределом физического плана), то совсем уже редки случаи, когда им удастся сосчитать больше, чем до «двух», застревая в бесконечных биномах — телесное/не телесное, по эту сторону/по ту сторону, этот мир/иной мир и т.д., понимая каждый термин как строгую половину чего-то целого. *Таким убожайшим представлениям следует противопоставить концепцию множественности состояний существования, среди которых телесное земное существование есть лишь частный случай, один крохотный сектор среди гигантского объема других возможностей, которые составляют целостность совсем другого рода.* Таким образом, строго говоря, общее название «метафизическая реальность» может быть применено к описанию всех состояний бытия, за исключением лишь земного человеческого существования. Например, когда наши науки¹ говорят о стихиях, о Семи (планетах), о Двенадцати (знаках Зодиака), речь идет о символических указаниях как раз на весьма различные метафизические состояния, сопрягаемые Древними с планетами и созвездиями и наделенные той же очевидностью мира, какой обладают для земных людей вещи, постигаемые в пространстве и времени. Но название «метафизическая реальность» может иметь и еще один, более конкретный смысл; если термин «природа» мы истолкуем в античном смысле термина φύσις, куда включается

¹ Эвола имеет в виду «сакральные науки». (прим. перев.)

не просто телесный мир, но, в сущности, все то, что является проявленным, манифестированным: *в таком случае под метафизической реальностью следует понимать трансцендентное, необусловленное.*

По ходу дела заметим, что *обыденное представление о «смерти» следует полностью пересмотреть, лишив свойства быть важным, неповторимым, трагическим и определенным событием для какого-то существа, чем оно является в обычном человеческом, и особенно «христианском» сознании, входя в состав пары «по эту сторону»/ «по ту сторону».* Конечно, смерть может иметь подобный смысл для тех, кто полностью поместил всю свою опору в телесное бытие, и, лишившись его, обречен на полный разрыв в сознании. Но в остальных случаях умереть означает лишь изменить состояние: множество раз мы умираем, а также множество раз мы рождаемся и живем вновь, пересекая новые планы бытия по ту сторону физической человеческой экзистенции. Точно так же в активном процессе инициации смерть/рождение неопита — это лишь первый элемент из долгой серии, где все это будет неоднократно повторяться при каждой очередной смене состояния, и каждая из них — от планеты к планете, от имени к имени, от божества к божеству, от неба к небу, от страны к стране — будет предполагать новые и новые смерти, и новые и новые рождения. Тот, кто способен заглянуть в реальную множественность вещей мира, сумев распознать подлинные пропорции, освободившись от гипноза ничтожной земной жизни, увидит бесконечное величие пути, ведущего через миры и небеса, через зоны мрака и зоны света.

* * *

Понятие «метафизической реальности» выводит нас еще на один вопрос философского характера. Могут сказать, что в определённом контексте «реальность» совсем не совпадет с «телесностью»: в таком случае, что будет значить термин «ре-

альное» в отношении «я»? «Реальное» будет означать в общем случае бытие вещей в самих себе, вне «я» и независимо от «я». Тогда то, что переживается в опыте, совершенно не зависит от самого опыта (например, как это происходит в случае чувственного опыта), но остается полностью отличным от меня, существуя объективно, независимо от того, воспринимаю я это или нет.

Это позиция так называемого «философского реализма», который является лишь переносом на иной уровень того же самого, с чем мы сталкиваемся в опыте телесной реальности: отношение нашего «я» к телесным вещам является образцом для такого философского реализма. Но «метафизическая реальность», как было сказано, предполагает трансформацию манеры познания, а значит, здесь нет общей меры с таким пониманием реальности. На самом деле, ведь здесь мы больше не имеем дела с пространственными вещами, которые можно было бы потрогать, с кажущимся столь наглядным различием между субъектом и объектом, между «внутри» и «вовне», между познающим и познаваемым; тем самым и всякая солидность основания у философского реализма теряется.

В этом отношении один автор¹ пишет о сходстве, которое существует между направлением современной метапсихики и чисто инициатическим направлением, стремясь подчеркнуть, что подобные термины позволяют укрепить позиции философского идеализма.

Допущение метафизической реальности, познаваемой исключительно посредством внутренней реализации (как уже

¹ Э. Сервадио в «Ля Фьера Литеррария» (№ за 30-9-1928). Сервадио утверждает, что противоположность состоит в следующем: метапсихика, отталкиваясь от позитивистско-сциентистских принципов, сегодня стремится опереться на философские гипотезы и спиритуалистические догадки; в то время как эзотеризм (Сервадио прямо ссылается на нашу группу) хочет освободиться от всего имеющего отношение к спиритуализму и философии, чтобы сосредоточиться на вопросах знания и техники. (прим. Эволы).

было сказано), приобретет мгновенно ясный смысл, если изначально придать этому познанию статус действия «я». В таком случае мы получим точку зрения так называемого современного идеализма, который вопреки философии, сводящей процесс познания со стороны индивидуума к простой фиксации впечатлений, проистекающих из внешней реальности, радикально переворачивает позиции, утверждая основополагающим принципом когнитивной функции «я», и этим своим актом творит реальность, проецирует реальность как атрибут того, что это «я» познает. Эта концепция идеализма — продолжает все тот же автор — может столкнуться с серьезными проблемами в сфере обыденного опыта. Но вместе с тем она имеет то преимущество, что легко допускает условия познания, резко отличные от тех, что предопределены индивидуальным состоянием, и предполагает в качестве необходимого условия радикальное изменение познавательной функции, то есть самого индивидуума: это тождественно трансформации всего существа, о которой и идет постоянно речь в инициатических науках. Так, заключает наш автор, можно применить к «метафизической реальности» идеалистический концепт реальности-как-акт-сознания и реальности-как-конструкта-«я». Здесь можно было бы сказать: «Я сам, в процессе восхождения, делаю то, что становится, являясь в пределе господином реальности, имеющей истоком меня же самого».

Здесь завершим рассмотрение идей данного автора. С ним частично можно было бы согласиться. Оставив в стороне идею «я», можно признать, что в то время как философский реализм заведомо ограничен природными очевидностями чувственного физического опыта, теория философского идеализма намного более пластична и поэтому более пригодна для того, чтобы признать способ и значение «метафизического» опыта. Скажем также, что идеалистические взгляды, которые исключают представление о реальности, абсолютно независимой от нашего «я» и нашего сознания, могут представлять ценность только

в случае отсылки к такого рода опыту, тогда как в случае обыденного опыта они будут выглядеть односторонне и редуцированно в абстрактных гносеологических терминах.

В остальном, если мы обратим внимание на случаи, когда знание трансцендентного характера получает выражение в философской системе (можно привести в пример Веданту, Махаяну, или на Западе — неоплатонизм), мы увидим, что в них преобладает концепт творящего и идентификационного знания антиреалистического толка. Характерно следующее место из Упанишад, где говорится: «Утвердитель мира это «я» (атман); утверждая себя, мы получаем «я» и одновременно свойство мира быть реальным, а в мире самом по себе «я» нет, а значит, нет и мира. Но можно остаться и в границах Запада и обратиться к Плотину; в частности, к его утверждению о «внетелесных органах чувств небесного человека»¹, которые воспринимают иным образом, нежели органы чувств телесного человека. Плотин утверждает: «Сказано, что бытие - это то же самое, что мышление, поскольку в нематериальном мире мысль и реальность строго совпадают»². И еще: «Не следует искать интеллигибели (ноэты, умопостигаемые формы, то есть нетелесные принципы «метафизической реальности») за пределом интеллекта. Мы никогда не будем с ними едиными, если не обладаем интеллектом, и только это является свойством подлинно интеллектуального знания (то есть метафизического познания): таким образом, ничто не убежит от нас и ничто не останется за нашими пределами, чтобы искать это потом где-то там; внутри интеллекта будет пребывать истина; он станет местом пребывания реальных существ; они будут жить и понимать»³. В уме (*νοῦς*) как в метафизическом принципе бытия, говорит Плотин⁴, для видящего двое становятся одним:

¹ Плотин. Эннеады. VI, vii, 7. (прим. Эволы).

² Там же. V, ix, 5. (прим. Эволы).

³ Там же. V, v, 2. (прим. Эволы).

⁴ Там же. III, viii, 7. (прим. Эволы).

происходит так, что двое становятся одним, то есть живым видением, а не просто действием видения того, что является другим. Можно было бы привести много подобных мест против дуалистически-реалистского концепта познания, вдохновенного чувственным опытом телесности. Приведем лишь еще одно¹, где говорится, что объект ума (νοῦς) не находится вне его, но есть он сам, пребывает там же, где и ум, видит его в себе самом в акте познания.

В этих выражениях ясно виден активный, антидуалистический характер трансцендентного когнитивного процесса, но в них нет любимого для современных идеалистов термина «творчества». Тут требуются некоторые пояснения.

Среди различных метафизических возможностей существует «творящее состояние», а точнее, различные «творящие состояния». Чтобы пояснить это, приведем следующую аналогию. В определенных состояниях, когда достигается полное присутствие себя для самого себя, внутреннее господство надо всеми действиями, мы можем осуществить нечто, что выльется в полностью осознаваемый и контролируемый акт познающего творения определенной вещи, в том числе и представляющей внешне статичной и неодушевленной. Это проявление динамического уровня природы. Сознание может вступить с этим актом в контакт; при этом сознание трансформируется таким образом, что отношения с природными объектами могут вполне быть определены как «творение».

Однако здесь речь идет не о вульгарном создании чего-то, чего ранее не существовало. То, чего не существовало ранее, на самом деле, так это осознания данного отношения. Объективно говоря, никакая форма, которая не основывалась бы на процессе активного создания, вообще не могла бы существовать; любая существующая форма отсылает нас к творческому

¹ Там же. II, ix, 1. См. *Corpus Hermeticum*, II, 11. Бестелесное есть «интеллект и разум (λογος), которые окружают самих себя, свободные от любого тела, чуждые заблуждениям, бесстрастные и неприкасаемые, довольные всем, заключающие в себе все сущности». (прим. Эволи).

и динамическому началу, выражением которого она и является. В отношении «я» нельзя сказать, что «эти процессы ранее не существовали». Точнее будет выразиться, что на телесном уровне эти процессы находились в молчаливом состоянии, на уровне бессознательного, подобно тому, как производится автоматическое действие. Силы динамического состояния являются частью «я» и никогда не прекращают быть этой частью. Речь идет лишь о том, чтобы поместить их в зону внимания. Нельзя *стать* «творцом» не будучи им уже: мы *всегда* творцы, надо только вспомнить об этом, то есть переместить сознание на соответствующий уровень. Так, для этой трансформации или сходной с ней лучше всего подходит термин *пробуждение*. — Концепт «творения» в основном современном смысле и особенно в идеалистически-историцистском контексте отсылает нас к едва прикрытому эволюционизму: он предполагает, что мы исходим из меньшего и стремимся превратить его в большее. Инициатический взгляд на вещи прямо противоположен: «подлинное состояние» существа, коренящееся в *in signo rationis*¹, вне его самого имеет не «большее», но только «меньшее» (откуда александрийская доктрина о *сокращении* степени света в *πρόδος*, «исхода» «исхождения», а этот термин и был переведен позже как «прогресс»). Так, там говорится не о становлении богом и творцом со стороны не-бога и не-творца (это антиаристократическая идея «прихода снизу»), но о пробуждении и реинтеграции, о возврате к самому себе, о «спящем божестве» (Климент Александрийский), о «раненом ангеле» (Беме).

Стоит сделать еще одно уточнение в отношении «метафизической реальности». Идея «творить» подчас сопряжена с идеей «властвовать». Обе идеи не сливаются друг с другом до конца. «Властвовать» касается лишь некоторых метафизических состояний (персонифицированных в теологии божественной иерархией «тронов» и «могуществ»). Также традиционные

¹ В знаке разума. (прим. перев.)

выражения – что уже видно у Плотина – «стать властями», «быть самим богами». Адекватное восприятие творческих метафизических функций позволяет нам смотреть на подобные выражения непредвзято. «Запечатать эти функции с помощью короны», если использовать каббалистическое выражение, это нечто вполне возможное. Но прежде необходимо решить, этого ли мы хотим и достаточно ли мы для этого квалифицированы. Герметическое учение, приписываемое Зосиме, гласит: «духовный человек», «тот, кто знает самого себя», пренебрегает внешней материей и позволяет вещам следовать путями природы и согласно законам, а при этом ищет только себя самого, божественный гнозис и сферы неназываемой Триады.

Далее становится вопрос о стяжании могущества. На определенной метафизической стадии структура и порядок могущества на уровне микрокосма может стать чем-то, что обладает собственной природой и может восприниматься как самостоятельное существо. Можно даже изменить его — но это предполагает игру напряжений и автореакций. Речь идет о том, чтобы зайти очень далеко в определенном направлении, пока не коснешься и одновременно не «опечатаешь короной» то могущество, которое в некоторых традициях называется «хаосом», а в других «смертью» (бог Мртья в индуизме), и которое является «материей прима» всех трансформаций. Как следствие за этим идет радикальное изменение (смерть-возрождение) и пробуждение в иной метафизической иерархии.

Скажем лишь, что это только одна из возможностей, а не единственная цель и совсем уже не единственно возможный метафизический опыт. Путь властвования это лишь один из лучей, исходящих из центра: он берет свое существование из многих иных путей, которые также сияют в истоке, где свобода открывается как высший закон всего, как оправдание двойной жизни, жизни света и мрака, небес и земли, урании и теллурии.



ЖАН ПАРВУЛЕСКО

СЕКРЕТ
ЮЛИУСА ЭВОЛЫ



Жан Парвулеско

СЕКРЕТ ЮЛИУСА ЭВОЛЫ¹

Поскольку мне представляется, что для этого на самом деле пришло время, я беру на себя ответственность заявить: сицилийский барон Юлиус Эвола никогда не был никем иным, как тайным сверхисторическим агентом Фридриха II Гогенштауфена, Императора Запада и короля Иерусалима. Кагель дель Монте, «Центра мира».

