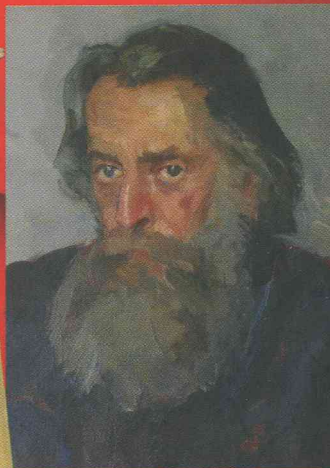
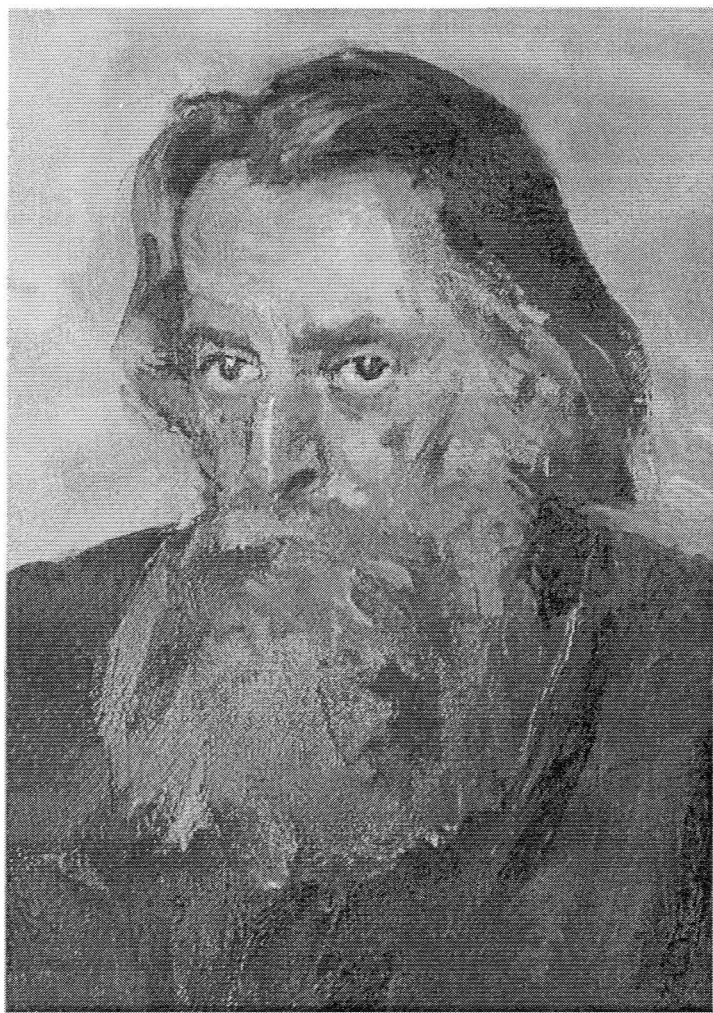


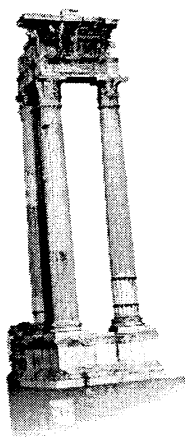
Яков Голосовкер Избранное: Логика мифа

Яков Голосовкер Избранное: Логика мифа





Яков
Голосовкер
Избранное:
Логика
мифа



Центр гуманитарных инициатив
Университетская книга—СПб
2010

УДК 02.01
ББК Ю4
Г60

Г60 Голосовкер Я. Э.

Избранное. Логика мифа. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2010. — 496 с.

ISBN 978-5-98712-045-3

Яков Голосовкер (1890–1967) — известный филолог, философ и переводчик. Его отличает мощное тяготение к двум культурным эпохам: Элладу и немецкому романтизму. Именно в них он видел осязаемое воплощение единства разума и воображения. Поиск их нового синтеза предопределил направленность его философского творчества, круг развитых им идей. Мысли Голосовкера о культуре, о природе культуры вписываются в контекст философских исканий в Европе в XX веке. Его мысль о естественном происхождении культуры как способности непосредственно понимать и создавать смыслы, о том, что культура «эмбрионально создана самой природой» представляет интерес для современного исследователя. Философские и теоретические идеи известного русского мыслителя XX века Голосовкера приобретают особое звучание в современном научном дискурсе.

В том вошли следующие работы: «Имагинативный Абсолют», «Достоевский и Кант», «Миф моей жизни» и др., а также статьи А. П. Каждана, Н. И. Конрада, С. О. Шмидта, Е. Б. Рашковского и М. А. Сиверцева о Голосовкере.

Издание работ Якова Голосовкера — известного специалиста по античной литературе, мифологии, писателя, одного из образованнейших и глубоких мыслителей нашего времени — представляется своевременным и необходимым. Перед нами интересная и умная книга, которая будет с радостью воспринята всеми, кому дорога русская культура и культура вообще.

УДК02.01
ББК Ю4

ISBN 978-5-98712-045-3

© С. О. Шмидт, правообладатель, 2009
© Издательство «Центр гуманитарных инициатив», «Университетская книга-СПб», Москва—Санкт-Петербург, 2009

Имагинативный Абсолют

Часть 1. Имагинативный Абсолют*

Предварения

I. Предисловие к «Имагинативному Абсолюту»

Эта книга никак не «Записки идеалиста-мечтателя». В ней показано, что облака небес всецело принадлежат земле, а не заоблачному миру космической ночи. Если бы не было земных испарений, не было бы и облаков. Для тех, кто хочет знать истину, мысли, изложенные здесь, принадлежат к самым здравым мыслям на земле. Я никому не предлагаю жить на небесах. Все улетающие высоко в небо стремятся поскорее вернуться на почву земли. Мне это известно и из всечеловеческого, и из личного опыта, и я не намерен обманывать ни себя, ни других, выдвигая силу воображения, как высший разум человека, чтобы оторвать его от почвы и перенести в мир абстракций. Наоборот, я делаю разум более земным, чем его делают те, кто навязывает ему сплошь идеалистический характер и высоко оценивает только его формально-логические и метаматематические функции. Наоборот, я возвращаю разум земле, так как возвращаю разуму его подлинную сущность, его мощь инстинктивного познания, и если эта его инстинктивная сила заложена в воображении и воображением выработана, то мыслителям надо только преодолеть свое заблуждение относительно воображения и не объявлять воображение фантастикой, способной лишь к выдумке, а не к познанию. Что делать! Философам придется кое-что в философии и в себе самих передумать. Не я первый предупреждаю об этом. Сегодня кое о чем надо уже мыслить по-иному. Микромир нас многому обучил. Также и история. Также многому обучила нас и познавательная сила воображения, как только мы признаем ее права на познание и роль Имагинативного побуда, как создателя культуры под знаком абсолюта.

* Работа печатается по рукописи 1956 г. с подстрочными примечаниями автора, обозначенными *(звездочкой). Особенности стиля и орфографии автора сохранены. Нумерация разделов унифицирована.— *Прим. ред.*

Спросят: не хочу ли я показать, что вся так называемая *идеалистическая философия* была на самом деле *имагинативной* философией и что ее якобы идеалистическая, оторванная от реальности, видимость есть на самом деле *имагинативная реальность*, какой является и вся духовная культура?

Да, именно это хочу я показать. Вместо слова «воображение» философы применяли сложнейший словарь терминов, вращаясь в интеллектуальной сфере: трансцендентный, трансцендентальный и т. д., смешивая заодно предмет познания, метод познания, средства познания, процесс познания и т. п.

Феноменология Гуссерля произвела сумбур, ибо неизвестно было, что такое «феноменология» по существу: гносеология или номенология? Хотели спасти положение словом «онтичность» и съехали в эстетику; убегая от психологии в логику, стали скрытыми психологами. А ведь надо было только произнести слово «имагинация», чтобы разрешить все недоразумения с идеалистической философией. Когда позитивизм в борьбе с рационализмом овладел философской диалектикой и выступил во всеоружии диалектического метода против так называемой идеалистической философии, он втянул в себя всю схематическую абстрактность и метод этого рационализма, т. е. самое худшее, что в рационализме было, будучи уверен, что он от него не только избавлен сам, но и избавил от него навек и философию. На самом деле он ополчился на философию вообще и нанес бы ей сокрушительный удар молотобойца, если бы воображение с его имажинативным инстинктом не оказалось для него недостижимым, поскольку человек в такой же мере не может перестать быть философом, как не может перестать быть поэтом. Его ведет и спасает от блюстителей метода его высший инстинкт: Имагинативный Абсолют.

И еще хочу показать, что *философия* есть *искусство*, весьма своеобразное и не легко раскрываемое, но — не наука. Кто, склоняясь перед философией, как перед матерью наук, все же избавил бы ее от почетного звания науки, тот оказал бы человечеству немалую услугу. Тогда даже принципиальнейший материалист мог бы допустить к столу современной культуры и Платона, и Платина, и Валентина Гностика, и Шеллинга, и Фехнера, и Бергсона, и Гюго, и Шопенгауэра, и даже Владимира Соловьева, не говоря уже о Ницше. — Кто бы тогда возражал *научно* против искусства!

Искусство можно всегда рассматривать как один из видов знания. Тем самым «философия — как — искусство» не теряет своего весьма почетного положения в системе человеческих знаний, независимо от того, что она, будучи одновременно матерью многих наук, и прежде всего особых философских наук, находится вообще на самом высоком грёбне знания. Она продолжает порождать фило-

софские науки и сейчас, причем многие из ее детей, возмужав и оторвавшись от породившей их матери, восстают на нее же, на философию, и вонзают в нее свои железные челюсти научных методов и даже готовы ее поглотить, приписывая себе подлинную философичность. Им даже кажется, что они насмерть поранили философию, эту пустую болтушку, которая в тылу у себя держит религию, чтобы стилевыми криптограммами морочить здравомыслие своих детей, — наук, стоящих якобы на твердых ногах: ибо она отсталая родительница. Опираясь на собственный прогресс, ее дети-науки даже требуют отмены философии, вполне убежденные, что они могут обойтись без философии. И если иные из философских наук умалчивают об этом, то, во всяком случае, они так думают.

* * *

Выключение живого ощущения «*сегодня*» из жизни людей бывает в те исторические периоды, когда старые устои и формы жизни рушатся и новые устои и формы, возникшие в обстановке высокого напряжения или скорее перенапряжения физических и нравственных сил человека, бурно завоевывают себе власть и господство.