Юлиус Эвола был бодрствующим² очень высокого уровня, который позволял проявиться только той из трех своих тайных конститутивных идентичностей, которую он сам считал наиболее адекватной, исходя из обстоятельств и текущего момента. В постоянном состоянии субверсии³ по отношению к себе самому.

¹ Перевод с франц. А. Г. Дугин

² Термин «veilleur» в оккультных текстах (в частности, в «Книге Еноха») несет в себе значение греческого слова ἐγρήγορες (стражник; тот, кто не спит); так назывался особый разряд ангелов (промежуточных между высшими и павшими демонами). В XX веке существовала оккультно-политическая организация, основанная Рене Швалером де Любичем (1887 — 1961), с таким названием «LesVeilleurs»; некоторые ее принципы — элитизм, антидемократизм, ненависть к современному миру, мистицизм, традиционализм и т.д. — относительно сходны с идеями Эволы. Р.Швалер де Любич тесно сотрудничал с алхимиком Фулканелли и ставил с ним совместные опыты по открытию секрета средневековых красок. Однако, скорее всего, Парвулеско напрямую не имеет всего этого в виду. (прим. перев.)

³ Субверсия — подрывная работа, систематический саботаж. Термин, типичный для традиционалистов, чаще всего описывающий непрерывную

Его физическая травма (паралич обеих ног – он передвигался с помощью кресла-каталки) была признаком «прохождения через огонь», меткой его новой и высшей интегральной идентичности, идентичности возврата в этот мир после того, как ему было дано переступить запретную границу «мира иного». Он был в этом мире, не будучи более в нем, тайно он был уже в другом месте, окончательно и тотально другом.

В чилийском журнале «Город Цезарей» (*La Ciudad de los Cesares*), издаваемом Эрвином Робертсоном, и представляющим собой в каком-то смысле официальный орган современной боевой национал-революционной линии в Латинской Америке, в свое время должна была появиться статья Мигеля Серрано, названная «Секрет Юлиуса Эвола» (*El secreto de Julius Evola*), где делался намек, будто этот до сих пор так и нерасшифрованный «секрет Юлиуса Эвола» заключается в некоторых не до конца выясненных обстоятельствах периода советских бомбежек Вены в 1944, которые стали причиной последующей инвалидности Эвола. Статья намекает, что за этими бомбежками Вены скрывалось что-то совершенно иное, что-то таинственное, возможно, какое-то радикально другое событие, какой-то окровенческий узел, о котором сам Юлиус Эвола предпочитал хранить молчание до конца своей жизни. Этот секрет, утверждает Мигель Серрано, «Эвола унес вместе с собой в свою смерть». Этот текст Серрано в «Городе Цезарей» так и не вышел, но появился позже в конфиденциальном испанском журнале «Гиперборея», который сегодня больше не выходит.

Здесь нам открывается исключительно решающая перспектива, к которой стоит отнести с предельным и повышенным вниманием. Поскольку при нынешнем положении дел понять «секрет Юлиуса Эвола», это значит опасно приблизиться к тайнам последних исторических и сверхисторических предназначений Запада эпохи Конца.

суггестивную работу контринициатических сил в истории. (прим. перев.)

«Ах, они здорово меня отделали, эти ублюдки», - говорил Эвола мне о группе венских врачей 1944 года, которые после его тяжелого ранения в результате советской бомбардировки из всех сил пытались превратить его в переживший собственную смерть труп. Они сделали все, что только было им под силу, но большего не смогли - поскольку его собственная жизнь была трансцендентно обеспечена и вне пределов досягаемости до того, пока не пришел его час.

«Не станет ли наступающий на нас финальный распад исторического времени, приближающегося к концу цикла, опасным моментом разоблачения многих великих, величайших секретов, которые были непроницаемыми в свое время, но которые в настоящем вот-вот грозят стать прозрачными как раз в силу этого расслабления времени, что все чувствуют как нечто неизбежное?

В такой перспективе не следует ли нам ожидать неслыханных разоблачений темных сторон великой западной истории XX века, и в этом тревожном контексте, не сыграет ли в этих будущих расшифровках, в этих потрясающих пересмотрах ключевую роль новое осмысление высочайшей духовной карьеры самого Юлиуса Эволы? Это новое осмысление мы можем предпринять теперь, как уже было сказано, как раз в силу актуального интимного аварийного ослабления исторического времени, дисквалифицированного головокружительными безднами его собственного столь близкого отныне конца?

Если Юлиус Эвола в течение стольких лет ценой своей жизни продолжал делать вид, что является идеологическим агентом особой революционной идеи Европы, то, видимо, только для того, чтобы скрыть от внешних взглядов свою безличную, ставшую концептуальной и неназываемой идентичность - идентичность действующего агента определенных полярных сущностей, имеющих сверхисторическую, архаическую в самом радикальном смысле этого термина, природу, онтологически чуждую временам неполярного становления - тако-

го, каким является актуальная западная история, все более приближающаяся к своему концу» («Возвращение Великих Времен»¹).

Три конститутивные идентичности Юлиуса Эволы

Будем двигаться от внешнего к внутреннему. У Юлиуса Эволы первой конвенциональной и непосредственной идентичностью была его четкая национал-революционная идентичность, идентичность велико-европейская, «евразийская». Далее, идет идентичность, сопряженная с его интеллектуальными и визионерскими позициями, изложенными в его работах, а также в его «теневых исследованиях», на традиционном инициатическом, иногда даже «оккультистском», уровне. Третьей трансцендентальной идентичностью была его принадлежность к сверхисторическому «полярному» уровню, расположенному в невидимом, «по ту сторону времени». В какой-то момент Юлиус Эвола достиг состояния «абсолютного концепта», и этого обычно он старался никому не показывать, или почти никому.

Однако те, кто часто его видели, и это как раз мой случай, не могли не почувствовать в нем своего рода меланхолическую, молчаливую сладость, своеобразное едва схватываемое экстатическое раздвоение, которые, тем не менее, создавали между ним и внешним миром непроходимый барьер. Будучи полностью присутствующим в отношении всего, он одновременно полностью отсутствовал во всем и для всего, и его самая ободряющая улыбка была в то же время печатью бездонного разрыва с непосредственной реальностью. Отсюда - предельная элегантность и чудовищная доброта, окрашивающие все отношения с ним – как с человеком, лишь изображающим свое присутствие. Я признаю, что это остается для меня до сих пор пылающей раной.

¹ Цитата из книги Jean Parvulesco. *Le retour des Grands Temps*. Paris: Guy Tredaniel, 1997.

Однако если рассмотреть ее в анфас, жизнь Юлиуса Эволы представляла собой непрерывное развитие, без единого отступления, в высшей степени обостренной страсти по трансцендентальному концепту велико-европейской, «евразийской» Империи и по тайной сверхисторической спирали возвращения к изначальным «полярным» ее истокам - истокам, расположенным по ту сторону их собственных преонтологических истоков.

В течение 40 лет¹ Юлиус Эвола сражался в авангарде двойного движения: с одной стороны, тотальной революции и безусловной оппозиции в отношении свершившегося упадка актуальной западной истории, достигшей конца своего фатального движения вперед, а с другой - революционного возврата к онтологическим истокам Запада, к его «полярным» и «сверхисторическим» истокам – возврата по ту сторону конца, в сторону конца по ту сторону всякого конца.

В истории скрыт дух антиистории

В активистском журнале «La vita italiana»² в октябре 1940 года Эвола писал:

«Те, кто верят в существование «оккультных сил», представляют себе при этом чаще всего просто чисто политические тайные организации, заговоры отдельных людей плутократического типа или масонов, которые помимо своего искусства маскироваться и действовать непрямыми средствами, в остальном представляли бы собой обычных людей – таких же, как и все остальные. Но это не совсем так. Нити плана мировой субливерсии тянутся намного выше – они отсылают нас к сфере «оккультного» в самом прямом и традиционном смысле этого слова: эти силы имеют сверхиндивидуальную и нечеловеческую природу, а различные личности, которые им служат,

¹ Парвулеско здесь имеет в виду период после ранения Эволы в Вене 1944 и до его смерти в 1974. (прим. перев.)

² Итальянская жизнь. (прим. перев.)

как на авансцене, так и за кулисами, суть не что иное, как их инструменты. Если мы будем путать между собой эти вещи и довольствоваться «гуманистическим» толкованием истории из-за предрассудков, окружающих термин «оккультное», мы не сможем должным образом понять сущности проблемы борьбы против мировой субверсии».

Учение Юлиуса Эвола есть совершенная традиционалистская ортодоксия, отсылающая нас к тайным указаниям святого апостола Павла в его Послании к Ефесянам (6,12):

«Потому что наша брань не против крови и плоти, но против начальств, против властей, против мироправителей тьмы века сего, против духов злобы поднебесной».

Как всегда под прикрытием, Юлиус Эвола пребывал на линии огня, где он творил скрыто великую историю, как в Италии, так и в Германии, в Восточной Европе, в Чехословакии и в Румынии, в Австрии и в Венгрии. И хотя высшие иерархи фашистского режима в Риме держали его на дистанции, периодически запрещая публикации журналов и сборников с его участием, Муссолини лично поддерживал его, в тени, поручая ему определенные оккультные стратегические миссии, истинное значение которых и политические цели, балансирующие на грани бездны, мы до сих пор себе не представляем.

Почти то же самое происходило и в Германии, где, находясь под завуалированным, но постоянным и тотальным запретом со стороны гитлеровского режима, Юлиус Эвола пользовался высочайшей поддержкой на высшем уровне. До такой степени, что именно он был избран ключевой фигурой в организации с помощью весомых и тайных средств будущей — как представлялось тогда — политико-идеологической и трансцендентальной структуры Великой Европы после финальной победы Германии и того безымянного могущества, которое скрывалось в тени Третьего Рейха, а тот, в свою очередь, в последнем счете был ничем иным, так как гигантским метаполитическим разговором «против властей, против мироправителей тьмы века сего, против духов злобы поднебесной».

Итак, Юлиус Эвола был уполномоченным по созданию революционной европейской организации «Ток¹», которая включала в себя личности, духовно предназначенные для того, чтобы выполнить миссию по организации трансцендентального будущего Европы.

Именно в контексте своих действий в рамках организации «Ток» Юлиус Эвола встретился в Бухаресте, при посредстве Мирчи Элиаде, с Корнелиу Кодряну, которого он тут же опознал как высочайшего харизматического уполномоченного Новой Европы. Как существо, пришедшее из области, лежащей «по ту сторону истории», принадлежащее к полярной зоне трансцендентального тотального утверждения за пределом конца актуальной истории мира. Как персонажа сверхъестественной идентичности, в котором пребывало сакральное, превращая его в полубога.

Именно после встречи с Корнелиу Кодряну Эвола достиг предельного уровня своей собственной внутренней мобилизации.

Все это Юлиус Эвола мне доверительно сообщил, сидя у себя дома, на улице Витторио Эммануэле летом 1968 года, и хотя он напрямую этого не сказал, я немедленно понял, что это собственно и вознесло его на уровень действия, чей онтологический статус превосходит имплицитно саму зону человеческого.

— Корнелиу Кодряну был самым экстраординарным персонажем, которого я только встречал в своей жизни; встреча с ним была настоящей иерофанией, иерофаническим разрывом уровня. Он открылся мне, — сказал Эвола, — как прямое отражение святого Михаила Архангела.

— Естественно, — продолжал он, по возвращении в Рим я тут же поделился этим с Муссолини, которого это глубоко потрясло. Наклонившись вперед, сидя напротив меня, Муссолини погрузился в глубокое молчание и очень надолго.

¹ Фр. Circuit, нем. Schaltung. (прим. перев.)

*«Он сам выпил дыхание своих костей
и съел свою живую плоть»*

Но с другой стороны, не говорила ли мне со слезами на глазах знаменитая молодая цейлонская целительница С.М.Д., которая была очень близка к Эволе, следующие слова: «Что вы тут можете поделаться — он сам выпил дыхание своих костей и съел их костный мозг». Это только укрепило меня в мысли, что инвалидность Юлиуса Эволы была вызвана совсем не какой-то сомнительной советской бомбардировкой, но разрывом онтологического уровня в ходе одного из его сверхмыслимых вторжений в зоны высших «полярных» горизонтов, «по ту сторону последнего предела».

«Секрет Юлиуса Эволы», существование которого заподозрил Мигель Серрано, это, в конечном счете, секрет плохо закончившейся попытки самопреодоления, неудачно проведенный «опыт бездн». В восходящую спираль полета ударила молния.

Не попытался ли он в последней героической попытке взять на себя миссию повернуть вспять ход истории своего проигравшего лагеря, изменив результаты войны, а для этого столкнуться с опустошительными стихиями «внешних могуществ»? С неприкасаемыми космическими напряжениями? Взяв на себя риск абсолютно структурированного и когерентного испытания, открытого любому исходу?

Данонте Блю

В конце октября 1968 года за 15 дней до моего вынужденного отъезда из Рима Юлиус Эвола решил продемонстрировать мне прямое доказательство существования «иного мира», мира, параллельного нашей непосредственной конвенциональной реальности, нашей повседневной жизни, более того, мира параллельного самому этому параллельному миру. На улице Витторио Эммануэле, почти прямо под окнами его квартиры,

располагалось довольно своеобразное кафе «Дапонте Блю», которое кроме других своих особенностей отличалось тем, что было открыто всю ночь. Я был конфиденциально приглашен спуститься туда Эволой. Это заведение было полным под завязку призраков, роящихся убийц, деградантов в последней стадии, шлюх обоего пола и теней тревожных покойников, не понимающих, как им вернуться на свое место, потерявшихся на полдороги или даже в самом ее начале. Это были отбросы обоих миров, серебристые, фиолетовые вспышки, сплошной ужас одним словом. Но это не мешало тому, что время от времени там появлялись «освобожденные при жизни», существа, принадлежащие к «расе спасенных», преодолевшие человеческие границы, «отдельные существа», спрятанные в массе шатающихся по ночам делинквентов, совершенно бесстрашные, сжигаемые внутренним огнем.

На самом деле, «Дапонте Блю» был метафизическим люком, открывающим путь в «другой мир», порогом онтологического перехода, оккультной гостиной на службе двух миров.

В окрестностях Рима на вертикали священной горы, на вершине которой бодрствует всемогущее святилище античной Богини Виктории, метафизический люк «Дапонте Блю» открывал опасно отвесную дорогу, ведущую к запретной долине, запертую между двумя высокими стенами красного грунта, где поднимался сад из красных мраморных статуй таинственной Roma Principia¹, представляя собой священное число римских семейств, предшествующих современной европейской истории, составляющих изначальную имперскую божественную расу; каждая из статуй была украшена фамильным гербом. Это был Зал Гербов.

Но эта предшествующая раса... не представлена ли она в своей позднейшей тотальности в финальной велико-европейской Империи Гогенштауфенов, которая достигла своей кульминации и своего конца вместе с Фридрихом II Гогенштауфе-

¹ Рима Изначального (прим. перев.)

ном, чьи священные останки до сих пор пребывают сегодня во дворе собора Палермо и чье царство символизируется в Капельнице дель Монте?

Здесь я должен напомнить те заключения, к которым пришел по этому поводу в «Возвращении Великих Времен»:

«Монументальные единицы римского имперского утверждения, украшающие Залу Гербов, это не похоронные возвышенности, не мавзолеи, не архаические могилы, как можно было бы предположить, если рассмотреть их в отрыве от тока литургических посещений, но, как я быстро понял, это трансцендентальный инвентарь Корней Крови, являющихся изначальным, архетипическим сверхвременным вместилищем *Imperium Magnum*¹, а также ансамблем поминовений, конституирующим Догматический Историал религиозных, метаисторических событий, секретно брачного, герметического и в высшей степени героического уровня, отметившего собой становление крови первой Расы и принципиальную проекцию этого конституированного — и осмысленного — становления как непрерывного оккультного продолжения Божественного Предназначения, бездонного призвания его и его Финальной Короны. Потому что Коронация — это здесь.

И я мог бы задаться вопросом: почему должно было так случиться, что Рим открылся мне? Какова была последняя скрытая цель этой терапии бездн, этих столь опасных посещений безвременных жилищ Рима в его истоках, в которые я был вовлечен в 1968 году? Я спрашиваю себя, но до сих пор не нахожу ответа».

Дело в том, что, кажется, сейчас я понял.

Больше нет никаких сомнений: истоки того, что Мигель Серрано назвал «секретом Юлиуса Эволы», это нечто не имеющее никакого отношения к человеческой природе.

¹ Великой Империи (прим. перев.)

FINIS MUNDI

ANIMA STANTE
ET NON CADENTE

FINIS MUNDI¹

ЮЛИУС ЭВОЛА: ВОЛШЕБНЫЙ ПУТЬ ИНТЕНСИВНОСТИ

«Современная цивилизация Запада нуждается в кардинальном перевороте, без которого она рано или поздно обречена на гибель.

Эта цивилизация извратила всякий разумный порядок вещей. Она превратилась в царство количества, материи, денег, машин, в котором больше нет воздуха, свободы, света.

Запад забыл о смысле приказания и повиновения.

Он забыл о смысле действия и размышления, о смысле иерархии, духовного авторитета, божественного присутствия».

Нет, это не тексты Рене Генона, критика современной цивилизации номер один. Генон выражался спокойнее, отвлеченнее, академичнее. Это слова, открывающие книгу его итальянского сподвижника Юлиуса Эвола. Генон был персоной жреческого типа, для него мысль была намного выше действия, а бесстрастная истина привлекательнее стихии борьбы и сопротивления. Эвола воплощает в себе именно воинский, кшатрийский дух. Там, где у Генона констатация, у Эвола - призыв, где у Генона утверждение, у Эвола - политическое действие, у Генона - разоблачение, у Эвола - идейная и физическая битва.

И тем не менее, они очень близки друг другу духовно. Начав с переводов Генона на итальянский, Эвола постепенно стал величиной почти равной Генону в традиционалистской среде. А так как страстные, исполненные могучей воли и глубоких

¹ Текст радиопередачи А. Дугина из цикла «Finis Mundi» (1998).

знаний тексты и жесты Эволы затрагивали большее количество мятежных сердец западной элиты, то имя Эволы стало, быть может, еще более известным, нежели имя его гениально-го учителя Рене Генона.

Юлиуса Эволу часто именуют «последним кшатрием». «Кшатриями» называли в Индии касту воинов и королей. Странный персонаж, в самый разгар циничного двадцатого века, он жил, мыслил и действовал так, как если бы на дворе стояла благословенная эпоха блистательного, магического, жестокого и парадоксального, духовного и воинственного Средневековья...

Барон Юлиус Эвола родился в Риме 15 мая 1898 года в семье итальянских аристократов. В автобиографической книге «Путь киновари» Эвола рассказывал о своей юности:

«Я почти ничем не обязан ни среде, ни образованию, ни моей семье. В значительной степени я воспитывался на отрицании преобладающей на Западе традиции — католицизма, на отрицании актуальной цивилизации, этого материалистического и демократического современного мира, на отрицании общей культуры и расхожего образа мышления того народа, к которому я принадлежал, т.е. итальянцев, и на отрицании семейной среды. Если все это и повлияло на меня, то только в негативном смысле: все это вызывало у меня глубочайший внутренний протест».

Протест, неконформизм, духовное восстание — общий знаменатель всего жизненного пути Юлиуса Эволы. В ранней юности он выражался в самых радикальных и нигилистических формах.

Молодой Эвола после краткого увлечения футуризмом становится одним из первых итальянских дадаистов, считая футуризм слишком реакционным и недостаточно новаторским.

Эвола знакомится с Тристаном Тцарой, пишет дадаистские стихи и поэмы, устраивает хэппенинги и пишет картины. Некоторые из них в настоящий момент украшают стены Галереи современного искусства Рима в зале, посвященном дадаизму.

Работы Эволы привлекли внимания Дягилева, а его сценографические этюды к постановкам «Пелеас и Мелизанда» Дебюсси вошли в историю современного балета как иллюстрации «декадентского периода».

Вот фрагмент поэмы раннего Эволы «Темные слова внутреннего пейзажа»¹:

<i>нгара</i>	в дверях мощенных галер и сияние струится во внешних сумерках дверь закрывается за нами
<i>раага</i>	ада
<i>лилан</i>	ада
<i>нгара</i>	ада
<i>ххах</i>	ада
<i>раага</i>	ада ага холмы расплавляются ада ага превращаясь в бескрайние степи ада ага в дождь и цинк жизнь алгебра и растения абсорбируют металл их соками их вены тонкие трубки кристалла - их фибры из платины в городе потушен свет автоматы в грузовиках везут печальные трупы жизнь - алгебра и мост и растения прекрасно абсорбируют металлы своим соком
<i>ххах</i>	бистури пустыня азот бактериология циркуль круг

¹ Перевод с фр. А. Дугина

<i>лилан</i>	Что делаешь ты. Мой друг мой доро- гой друг вспомни о лазурных лугах, о всех этих световых лесах мираж прошел Золотой Охотник великие оркестры освещают подземелье вся эта мечтательная флора баюкала бледно- го больного и за сатином был другой сатин и по ту сторону отсутствия было опьянение ты, конечно, почувствуешь, что на дне канала что-то колышет темные водоросли
<i>ххах</i>	круг
<i>раага</i>	круг круг круг
<i>нгара</i>	все микробы бегут по кругу все люди бегут по кругу Они спешат как одержимые и не видят их свет в их беге за горстью идолов на ирреальной почве кровь в форме креста
<i>лилан</i>	мой друг
<i>нгара</i>	великий крест великий крест слетает сверху на долину может быть ничего кроме этой огромной тени и этих кру- гов и не существует
<i>ххах</i>	гарагадара брат сомдоры

Практика активного нигилизма подвела Эволу вплотную к самоубийству. Нечего защищать, нечего утверждать. Солнце Европы склонилось к зоне непроглядных сумерек. Не случайно уже в зрелые годы именно Эвола переведет на итальянский «Закат Европы» Шпенглера .

Но от трагического шага дадаист Эвола все же воздерживается. В этом ему помогает буддистская этика дзена, который

Эвола открыл одним из первых в Европе. Его книга о дзэн-буддизме - «Доктрина Пробуждения» - стала отныне классикой.

Растворение внешнего и вскрытый хаос внутреннего не погубили Эволу, как многих других более впечатлительных и более слабых гениев.

«То, что меня не убивает, делает меня сильнее». Эту формулу Ницше, его любимого философа Юлиус Эвола прочувствовал на себе.

Ему открылся «высший путь», Дэваяна, солнечный путь олимпийского героического пробуждения. Эвола любил цитировать буддистский трактат «Маджхима-никайо»: «Тот, кто идет по волшебному пути интенсивности, постоянства, волевой собранности обретает героические качества души, тот становится подлинным героем, способным к освобождению, к пробуждению, к немыслимой уверенности и твердости».

После всех испытаний коррозийными водами в душе Эволы открылся сверкающий кристалл - бриллиантовая, молние-подобная сила *ваджры*.

От искусства барон переходит к философии. Здесь его, естественно, привлекают самые радикальные стороны - он вырабатывает новое название для характеристики своих взглядов - магический идеализм. Еще более радикальный и предельный, чем объективный идеализм Фихте, Гегеля и Шопенгауэра. Именно магический. Не абстрактный, академический, демагогический, тщетный и голословный. Идеализм Эволы абсолютен, тотален. Он пишет философские книги «Феноменология абсолютного индивидуума» и «Теория абсолютного индивидуума». Основная мысль такова: материальное является иллюзорным, духовное не мыслительная абстракция, а конкретная преобразующая, почти физическая сила. Дух не имеет никакого отношения к морали, к условностям культуры, к разуму. Он конкретная молниеносная световая сила, которая, открывшись, делает существ и вещи тотально иными — пробужденными, абсолютными, трансцендентными.

Миф — достовернее истории, а легенда — реалистичнее хроники. Магический идеализм Эвола — это идеализм героического преодоления и преображения.

Как и в искусстве, в философии Эвола все доводит до крайности, смело переходя ту грань, где останавливаются его более осторожные коллеги м Джентиле, Микельшtedтер, Вайнингер, Папини, экзистенциалисты и ницшеанцы.

Эвола лично знаком со многими выдающимися мыслителями той эпохи. В частности, он признает, что огромное влияние на него оказал Мережковский, а через него Достоевский. К ним он возвращается в течение всей жизни.

Одно из его крайне любопытных эссе называется «Кириллов и инициация» о «Бесах» Достоевского.

«Кириллов понял механизм обмана. Самое главное место в бытии не занято. Во вне нас не существует никакого центра. И нам ничего не остается делать, как искать в самих себе и, в конце концов, это пустое место придется занять нам самим —мы вынуждены становиться богами».

«Мы вынуждены становиться богами» — вот главный тезис всего мировоззрения Эвола, как в его ранних чисто философских трудах, так и на зрелом традиционалистском этапе его жизни.

Но окончательно взгляды Эвола оформились после того, как он открыл для себя Рене Генона, некоторые труды которого перевел на итальянский. В Геноне и его бескомпромиссном радикальном традиционализме Эвола нашел твердое и логичное законченное выражение своей собственной интуитивно предчувствуемой позиции. «Кризис современного мира». В этом он насколько не сомневался.

Более всего его впечатлила положительная сторона учения Генона — мир Традиции, взятый как безусловный позитивный полюс, как солидная и надежная база для тотального сопротивления.

Все силовые линии мысли Эволы сходятся в традиционализме Генона. Среди своих главных учителей Эвола назовет три имени — Рене Генон, Гвидо да Джорджио (итальянский традиционалист и друг Генона) и немецкий профессор Герман Вирт, автор гиперборейской теории, исследовавший истоки великой нордической Изначальной Традиции.

Нигилизм раннего дадаистского периода, идеалистический экстремизм философского этапа, интерес к спиритуализму и средневековым текстам - все это находит высшее обоснование в трудах Рене Генона. Отныне и до конца своих дней Юлиус Эвола будет отождествляться только с одним направлением - *интегральным традиционализмом*.

В мире Традиции Эволу привлекали те стороны, которые были связаны с «воинственным духом», сакральные доктрины для кшатриев, касты королей и воинов. Для Эволы действие было наделено огромным значением. Поэтому его интересует не столько чисто метафизические аспекты Традиции, сколько ее оперативная, посвятельная, магическая и реализационная часть.

Магия, алхимия, доктрины йоги и буддизма, рыцарская инициация и древние мистерии — всем этим темам Юлиус Эвола посвятил по книге — «Введение в магию как в науку о высшем Я», «Герметическая традиция», «Йога могущества», «Доктрина Пробуждения», «Мистерия Грааля» и т.д. Названия говорят сами за себя. Каждая книга — серьезнейшее исследование, документированное и прожитое, глубоко личное и предельное бесстрастное, объективное.

Совершенно новый жанр — строгость академизма (но без внутреннего безразличия и отстраненности) совмещена с глубоким и интенсивным практическим проникновением (но без типичного неспиритуалистического пафоса и пустых эмоций).

Мир Эволы — мир конкретного преображения индивидуума и реальности. Измени себя — измени все вокруг. Уничтожь в себе современного человека — брось вызов современной

цивилизации. Вскрой внутри зерно духа — восстанови вове общество традиционного типа — Новое Средневековье, духовную иерархию, царство гнозиса и магических королей.

Личная реализация по Эволе неотделима от внешней борьбы.

Оба эти аспекта наиболее полно описаны в его книге «Восстание против современного мира»

«Восстание против современного мира» — квинтэссенция мысли Эволы. Его завещание. Заглавие явно указывает на книгу Генона — «Кризис современного мира». Но у Генона это холодный приговор, страшная констатация.

У Эволы — призыв к действию, к героическому преодолению, к активному сопротивлению, к войне, Восстанию, Революции...

«Только выйдя за рамки идей и представлений, характеризующих нашу современную цивилизацию, можно обрести твердую абсолютную точку опоры, способную обнажить всю извращенность современной жизни. Только таким образом мы найдем наш последний бастион, линию сопротивления тех, которые, не смотря ни на что, сумели остаться в вертикальном положении».