В такие моменты истории, после глубоких потрясений государств и народов, часто в результате великих войн, после обнищания одних и откровенного обогащения других, когда возникают нувориши и новая знать, когда формируются новые сословия и профессии и утверждаются *новые таблицы рангов*, когда среди сияния подвигов над кровью жертв выступают в образе лиц и вещей новые героические образцы, *модели* совершенного человека, для подражания и копирования, новые Сократы и Александры и вместе с ними новые *меры* для оценок, новые вкусы и *идеалы*, и эти идеалы присваивают себе все идеальные нравственные ценности и цели тысячелетий, узурпируют и экспроприируют их точно таким же образом, как экспроприируется любая собственность и материальная ценность, — вот в такие эпохи «Экспроприации идеалов» одни люди живут обыкновенно в *прошлом*, другие в *грядущем*. Настоящее же, это горячее, напряженное, стремительно-спешащее, каруселью вертящееся *сегодня*, столь интересное для будущих историков и романистов, для большинства его современников исчезает. Им некогда это *настоящее* ощущать, ибо быстрота его движения, его непрерывные скачки, взрывы, вольты, подъемы и падения, которые в силу новообразовавшейся привычки, воспринимаются как обычные шаги, превращаются для всех этих куда-то скачущих, поминутно взлетающих и падающих непрерывно, до головокружения, вертящихся переутомленных существ в некое однообразное круговое движение.

Быть может, здесь имеет силу тот же закон, по которому всякое скоростное тело летит не по перпендикуляру, а по кривой, по тра-

ектории, параболы, гиперболы, — и подобно тому, как в мирные эпохи движение истории по кривой воспринимается как движение по прямой, так в эпохи потрясений стремительно-прямое движение событий воспринимается как движение круговое.

В такие эпохи духовная жизнь в целом оцепеневает и протуберанцы духа превращаются, в лучшем случае, в искусственные, иногда гигантские фонтаны, ибо огромное большинство даже самых активнейших людей мыслит автоматически, по рефлексу и, подчиняясь выработавшемуся в их рассудке механизму диалектики, принимает фарисейство за подлинную добродетель и заимствование чужих мыслей и идей за собственное производство.

При всей своей стремительности и активности иной человек такой эпохи *«без сегодня»* как бы полуспит: именно не спит, а полуспит, настолько выработавшиеся в нем механизмы активности действуют помимо его воли. Он решает, предписывает, утверждает, отвергает, жертвует собой и другими — автоматически. В нем даже находчивость возникает по рефлексу, и это узнается по тому, что она носит характер типический: перед нами типажи находчивости. Деятельность такого человека похожа на утомительную, но лихорадочную работу мысли во время бессонницы.

Поэтому, живя сплошь в этом *«сегодня»*, он, по существу, в нем не живет, а полуспит. Живет же он действительно: либо в *прошлом*, либо в *грядущем*.

Для того, кто живет в *прошлом*, все прошлое спокойно, ясно, причем даже самое смутное в нем, даже вовсе не бывшее, а выдуманное, подаренное прошлому фантазией, кажется ясным и необыкновенно реальным. Это *прошлое* — благородно, приятно, дружелюбно, честно: оно подлинно, оно морально. *Сегодня* же для такого человека — не подлинное: оно мнимое, смутное, лицемерное, лживое, но зато актуальное.

Для того же, кто живет в *грядущем*, это грядущее необычайно: оно сияет, как солнце, оно превращается в ту желанную конечную станцию, где можно выйти и воскликнуть:

«Остановись, мгновенье, ты прекрасно!»

Оно вот-вот наступит, оно совсем близко, отчетливо видно, как видна гора человеку, идущему к ней по низине. И вдруг, по временам, оно, это грядущее, куда-то разом проваливается и становится для него, живущего в этом грядущем, нависающей ночью, гибелью, бездной. Весь он уже охвачен ужасом, но из его горла автоматически вырывается вопль: «Солнце!». Механизм веры в солнце грядущего продолжает действовать.

* * *

Не странно ли, что само *«сегодня»* шагает гигантскими шагами, а человек только вертится и юлит в полусне и в пустоте, используя

для своего верчения на месте чудовищный прогресс техники и ее все возрастающую активность и убийственную силу?

* * *

И откуда же этот удивительный муравей и кузнечик берет свое мужество, которое держит в железных зубах его человеческую совесть, — мужество иметь силу выполнять веления всепожирающей его Идеи, самой кровожадной из всех кровожадных созданий и создавать историю? Однако — есть ли для нее летописец? Кто писал когда-либо историю, стоя у самых ее истоков и у корней своей совести, писал не как исследователь прошлого, а как соприжизненный ей мыслитель? — Сенека? Но он не писал истории. Он предпочел писать трагедии. Неужели у истоков истории всегда стоит трагедия?

* * *

Некий мыслитель писал:

«Известно, когда человечество начинает особенно активно стремиться к добру, т. е. к всеобщему благу, оно творит тогда наибольшее количество зла и при этом наиболее жестоким образом. Иные даже полагают, что соотношение зла и добра в мире составляет некий естественный закон равновесия сил в природе и что нарушение этого закона вызывает вулканические взрывы зла и всеобщие катаклизмы.

Возможно, что зло и добро есть нечто природное, присущее и зверю, но мы, люди, воспринимаем их в аспекте нравственном. Ум размышляет над этим “нравственным” явлением, не усматривая его природную, естественную сущность, и даже принимает зло и добро за нечто только социальное, стадное, а не космическое, как будто у нестадных животных нет морального инстинкта. Отсюда фальсификация моральных ценностей многими философами».

Но так ли это?

* * *

Некий мыслитель писал:

«Как в недрах земли существуют запасы руды, так в недрах человека, особенно у женщины, существуют запасы нежности. И надо эту нежность кому-нибудь отдать — расточить: другому человеку или животному. И если у женщины нет любимого и нет детей, чтобы им отдать свою нежность, то есть на свете кошки, собаки, птицы, цветы и черное кофе с зеленым сыром или — в XX веке — телефон.

Но есть нечто нестерпимое и противоестественное, когда, в вышеописанные эпохи, женщина превращает свою нежность в фанатическое служение Идеи, которая, подгоняя ее бичом по цирковому кругу внушенного ей мировоззрения, представляет ей для муштры юное поколение, — и нежность женщины превращается в барабанный бой».

Но так ли это?

Предчувствие глубочайшими русскими писателями чего-то угрожающего, даже дьявольского, сокрытого в европейской науке — хотя бы колдун-алхимик «Страшной Мести» Гоголя или черт-философ в «Братьях Карамазовых», — вызывает поневоле вопрос: не ужасал ли их в науке, в этой якобы победительнице природы, тот цинизм уничтожения, в который всегда оборачивается благо, проистекающее от знания, когда нетерпеливый человеческий ум жаждет зло уничтожить злом? Не было ли здесь скрыто предугадывание последствий, которые может вызвать грядущее открытие атомной энергии? Не только Гоголь, Достоевский, Л. Андреев, но и Блок предугадывал грядущие беды, когда писал: «Крылами бьет беда».

Но и при воздействии человека последнее слово остается за природой, а не за человеком. Приводя в движение глубоко скрытые силы природы для одоления слепой стихии, якобы зла природы, с целью подчинить ее своему человеческому разуму, человек сам сослепу, от избытка энтузиазма, отдал себя в жертву этим сокроуенным силам природы, выброшенным наружу гордой мощью науки. Запад был болен тем же предчувствием угрожающих ему гибелью бед, когда устами некоторых мыслителей заклинал приостановить темп «прогресса» цивилизации, т. е. темп развития техники — этот победоносный, бешеный пробег к бездне... в самую бездну. Но оптимизм науки принял этот призыв за литературное явление декаданса Европы, за жалкий пессимизм пред лицом близкого истребления зла в корне, позабыв, что он сам, оптимизм научного разума, вызван самозащитой разума от ужаса «вакуума» природы, открытого им же самим.

Самая поразительная и самая потрясающая революция, которая произошла в нашем сознании и знании ныне, в XX веке, та, что мы не сможем более выражать наше научное знание о мире, о природе, а вскоре не сможем выразить знание и о нас самих, только средствами человеческой речи, т. е. словесно. В точной науке мы сможем выражать наше знание только условными *знаками*: числами или математическими формулами. Таково, например, опознавание нами микромира. Уравнения открывают истину.

Я говорю о науке, только о науке, — но никак не о философии и искусстве.

Однако, в современной философии и современном искусстве также обнаруживается, как новшество, такая тенденция, причем защитники этой тенденции не понимают всего шутовства и фарса такого новшества в искусстве и философии.

II. Вакуум

Наука преподнесла человеку одно страшное понятие — понятие мирового *Вакуума*. Она призвала его к мужеству подвигом труда и дерзостью и величием мысли преодолеть ужас сознания о бессмысленности существования. Не задача ли мыслителя в таком случае — *вложить смысл в существование*, дать цель бытию? Однако само понятие *бытие* отнюдь не есть понятие онтологическое, поскольку оно, как понятие онтологическое, должно было бы обнимать и вакуум. Бытие есть понятие имажинативное и при этом этизированное: оно насквозь пропитано абсолютностью и постоянством, характеризующими имажинативный побуд или высший инстинкт человека — инстинкт культуры. Мыслитель потому и дарит прежде всего *бытие* человеку в мировом масштабе, чтобы человеку стало устойчиво жить. Своим даром человеку *бытия* мыслитель вкладывает мысль в существование.

Толстому понадобилась вся его гигантская воля, чтобы прикрыться от ужаса вакуума моралью, которую он почему-то называл религией. Толстой антимистик. Он из морали сделал «бытие». Но черная яма Ивана Ильича была страшной исповедью этого втайне великого язычника, выступавшего в роли христианина и чуть ли не мистика и спасающегося от вакуума в морали.