К таким «сохранившим вертикальное положение» людям обращается Юлиус Эвола с призывом Великого Восстания. Агриппа Неттесгеймский использовал выражение «*anima stante et non cadente*», «душа, стоящая и не падающая».

Трудно себе представить, зная глубину падения современности, что такие люди еще существуют и что они способны на эффективное сопротивление.

Юлиус Эвола особых иллюзий на этот счет не питает.

Темный век, Кали-юга, эпоха вырождения, материализма, глубоко ложных идей «демократии», «равенства», «рынка», «гуманизма», «прогресса»... Но даже безнадежное дело имеет высшее трансцендентное оправдание. Есть люди, которые не

смирятся со злом, не смотря на всю видимость его тотального торжества.

Для них книга Эвола «Восстание против современного мира» — цитатник и путеводитель, главное учебное пособие и основная доктринальная опора.

Эвола выбирает действие, путь войны, путь сопротивления, путь активного участия в социально-политической жизни.

Не трудно угадать, к какому лагерю он окажется ближе всего...

Сфера действия двойственна в отличие от сферы чистых принципов. Область кшатриев-воинов более относительна, чем область жрецов и метафизиков. Ангажированность в переходящую, постоянно меняющуюся политическую реальность неизбежно приводит к некоторым абберрациям даже самых гениальных традиционалистов.

Эвола примыкает к правым политическим режимам Европы, стремится придать им традиционалистское, духовное измерение, привнести мифологическое, сакральное начало, сделав из алхимии и магии необходимый компонент идеологической формации режимов Третьего Пути.

Задача почти невыполнима. Если в исходных позициях есть многие положительные черты, то на практике Консервативная Революция становится делом демагогов, народных трибунов, промышленников, карьеристов и, в лучшем случае, банальных консерваторов, которым до Гипербореи и «доктрины Пробуждения» нет никакого дела. А там, где и наличествует внешний интерес к сакральному, все пропитано довольно поверхностным неоспиритуализмом, фрагментарными теософскими и антропософскими теориями, представляющими собой лишь пародии на полноценную и аутентичную Традицию.

Профанизм и вульгарный мистицизм - вот два важнейших врага, с которыми пришлось столкнуться Эволе внутри того лагеря, что он сознательным и волевым образом избрал.

Хотя многие главы правых режимов Европы 20-х - 30-х годов с большим вниманием прислушиваются к Эволе, изучают его труды, дальше личных симпатий дело не заходит.

Журнал Эволы «Ля Торре», где он излагал свою политическую позицию, закрыт фашистской цензурой с подачи Ватикана. Выступления, конференции и публикации в Германии 30-х годов прерваны благодаря доносу, обвиняющему Эвола в «недопонимании значения женского начала в новой арийской национал-социалистической Германии».

Любопытно, однако, насколько внимательно эсэсовцы отнеслись к нюансам традиционалистских воззрений Эволы. Вину было поставлено лишь «недопонимание значения женского начала».

Может быть, истинная причина была в другом — Эвола был тесно связан с движением немецких консервативных революционеров, которые находились в прямой оппозиции режиму Гитлера. Но это была «оппозиция справа»!

Никогда Эвола не отказывался от своих антидемократических и антикоммунистических убеждений. Он не состоял ни в одной партии. Но в отличие от бывших фашистских функционеров, взпуски принявшихся отмежевываться от фашизма, как только стало понятно, что страны Оси обречены, (вам это ничего не напоминает?), Эвола не проронил ни единого слова в свое оправдание, не выпячивая факт притеснений и гонений, оставаясь верным идеалу, который относился к режимам Муссолини или Франко как чистый оригинал к искаженной и уродливой пародии.

Последний аристократ Запада, подобно Гамсуну, Паунду, Селину, Юнгеру и Хайдеггеру, он не раскаялся в том, во что верил, и отказался пинать поверженного зверя.

Официальных идеологов режима Муссолини сейчас перечитывают разве что академические историки. Они никому не интересны. Скучны и бесплодны.

Руки тех, кто вопреки всему остаются верным Третьему Пути, тянутся к книгам барона Эволы. Посмертное наказание за конформизм и карьеризм одних, и воздаяние - пусть слабое и недостаточное - несгибаемой мужественности другого.

«В идее находится наша подлинная Родина. Не принадлежность к общей расе, к общей нации или к общему государству, объединяет нас сегодня. А принадлежность к Единой Идее. Только это должно браться в расчет».

Могли ли принять такой магический идеализм в политике правые чиновники, доросшие в лучшем случае до смутного, ограниченного, ксенофобского национализма или чванливого и отвратительного биологического расизма!

После войны Эволу все же попытались судить за его идеи. Но вынуждены были оправдать.

В качестве защитной речи черный барон зачитал фрагменты из текстов Платона.

Судьи не могли не признать его правоту — либо цензурировать Платона и Аристотеля, а также всю недемократическую и не прогрессистскую мысль, начиная с Античности, либо оставить последнего человека Средневековья в покое.

Традиционная доктрина действия полнее всего выражена в учении Тантр. Ему Юлиус Эвола посвятил одну из своих лучших книг — «Йогу могущества».

Тантризм основывается на том, что сексуальная энергия, заложенная в человеке, представляет собой важнейшую космическую силу. Эту силу обычные люди расходуют бессмысленно и бездарно, рассеивая ее по случайным влечениям, глупым связям, банальному наслаждению, скотской похоти.

Но сила секса может послужить иной цели. Стать путем к обретению бессмертия, пробуждения, выхода за пределы ограниченного и обусловленного. Эта область инициатической эротики, тантрического ритуала.

Специальный ритуальный культовый половой акт Тантры — майтхуна — призван довести магическую силу эроса

до предельного напряжения, насильственно препятствуя его естественному протеканию. В результате происходит «разрыв сознания», молниеносная трансформация глубинного «я» человека, и тогда внутри него обнаруживается новое трансцендентное измерение, не подверженное более законам времени и пространства.

Но это — венец Тантры, ему предшествует долгий инициатический путь.

Это путь парадокса — то, что в других традициях считается вредным для духовной реализации, табуированным, в Тантре, напротив, активно используется. Но не в обычном профаническом, а в особом преображенном значении.

Знаменитая доктрина «пяти вещей» - хлеб, мясо, вино, рыба и соитие — основа Тантры. Все, что традиционная аскеза запрещает, Тантра, напротив, рекомендует.

Эвола цитирует в одном месте пассаж из «Куларнавы-тантры»: «Пить алкоголь и еще раз пить. Упасть на землю, подняться, чтобы выпить еще - только после этого достигается свобода».

Но пассивное обращение с этими опасными реальностями ведет лишь в растворению во внешних сумерках. Оно необходимо для того, чтобы брутально очистить внутреннее сокровище от темных напластований майи. Если же грязь души окажется единственным содержанием существа, ему крупно не повезло. Оно не проходит. Место уступает следующему.

Путь Тантры опасный. Сам Эвола никогда не рекомендовал его в качестве основного своим ученикам. Но, судя по определенным свидетельствам, сам он продвинулся по нему очень далеко. Даже в самом преклонном возрасте, прикованный к инвалидной коляске, он оставался активным, энергичным и патологически красивым, так что восхищения и любовь сотен женщин сопровождали его до самой смерти. Об этом свидетельствуют люди, знавшие его лично - сербский художник

Драгош Калаич и французский писатель и мыслитель Жан Парвулеско.

Интенсивный тантрический опыт, напряженный интеллектуальный труд, активное участие в политической жизни, альпинизм, живопись, поэзия, активный тантрический опыт... Эвола в одной своей жизни прожил и испытал столько, что хватило бы на сотню гениев.

В конце войны, когда Эвола в Вене исследовал секретные архивы эзотерических организаций, во время бомбежки он получил фатальную травму. Взрывной волной его отбросило на стену дома в результате перелом позвоночника.

Заметим, что обычно Эвола как и Юнгер в Париже прогуливался во время бомбежек свободно и не возмущимо с удовольствием наблюдая апокалиптические пейзажи, поэтому травму свою он воспринял с искренним недоумением. Побывав в тысячах экстремальных ситуаций в горах, в воздухе, в экзотических районах криминально-мистической Праги и эсэсовских лагерях, он считал, что с ним уже ничего не может приключиться.

До конца жизни в переписке с Геноном он возвращался к этому жуткому моменту. Стараясь понять, зачем его высшее Я выбрало для него такую судьбу во второй половине жизни. Отныне он был прикован к инвалидному креслу.

Но в таком состоянии в период, когда полностью потерпели крушение все политические идеалы, которым он отдал себя, когда в мире восторжествовали наиболее одиозные и отвратительные для него взгляды и ценности, когда современный мир раскинулся по планете во всем своем омерзительном облиции, Юлиус Эвола не оставил своей борьбы, священного дела Восстания против современного мира.

«Человек среди развалин». Так называлась его книга, написанная вскоре после 1945. Отныне это единственное определение для его позиции.

«Человек среди развалин»... Парадоксально, но единственным «стоящим вертикально « остался тот, кто был прикован к инвалидному креслу.. Судимый, затравленный, не признанный, замалчиваемый, с расколотым надвое позвоночником...

Последняя теоретическая книга Эволы — «Оседлать тигра». Это самое нигилистическое произведение его позднего периода. В ней он практически возвращается к тому радикальному отрицанию, с которого начал в дадаистскую эпоху.

Окидывая беспощадным взором двадцатый век, Эвола утверждает — «все потеряно окончательно, защищать и отстаивать больше совершенно нечего, мы подошли вплотную к роковой черте». Тезис Ницше «подтолкни, что падает» истинен как никогда ранее. Отныне нам остается лишь «оседлать тигра», способствовать тому, чтобы эта проклятая цивилизация провалилась в уготованную ей самой себе яму вместе с дряблым идиотическим человечеством, позволившим лживым вождям сделать с собой все что угодно.

Позиция последних стоящих вертикально людей - людей посреди развалин — сводится к парадоксальному «нигилизму справа» или «правому анархизму». Это тип «дифференцированного человека», «человека обособленного».

«Обособленный человек» внутренне принадлежит миру Традиции. Миру совершенно позитивному, утвердительному, Солнечному. Но так как современный мир — полная противоположность миру Традиции, то в отношении него «обособленный человек» выступает как тотальный разрушитель, не щадящий никого и ничего.

Но это не отчаянье. Не истерический взрыв тех, кто последовательно проиграл все политические баталии - это математически верный строгий закон Традиции.

«Точка, в которой циклический процесс достигает своего предела, является одновременно точкой, в которой он меняет свое направление на противоположное. Положительным решением проблемы была бы встреча тех, кто бодрствовал на

протяжении долгой ночи и тех, кто придет на рассвете. Но вряд ли можно быть до конца уверенным в подобной развязке. Невозможно с точностью предвидеть каким образом и на каком уровне обнаружится связь между завершающимся и начинающимся циклами. Поэтому предложенный нами принцип «оседлать тигра», соответствующий единственно приемлемой для современной эпохи линии поведения, должен иметь самостоятельное значение».

Это — последний завет Юлиуса Эволы. Стоический. Мужественный, благородный. Почти не выполнимый, поэтому особенно привлекательный.

«Черный барон» умер в 1974 году. Урна с его прахом покоится, согласно завещанию, в альпийском леднике на вершине горы Монте-Роза.

Даже если бы ночь Духа была бесконечной, всегда найдется кто-то, кто без страха, торопливости и иллюзий будет ждать *утренней звезды*.

Подобно Юлиусу Эволе, последнему герою, шедшему по невозможному *волшебному пути интенсивности*.



Александр Дугин

ANIMA STANTE ET NON CADENTE

**(ИНИЦИАТИЧЕСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА
«АБСТРАКТНОГО ИСКУССТВА»)**

Воодушевление позднего Эвола

Первая брошюра барона Юлиуса Эвола называлась «Абстрактное Искусство». Это юношеское произведение, но в нем легко можно разглядеть основные силовые линии этого автора, этого персонажа, этой личности, этого мифа. И зная, кто такой Юлиус Эвола в целом, учитывая его наследие и его удивительную судьбу, попытаемся вписать этот небольшой текст в общее монументальное здание его мысли.

На одном из редчайших видео Эвола, уже пожилой, рассказывает о своих дадаистских симпатиях¹. Интересно как он оживлен, как у него горят глаза, как он вдохновлен и помнит все до мельчайших подробностей... Ему явно все это безумно нравится, и вспоминает он с огромным удовольствием. Интересно, как пожилой Генон рассказывал бы о своей юношеской поэме, где фигурируют цыганские посвящения и эвокации дьявола? Так же блестя глазами? Думаю, не так же. Но вот этого мы никогда не узнаем...

¹ http://www.youtube.com/watch?v=mS-a4KvZH_o

Итак, «Абстрактное Искусство» Юлиуса Эвола. Попробуем помыслить, почему «абстрактное»? Что имеет в виду Эвола, великий Эвола, *Эвола в целом*, под «абстрактным»?

Абстрактное и обособленное

Сама собой приходит на ум следующая ассоциация – «*обособленный человек*» (*uomo differenziato*) уже позднего Эвола, эпохи «Оседлать тигра¹». «Обособленный человек» – тот, кто, даже будучи погруженным в стихию современного мира, остается внутренне абсолютно отделенным от нее, дистанцированным, лишенным всяких органических связей, эмоциональных соучастий или общности ценностей. Такой «обособленный человек» является носителем *радикальной субверсии* в отношении современного мира и его основ, поскольку сам этот мир и его основы, в свою очередь, представляют собой субверсию в отношении истинного нормативного традиционного мира, иерархического общества, основанного на сакральных ценностях.

Одна из важнейших тем, связывающих начало Эвола с его концом, состоит в абсолютной верности этому базовому принципу — принципу *отстранения*. Именно отстраненность, причем *радикальную*, Эвола понимает под «абстракцией». А это означает, что его внимание занимает сразу с первых строк проблема дистанции, отвлеченности от конкретной среды, более того – резкий и необратимый разрыв с ней. И даже не просто разрыв, как действие, совершаемое тем, кто с ней связан, а осознание принципиальной и изначальной, субстанциальной *оторванности* от нее. Разорвать можно имеющиеся связи. Но в «абстракции», равно как и в «обособленном человеке», речь идет, скорее, о спонтанном и молниеносном осознании, схватывании того факта, что этих *связей нет*.

¹ Evola Julius. Cavalcare la tigre. Milano: Vanni Scheiwiller, 1961.

Наблюдатель и конкретное преодоление человеческого

В «Абстрактном Искусстве» Эвола пишет о *наблюдателе* (*l'osservatore*), о внутренней трансцендентности, которая, будучи апроприированной, захваченной, становится новой сущностью, сверхчеловеческим, но одновременно *индивидуальным* субстратом. Тем самым Эвола обрисовывает с самого начала фундаментальный вектор. Это вектор *конкретного преодоления человеческого* — конкретного в том смысле, что это не постановка дальней цели, а четко верифицируемый результат прямого и «ощутимого» *опыта*. Своего рода лабораторная сверхчеловечность. Наблюдатель, описанный Эволой в первом своем тексте, сразу же дан нам как *факт*.

Совершенно ясно, что Эвола стал Эволой *до* написания этого текста. Он пишет его уже с позиции наличия строго верифицируемого опыта — принципиального, необратимого и неотчуждаемого. Нет ни тени сомнения: Эвола *пережил встречу с наблюдателем*, захватил особую стратегическую высоту духа и разговаривает с читателями именно с этой позиции. Знавший его Жан Парвулеско совершенно точно описывает это как ощущение его *тотальной отстраненности*.

Теория и практика радикального отстранения

Эвола эпохи «Абстрактного Искусства», безусловно, отстранён. Он отстранён, и понимает, *что* такое отстранение. Он отстранён и делает эту отстраненность программой. Он отстранён и советует тем, кто может и хочет, поступить точно таким же образом.

Моя гипотеза состоит в том, что Эвола, видимо, понимал под «абстрактным» именно эту *отстраненность*. «Абстрактное» искусство — это искусство, располагающееся по ту сторону человеческого, в зоне опытным и активным образом реализованного преодоления. Не важно, как философски и эстетически описывает это ранний Эвола (он еще не знаком

с работами Генона, да и главные труды Генона тогда еще не написаны), но самое главное уже налицо: Эвола несет в себе *опыт трансцендентного*. Наблюдатель в нем ожил. И это становится точкой отсчета. Наблюдатель — это дух. Наблюдатель — это внутреннее *другое*. Наблюдатель — это момент преодоления жизни и смерти.

Чтобы быть наблюдателем в смысле Эволы, надо быть отделенным. Слово «абстракция» означает как раз «от-деление», «от-странение». Отделение (отстранение) от чего? Эвола проводит линию четко и однозначно — *от человека*, выход за его пределы. Абстрагирование в таком случае получает довольно ясную, прозрачную содержательность: выходя за пределы человеческого, надо оборвать с ним *всякую* связь. Это прыжок в *альтернативную идентичность*.

Субъект отстранения

Но *кто* совершает абстрагирование? Кто является *инициатором* преодоления? *Откуда* исходит импульс? Хороший вопрос. Но на него нет ответа. Абстрагирование, в смысле Эволы, есть такая операция, которая радикально меняет *всю экзистенциальную геометрию* мира. Человек не может себя преодолеть сам. А богу это незачем делать. Куда бы ни рвался человек, он будет во всё привносить нечто свое, «человеческое». Духовные же сущности, кроме самых нижних и неаппетитных, в темнице из плоти добровольно не полезут (за исключением редких и особых исключений аватарического толка). Поэтому захват позиции наблюдателя, его конституирование, операция практического воплощения абстракции невозможны *ни снизу, ни сверху*¹. Эвола ясно чувствует это. Его «дадаизм» и не консервативен (пока еще это не традиционализм), но и крайне критичен к современности, хотя и не без симпатии к ее нигилистиче-

¹ «Ни сушей, ни морем, не можешь ты найти дорогу к гиперборейцам: так пророчествовали о нас мудрые уста», писал по этому поводу Ницше.

ским, разрушительным возможностям (о «коррозивных водах» чуть дальше).

Позже в «Оседлать Тигра» Эвола подробно разовьет ницшеанскую тему «победителя Бога и ничто». Бога старого мира и ничто современности. Но все это имплицитно мы уже можем разглядеть в «Абстрактном Искусстве». Здесь не идет речи о «Сверхчеловеке» (с этой фигурой Эвола, кстати, так и не разобрался). Однако наблюдатель уже присутствует и это принципиально.

Очень важна эта позиции наблюдателя, ее онтологическая и гносеологическая локализация. Наблюдатель занимает очень странное и особое место: он не совпадает с человеком, но он и не есть персонаж божественного мира; он где-то между, *Inzwischen*; он принадлежит очень тонкому и далеко не самоочевидному измерению. Не происходя из этого, он не относится и к тому. Он стоит в стороне. Отстраненность — не просто его предикативная черта, но его эссенция, его сущность, его природа. Это, по сути, подводит нас к очень деликатной теме — геометрии отстранения, внутри которой и решается проблема субъекта в контексте «абстрактного искусства», как его понимает Эвола. В лоб эту трудную проблему не взять, так что будем двигаться кругами...

Весь Эвола и геометрия наблюдателя

В «Абстрактном Искусстве» мы имеем дело с описанием «сепарации», «отделения». Это принципиально. С этого все и начинается. И *должно* начинаться именно с этого. Сепарация — но без того, чтобы мы заведомо могли сказать между чем и чем? Кто ее осуществляет? Что происходит после того, как граница пересечена и экзистенция непоправимо расколота? Сепарацию стоит понимать как основу. Мы, в конце концов, не знаем — *чем* был человек до того, как ее осуществил. И *где* был наблюдатель, пока не заместил собой ветхое «я» «освобожденного при жизни».

Аппроксимативно можно допустить, что первый был «ни-чем», а второй был «нигде». Но сепарация и *только* она сама, то есть абстрагирование, дифференциация, различие, разделение, актуализация границы вместе с ее преодолением (границей является только то, что актуально преодолевается, в этом ее бытие) конституировали *новую топологию*, с которой отныне великий Эвола и имел дело в течение всей жизни. Если мы схватим это в «Абстрактном Искусстве», в этой несколько наивной эстетически теории и специфических экспериментальных стихах (которыми не стоит спешить восхищаться – поэзия бывает и получше), то нам будет открыт *весь* Эвола целиком. Потому что это книга, которую надиктовал наблюдатель и предпослал наблюдателям. Иными словами – это книга, автор которой абстрактен (дословно, «вырван с корнем») и которая обращена в область столь абстрактных сущностей.

Но тут самое интересное: если это так, то наблюдатель *не имеет возраста* и стоит лишь *на одном пальце* (как индийский аскет в замершем танце) в конкретике исторической социальной эпохи. Наблюдатель ничему не научится в течение жизни Эволы, ничего не постигнет, никак не разовьется. Для него, для этого чисто духовного («индивидуального», как в данной работе называет это Эвола) субстрата время не имеет никакого значения. Наблюдатель в Эволе всегда один и тот же. И он уже весь здесь в «Абстрактном Искусстве», и его не станет больше в будущем, он не нальется соками. Все самое главное произошло. Эвола здесь весь. Это абстрактный Эвола, Эвола как наблюдатель.

Между операцией абстрагирования в первой книге до «дифференцированного», «обособленного» человека последнего периода творчества натянута нить исторической миссии Эволы. Ее политико-идеологические и интеллектуальные аспекты чрезвычайно интересны и насыщены. Но повсюду мы видим главную метафизическую экзистенциальную ось – *ось отличия*. Эвола *не хочет быть* «дифференцированным», он *есть*

дифференцированный. В какой-то момент он стал таким, и это произошло явно до написания «Абстрактного Искусства».

Когда точно? Чем его потрянуло? Есть разные версии... Но в какой-то момент он явно пережил сепарацию. Окружающее стало для него невыносимым адом. И *что-то* в нем совершило искомый прыжок. Он, как мы знаем, стоял на пороге самоубийства — беспричинного и бессмысленного, на основе только великого отвращения. И видимо он его и совершил. Удивление растянулось на всю оставшуюся жизнь...

Традиционалист без традиции

Я назвал однажды Эволу «традиционалистом без Традиции»¹. В этом, на мой взгляд, состоит сущность традиционализма². Традиционалист является самим собой, когда его ось — это прямой и ничем не подтвержденный *факт отделенности*. Отделенности радикальной и необратимой, при этом опытно верифицируемой, конкретной. Когда отделение осуществляется, *уже не важно* — есть ли Традиция или нет. А если его не осуществляется, то Традиция оборачивается изнанкой «человеческого, слишком человеческого». Традиция - это то, что отделено. Но если нечто отделено, то это, даже еще не став Традицией, *уже* есть нечто ценное и сакральное.

Ранний Эвола «Абстрактного Искусства» - прекрасная иллюстрация этого тезиса. Он готовый и образцовый традиционалист, хотя пока он никак не обращается к Традиции в полном смысле этого слова. Да и позже его традиционалистские штудии — не столько поиск, сколько спокойное перелистывание *наблюдателем* условно интересных полос условно содержательной периодики (без чтения которой вполне можно было бы обойтись). Наблюдателю свойственны дэндиистские черты.

¹ Дугин А. Постфилософия. М.: «Евразийское Движение», 2009. См. раздел «Радикальный Субъект».

² Дугин А. Радикальный субъект и его дубль. М.: «Евразийское Движение», 2009. См. раздел «Енох омраченный».

Эвола сравнивает искусство с чаем. Парвулеско пересказывал мне его шутку: «Café pour Vous reveiller». Холод в отношении мира, но и в отношении Традиции — холод. В первом случае холод «нет», во втором случае — холод «да».

Теория Абсолютного Индивидуума

Сепарация становится главной темой всего творчества Эвола.

Это мы видим уже в первых философских работах об «абсолютном индивидууме»¹.

Интересующая нас тема дана в описании «абсолютного я». Это «я», по Эволе, выше разума, так как, входя в зону разума, «я» перестает быть абсолютным, становясь обусловленным. Абсолютное (снова этимологически «отрешенное», а значит, «абстрактное», отделенное), не будучи умопостигаемым, может, однако, быть конкретным. Мы можем «обладать им, быть им, не убивая его в концепте, реализуя его, действительно схватить его, будучи схваченным им, оказываясь в его центре, в абсолютной имманентности и в полной независимости от каких бы то ни было опосредований»².

Эвола развивает эту тему в следующих направлениях. Он утверждает, что, отталкиваясь от «я», можно двигаться двумя путями. Первый путь — «теория Абсолютного Индивидуума». В этой теории дано только абсолютное «я», то есть наблюдатель, отделенный от всего остального и самодостаточный. Он вообще не постулирует никакого объекта, никакого другого; он безразличен по отношению к его постулированию или отрицанию, к доказательству и опровержению его бытия. Он не знает ничего другого, кроме себя, а то, что знает, считает своей собственной игрой.

¹ Evola Julius. *Teoria dell'individuo assoluto* [1927]. Roma: Mediterranee, 1973 и Idem. *Fenomenologia dell'individuo assoluto*. Torino: Bocca, 1930.

² Evola Julius. *Teoria dell'individuo assoluto*. Roma: Mediterranee, 1973. С. 293.

Второй путь Эвола называет «путем другого». В нем абсолютное «я» конституирует «другое я», имманентное, человеческое, познающее, разумное и чувствующее, которое начинает диалектическое движение к «я» абсолютному. Но, раз приняв в сепарации противоположную от истинного «я» сторону, «другое я» никогда не сможет вернуться к нему, так как путь есть иллюзия в самой своей сущности, а тот, кто признает наличие расстояния, которого на самом деле нет, навсегда обречен на то, чтобы это расстояние аналитически дробя, непрерывно преодолевать. Здесь действует апория Зенона о черепахе и быstroном Ахилле¹.

Сепарация/абстракция происходит мгновенно и сразу. Путь к истинному «я» недостижим и краток одновременно. Но состоит он в «разрыве уровня» (*la rottura del livello*).

«Введение в магию как в науку Я»

В инициатических эссе эпохи группы «Ur» и «Kgur», вошедших в сборник «Введение в магию как в науку Я», снова эти же темы становятся во главу угла, но на сей раз в контексте маго-герметических и його-тантрических практик. Весь круг, собранный Эволой для практических занятий, ориентирован им на то, чтобы исследовать опытным путем структуру наблюдателя. Некоторые рецепты являются экстравагантными — в одном из текстов, посвященных внутреннему человеку, предлагается испытать свободу его движений внутри тела, для этого предлагается «повернуть его вокруг своей оси»... Эти оккультистские практики и интонации некоторых статей вызывают некоторую оторопь. Совершенно ясно, что часть людей, чьи тексты собраны Эволой, вообще ничего не понимают в тонких вопросах и просто неоспиритуалистски бредят.

¹ Инициатическое толкование этой атории составляет всю остроту великолепной и недооцененной книги Генона. Guénon René. *Les Principes du Calcul infinitésimal*. Paris: Gallimard, 1946.

Не случайно Эволу иногда называют «учителем без учеников». Его друзья-окультисты очень напоминают симулякры. Freak out party. Конечно, несколько посерьезней других неоспиритуалистов, но в целом чрезвычайно сомнительные кадры.

Что-то подсказывает, однако, что если бы спросить умудренного жизнью Эволу и об этих коллегах, его глаза вспыхнули бы веселым огоньком, как и при воспоминаниях о соратниках по дадаистским эпатажным перформансам. Шутовской хоровод окружает наблюдателя как свита вакханок и корибантов... Окультисты или авангардные художники — современные аналоги неперменной оболочки процессии древних богов.

И, однако, тексты самого Эволы, иногда стилизованные под оккультизм, также как формулы из «Абстрактного Искусства» стилизованы местами под другие дадаистские манифесты, всегда выделяются. Они совсем иного уровня и повествуют совсем о другом. Для тех, чьи уши и глаза устроены правильно.

Дифференцированная политика и Ангелополис барона Эволы

В политических памфлетах (наподобие «Языческого Империализма») и множестве книг и статей, написанных Эволой на тему текущих политических процессов, мы также имеем дело с уникальным явлением — с *трансцендентальной политикой*.