Черную баню с пауками на месте «бытия», только лопух, вырастающий на могиле, видел Достоевский после мистических экстазов своего воображения — *вакуум*, вакуум мировой видел он и прокинул европейскую науку за этот страшный подарок человеку, олицетворив его в *чёрте* Ивана Карамазова. Достоевский был мыслитель и хотел вложить спасительный смысл в существование. Хотя он сам весь сгорал от страсти, он все же рекомендовал вложить в существование не страсть, а деятельную любовь. Он упорно пытался отвернуться от мирового вакуума и воздать миру утраченные великие иллюзии разума, признанные метафизическими, но ему помешали четыре великие антиномии Канта. Что же! ему оставалось только язвительно посмеиваться над сверхчеловеческим мужеством грядущего человека, который, глядя бесстрашно в глубину вакуума, будет наслаждаясь жить и наслаждаясь умирать, не вкладывая никакого иного смысла в существование, кроме наслаждения. Достоевскому казалось, что нет ничего смешнее на свете, чем человек, который будет жить не боясь ни пустоты, ни смерти, ее синонима, гордый и равнодушный идеальный человек вакуума, подобный шернам, лунным жителям в романе Юлия Жулавского «Победитель».

Леонид Андреев кошмарно ощущал ужас заглядывания в бездну хаоса, где таинственно действует обольстительная сила гармонии,

и заклинал не будить хаос огнями. Его трагедия «Черные маски» осталась непонятой: не захотели до конца понять, что означают эти огни празднества в великолепном замке герцога Лоренцо, пожираемые тенями, вызванными из хаоса ночи. Неверно, что Л. Андреев не пытался призвать к мужеству человека. Пытался и не раз: Савва — мужественный призыв. Еще мужественнее расстрелянный итальянский мятежник-бандит. Мужествен Сашка Жигулев. Мужественны шестеро повешенных из семи. Мужествен и герцог Лоренцо, в чьем сердце нет змей, и мужествен тот ввергнутый деспотом в подземную темницу мудрец, который бесстрашно бросил в лицо гонителю мысли: «Дурак, мысль бессмертна». Но мятежное мужество Л. Андреева не могло вложить в мировое *молчание* (излюбленная тема Андреева) смысл «бытия». Его герои боролись с небытием — с вакуумом. «Человек» Л. Андреева противопоставлял этому вакууму свое героическое мужество, но не мог противопоставить вакууму «бытие», которого не постигало его сознание. И бедный Анатема, ум, корчился у Врат Вечности, позади которых скрыт вечный огонь жизни, огонь любви, ему непостижимый, и Анатема утешает себя вольными прогулками по миру, немецкой «философией свободы». Огонь жизни и любви — предмет имажинативного побуда и имажинативного познания: его таинственный мир.

Только с *бытием* в сознании, т. е. в воображении можно вложить смысл в существование. Есть чудесные имажинации, приобретающие смысл бытия. Под властью этих имажинаций идут на баррикады, на костер, на прививку себе чумных бактерий, на проклятие нищеты — идут во имя неумолимого жаркого голоса, как будто звучащего из души человека, или во имя беспощадной идеи, ставшей целью, вложенной в существование.

Иногда решающий голос здесь имеет тщеславие. Но это обман. Это тоже голос имажинативного побуда. Впрочем, я не говорю о тщеславии, когда ставлю перед мыслителем задачу вложить смысл в существование.

Когда наука мужественно объявила о вакууме природы, тотчас под угрозой вакуума оказалась и культура, вся сила которой заключалась в ее одухотворенности. Надо было спасти «дух», чтобы спасти культуру, иначе она обращалась в изошренную технику — в цивилизацию: полезную, удобную, аморальную и пустую. Хотя человечество, стоящее перед вакуумом природы, как-то осязало наличие «духа» в культуре, но поскольку до выявления наукой вакуума природы «дух» культуры зиждился на «духе» в природе, то с исчезновением «духа» из природы (по слову науки) сознание не могло довериться только одному историческому «осознанию» духа. Такое осознание духа могло оказаться привычным рефлексом, заблуждением чувства, атавизмом, самозащитой сознания, порожденной

страхом пустоты и еще многим другим. Надо было взглянуть в одухотворенную деятельность человека, чтобы уяснить себе: *как и в силу чего, и какими мыслительными*, а не только вещественными средствами создавал и создает человек культуру: создавал тогда, когда еще не было науки, и создает сейчас, когда уже наука провозгласила «вакуум» существования и когда страшная инфекция нравственного нигилизма разлагающе охватила культурные умы.

Ведь об этом предупреждали и не раз!

И когда энтузиазм трудового подвига во имя теперь уже научно, точно сформулированного идеала человеческого устройства первым вступил в борьбу с этой инфекцией, надо было внимательно взглянуть: хочет ли человек аффектом трудового энтузиазма заглушить тревогу в своем сознании перед открывшимся ему вакуумом мира или же им руководит бог комфорта, — по сути циничный, обольстительный, предприимчивый, самодовольный, — во всем великолепии своего анималитета прорывающийся вперед, как некая *bestia triomphante* или ...

Здесь я делаю паузу, ибо здесь выступает великое «или» — или же человеком руководит нечто в нем сущее, некий *инстинкт*, необоримо влекущий его на подвиг и жертву, вечно к высшему, коему тысячи имен, которое как-то предугадывается, и заставляет человека радостно трепетать, и гордиться, и мучиться, и восторгаться, и бесконечно удивляться и вдобавок любить игру с этим высшим у самой бездны на краю.

Где же таится этот могучий *инстинкт*?

Этим инстинктом был тот же старый «дух», который всегда жил там, где он живет и поныне: в *воображении* человека.

Воображение, Имагинация, и есть тот дух, который спасает культуру от *вакуума* мира и дает ей одухотворенность. Поэтому торможение воображения, торможение его свободы познания (да, познания!) и творчества всегда угрожает самой культуре вакуумом, пустотой. А это значит: угрожает заменой культуры техникой цивилизации, прикрываемой великими лозунгами человеческого оптимизма и самодовольства, а также сопровождаемой великой суетой в пустоте, за которой неминуемо следует ощущение бессмыслицы существования со всеми вытекающими отсюда последствиями: усталостью, поисками опьянения, скрытым страхом, нравственным безразличием и прочими продуктами цинизма. Тогда воображение замещает фантазия, иногда весьма темная, полная коварных прихотей и суеверия, открывая поле то для фанатизма и извращения низших инстинктов, то для полного погружения в нирвану гедонизма.

* * *

С момента раскрытия микромира мы наблюдаем постепенное исчезновение отличительных признаков и атрибутов материи

и духа, что обращает в анахронизм и нелепость проблему противоположности материализма и спиритуализма, который почему-то упорно называется «идеализмом».

Вот что может быть ныне твердо установлено наукой:

1. Основные атрибуты духа ныне принадлежат материи: непрерывное движение, — абсолютная активность, — неуничтожимость или вечная сохраняемость, — наличие материи при ее неуловимости чувственным восприятием — ее непрестанная метаморфоза, — (превращаемость), — ее творческий конструктивизм, как некая ей присущая разумность (в смысле формы и содержания), — ее единство, — и как некий ее спецификум: возможная беспространственность, возможность утверждения материи как некоего бытия = ничто, — негативность ее массы, — и ее чистая качественность.

2. Атрибуты, принадлежавшие материи, как антиподу духа (если исключить «гилозоизм»), в механическом мире во все времена, до раскрытия микромира, отпали: отпала косность материи, ее тяжесть, пассивность, механичность, чистая количественность и уничтожимость.

Переходят только единичные формы вещей. Закон сохранения количества движения, массы, энергии сохраняет вечность материи.

3. Былые атрибуты материи и эпитеты к ней приложимые могут быть ныне переданы отчасти, хотя и метафорически, духу: например,

- Косность (мы говорим — «косность ума»).
- Тяжесть (мы говорим — «тяжесть духа»).
- Пассивность (мы говорим — «пассивность мысли»).
- Неразумность (мы говорим — «бессмысленное утверждение»).
- Чистая количественность (мы говорим — «пустословие, болтливость»).

Но прежде всего «смертность»: дух смертен и более смертен, чем тело. Часто дух умирает раньше тела. Такие выводы диктует «наука».

В силу пункта первого (1-го), т. е. в силу передачи атрибутов духа материи, материя может быть отождествлена с духом без ущерба для познания, науки и воспитания людей.

В силу пункта второго (2-го) и третьего (3-го), т. е. в силу перенесения атрибутов материи на дух и их частичной утраты, дух может быть отождествлен с материей и назван материей без ущерба для мышления, познания и воспитания людей. Науке безразлично, как именуется трамплин, от которого она отталкивается: «материя» или «дух», материализм или идеализм.

Вопрос о совести в связи с таким отождествлением требует особого размышления и расследования.

* * *

Наш ум радуется, когда материалистическая наука, опираясь на вековой опыт, доказывает, что нечто взятое из материального

мира есть нечто лишенное каких-либо признаков чувственной материальности или ее категорий, что оно идеально, что оно только конструкция ума, понятие, и что данный феномен природы есть для познающего — интеллектуальный нумен.

Даже убежденнейший материалист соблазняется порой нематериальностью феномена, ибо ум, не понимая смысла и цели индивидуального существования и что такое «мысль», склонен втайне к какой-нибудь нематериальности в существовании, особенно если эта нематериальность возникает с позиций материализма. Как обрадовались втайне материалисты, когда *частица* (микрообъект), обнаруживая себя в качестве *импульса*, теряла пространственность; и обратно, когда импульс, обнаруживая себя в качестве частицы, утрачивал «время». Это означало, что микрообъект с его утратой одной из категорий своей материальности приравнивается тем самым к мысли. Тогда появляется надежда, что и мысль, материально неуловимая, может продолжать свое существование, и что душа — не миф, а реальность. Дальше заключение не развивается. Но ведь возможен и обратный ход: от мысли к материи. Вот почему, быть может, мистики — самые отъявленные материалисты.

* * *

Что значит интуиция? Это значит, что воображение *познает*: оно представляет себе нечто, из прошлого опыта ему неизвестное, т. е. постигает, а не вспоминает.

* * *

(Мораль и микромир).

В основе нравственности не могут лежать ни данные природы (онтологические), ни интеллектуализированные их выражения (нечто относительное). В основе нравственности лежит абсолютное начало, вытекающее из природы *воображения*, как инстинкта. Моральные начала только постольку онтологичны и естественны, поскольку онтологична и естественна сама деятельность воображения или «разум воображения».

Отличие морали эпохи открытия микромира от самого микромира еще в том, что мораль эта «героизирована». Перед нами встает проблема: героическое в современной морали.

* * *

III. Мораль или амораль?

Новые понятия современной физики (квант), химии, биологии, снимая постулаты и категории Аристотелевой логики и основоположные аксиомы мышления, не разрушают ли тем самым фундамент этики и ее практической морали?

Речь идет о следующем: противопоставляется ли старой системе морали *новая система* морали, как некая АНТИМОРАЛЬ, новая мораль, подобно тому как морали элеато-стоически-христианской противопоставляется мораль — Платонова Калликла — Макиавелли — Гоббса — Ницше и пр. Или же старой морали противопоставляется АМОРАЛЬ, т. е. отсутствие какой-либо системы морали и нравственных ценностей: моральное безразличие.

Старая этика и мораль, как система, базировались на понятиях — (и вере в эти понятия) — *Субстанциональности, Постоянства, Стабильности, Непрерывности, Совершенства, Простоты (Монизма), Универсальности, Элементарности, Иррациональности*. В аспекте этики периода господства субстанции все должно было быть в области нравственной постоянно, устойчиво, принципиально и взято под углом вечности:

Если любовь — то вечная любовь,
Если дружба — то верная,
Если клятва — то нерушимая,
Если справедливость — то полная,
Если вера — то непоколебимая,
Если надежда — то безграничная и т. д.

Всё и всегда должно было держаться *от начала до конца* на первоначальном чувстве, слове, обязательстве — на долге. Отсюда словарь морали: «Навсегда», «Навеки». Все это статика и проекция пространственной определенности. Старая этика — опространственная этика. Инстинктивная ценность «преходящей» жизни (самосохранение) ставилась ниже нравственной ценности: Бранд этически был выше Пер Гюнта. Живая жизнь приносила в жертву нравственному принципу: самопожертвование выше жизни. (Идея жертвы лежала в фундаменте религиозной этики: Христос — спаситель мира через Жертву, то же Будда, то же аскетизм стоика.) И даже там, где эгоизм получал свои специфические позитивные права, он только выходом из мира морали, в откровенном цинизме, мог спасти себя от самопожертвования.

Новое научное мировоззрение, — безразлично, будет ли это новая мораль (Антимораль) или Амораль (отсутствие морали), — отбрасывает все эти константные категории и понятия, замещая их либо противоположными, иными, либо никакими. Оно базируется на новых двойственных (биспецифических) понятиях — на понятиях: Изменчивости (вариабельности), Прерывности, Относительности, Перспективности, Приближения, Плюралистичности, Функциональности, Комплексности, Временности, Двусмысленности, Козэкзистенциальности. Современная мораль как бы «овременилась», стала изменчиво текучей, как время, мгновенно-

непостоянной, гибкой, скользящей. Отсюда ее новый словарь: «Пока», «До», «Приблизительно», «Валей».

Отсюда роль Мгновения (миголётов), «Случайности». Отсюда теза: Всё рационально, и даже сверхрационально. Отсюда нравственная «диалектика», которая становится инстинктивномеханической, рефлексом. Такой сверхрационализм ведет практический разум скорее к его первобытному, рефлекторно-естественному началу, при наличии морали, пропущенной сквозь аппаратуру технического прогресса. Нравственные ценности былой морали, морали констант-постоянств не только падают. Они часто становятся смешными: например, стыд, чистота (неприкосновенность), целомудрие, непосредственность (как наивность)... Они потеряли свою ценность.

Вместо системы морали, замкнутой морали, возникает мораль открытая. Всё, что было замкнуто в «добродетель», стало открытым. Нет неприкосновенного, святого, — всё прикосновенно, всё несвято, всё неустойчиво, текуче, скачкообразно, хотя бы оно провозглашалось святым и пр... Существует только святость под страхом наказания или общественного осуждения. Но может ли мораль вообще быть выраженной, как вибрация, пертурбация, флуктуация, вариация и т. д., т. е. может ли мораль быть лишенной абсолюта, постоянства, устойчивости?

Если познание есть эволюция «разума», то существует ли эволюция морали, ему параллельная? — Вот гамлетовский вопрос для современности.

О чем идет речь?

Идет ли здесь речь о периодической смене разных систем морали, взаимно отрицающих друг друга, т. е. о типах морали, о разных табелях нравственных ценностей? Или речь идет, действительно, о том, что человечество становится по ту сторону морали? Что перед нами: Антимораль, как новый тип морали (он уже был!), или Амораль?

Ответ на этот вопрос требует предварительного перехода к проблемам иного порядка.

Данная мораль сего дня, соединенная с данным общественным строем и эпохой, сама по себе, как таковая, связана с миром чувств и с миром воображения: здесь она уже этика.

Существует нравственное познание, и в качестве познания оно неотъемлемо от мира Имагинации, к которой мы и переходим.

IV. Прямое предварение

Иные мыслители полагают, что мысль — не природа, что природа как бы мстит мысли за ее стремление познать насильственно тайны природы и подчинить, таким образом, природу мысли

и даже преобразить природу. Полагают, что мысль есть нечто «надприродой» стоящее, некая сверхприрода или даже антипод природе. Природа понимается здесь в анималистическом, биологическом смысле. Под природой подразумевается всё стихийное, инстинктивное, темное, подсознательное, рефлекторное, нечто от телесно-вещественного. Эта точка зрения выражает очень древний страх человека.

Но мысль есть тоже природа. Она есть высшее в природе, обернувшееся против низшего в природе, против анималистического.

Поскольку высшее хочет господствовать над низшим, постольку мысль хочет господствовать над вегетативным, сексуальным в теле и в мире. Мысль в нас тоже от тела. Нам пока неизвестна мысль без тела, т. е. мысль, не связанная при своем возникновении с телом, а сама по себе.

Мысль есть жизнь.

Тем не менее мы обычно мысль называем «духом» и противопоставляем духу тело, отрываем мысль от тела. Но что такое «дух» в действительности? *Дух есть только высший инстинкт в теле*, как некая форма активности тела, некий творческий и познавательный процесс. Но одновременно мы называем духом продукцию ментального творчества, подразумевая под этим словом *культуру*. Так создалось понятие об особом культурном сознании, как о некой самостоятельной субстанции, как о собирательном целом. Такая субстанция теперь признана «идеалистической», т. е. виновной перед материей. На самом деле культурное сознание импигнировано по своей природе и реально.

Весь совокупный результат творчества мысли, направленный к ее торжеству, есть, таким образом, культура или дух: и как наследие прошлого, и как активное творчество мысли, направленное к ее торжеству в настоящем.

Овладевая этим наследием и развивая, усиливая, возвышая его, мы превращаем мысль в особое орудие защиты и нападения, в особую силу — в силу мысли вдохновенной, в «гения». Этот гений человечества, в качестве культурного сознания, уже живет не только всеобщей, но и самостоятельной жизнью, имеет свои законы, свой опыт, свою историю. Это *культурное сознание* обладает уже самостоятельным воздействием. И все же всё в целом *оно есть природа*.

Первый проблеск человеческой мысли питекантропоса или неандертальского человека-троглодита и высокий взлет мысли Платона и Гегеля есть природа, хотя в разных степенях и на разных ступенях своего развития и возвышения. Как искра мысли, догадка, использовавшая искру огня (изобрести огонь), так и идея абсолюта, как мысль, есть природа, хотя между мыслью троглодита и мыслью Платона — Гегеля лежит бездна.

Но между телом глостулы, ее организмом, и телом человека, его организмом, также лежит бездна. Однако простейшие функции глостулы, как организма, и сложнейшие функции человека, как организма, по своей сути те же. Только простое, в смысле «примитивное», требует примитивных средств, а сложное требует сложных средств. Высшая простота есть нечто иное: она есть высшее выражение сложности. Чтобы, например, прийти к высшей простоте художественного выражения (в стихе), которая по своей структуре есть наивысшая сложность, требуются наисложнейшие средства отбора. Такова *первая энигма эстетики* и гениального творения искусства. Таков первый закон искусства.

Природа и культура есть только разные ступени и степени природы, подвластные закону метаморфозы, но так, что высшая степень овладевает низшей, подавляя или преобразуя ее. Бывает восстание низшего на высшее и свержение высшего низшим, но в итоге все-таки низшее подавляется высшим, хотя — «Под нею хаос шевелится».

Если бы телесное можно было обратить в бестелесное, в чистую мысль, — хотя такая персонификация мысли самой по себе непонятна — то и тогда это бестелесное было бы природой.

Низкая оценка инстинктов моралью привела к противопоставлению духа, как разума, инстинктам и к затемнению истинной сущности духа, а именно того, что дух есть также инстинкт, но только высший инстинкт в противовес низшим. Христианство закрепило это противопоставление духа инстинктам. Европейский рационализм теоретически обосновал это противопоставление и придал ему силу научного авторитета. Кант, ослабляя теоретические позиции разума, одновременно с этим «Критикой чистого разума» возвысил это противопоставление. Интуитивизм в философии — это неосознанная им самим попытка восстать против антиподии Духа и инстинктов. То же Фр. Ницше, подготовленный к этому противопоставлением воли и интеллекта у Шопенгауэра и приматом его «воли к жизни», который Ницше заменил «волей к мощи»*.

* В диамате, в его монистической тенденции не противопоставлять мысль материи, бытие — сознанию, латентно сказывается также склонность к снятию антиподии духа и инстинктов, но явно он отрешивается от такой концепции, принимая дух за разум («ratio») и не постигая его имажинативной, а не идиалистической отвлеченной сущности. В итоге диамат впал в невероятный рационализм, принимая отвлеченную схему исторического процесса за реальность истории, а материю, *асубстанциональную* с современной точки зрения (физики и химии микромира), упрямо выдвигая, как субстанцию, хотя он, диамат, не может привести ни одного аргумента в пользу ее субстанциональности, кроме чисто словесного выражения «объективный мир» и упования, что здравый смысл, основываясь на наивном чувственном

Был ли инстинкт культуры врожден человеку или он выработался в нем в процессе культурной «эволюции» (Пусть уже так! — «эволюции»)? Да нет ли в этом «выработался» противоречия? Ведь культура искореняет инстинкт, а не вырабатывает его: не так ли? — Противоречия нет. Искореняет инстинкт не культура, а цивилизация: т. е. амок* техники, заменяющий живую мысль автоматом и циркулированием от — до. Инстинкт культуры врожден и выработался в человеке, как выработался и сам человек. Он не пришел на землю в готовом виде с *habeas corpus* в сознании. Его человеческое сознание тоже выработалось. И в этом его сознании, в его познавательном порыве и зарождающемся искусстве мыслить, первоходным было *воображение*.

Создавал это воображение, питал и управлял им всеобщий закон метаморфозы. Из порыва зрения, слуха, обоняния, осязания рождался познавательный порыв зреть, слушать, обонять, осязать и овладеть и понимать всё это в себе самом, ибо если понимания нет, то рождается порыв все это воображать, выдумывать и даже выдумывать само понимание всего. Так требовал высший инстинкт, тысячелетия непонятный человеку.