В одном из своих докладов «Четвертой политической теории»¹ я предложил ввести понятие Ангелополиса, Города Ангелов. Политика — это то, что происходит в полисе, городе. Но город может иметь различную онтологию. Если мы возьмем неоплатоническую топику, очень близкую Эволе, мы получим прокловское толкование о трех Городах, *трех Республиках*.

Прокл говорит о Государстве Платона²: оно существует на трех уровнях.

¹ Дугин А. Четвертая политическая практика/Четвертая Политическая Теория. Выпуск II. Москва, 2011.

² Proclus. Commentaire sur le République. Trad. et notes par A. G. Festugiere. Vol. 1-3. — Paris, 1970.

Есть интеллигибельный Полис, и соответственно, интеллигибельная политика. Это замысел о структуре Града, пребывающий в высшем Божественном Уме, Нус. Это интеллигибель Политического, нозтос Политического, Политика как Идея. Архитектурный план политической онтологии.

Ладно, в уме — Новое время проделало с «умом» такое, что ссылки на него заведомо двусмысленны. И сам Эвола стремился уйти от стихии разума, даже высшего. Его интересовало немного иное.

Третий уровень государства — это земная копия нозтического образца, воплощение идеи в прахе, в материи. Но автономность такой инстанции Эвола и отрицал всем своим существованием. Такой политики как чего-то автономного просто *не существует*. Это иллюзия. В ней нет ничего самостоятельного, чего не было бы в замысле. А что существует?

А существует третий промежуточный Полис, который Прокл называет реальностью Государства на небесах. Это не проект и не замысел, но и не копия, сотканная из иллюзорного мрака. Это политика как таковая, политика в ее единственном практическом и опытном выражении. Это Ангелополис, Город Наблюдателей. Можно сказать Город небесных кшатриев или стражей, тех, кто бодрствует, *les Veilleurs*, .

Вот она — холодная имманентная реальность абстракции. Не замысел, а воплощение. За такую политику, за такой Полис, за Град Небесный, Ангелополис Эвола и сражался — весело и рискуя всем. Всю жизнь он провел за пределами любой политкорректности, но не из-за позы, а просто не обращая внимания на моды земных скорлуп. Наблюдатель наблюдал реальность — ту небесную реальность Города Духов, которую он непосредственно чувственно воспринимал.

Видя как сильно совершенно стертая, испоганенная, искаженная копия отличается от конкретного и наглядного оригинала, от его огненной политической плоти небес, он негодовал,

и то собирався сжечь это уродство, то отчаянно пытался привести его в божеский вид.

В «Абстрактном Искусстве» и в «Оседлать тигра» он склоняется к *«сжечь»*. В среднем периоде пытается спасти. Но это не принципиально. Принципиальна не политика-копия, принципиальна политика-живой оригинал. Внимательно: не политика-замысел, а именно политика-реальность, политика *как она есть* (на небе и за пределом смерти). Это вертикальная политика, единственная, которой стоит заниматься.

Separabis terram ab igne

В «Герметической традиции» та же сепарация описывается на материале алхимии. Показательно: «Изумрудная скрижаль» Гермеса Трисмегиста начинается как раз с сепарации (или абстрагирования).

*Separabis terram ab igne
subtile ab spisso, suaviter
magno cum ingenio.*

Об алхимической сепарации и синонимических операциях можно было бы написать отдельный трактат. Нам же важно лишь провести линию соответствий.

Евгений Головин однажды доверительно сказал мне: «Алхимия начинается с изготовления философского яйца. Это тонкая мембрана, которая отделяет тебя от внешнего мира. Она очень гибкая и пластичная, она может принимать формы внешнего мира до самых мельчайших деталей, но ты всегда остаёшься внутри него, и внешний мир тебя не затрагивает».

На одной из удивительных по своей несвоевременности конференций в Институте Философии, посвященной визиту французских герметиков Рене и Марикки Девуку, учеников Эжена Канселье (которые, впрочем, толковали Делание исключительно в католическом ключе), тот же Евгений Головин сделал совершенно неожиданный доклад о «свободном двойнике».

— Сущность алхимии, — говорил он тогда перед аудиторией, состоящий из двух-трех великих людей и пары случайно зашедших кретингов, — в получении свободного, летучего двойника, скользящего по периферии нашей охемы...

Головин сам был высшим экспертом в вопросе наблюдателя. При этом Головин не очень высоко ценил работу Эволу об алхимии.

— Он путает ее с Тантрой, — загадочно замечал мэтр.

Не знаю, что он, собственно, имел в виду. Одно лишь несомненно: Эвола толковал алхимию как *механику освобождения наблюдателя*. И снова это развитие темы «абстракции».

А вот как в алхимическом духе понимал «абстракцию» Новалис: «До осуществления операции абстракции все как одно, но одно как хаос; после абстракции все снова соединено, но это объединение есть свободная связь автономных самоопределяющих существ. Из толпы вырастает общество, из хаоса — многообразный мир».¹

«Автономные самоопределяющиеся существа» Новалиса — социум Наблюдателей, граждане Ангелополиса. Они же — Абсолютные Индивидуумы Эволы.

Доктрина пробуждения

В работе о буддизме («Доктрина пробуждения»²), где Эвола ставит особый акцент на Ваджраяне и буддистском тантризме, в сущности, речь идет о том же самом — о достижении полной отстраненности, абстрагированности от мира, о самопреображении в трансцендентное присутствие, игровым образом сохраняемое в жизни ради какой-то миссии или просто по прихоти.

Здесь синонимом «отделенности», «абстракции» становится термин «пробуждение», «пробужденность», который мы, кстати, встречаем уже в тексте «Абстрактного Искусства».

¹ Novalis. Blütenstaub. Berlin: Athenäum, 1798. Fragment № 95.

² Evola Julius. La dottrina del risveglio. Bari: Laterza, 1943.

Пробужденный — тот, кто перестал быть самим собой в человеческом смысле, и оказался замещенным наблюдателем. И снова все практики сводятся к одному — к выявлению позиции «освобожденного при жизни», озарения наблюдателем — как расширявает Эвола состояние «сатори».

Империя Запада

В исследовании западной Традиции («Мистерия Грааля»¹) и своем главном труде, обобщающем иеро-исторические взгляды, «Восстание против современного мира»², Эвола, быть может, несколько отклоняется от этой линии, но, по сути, не так уж и сильно.

В центре его внимания всегда остается высший человек, реализовавший в себе этого наблюдателя. Именно здесь, в этом особом движении, в этом свойстве он видит истоки политической, социальной и религиозной иерархии древних индоевропейских обществ³. Быть «благородным», арием, значит быть «дважды рожденным» (двиджа) — один раз рожденным в теле, а второй раз — в духе, на новом уровне, в той же самой абстракции. Да и сами реконструкции Эволы идеального социально-политического устройства, описанного им как норматив и помещенного в диалектику мифологизированного прошлого, могут быть интерпретированы как своего рода политические абстракции, но при этом *абстракции оперативные*, действенные, метафизически активные.

Не очень яркий русский философ Николай Бердяев писал напугано: «Самое страшное в утопиях, что они сбываются». Заменяв слово «утопия» на слово «абстракция», и слово «страшное» на слово «прекрасное», мы получаем то, что надо. Не важно, было ли европейское Средневековье или гиперборейский «золотой век» такими, как их описал Эвола, или нет, совер-

¹ Evola Julius. Il mistero del Graal. Bari: Laterza, 1937.

² Evola Julius. Rivolta contro il mondo moderno. Milano: Hoepli, 1934.

³ Evola Julius. Die arische Lehre von Kampf und Sieg. Vienna: Scholl 1941.

шенно не важно. Это абстрактное «прошрое» предопределил конкретное будущее. Если постараться. И Эвола старался.

Империя, как ее понимал Эвола, это императив навязывания материи живой и терпкой реальности экстатического небесного града; это *ангелополитический праксис*. В каком-то смысле это дифференцированная Империя, а потому сакральная, и соответственно — внутренняя. Империя пробуждённых.

Неоспиритуализм и коррозивные воды

В своей критике неоспиритуализма («Маски и лица современного спиритуализма»¹ и т.д.) Эвола, развивая в основном идеи Генона, как и во многих других работах, снова ссылается на наблюдателя, на то понимание абстрактного, которое мы рассматриваем.

Эта критика дана не столько с позиции разбора формальной мешанины и слабоумия неоспиритуалистских кружков и течений, сколько исходя из незавершенности пробуждения «свободного двойника», пассивности в отношении к сакральному, неспособности по-настоящему разбудить наблюдателя.

А там, где Эвола различает следы наблюдателя, даже в путанных и довольно неоспиритуалистских течениях, как, например, «Телема» Кроули или «Цепь Мириам» Креммерца, которые Генон одним жестом отметал как «контринициацию» и «пародию», он бережно и с симпатией разбирает каждый конкретный случай, совершенно не смущаясь зловещей бутафорией и сомнительным эпатажем, эти феномены окружающими.

Об этом сам Эвола под псевдонимом «Ягла» во «Введении в магию как в науку Я» пишет в эссе о «Коррозивных водах»². Там дается позитивная инициатическая оценка самых безобразных и разрушительных трансгрессивных явлений. Логика

¹ Evola Julius. *Maschera e volto dello spiritualismo contemporaneo*, Torino: Bocca, 1932.

² Evola Julius (a cura di). *Introduzione alla magia come scienza dell'Io*, Torino, Bocca, 1955. V.2, C. 140-147.

статьи такова: вечная душа — фантазия, когда душа попадает в тело, она схвачена им и вся целиком переходит в индивидуальное сознание, вне которого не существует; она становится формой человека и полностью разделяет его судьбу. Это Ягла называет «состоянием А». Представим себе теперь силу, — те самые «коррозивные воды» — которая разбивает эту человеческую форму, начисто ее уничтожает. Это Ягла называет состоянием Z. Душа — как вода, налитая в стеклянный сосуд имманентного разумного индивидуума. Стоит сосуд разбить, и она вся вытечет, потеряет форму, рассеется...

Действие трансгрессии, яда, «коррозивных вод» — ими может служить все что угодно, интоксикация, наркотики, занятия дурацкими и никуда не ведущими «мистическими практиками», волевое самоубийство, грязный разврат и т.д. — есть перевод души из состояния А в состояние Z. То есть простая и чистая деструкция. Был человек — нет человека. И *ничего* взамен.

Но Ягла уточняет — так бывает почти всегда, кроме тех редких случаев, когда сама душа, напуганная такой решимостью человека перейти в состояние Z, берет ответственность за происходящее и в последний момент императивно вмешивается в процесс, обнаруживая тем самым в себе *измерение наблюдателя*, свидетеля, абстрактного присутствия, хотя и безразличного в отношении человека, но совершенно не поощряющего вектор полного и решительного самоистребления. Мы как бы провоцируем тем самым нашу душу, принуждаем наблюдателя дать о себе знать даже тогда, когда он сам этого не хочет или сознательно от нас прячется.

Но для того, чтобы так рисковать, надо иметь золото. Бывает, что его не оказывается, тогда состояние Z есть просто обычное и безвозвратное исчезновение на великой помойке внешних сумерек. И лишь у избранных наблюдатель *все же* *вступает в игру*. Это Ягла называет *искусством умирать активно*.

Неоспиритуализм не ведет никуда. Это прямая дорога к Z. Но если это осознать и если разрушаться и сходить с ума активно и осознанно, то есть маленький шанс достичь каких-то занятных результатов.

Так, судя по всему, Эвола оценивал феномен Кроули. Все его последователи превратились в законченных и несимпатичных freaks или хищных шарлатанов, любовницы гарантировано переселялись в психиатрические клиники, а сам Кроули, как ни в чем не бывало, и разлагаясь интенсивными и ускоренными темпами, дожил до преклонного возраста в ясной памяти и полным сил. Все что должно давно было бы его убить, его не убило; он стал от этого только сильнее. Других же унесло со свистом. Эвола рассматривает это с нескрываемой симпатией (в отличие от Генона). В Кроули Эвола приветствует удачный случай реализации пути «левой руки». Он прорвался к внутренней звезде. Уж каким способом, но прорвался. И только это важно.

И наоборот, если следовать ортодоксальной Традиции, а никакого наблюдателя так и не появляется («no star in sight»), то это для Эволы ровным счетом ничего не стоит. Это – «путь другого», не имеющий вообще никакой ценности. Кстати именно в этом состояла суть полемики между Эволой и Геноном. Эвола считал, что виртуальная инициация немногого стоит, Генон же считал, что без этого семени вообще никакой реализации невозможно. Тут они расходились. Не столько как брахман и кшатрий, сколько как моралист и дэнди (оба, конечно же, в контексте традиционализма и его особого, ни с чем не сравнимого семантического пространства, которое создал, и это надо признать, исключительно и единолично Генон, Эвола же, пораженный, радостно в него включился — и сделал это намного убедительнее всех остальных, включая самых ортодоксальных генонистов).

Впрочем, неоспиритуализм Эволу отвращал. В первую очередь, своим неизлечимым плебейством.

Вирильный эрос и путь Тантр

В «Метафизике пола»¹ снова наша тема, но на сей раз облеченная в форму рассуждений о *мужской инициатической сексуальности*.

Главной мужской функцией в эротических отношениях Эвола считает абстрагированность от женской инстанции, но не через удаление от нее, а через глубинное в нее проникновение. Есть алхимическая поговорка: «Не тот металл стоек, который не вступает в смеси с другими металлами, а тот, который ступает, но остается самим собой». Это *вирильный эрос*, по Эволе. Реальная отделенность, дифференцированность доказывается не воздержанием от любви (во всех ее проявлениях), но радостной готовностью в нее погрузиться, но только *при полном внутреннем метафизическом контроле над тем*, что при этом происходит. Любовь тут выступает как прямой аналог «коррозивным водам». Слабых она давит и превращает в пыль. Грубых — сажает на привязь. И только избранных и высших она милосердно и жестоко *освобождает*. Здесь на ум приходит гениальный текст Жана Парвулеско «Милосердная корона Тантры»².