Убегая от смерти, не понимая ее, и чем дальше, тем всё сосредоточеннее и мучительнее мысля о ней, и тем самым все более не понимая ее — (ибо никакая наука не поняла смерти и не примирила с нею мысль, ибо смерть делает мысль бессмыслицей, знание бессмысленным и нет для мысли со смертью примирения) — *ЧЕЛОВЕК*, борясь за существование, за свою жизнь, за свою мысль, устремлялся к вечной жизни, к бессмертию. Иначе он не мог — иначе мысль не могла. Он жизнь не выдержал бы без мысли о вечной жизни.

Он видел, знал: все движется, изменяется — все неустойчиво. И он стал все закреплять, делать устойчивым, останавливать, увековечивать, делать неизменным в момент его силы, расцвета его красоты**, совершенства и прочности. Если б он мог, он время бы остановил. И в апокалипсисе время стоит в высшее мгновение Страшного Суда.

восприятию мира, инстинктивно поддержит эту субстанциональность материи ввиду того, что здравый смысл ничего не знает и знать не хочет об абсолютной диалектичности материи с позиции самого диамата. (Здесь и далее примечания автора обозначены звездочкой.)

* В данном случае автор метафорически использует медицинский термин: амок — психическое заболевание, выражающееся в приступах расстройства сознания; после кратковременного изменения настроения больной пускается бежать, уничтожая все попадающееся на пути; наблюдается у жителей Малайских островов. В художественной литературе данный термин употребляется для обозначения разрушительной любовной страсти (см. новеллу Ст. Цвейга «Амок»). — *Прим. ред.*

** Порой уродство казалось красотой. Уродливый бег — ужасающе красивое.

Как антитезу изменчивой действительности человек создал в воображении мир неизменного, мир постоянств.

Осуществив в воображении (в мифе, сказке, в фантазии) нечто невозможное в мире действительном, он признал в этом для себя более действительности, чем сама действительность (*realia*). Он провозгласил «*ab realiis ad realiora*» — и за это «реалидра» готов был жизнь отдать, как за бессмертие. И в то же время, противореча сам себе, он стал стремиться все-таки осуществить это «*realiora*», хотя бы духовно, т. е. стал стремиться перевести мир вообразимый в мир действительный. Это устремление, этот побуд и обнаруживается, как инстинкт культуры: создавать постоянство, совершенство, вечность.

Опыт служил ему подкреплением. Он наблюдал в природе постоянства: восход и заход светил, смены времен года, произрастание из семян растений и их увядание. Он наблюдал сходные характеры и нравы зверей и людей, подобное и повторяющееся, и это укрепляло его инстинкт культуры, его дух.

Так воображение человека дошло до понимания и создания сущности и бытия, как высшего в существовании, как истины знания. Так воображение создало идеи. Так возникла философия как искусство.

1. Постоянство и культура (Диалектическая логика)

Неизменное ищут и в природе, и в культуре. Первые натурфилософы искали его в природе, как некий вечный закон. Гераклит усмотрел эту неизменность в Логосе. (Лао-цзы усмотрел это же неизменное в «Дао».) Логос, по Гераклиту, существует и в природе, и в культуре: в поведении человека и в мысли. То, что открыто нашему познанию, говорит о том, что неизменное (абсолютное) существует только в мысли, в культурном сознании и из сознания им же самим переносится на природу. В природе же все изменчиво. Но временные масштабы самого изменения в природе создают однообразие.

Мы мыслим и требуем от мира абсолютного и постоянного, зная (научно), что такого абсолютно-постоянного в мире нет.

По отношению к *постоянству* нами установлены два принципа: есть *постоянства природы* и есть *постоянства культуры*.

«*Постоянство культуры*» есть постоянная ипостась абсолюта. Понимание принципа «постоянство культуры» требует предварительного более детального раскрытия принципа «постоянства

природы». «Постоянства природы», как мира явлений, суть *относительные* постоянства, повторяющиеся, перспективные. Это суть формы вещей, формы движений или течений процессов или формы отношений между вещами и процессами. Да и самые *формы вещей перспективно* суть для нас замедленные процессы, протекающие от своего возникновения или рождения до своего распада или превращения в другие формы и процессы: космическое тело, слон, пылинки, кораллы, как формы, наравне с временами года, молнией, громом, дождем — с чистыми процессами или сочетанием процесса и формы — суть постоянства природы.

Эти «постоянства природы» подчинены всеобщему закону *изменчивости*, основоположному закону природы, который постигается в аспекте двух законов логики, заложенных в нашем мышлении: закона *тождества* (*principium identitatis*) и закона *противоречия* (*principium contradictionis*). Постигаются эти «постоянства природы» как постоянства *относительные*. Без действительного проявления в мышлении логического закона тождества и закона противоречия мы не постигали бы в природе постоянства и изменчивости. В формальной логике дискурсивного мышления в приложении к природе законы постоянства и изменчивости фигурируют раздельно. В диалектической же логике применительно к природе существует только единый диалектический закон «*постоянства-в-изменчивости*» (см. с. 31, 32).

Логика полагают, что противоречия в логическом плане существуют в силу наличия противоположности и что без наличия противоположности невозможно было бы восприятие постоянства. Однако мы уже отмечали, что противоположности суть не естественные противоположности в природе, а лишь аспекты познающего при чувственном постижении мира или же при наивно-рассудочном умозаключении. По существу же противоположности в отношении друг друга суть только относительные ступени степени градации.

Можем ли мы закон противоположности рассматривать как частный случай закона тождества? В том случае, если мы будем постоянство противопоставлять изменчивости и рассматривать изменчивость как переход тождества в свою противоположность: воды — в пар.

На фазах перехода тождества в свою противоположность основан в качестве закона изменчивости *всеобщий закон метаморфозы*.

Итак, тройко проявляется в логическом плане закон «постоянства в изменчивости», сущий в природе:

- 1) как — закон *тождества*,
- 2) как — закон *противоречия*,
- 3) как — закон *метаморфозы*.

Все эти законы приложимы и к культуре, поскольку мы будем рассматриваться формы культуры, как формы природы и ее историю, как ряды и движения аналогов.

Третий закон, закон *метаморфозы*, прилагаемый к культуре в смысле закона «*метаморфозы духа*», имеет особое значение — о чем ниже.

Все эти три вышеуказанных закона обнимаются по отношению к природе (отношение к истории оставляю пока в стороне) диалектическим законом — законом *Мечущейся необходимости*, как всеобщим верховным законом природы, согласно которому протекает ее постоянство в изменчивости.

Что означает «Мечущаяся необходимость»?

Это означает, что все свершается с необходимостью, но сама «данная» необходимость не необходима. Всё могло бы быть и иначе. Она случайность. Но если бы все было «иначе», то и это «иначе» также свершалось бы с необходимостью: т. е. оно было бы другой случайностью. Единства цели (телеологизма) в природе нет. Если бы такая цель была, то она достигалась бы любыми путями. Только через человека, через мыслящее существо, на какой бы планете из солнечных систем мира оно ни жило, силой его высшего инстинкта, его имажинативного абсолюта, ставится такая цель, которая имажинативно осуществляется мыслью в культуре на всем ее историческом протяжении. С этого, человеческого угла зрения, высшая цель в природе есть «осуществленное бессмертие»: не бессмертие творческого процесса природы — он налицо! — а бессмертие самого творения природы.

«*Необходимости*», даже если они представляют собою не единичности, а *циклы* — сложнейшие организмы или системы, — и их центросилы мечутся, сталкиваются друг с другом, борются друг с другом за господство друг над другом и господствуют друг над другом. *Это метание и есть объединение «необходимости» со «случайностью» и со свободой.* Эта способность стихийна, неразумна: она есть «вольность». Это метание и есть сочетание детерминизма с индетерминизмом. Это и есть диалектика природы.

При столкновении одна из «необходимостей» или «центросил» побеждает в борьбе другую, вовлекает ее в себя или подчиняет ее себе, усиливаясь за ее счет. Одолевая одну центросилу за другой, эта более могучая центросила становится господствующей в данной системе сил: собственно говоря, она сама образует систему, являясь верховной властью этих же сил. Ее господство продолжается до тех пор, пока она со всей своей системой или внутри своей системы, под влиянием внешних или внутренних взаимодействий, не приходит в столкновение с новой центросилой, которая одерживает над ней верх. Тогда она или подчиняется господству этой новой цен-

тросилы, или распадается в процессе самой борьбы, подчиняясь частично победительнице, частично другим силам. В чередовании господства центросил и является «Мечущаяся необходимость», как закон природы, распространяемый и на историю человечества.

Но только благодаря четвертому закону — закону *Господствующей силы или верховности* проявляются «мечущиеся необходимости» в качестве системы, т. е. как иерархия систем, связи систем, борьба систем, господство систем: опять-таки в качестве постоянств или констант природы.

С точки зрения закона «мечущейся необходимости» и «господствующей силы» Вселенная представляется нам как совокупность играющих силовых центров. Здесь символом не служит нам Гераклитов ребенок, играющий в бабки. Более могущественная сила поглощает слабейшую. Образуется верховный силовой центр: центросила. Наступает период его господства. Затем наступает период поглощения его другим силовым центром, еще более могущественным и стремящимся к господству: т. е. наступает космическая катастрофа. Эмпедокл отчасти предугадал учение о господствующей центросиле. Он выразил это символически. Сосуществование двух и более центросил временно возможно. Существование двух господствующих центросил, т. е. полное равновесие, невозможно.

* * *

Есть два диалектических закона: закон *постоянства-в-изменчивости* и закон *изменчивости-в-постоянстве*, как некое осуществленное противоречие.

Первый закон — закон природы. Второй закон — закон культуры.

1-й закон: *Постоянство-в-изменчивости*:

В природе всё изменчиво, всё относительно, всё несходно, т. е. всё разнообразно, но в то же время всё повторяется, всё идет теми же постоянными путями. Ни одна весна не походит на другую. Но каждый год возвращается весна. Ни один оборот планеты вокруг Солнца не тождествен с другим, ибо: отклонения изменяют линию орбиты, изменяется тело планеты, изменяется Солнце, вся планетная система передвигается в мировом пространстве и тем не менее каждая планета вращается вокруг своего Солнца по постоянной орбите. Ни один лист на дереве не адекватен другому, но тем не менее на березе ежегодно появляются только березовые листья, а не листья липы, тополя, дуба. Таково *постоянство-в-изменчивости*.

2-й закон: *Изменчивость-в-постоянстве*:

В культуре: самая возможность культуры, культурного акта стимулируется наличием в человеке сознания постоянства, неизменности, абсолюта — при любой революционности этого сознания. Если бы революционер не верил в возможность осуществления его революционного идеала, он не смог бы быть револю-

ционером. Этот идеал и есть то постоянство, которое неизменно живет в его сознании, стимулирует его и заставляет даже жертвовать жизнью. Подлинный революционер абсолютист. Подлинный философ абсолютист: даже тогда, когда он провозглашает релятивизм истиной.

Вся аксиология (философия ценности) покоится на наличии *абсолютного критерия*: будь то критерий истины, красоты, нравственности и т. д. Таковы исходный пункт, стимул, принцип оценки в культуре. Отсюда нормативная этика и эстетика, каноны и парадигмы (образцы). Но самый творческий акт и цель, само творение культуры (продукт) требуют всегда новаторства, преодоления старого, чего-то иного, а не уже известного, т. е. требуют разнообразия и изменения. Такова *изменчивость-в-постоянстве*.

(Снова диалектическая логика!)

Закон культуры есть закон воображения.

* * *

И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник.

Хотя природа и культура только разные ступени одного и того же существования, они приходят постоянно к столкновению, порождая трагические коллизии, ибо в основе логики одной лежит изменчивость, а в основе логики другой — постоянство.

* * *

Постоянство, как основоположный принцип культуры: оно есть принцип культуры и в смысле устремления к постоянству, и в смысле воплощения в постоянство, — и прежде всего в смысле воплощения в *форму*, как постоянство, имажинативно осознаваемую, как *вечную*.

Только при наличии сознания постоянства возможно культурное творчество. При господстве одной изменчивости нет культуры.

Только в культуре есть абсолютное, т. е. *чистое* постоянство. В природе нет чистого постоянства: в природе оно относительно, дано в качестве тенденции.

Высшая идея постоянства — бессмертие. Только под углом зрения бессмертия возможно культурное, т. е. духовное творчество. Утрата идеи бессмертия — признак падения и смерти культуры. Такое устремление к бессмертию в культуре и выражается как устремление к совершенству.

Все высшие идеалы и вечные идеи суть — в своем негативном значении — не что иное, как протест высшего инстинкта человека против изменчивости и прехождения природы и истории в своем

положительном значении, — не что иное, как утверждение постоянства в символах бессмертия или абсолюта. Одним из таких символов абсолюта и образом бессмертия является понятие «душа». Она есть бессмертная душа.

Идея *вечного возврата*, мирового космического года пифагорейцев, Эмпедокла, стоиков и Фр. Ницше есть замещение идеи бессмертия. (У Фр. Ницше — его учение о «вечном возврате», «о кольце колец» (Ring der Ringe)) вечности есть не что иное, как замещение идеи «бессмертия души», им самим погребенной.

Все загробные учения о потусторонней жизни, об Островах Блаженства, о тенях аида, об эдеме и рае, о вечных муках грешников и злодеев суть только символические замещения бессмертия: хотя бы в образе тенеподобной жизни, даже жизни лишенной памяти, но только бы вечной жизни, какой-нибудь жизни. Даже вечная казнь тартара предпочтительнее, чем ничто. Так оно у эллинов. Вечная радость богов Олимпа, вечная любовь, вечная жертва, вечное искупление христианства — всё это только символы *постоянства* в культуре, все они суть ипостаси абсолюта во времени. Меняется только тема.

Даже в самом понятии *любви* вообще в противовес сексуальности скрывается противопоставление «постоянства культуры» — «изменчивости природы». Мефистофель, как идеолог сексуса, и Фауст с его восторженной все вновь и вновь вспыхивающей, непонятной Мефистофелю «вечной любовью» в сознании и переживании, несмотря на мгновенность (краткость) этой любви, суть образы такого контраста любви и сексуса. Любовь — в смысле идеальной вечной любви — дар культуры. Сексус — как анималитет, как родовой инстинкт — дан от природы. О коварной иллюзии, вложенной в этот родовой инстинкт «волей-к-жизни», природой, можно только сказать, что никто ее не влагал в инстинкт. Мысль о такой иллюзии возникает в силу противопоставления «любви», как морально-культурного чувства, связанного с высшим инстинктом, любви только телесной, только животной.

То, что сама *природа вечна* — («вечная природа») — в этом онтологическая опора постоянств: творческая сила природы постоянна, ее изменчивость тоже постоянна в силу всеобщего закона метаморфозы.

Это, как неоднократно указывалось, постиг еще Гераклит, наименовав Логосом постоянство изменчивости и текучести; свое «πάντα ῥεῖ» в природе. Этот Логос — закон существования. Он же его смысл. Динамическое постоянство творческой силы природы, несмотря на изменчивость и прехождение форм вещей, ее непрерывная рождающая сила, служит опорой творческой силе культуры с ее устремлением к созданию постоянства в формах — в веч-

ных формах, в бессмертных формах, и в этом их высокий имажинативный смысл*.

Перед нами термин «вечность»: вечность — как непрерывная память о прошлом, или как увековечение памяти о единичном: например о единичной особи, о единичном событии, — «вечность», как увековечение деятельности на век, например идея «памятника» (Ода III.30) Горация. Отсюда же и «Вечная память» усопшим. Здесь «вечность» есть та же идея постоянства в культуре в противовес «вечности» как непрестанному творчеству природы (т. е. в противовес смене рождений и умираний, или в противовес созданию и разрушению естественной формы, или в противовес так называемому, естественному постоянству). В природе дано чистое временное понятие «вечности»: длительность без конца.

В природе «вечность» есть деятельность, процесс творчества, т. е. изменчивость. В культуре «вечность» есть увековечение чего-либо в форме, в образе, в идее, т. е. в постоянстве.

Самый смысл «формы», как таковой, скрывает в себе смысл понятия «постоянство». Внешняя форма ограничивает пространственную неопределенность определенностью объемных или плоских очертаний. Форма ограничивает временную текучесть, процесс, каким является предмет, устойчивостью его элементов, связью этих элементов — их количественных и качественных отношений. В аспекте культуры, в полный противовес аспекту естественного динамизма природы, неподвижность и вечность суть силы, утверждающие форму. Она скорее статическое понятие, хотя и может производить впечатление чего-то динамического и даже волновать своей якобы динамикой, а также обнаруживать чрезвычайную глубину смысла, которую вкладывает в нее наша имажинация: таковы, например, произведения искусства с его понятием внутренней формы. Форма есть идея чистого постоянства, — например в геометрии. В противовес «форме» в культуре восстают конкретные формы природы с их метаморфозой, распадом и периодической повторяемостью. Форма, как внутренняя форма, как смысл образа, всецело основана на постоянстве. В культуре форма абсолютна: либо по своей сущности, либо по своей тенденции. В природе форма относительна и приближительна. Идеальный шар есть только в культуре, в идее, в математике.

Сама *логика мышления* в ее формальном понимании есть устремление к постоянству. Логика, как спонтанный, саморазви-

* Будем отличать «психею» от «души». Психея присуща всем людям. Психея — это неорганизованный хаос чувств, желаний, страстей и пр. Душа — иное: она организована.

вающийся логический процесс мышления, есть диалектическое выражение скрытой разумной силы воображения.

Слово — не что иное, как постоянство смысла термина, как символ постоянного значения. Оно есть постоянство: и как смысл, и как грамматическое выражение, — и как звуковой комплекс, и как логическая форма.

Само стремление к *определению* вообще есть тенденция к закреплению чего-то в некоем постоянстве понимания. Понятие «*закон*» выражает собой такую высшую форму определения. Равно как и понятие «*наука*» выражает определение знания в смысле познания всей поступательной совокупности законов существования во всей его целостности.

Понятие «*истина*» есть не что иное, как ипостась абсолюта, как высший идеал постоянства в сфере познания, как смысл познавательного совершенства и абсолютный критерий знания.

Смысл *святости* и святого есть высшее выражение постоянства самой морали, независимо от надежды на награду.

Вся мораль — не что иное, как система нравственных совершенств, обладающих постоянным характером, или система нравственных идеалов — добродетелей и доблестей — кардинальных и основных (см. христианство, стоицизм и т. п.) с точки зрения абсолютного критерия.

Когда мы подходим с оценкой к произведениям искусства или к историческому или мифологическому лицу, ставшему символом культуры, мы предъявляем к нему в качестве мерила для оценки требование абсолютной неразрушимости (т. е. физического постоянства) и абсолютного выражения заключающейся в нем идеи (т. е. требование духовного постоянства): например,

- идеи мадонны — к Сикстинской мадонне,
- идеи демона — к демону Врубеля,
- идеи искупителя-страдальца — к Иисусу и Прометею,
- идеи морального совершенства — к тому же Иисусу (Иисус, как культурный смысл образа Христа-Спасителя мира),
- идеи завершенной мудрости и самопожертвования во имя истины — к Сократу и Дж. Бруно (Сократ, как культурный смысл образа философа, искателя истины),
- идеи совершенной женской красоты — к статуе Афродиты Милосской или Критской. Здесь идея воплощена в идеал — в идеальный образец.

Слава — не что иное, как вера в постоянство культурных ценностей, как символ вечности в деяниях человечества, т. е. дел, совершенных единицами, а никак не тщеславие индивида. Слава есть вера в тесную связь и непрерывность всех эпох. Латентно, в скрытой форме, слава есть протест против непрестанной смены

поколений и изменчивости вещей. Отсюда понятно самопожертвование во имя славы: индивид жертвует своей жизнью (биологической) во имя вечной жизни (имагинативно-реальной), даже без иной побочной цели: Безумный Герострат — негативный идеал такого самопожертвования. И тут же чудовищное извращение славоболубия — история цезарей Древнего Рима.

Самопожертвование героя во имя идеала, во имя чести, доблести, славы, веры или любви несомненно есть сознательная жертва временным, изменчивым ради вечного. Бессознательно же здесь действует Имагинативный Абсолют, как высший инстинкт, побуждающий человека достигнуть реального бессмертия, хотя бы символического. Перед нами снова явление имагинативного реализма под углом зрения вечности («Sub specie aeternitatis»).