Теперь о Тантре. Свою блестящую книгу о Тантре — «Йога могущества»³ — Эвола вначале назвал «Человек как могущество»⁴. Под этим заголовком она впервые и появилась. Uomo come potenza. В поздней работе «Оседлать тигра» Эвола к этому вернется. Основная идея состоит в том, что человек есть маска сверхчеловеческой сущности, скорлупа, инструмент. И эта сверхчеловеческая сущность либо наличествует, либо отсутствует. Если она наличествует, то человек — не человек, а нечто намного большее. Наблюдатель. Если же ее нет,

¹ Evola Julius. Metafisica del sesso. Todi-Roma: Atanòr, 1958.

² Parvulesco Jean. La Miséricordieuse Couronne du Tantra. Paris: Ethos, 1978.

³ Evola Julius. Lo Yoga della potenza. Torino: Bocca, 1949.

⁴ Evola Julius. L'uomo come potenza. Todi-Roma: Atanòr, 1927.

то и не будет. А значит, и говорить не о чем. Таким образом, вся проблематика сводится к технике — почти в том же самом смысле, в каком ранний Эвола описывает техники абстрактного искусства — мол, все это под стать «инженерам, обходящим созданные для праздника хитроумные машины». Чистая техника, никакого пафоса. Вскрытие могущества наблюдателя через путь Тантр — это пособие по инициатической механике, детальные чертежи и процедуры науки, для занятия которой необходимо предварительно как минимум умереть.

Когда Эвола описывает состояние тантрического посвященного, — «прозрачное опьянение», *ebrezza lucida*, к достижению чего и направлены тантрические практики, он снова дает нам портрет наблюдателя и практически ничего более. Ни видений, ни постижения, ни проникновения в суть вещей — все это второстепенно, случайно и мы бы сказали «опционально». Главное в другом — в прямом опытном факте отделения, отделимости. Отделённому можно и полезно все. Неотделённому все вредно и для него все бессмысленно.

Сакрально сконфигурированная эротика ведет к неизменности состояния «прозрачного опьянения». А это, просто (скажем скромно) состояние «освобожденного при жизни» (джи-ван-мукта).

Взгляды наблюдателя и внутреннее уравнение

Все книги Эволы строятся *вокруг того, что свободно*, что освободилось, а не *вокруг того, кому это только еще предстоит* (это наивное заблуждение — ничего никому не предстоит, кроме выброса на свалку — в гущу токсических отходов материи). Могущество обретено, обнаружено, открыто. И в каком-то смысле оно замирает перед самым собой, гипнотизируется самим собой. Наблюдатель принципиально созерцает самого себя, лишь изредка бросая взгляды на то, что его окружает. И то, на что падает его взгляд, переносится в зону абстрактного, вырывается с корнем, выжигается, становится иным. Книги и

тексты Эволы, его жесты и его слова, его пристрастия и его позиции — это случайные взгляды наблюдателя. Они могут упасть теоретически на все, что угодно — на спорт (Эвола считал горнолыжный спорт вырождением, а альпинизм — занятием аристократов), наркотики (во «Введении в магию как в науку Я» даны подробные инструкции как и в каких дозах надо нюхать эфир), негритянский джаз (Эволе не нравилось как танцуют негры) и т.д. Но смотрит наблюдатель всегда сквозь, всегда в обратном направлении...

Здесь можно вспомнить о знаменитом высказывании Эволы относительно его внутреннего уравнения и о постоянном колебании между архетипом кшатрия и архетипом брахмана, которые были ему одинаково близки. Эта проблема не является проблемой выбора. Это проблема *конституции абстрактного*. Наблюдатель сам по себе не является ни брахманическим, ни воинственным. Он одновременно и то и то. Просто он может пребывать в разных режимах, смотреть в разных направлениях. Если абсолютное могущество сосредоточено на самом себе, то оно спокойно и в каком-то смысле умиротворенно. После сепарации уже ничего из внешнего не трогает. Но если все-таки повернуться к внешнему (а почему бы к нему и не повернуться?), то это внешнее немедленно обнаруживается как нечто, заслуживающее уничтожения (как минимум — радикального революционного изменения). *Так просыпается кшатрий*. В буйстве берсеркера проявляется нежное спокойствие аскета. Лишь те, кто только подражают жрецам или воинам из зоны человеческого, видят в этом противоречие. Опыт могущества говорит: *оба режима неразрывно связаны общностью трансцендентального субстрата*.

Вертикальное время Плотина и Радикальный Субъект

В «Абстрактном Искусстве» мы встречаем упоминание Плотина. Во «Введении в магию как в науку Я» Эвола будет обращаться к Плотину неоднократно. Это важно. Плотин — это

традиционалист *par excellence*. Причем, почти как и Эвола, он *традиционалист без Традиции*. Вернее, какая-то традиция у него была, но это в его случае не принципиально. В его ответе Амелию, предложившему, как положено благочестивым язычникам, поклониться богам в храме, Плотин ответил свое знаменитое: «Пусть боги лучше придут ко мне». Подобными дэндиистскими цитатами из Плотина полон трехтомник «Введения в магию как в науку Я».

Плотин и его «Эннеады» — это прямой памятник опыта сепарации. Напомним в самых общих чертах обобщающую топику неоплатонизма.

Духовные миры вытекают друг из друга. В рамках первого тезиса платоновского «Парменида» происходит движение по всем четырем гипотезам — от первой до последней (четвертой), от апофатического Единого (ἐν) через единое-многое (οὐς) и единое-и-многое (ψυχή) к множому (ὅλη). Это *πρόοδος*, исход, эманация. Но когда этот исход достигает нижнего предела, материи, телесности, происходит щелчок и *переключение режимов*. Исследовав глубину бездны достаточно, дух совершает движение по четырем гипотезам Парменида в *обратном направлении*. Это *ἐπιστροφή*, возврат.

Так устроено драматическое вертикальное время космологии и неоплатонической сотериологии, перпендикулярное к горизонтальному (циклическому или иеро-историческому) времени¹. Так или иначе подобная схема описана во всех традициях.

Человек есть нижняя граница мира, момент достижения дна, от которого необходимо оттолкнуться. Не дай Бог завязнуть в этом малопривлекательном иле. Плотин стеснялся тела. Как ила. Человек — это момент переключения режимов, щелчок, пункт реверсивного поворота (здесь можно вспомнить *die Kehre* Хайдеггера).

¹ Дугин А. Время и его парадигмальные вариации/Деконструкция. Вып. II. М., 2011.

Но вот что важно: неоплатонизм знает и еще одно состояние — *μονή*, *постоянное и неизменное пребывание в самом себе*, которое не затрагивается ни исходом, ни возвратом. Даже вертикальное время над ним не имеет власти. Хорошо говорит об этом Парвулеско — «мир параллельный параллельному миру». Световая вертикаль, теряющаяся в предельном золоте невидимых небес, имеет в отношении себя *еще один перпендикуляр*, который, вопреки законам телесной геометрии, *не совпадает с горизонталью* — или это совсем иная «горизонталь» - мнимая. Это «постоянство», но постоянство того, что радикально отделено, что *абстрагировано дважды*, что совсем, совсем обособленно, дифференцировано. Это я называю «Радикальным Субъектом»¹. И, как и в случае наблюдателя Эволы, о нем можно судить лишь на основании опыта.

Радикальный Субъект определяется так: *он не меняется, когда меняется все*. По неоплатонизму, мир вечен², потому что время его — исхождения и возврата м вертикально. Поэтому в своей структуре сам мир не меняется. Но Радикальный Субъект не меняется иначе, нежели не меняется вечный мир. Он не зависим даже от среза вертикального времени, он равен себе и в низшей и в высшей точке. Более того, для него нет высшей и низшей точки, для него нет даже материи как внешней преграды — он способен спуститься ниже четвертой гипотезы Парменида — к невозможной онтологически — пятой гипотезе и к остальным вплоть до восьмой (а это и есть ирреальный и причудливый современный мир — модерн и постмодерн, мир субверсии и столь изношенных симулякров, что больше непонятно, чего именно это копии...) И даже еще ниже — туда, где вообще ничего нет... И точно также Радикальный Субъект

¹ Дугин А. Радикальный субъект и его дубль. Он же. Постфилософия, указ. соч. См. также Политический человек и его мутации (сверхчеловеческое и постчеловеческое в политике): политическая постантропология/Четвертая Политическая Теория. Вып. II, М., 201.

² Philoponus. Against Proclus' On the eternity of the world 1-5; 6-8; 12-18. 3 vol. Tr. by M. Share, J. Wilberding, 2005 - 2006.

может подняться до самого Божественного Разума и пройти сквозь него, еще выше - в апофатическое Единое. А может быть и сквозь него... И там ничего... Везде и во всем он остается равным себе. Он неизменен в самом абсолютном смысле. Этот Радикальный Субъект...

Имеет ли это какое-то отношение к Эволе? Не могу сказать. Может быть, да...

Активное отношение к сакральному

Во «Введении в магию как в науку Я», равно как и в других работах Эволы, постоянная тема – *активное отношение к сакральному*. Именно это активное отношение к сакральному является самым ярким признаком того, что Эвола называет собственно «эзотеризмом» в отличие от мистики, неоспиритуализма, профанизма и девоциональности. Мало того, что сакральное приходит к нам. Это хорошо, но не достаточно. Мы должны его *подчинить*, даже, если угодно, победить. Оно нас превышает, но есть нечто в нас, что превышает и его. Сакральное поражает, уничтожает и восхищает (похищает, уносит ввысь или мечет в бездну), но *оно* — *женщина*. И это надо учитывать.

Эзотеризм же — *дело настоящих мужчин*. Настоящий мужчина любит женщин. Но при этом, зная их, остаётся настороже. Так надо любить сакральное. Как женщину. И Тантра здесь чрезвычайно уместна.

Братья отстранения: mundus imaginalis и гимнософисты

Здесь стоит добавить еще пару примеров, связанных с синонимическими понятиями «абстракции» как «отделенности».

Так, в традиции Ишрака Шихабоддина Яхья Сохраварди важную роль играет «*отделенное* воображение» («хайал-и мунфасил»¹). Оно описывает реальность среднего «перешеечного» мира («барзах»), расположенного между миром материи

¹ Термин эзотерического исламского мыслителя Ибн Араби.

и миром интеллектуальных принципов. Этому миру воображения соответствует один из трех людей Сохраварди – световой человек, ангелический человек, расположенный между телесным человеком и «человеком» чистого интеллекта. Все три человека составляют общий вид космической оси. Средний человек — человек воображающий и воображаемый, *homo imaginalis*. Это центр имажинативного излучения, который конституирует свой особый мир (мир Хуркалы). Материальный мир также воображаем, но только это отягощенное воображение, связанное тяжестью материи. Задача философа Ишрака перейти к «отделенному воображению», вступить в мир перешейка. Там он встречается ангела, ангела-посвятителя. Эта фигура и есть наблюдатель, вернее его маска (персона).

Сепарация, абстракция приводит нас к развоплощенному воображению.

И другой момент у Сохраварди: в одном из трактатов¹ он говорит о существовании особой общности людей от Гермеса Трисмегиста и библейского Сифа до Пифагора, Платона, Эмпедокла и далее до суфиев типа Аль-Халладжа или Зу ‘н-Нун Мисри (к ним Сохраварди причисляет и самого себя), которых он называет «отделенными людьми» или «братьями отстранения» («ихван-и таджрид»). Можно сказать, что это люди «абстрактные» или «дифференцированные» (по Эволе), составляющие «золотую цепь» (*catena aurea*). Они отличаются тем, что орбита их вращения полностью независима от человеческого. Они не отягчены материальностью ни в коей мере, отделены от нее. Тем самым они отделены от человечества, обособлены.

Арабский термин, которым Сохраварди называет эту общность («таджрид» от «джарада»), несет в себе смысл «обнажения». Нельзя исключить, что корни этого символизма уходят к линии гимнософистов («нагих мудрецов», которых Александр Македонский встретил в Индии), а также к обрядам сакрально-

¹ Sohrawardi. Oeuvres. V.II. Ed. H. Corbin. Teheran; Paris: Adrien Maisonneuve, 1952. § 259.

го обнажения (например, «танец семи покрывал»), о которых писал Эвола в «Метафизике пола». Нагота может символизировать эту же фундаментальную операцию по абстрагированию, отделению. Отсюда рукой подать до алхимической *denudatio*.

Мистификации «стоящей и не падающей души»

Наблюдатель, обозначенный в «Абстрактном Искусстве», пребывал с Эволой до конца жизни. Он всегда оживленно холоден и даже весел в его самых последних текстах и редчайших видео-интервью. Он менее различим в средний период, когда бушевали «стальные бури» XX века, среди которых динамично скользил Эвола-наблюдатель. Как известно, он любил гулять под бомбежками (как Эрнст Юнгер), ему нравилась эстетика падающих бомб. Вполне по-дадаистски.

Эвола любил цитировать фразу Агриппы Неттесгеймского «*Anima stante et non cadente*», «душа стоящая и не падающая».

Обычная человеческая душа — это душа не просто падающая, а уже упавшая: грохнулась, растянулась и лежит. Не в самом лучшем из миров, кстати, далеко не в самом. «Стоящая и не падающая душа» — это что-то *принципиально иное*; у нее иная геометрия, иные формы движения, иное представление о темпоральности и спатальности. Сейчас мы вполне можем сказать — это душа отделенная, обнаженная, *душа абстрактная*. Она не падает и стоит потому, что ничто ее не тянет книзу. Она может идти вниз, а может и вверх. Может даже (если захочет), подражая людям, двигаться по горизонтали. Но даже в этом случае мы увидим, что такая душа передвигается *прыжками* — нет-нет, да и забудет она симитировать гнетущую тяжесть материи, и оттолкнется в автоматизме крылатой пяткой от несуществующей самой по себе плоти.

Парвулеско рассказывал мне один странный случай. Не знаю, как к нему относиться, передаю как есть. Однажды, находясь в гостях у Эволы, который, как известно, вторую половину жизни был прикован к инвалидному креслу, Парвулеско

заметил странную картину: когда Эвола был уверен, что его юный друг его не видит, он резко поднялся с кресла-каталки, сделал два быстрых шага к столу, где стоял графин с алкоголем, налил стопку, стремительно выпил, и вернулся назад, быстро укрыв ноги пледом, и снова перевоплотился в калеку. Парвулеско был настолько этим сражен, что не смог открыть рта. Я думаю, этот эпизод теперь можно сообщить, так как этот великий человек покинул нас (покинул ли?).