Также и революционер, погибающий на баррикадах за идею революции или свободы, или лучшего общественного устройства, побуждаем к этому тем же имагинативным абсолютом. Тот же побуд действует в герое-солдате, когда он в борьбе за родную землю своим телом заслоняет амбразуру в блиндаже, из которого бьет пулемет, или когда два героя-монаха, Пересвет и Ослабля, первыми завязывают битву с татарами, зная, что они погибнут, но зато битва будет выиграна. Если здесь и действует сила внушения, то ведь действует она прежде всего на воображение, на тот его высший инстинкт, который сильнее инстинкта самосохранения.

Стремление к *«определенности»*, т. е. к устойчивости, к устоям бытования есть преломление понятия постоянства в сфере быта, независимо от инстинкта самосохранения, хотя здесь и он имеет свой голос. Упрек в консерватизме в этих случаях только тогда правомерен, когда, отстаивая принцип устойчивости, мы запрещаем изменение ее формы, т. е. когда, отстаивая постоянство, мы забываем об основном законе культуры — «Изменчивости-в-постоянстве». Такое стремление к устойчивости делает понятным наличие устоев в так называемые органические эпохи истории — (пользуясь старым термином), — когда в культуре господствуют идеи под знаком абсолюта, и также делает понятным отсутствие устоев в эпохи переходные, катастрофические, когда абсолюта, как идея, господствующая в культуре, часто исчезает.

* * *

«Бытие» есть понятие более моральной, чем онтологической природы: оно — облагороженное «есть». Оно не уничтожимо в нашем сознании, но не всегда налицо. Бытием для нас обладает все во Вселенной. Существовать могут только отдельные су-

щества, вещи, скопления. В противовес бытию они трансформируются. Бытие всегда себе тождественно. Поскольку закон трансформации или метаморфозы есть основоположный закон природы, постольку «бытие» есть поэтому понятие имажинативно-моральное. Оно создано инстинктом культуры, и только постольку лежит в природе, поскольку самый инстинкт культуры обусловлен природой. Имагинация и мораль, имажинация и совесть — вот проблемы!

Быть может, совесть есть один из величайших рычагов имажинации, управляющих человеком. Всем вышесказанным я вывожу философию из ряда наук и перевожу ее в разряд «искусства».

* * *

Когда человек недоволен существованием, он с гордостью говорит: «бытие», облагораживая тем самым существование, этизируя его, ибо существование цинично.

* * *

Понятие «бытие», понимание, применительно к существованию в целом, есть имажинативное оморализированное понятие, принадлежащее миру культуры, а не миру природы.

В природе, в физическом плане, нет «бытия» — есть только существование, ибо в ней нет абсолютных постоянств. «Бытием» обладают для нас культуримагинации, идеи-сущности, а не стихии и вещи. Стихии суть энергии, проявления, но не бытийности, ибо динамическая сущность стихии изменчива (во времени, пространстве и силе): стихия — мечущийся агрегат. Гравитационное поле есть постоянство в изменчивости.

Наоборот: все высшее моральные понятия бытийны. Они — суть — идеалы. Они имажинативны. Эти имажинативные понятия постоянства перенесены из мира культуры на мир природы в силу инстинктивной потребности самосохранения. Так действует спонтанно диалектическая логика воображения, ее высший инстинкт.

Иной раз, в аспекте формально-логическом, эти понятия абсолютного постоянства называются «законами природы». Термин этот двояк по своему значению.

Такие понятия, как закон сохранения энергии, движения, массы, или же как единство законов природы или вечности движения, вечности материи, суть выражение человеческой потребности в постоянстве, в устойчивости жизни, а следовательно, и в устойчивости мира: они суть выражение потребности человека в чем-то безусловном, неизменном, вечном — абсолютном. Поэтому чувство бытия утрачивается в эпохи подавления или угасания имажинативного абсолюта, как высшего инстинкта человека и как критерия ценности. Это чувство «бытия» утрачивается также

в эпохи потери устойчивости и постоянства (т. е. потери субстанциональности), умаления духовных ценностей, как высших ценностей вообще, т. е. в эпохи падения философии, искусства, морали — но не техники. И обратно: их возрождение приводит к возрождению чувства «бытия» — и в самом человеке, по отношению к себе, и к природе, и в самой культуре, как бы в ее общем творческом сознании, хотя перенесение понятия «бытие» на природу необязательно, поскольку оно для науки безразлично. Такова деятельность возрожденного или выявление высшего инстинкта — Имагинативного Абсолюта культуры.

Таково и понятие «свобода». Свобода есть имагинативная идея в ее абсолютном смысле, поскольку только в культуре она находит свое выражение в качестве идеи. Идея свободы абсолютна, она индетерминирована. В существовании, в природе нет свободы, ибо в ней для разума нет безразличного акта, т. е. свободной причинности и полной автономии. Разум не дает положительного определения свободы. Он дает только негативные определения свободы. Единственное *положительное* определение свободы заключается в понимании свободы как полного утверждения, полного осуществления имагинации в ее абсолютных требованиях: осуществление всех ее творческих идей и замыслов, возникающих у философа и художника, вполне беспрепятственно, имея конечной целью символически осуществленное бессмертие*.

Формула «Свобода как осознанная необходимость», помимо своего рационализма, против которого восстают все инстинкты человека, есть такое же негативное определение свободы, как и жизненное определение свободы в смысле «отсутствия препятствия» и других подобных дефиниций, которые достаточно подробно разобрал Шопенгауэр. Свобода, как осознанная необходимость, есть, кроме того, стоическая покорность, а никак не свобода. Это есть освобождение человеческой мысли от самой проблемы «свободы». Тем не менее мысль ставит эту проблему и ставит ее со всей неукротимостью даже тогда, когда в ее обиходе имеется вышеуказанная пессимистическая формула «свобода как осознанная необходимость». Эта формула продиктована сознанию наличием «мирового вакуума» и «безнадежного индетерминизма» современной науки, высокомерно отвернувшейся от высшей *познавательной*, наиболее реальной и действительной силы человека — от разума воображения. Наука пренебрегла опознанием этого высшего разума, которому она обязана всем. Рационализм отвел науку от понимания того, что культуру создает высший инстинкт, Имагинативный Абсолют, до того прониклась наука

* Ср.: О фантазии в Антитетике Канта («Критика чистого разума»).

техницизмом и ошущью, через аппаратуру, через 2-е приближение, она позабыла, что математика, которой она сейчас всецело подвластна, эта точнейшая, наиболее рационалистическая наука, в своих высших постижениях уже витает в имажинативном мире и что в ней уже слышится голос Имажинативного абсолюта, к реалиям которого она, еще слепо, приближается.

Неверно, что только раб стремится к свободе, что свобода есть мятежное требование слепого в своей ярости раба. Свобода есть условие для творческого существования мысли и для чувства блаженства в жизни. Только свободный радостен вполне. Прометей — свободно познающий: в этом смысл его образа до того, как он был прикован к Кавказу и воплотил в себе мятеж титана. Как реальность, вне логического определения, свобода есть чувство:

это чувство полноты (плеромы), сопровождаемое ощущением легкости,

это чувство безграничной возможности действовать: агирования и реагирования,

это радостное чувство бесконечной творческой активности, которое называем мы «свободой». Свобода — это радость.

Свобода творчества дороже всего обладателю интимно и высокоразвитого высшего инстинкта, имажинативного абсолюта: поэту, философу, художнику, а также и подлинному ученому. Она — голос этого в них живущего инстинкта. Без свободы творчества этот инстинкт не может себя проявлять в положительных формах, не может мощно творить и воплощаться. Вот почему философу и поэту свобода часто дороже жизни. Требование свободы творчества, особенно у философа, распространяется и на его теоретическую, и на его практическую жизнь. Требование «жить, как мыслишь», лозунг стоиков, означал: жить вне разрыва противоречий, в полной согласованности убеждений и поступков, «быть», а не «казаться», т. е. не быть актером на сцене жизни. Суровое положение мыслителей Эллады звучало: «βίος θεωρητικός — βίος πρακτικός». Какова жизнь теоретическая — таковой должна быть и жизнь практическая.

Так устраняется антиномия свободы и необходимости в имажинативном плане свободы: в ее духовной и творческой сфере.

В природе порой «свобода» воспринимается как «случайность» в противовес необходимости. Только в понятии «мечущейся необходимости» как основного закона природы находит свое применение антиномия свободы и необходимости, так же как и случайно-сти и необходимости.

* * *

2. Высший инстинкт культуры (Имагинативный Абсолют)

Сегодня мы вправе сказать: *Человеку присущ инстинкт культуры*. Инстинктивно в нем прежде всего стремление, побуд к культуре, к ее созданию. Этот инстинкт выработался в нем в высшую творческую духовную силу. Это и есть то, что мы называем «дух». Спиритуалистическая философия приняла этот «дух» за особую субстанцию. Религия наименовала его словом «бог». Она обособила его от человека и смирила им человека. Но в высших своих проявлениях она в тоже время будила в человеке человечность — тот самый присущий человеку «дух» — его высший инстинкт, одновременно с этим. Религия воздвигала на него гонения. Такова диалектика истории.

Этот инстинкт есть, действительно, *высший инстинкт*, наряду с двумя низшими инстинктами — *вегетативным и сексуальным*. И, как они, он есть *жизненный побуд*.

Как проявление и как *смысл* он есть *жизненный побуд* к бессмертию, и к его ипостасям *постоянству* и *всему абсолютному*, без чего невозможна культура.

Понятие «абсолют» — здесь заместитель смысла «бессмертие», есть его символ. Здесь смысл биологического, жизненного бессмертия перевоплотился в смысл бессмертия культурного, *символического*. Здесь «бессмертие природы» перевоплотилось в «бессмертие культуры».

Понятие «абсолют» двояко: во-первых, «абсолют» понимается как духовный стимул во мне; во-вторых, «Абсолют» понимается, как *голос* культуры, как *смысл* культуры и как *цель* культуры. Абсолют многопланен. Поэтому он неопределим и бесконечен по своему содержанию и своей плодотворности. Он есть сама полнота — плерома творчества. Абсолют только понимаем, как понимаемо выражение «быть себе верным до конца», и хотя *конец* — только биологичен (*exitus*), он мыслится, как достижение всего, как полное воплощение своей идеи.

Так жизненный стимул-инстинкт превратился в стимул высшего культурного творчества. Так идея биологического бессмертия превратилась в идею бессмертия культурного.

Свою деятельность, как проявление абсолюта, высший инстинкт осуществляет через имагинацию — воображение. Отсюда и его наименование: *Имагинативный абсолют*.