Другую историю про Эволу передал еще один мой друг, прекрасный сербский художник, традиционалист и дэнди, тоже, увы, покойный, Драгош Калаич. В юности Калаич жил в Риме, где рисовал картины. Однажды он из жалости (а может еще почему) пустил к себе в мастерскую жить девушку-хиппи, которая выступала время от времени как его натурщица. Она часто удалялась, не объясняя куда (как бывает у девушек-хиппи, и не только у них). Как-то он стал ее расспрашивать, где, мол, была, а она призналась Драгошу, что регулярно посещает одного интересного парализованного старика, с которым занимается любовью. Какого же было удивление Драгоша, когда девушка назвала его имя. Да-да, то самое имя. Если мы подумаем, что такое паралич нижней половины тела и вспомним, как занимаются любовью, то это поставит перед нами серьезные анатомические проблемы.

«Душа стоящая и не падающая», быть может, является ключом к этим невразумительным эпизодам, но я не буду настаивать, так как, соглашусь, что звучит все это, по меньшей мере, несколько «бредово», что ли. Я, кстати, решил спросить у личного доктора Эволы на конгрессе, посвященном 20-летию его смерти, в Риме, как все это могло быть. Тот пожал плечами и ответил, что он видел Эволу каждый день, и все это исключено. Разве что, нарушая запреты его как лечащего врача, Эвола с удовольствием и по многу пил и курил. Но для нас такое поведение не включает в себе ничего «магического», этим нас не удивить.

Ars sacra и катафатические метафоры

Мы рассмотрели герменевтику «абстрактного» у раннего Эволы — бегло, но обстоятельно одновременно. Теперь об искусстве.

Очень строго говоря, искусством занимается третья каста, артизаны, те, кто имеют дело с материей. Жрецы, первая каста, вообще с материей дела не имеют, а воины, кшатрии, вторая каста, материю только разрушают. Искусство сопряжено с материальностью, хотя ее и преобразует. Но это лишь традиционалистская схема. Так стоит отвечать тем, кто слишком носится с искусством и переоценивает его значение.

Однако в алхимии мы видим такие выражения как *Ars Sacra*, *Ars Regis*, *Ars Sacerdotalis* и т.д. То есть «искусством» по аналогии можно назвать и то, чем занимаются высшие касты (короли и священники, жрецы). Как высшее может служить символом для низшего, так и наоборот, низшее может служить символом для высшего. Приведу здесь целиком фрагмент из Дионисия Ареопагита¹:

«Мы увидим, что таинственные Богословы прилично употребляют такие подобию не только при описании небесных красот, но и там, где изображают Божество. Так они, заимствуя образы иногда от предметов возвышеннейших, воспевают Бога, как *солнце правды* (Малах. IV, 2), как *звезду утреннюю* (Апок. XXII, 16), благодатно восходящую в уме, как немерцающий и умный свет; иногда - от предметов менее высоких - именуют Его огнем, невреждимо светящим (Исх. III, 2), водою жизни, утоляющею духовную жажду, или говоря несобственно, текущею во чрево, и образующею реки, непрестанно текущие (Иоан. VII, 38), а иногда, заимствуя образы от низких предметов, называют Его миром благовонным, камнем краеугольным — (Песн. Песн. I, 2. Ефес. II, 20). Кроме того, они представляют Его под

¹ Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. Глава 2, § 5, по изданию СПб, 1893.

образом зверей, приписывая Ему свойство льва и леопарда, уподобляя рыси и медведице, лишенной детей (Осии XIII, 7, 8). Присовокуплю к сему и то, что кажется, всего презреннее и что всего менее Ему прилично. Он Сам Себя представляет под видом червя¹ (Псал. XXI, 7), как предали нам мужи, постигшие тайны Божии».

Все в мире символично. И как катафатически мир символизирует своего Творца, так и отдельные части мира могут символизировать отдельные аспекты Творца.

«Искусство» как термин и сфера человеческой деятельности, таким образом, может применяться к чему-то высшему строго по этой самой логике. Потому что высшее всеохватно, и включает в себя все вообще.

В первом своем тексте Эвола говорит именно *об искусстве*, но явно имеет в виду *нечто большее*. Его дух совершает прыжок в бездну аристократических «ноэтосов»² и утягивает с собой ту область, которая попала под руку. В данном случае искусство. Эвола трансцендентализирует искусство и возводит его к уровню *Ars Sacra* и *Ars Regis*. А в «Герметической Традиции» он завершит это семантическое смещение, пройдя последовательно все расстояния от начала до логического конца.

Но нам интересно проследить не конец, а именно начало. Почему все же искусство привлекает Эволу? И почему по контрасту со своими позднейшими, более догматическими установками, он придает ему здесь такую большую ценность – ставя его чуть ли не выше всего? Если бы это был простой «юношеский максимализм», его глаза не горели бы таким веселым огнем на той видеозаписи, где он говорит о дадаистском

¹ В синодальном переводе дается: «7. Я же червь, а не человек, поношение у людей и презрение в народе». Но совершенно очевидно, что Ареопagitики первое лицо воспринимают не как прямую речь Давыда, а как высказывание самого Бога (поэтому-то и «не человек»).

² Ноэтос (на латыни *intelligibilis*) в неоплатонизме означает идею как самостоятельную сущность, пребывающую в познающим ее и не отличном от нее Первом уме (*Noûs*).

периоде. Этот огонь, этот задор, эта едва прикрытая вызывающая веселость пожилого мэтра традиционализма, не может не содержать приглашения к новому посещению его первой работы и к расшифровке второй половины ее названия.

Вершина второй горы

Эвола пишет об абстрактном искусстве, но для него все искусство, искусство *как таковое*, становится абстрактным. Более того, искусство — в отличие от философии, метафизики, религии или морали — и является для Эволы полем абстрактного, зоной абстрактного. Либо искусство абстрактно, либо оно не искусство вообще. Оправдано ли это? Не натяжка ли?

Тут нам стоит обратиться к кому-то другому. Есть одна кандидатура: Мартин Хайдеггер.

Хайдеггер, будучи философом из философов, князем философов, философом *par excellence* (кстати, Эвола этого не понимал и не признавал, но это его дело — даже откровенные упущения великих людей нуждаются лишь в расшифровке и никогда не в осуждении¹), считал, что есть *два* горных пика духа — философия и поэзия (шире, искусство). Они различны в том, что это просто *разные* пики, и забравшиеся туда все видят по-разному, с разных углов зрения. Но сходны в том, что одинаково *выше долины людей*. Философия оперирует с разумом — как бы она с ним ни обращалась, иногда чрезвычайно изобретательно, но она имеет дело именно и только с ним. Поэзия же имеет дело с чем-то еще... Хочется сказать «с безумием», но это было бы преждевременно, хотя и не так далеко от истины. Хайдеггер полагал, что в центре внимания философии — *бытие*. А что в центре внимания искусства? Он отвечал — *сакральное, Heilige*. Может быть, это — подсказка?

¹ Пассажи из «Оседлать Тигра», касающиеся Хайдеггера, свидетельствуют о нарочитом не понимании Хайдеггера.

Итак, Эвола произнес «искусство», «arte». По Хайдеггеру, он сказал тем самым: «сакральное» или даже «безумное». Подходит ли такое определение к тексту «Абстрактное Искусство»?

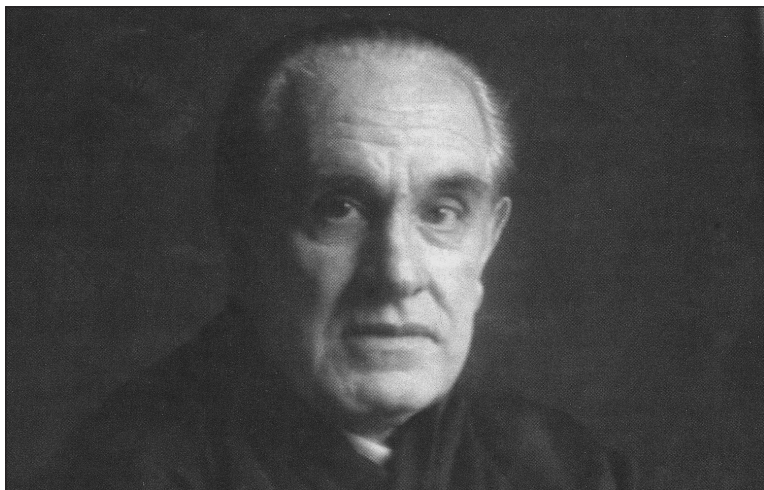
Вполне. Как нельзя лучше. Искусство для Эволы и есть тот самый пик, предельно далекий от долины людей, в котором вещи могут быть восприняты *без помощи разума*, напрямую, как они есть, в золотой утренней росе чистого активного *аристократического безумия*. Сверхчеловеческого безумия.

Выбирая искусство, Эвола выбирает сакральное. Этому мы видим подтверждение во всем его дальнейшем творчестве. Собственно, о сакральном он только и писал, о чем бы он ни писал вообще. И как Хайдеггер, будучи философом, притягивался снова и снова поэзией, так Эвола, будучи человеком сакрального, человеком сакрального *искусства*, королевского искусства, тяготел к рационализациям и философии. Но шел он именно *от искусства*.

К диалектике имперского безумия

А не был ли, в таком случае, Эвола просто *безумен*? Здесь сомнение вызывает слово «просто». «Просто» безумными бывают сумасшедшие низших каст. Их безумие плоско и не познавательно, это расстройство низших элементов души и тела, не симпатичных сами по себе — ни тогда, когда они упорядочены, ни когда они выходят из-под контроля и расшатываются. В обычном человеке отвратительно всё — и здоровье и болезнь, и счастье и горе, и норма и патология. Он вообще сам по себе отвратителен, это обычный человек...

Эвола, выбирая искусство, *выбирает* безумие. Но его безумие аристократично. Оно элегантно. Это безумие провидца, дэнди и... офицера. Так безумен предводитель победоносных армий, влекущий свои войска к новым и новым битвам. Пора остановиться, подсказывает разум. Но воля к искусству влечет его все дальше и дальше, вглубь территории противника. Это непрерывное и пассионарное строительство велико-континен-



тальной Империи, внутренней Империи, Империи бесконечной горной высокоорганизованной души.

Мы уже упоминали слова Яглы об «умереть активно». Здесь сходная ситуация: искусство это приглашение «сойти с ума активно», под контролем, вполне осознанно, но необратимо. Сойти с ума, а потом спокойно и суверенно в него вернуться. Но это будет уже совсем *другой ум*.

Тут можно вспомнить диалектику Гегеля (кстати, как раз в свои 20 лет Эвола с интересом изучал Гегеля, следы влияния которого явно ощущаются в «Теории Абсолютного Индивидуума» и в «Феноменологии Абсолютного Индивидуума»). У Гегеля так иллюстративно объясняется знаменитая диалектическая триада — тезис-антитезис-синтез: невинность — грех — добродетель. *Невинность* еще не добродетельна, это просто отсутствие греха. *Грех* приходит и невинность снята. Ее нет, как нет невинности. И вот только перед лицом греха, а не перед лицом невинности (ее одной не достаточно), появляется *добродетель* как волевая способность активно и эффективно, сознательно противостоять греху. Но для этого надо знать, *что такое грех*. А еще Гегеля изображают «ботаником»... *Знать*, что такое грех... А невинность этого не знает, не может знать и не хочет. Придется познакомиться... Серьезно, не правда ли?!

Это *диалектика искусства* — как искусства абстрактного (а другого здесь не существует): ум (тезис) — безумие (анти-тезис) — преодоление безумия в опыте безумия (синтез). Суть искусства состоит как раз в этой последовательности. Философия разжигает ум и им пытается осветить черные небеса удивления. Как это бывает прекрасно, мы видим у Гераклита, Плотина, Ницше. Искусство же выбирает *пути безумия* и идет ими по священной ночи из страны в страну¹.

¹ Weiß ich nicht und wozu Dichter in *dürftiger* Zeit?
Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,
Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.
(Hölderlin «Brot und Wein»)

Выздоровление и замыкание герменевтического круга

Ницше много и пронзительно писал о *выздоровлении*¹. Конвалесцентность — важнейший оперативный концепт. Это не здоровье и не болезнь. Это преодоление второго, после того, как второе разрушает первое. Искусство это не безумие в чистом виде, это *снятое безумие*, преодоленное, но еще дышащее густым тревожным ароматом.

Безумие в искусстве или искусство безумия — это *мантия* наблюдателя, он завернут в нее, это его питательная среда, его излучение, его своеобразный экзистенциальный бассейн, воды которого могут вполне показаться (и оказаться) *коррозивными*.

Так мы пришли к логическому *замыканию* контура герменевтического толкования первой работы Юлиуса Эволы «Абстрактное Искусство». Повторяя Хайдеггера, можно уточнить, что мы прошли только по первому разу. Великие люди и их тексты — как спираль, открытая сверху и снизу, по ним можно исподволь спускаться и подниматься неограниченно долго и с неизменными неожиданности в обоих направлениях. Свойство величия в том, что оно *открыто* и, обязывая нас суровой дисциплиной, учит только *свободе*, свободе разворачивания могучей солнечной воли. Другие круги пусть делают другие почитатели Юлиуса Эволы. А может быть я и сам однажды к этому вернусь... Кто знает. В первом приближении, как представляется, сказано достаточно.

¹ Так называется третья часть «Так говорил Заратустра» — «Выздоровливающий».

Юлиус Эвола

Абстрактное Искусство

Верстка

И. В. М а к с и м о в

Корректор

З. А. Т е п ц о в а

Подписано в печать 11.04.2012. Формат 60х84/16.
Бумага офсетная. Печать цифровая. Гарнитура Таймс.
Тираж 1000 экз.

«Евразийское Движение»
Москва, 117105. Варшавское ш. 1/1, офис А 308.