Первоначально, в своем генезисе, имагинативный абсолют, как *жизненный побуд*, как устремление жизни вечно быть, как порыв к бессмертию, есть естественный инстинкт, данный чело-

веку от природы, подобно низшим инстинктам: вегетативному и сексуальному.

Низшие инстинкты — инстинкты соматические. Их деятельность явно темна. Сведение их к рефлексам — узость. Они не только рефлексы. Высший инстинкт — инстинкт ментальный, умственный. Как побуд к бессмертию он, по существу, нам *непонятен*, так как форма, в которой протекала бы бессмертная жизнь, для нас непредставима, немыслима и противоречит всякой «жизненно-натуральной форме», как явлению природы: астральное тело и инфузория одинаково смертны.

Не только в аспекте любого «позитивизма», но и согласно всеобщему закону метаморфозы, возможно принять положение, что высший инстинкт развился в результате *замещения* двух низших инстинктов — сексуального и вегетативного. Их неудовлетворенность, т. е. их неполное удовлетворение привело к их частичному замещению — именно согласно закону метаморфозы.

В борьбе человека за существование постоянная жажда насыщения и оплодотворения ради самосохранения и самоутверждения, жажда наслаждения вкусового и полового, страдание от их неполного удовлетворения развили потребность сохранить себя возможно длительнее и навсегда. Но одновременно с этой потребностью они развили в человеке *иллюзию* удовлетворить эту потребность в сублимированном виде: например, в загробном мире, в «иной» жизни — в мире воображаемом — т. е. импинативно сохранить. Причём эта импинатия принималась за реальность. Так развился «инстинкт культуры» — высший инстинкт, удовлетворяющий реальную потребность человека импинативной реальностью, иллюзиями «иного» мира. Он, как инстинкт культуры, вступает в борьбу с низшими инстинктами, добиваясь господства, чтобы спасти человека от гибели вследствие неудовлетворенности низших инстинктов. Он охраняет человека, спасает его. И когда низший инстинкт взял палку в руку, высший инстинкт взял истину в руки, импинативную истину, и нанес ею удар по низшим инстинктам. Так вооружился он культурой в борьбе с природой. Искра мысли вспыхнула в человеке раньше, чем он высек искру из камня. И именно искра мысли и высекла эту искру из камня, чтобы зажечь огонь, ибо в воображении этот огонь уже горел. Наука иногда забывает, что из импинативного огня зажегся и огонь в домне.

Рядом с законом метаморфозы, способствовавшим отчасти развитию высшего инстинкта из вышеуказанных низших, здесь выступает ещё закон «главенствующей силы». Чем выше ступень культуры, общества и индивида, тем сильнее господство высшего инстинкта над низшими. Это проходит далеко не гладко. Борьба

бывает длительной. Моменты и периоды господства высшего инстинкта сменяются моментами и периодами господства низших инстинктов. Такие периодические и мгновенные смены бывают даже в отдельном индивиде. Бывают периоды полного подавления низших инстинктов: господство аскетизма — как высокого, так и низкого. И обратно: бывает господство бестиальитета.

Однако существует еще иная форма жажды господства: господство-подавление, как акт воли-к-власти. Такая жажда господства на низшей бестиальной ступени может обнаружиться в бесцельном уничтожении, в разрушении, убиении.

В любой период истории у огромного большинства людей фактически как будто господствуют низшие инстинкты, но безудержные их проявления обуздываются моралью. Мораль связана с высшим инстинктом.

У иных людей господство низших инстинктов сменяется господством высшего.

Когда высший инстинкт подавляет низшие, жертвует ими, здесь как будто вступает в силу странное противоречие: низкие инстинкты, согласно своему назначению, стремятся сохранить жизнь биологической особи. Высший инстинкт, жертвуя ими, жертвует реальной (биологической) жизнью особи не во имя идеальной, иллюзорной, а во имя имажинативной реальной жизни:

- во имя вечной, потусторонней жизни, или во имя бессмертия души, или во имя своего учения: так, у натур религиозных —

- во имя нравственности (или моральной чистоты), т. е. торжества добродетели: так, у натур моральных —

- во имя совершенства художественного творения или полного выражения в нем своего художественного гения, т. е. самого себя: так у натур эстетических, поэтов-художников —

- во имя торжества истины или своей истины, — своей системы философии или своего учения: так, у мыслителей, философов —

- во имя научной истины или научного открытия: так у ученых — и т. д.

Иные жертвуют жизнью из честолюбия. Но честолюбие служит часто лишь прикрытием их имажинативного абсолюта, их высшего инстинкта. Они сами обманывают себя своим честолюбием. Позади честолюбия стоит инстинкт.

В вышеуказанных случаях инстинкт самосохранения в плане биологическом уступает побуду самосохранения в плане духовном (имажинативном). Возникает готовность умереть для того, чтобы жить в грядущем, в памяти людей, т. е. пользоваться славой или жить в воплощениях культуры: в романах, стихах, картинах, статуях, философских трудах и т. п., в социальных идеалах (так, например, у революционера).

Мы говорим: славолюбие — тщеславие. Однако объяснять самопожертвование только одним славолюбием на почве тщеславия и самолюбия было бы крайней узостью.

Там, где имажинация сильнее чувства самосохранения (биологического), там господство Имагинативного абсолюта неоспоримо. Высоким примером этому служат: поэт Фр. Гёльдерлин, поэт В. Хлебников, аскеты-пустынники. Психопатологическое истолкование этого факта, попытка усматривать в таких случаях наличие шизофрении, массового внушения и т. п. ничего здесь не меняет.

На высокой ступени культуры иногда выставляется идеал гармонии высшего и низших инстинктов: таков эллинский идеал «калокагатии», соединения прекрасного с хорошим, эстетики с этикой; то же у немецких романтиков-неклассиков, порой и у Гёте.

В сущности, тогда господствует все же высший инстинкт, «дух», — но без тирании.

Имагинативный абсолют в потенции наличен у всех. Может быть поставлена проблема о его воспитании, культивировании, самовоспитании. Особенно мощного господства достигает высший инстинкт у философа.

Имагинативный абсолют, как высший инстинкт, присущ только человеку. У животного его нет. Он обуславливал культуру. Он обуславливает ее и сейчас, но при исключительной усложненности.

* * *

Повторим вкратце.

Высший инстинкт, как жизненный побуд к бессмертию, к постоянству, к абсолюту, не находя для себя реального абсолютного проявления в физическом плане, т. е. в плане природы, проявляет себя в порядке сублимации через воображение имагинативно, как его высшая познавательная и творческая способность, которую обычно принимают за деятельность и достижение «разума» — «ratio», также обнаруживающего свои формально-логические способности в плане культуры.

Поэтому мы и именуем высший инстинкт «Имагинативным абсолютом», одно из наименований которого в просторечии есть «ДУХ». Это не исключает того, что «дух» есть разум, что высший инстинкт есть разум и что его самая высокая ступень, «Имагинативный абсолют», есть тоже разум. Более высокой ступени разума у человека нет.

«Дух», как инстинктивное устремление к постоянству или абсолюту в высших регионах культуры, т. е. как устремление к совершенному, к безусловному, к идеалу, выражает себя силой деятельности воображения, воплощаемой в творческие формы культуры: философию, искусство, мораль, религию, науку. Он воплощается:

- в системы философии — с их единым *первопринципом*,
- в совершеннейшие образы искусства — с их *многосмыслием*, как осуществленным противоречием,
- в религиозные учения и идеи — с их идеей веры, как познания через *откровение*,
- в системы морали и антиморали (т. е. морали, негативной по отношению к первой системе морали, ее антипода) — с их *рангами ценностей* и иерархией добродетелей,
- в образы нравственного совершенства и совершенного злодейства — т. е. в положительные и негативные *символы культуры*,
- в социальные утопии и идеалы,
- в великие истины и гипотезы науки.

Все это *культуримагинации*, разномысленные символы абсолюта. Все это его проявления, его ипостаси постоянства, имажинативные по своей природе. Такие понятия, как *бытие, свобода, истина, доблесть (добродетель)*, или же — вечная любовь, бессмертная душа, святость — суть имажинативные оморализованные понятия, порождения Имагинативного абсолюта, или духа. Однако они же суть *абсолютные критерии культурных ценностей*, обладающие часто большей ценностью, чем ценности жизненно полезные в плане низших инстинктов.

Поэтому, например, понятие «бог» есть синтез абсолютных ценностей — религиозных, символ имажинативного абсолюта, стоящий вне каких-либо положительных или отрицательных оценок. Бог может быть либо принят, либо отвергнут. Все эпитеты «бога» только орнаментация его символа. Они выражают собою самый Имагинативный Абсолют. Он раздевается, чтобы одеть своими одеждами бога. Бог — вовсе не отвлеченный разум — человек, как полагал Фейербах, с точки зрения *ratio*.

В культуре миру положительных символов противопоставлен мир негативных символов, столь же абсолютных, таких же созданий имажинативного абсолюта.

Таковы имажинативно живые *образы совершенства*, положительные и отрицательные, представленные попарно в их антиподии: Ормузд — Ариман, Христос — Антихрист, Ахилл — Терсит, Осирис — Сет, Ариель — Калибан, и иные воплощения абсолютных понятий добра и зла, доблести и ничтожества.

Эти образы совершенства — положительные и отрицательные — помимо своего специфического абсолютного смысла сочетают в себе и иные абсолютные черты: абсолютную красоту и абсолютное уродство, абсолютную отвагу и абсолютную трусость, абсолютную благую мощь и абсолютно гибельную мощь и т. п. Каждый из этих образов есть осуществленный, воплощенный в предмет абсолют, есть создание имажинации, возникшее в силу

инстинктивной потребности в формах постоянства. Образ здесь — внутренний образ, смысл.

Если *положительные образы совершенства*: «Спаситель», «Мессия», «Гений», «Пророк», «Учитель», «Мыслитель», «Мученик», «Герой», «Святой» — все эти морально-положительные имажинативные идеи человека вочеловечены, как утверждение символов совершенства, то безразлично: вочеловечены ли в них некогда жившие, исторические особи или выдуманные, поэтические. В том и другом случае они для человечества в целом, для его культурного сознания, имажинативно-реальны.

Равной имажинативной реальностью обладают и *негативные образы совершенства*:

Люцифер — как сатанинская гордость,
Прометей — как богоборец,
Титан — как стихийная воля,
Иуда — как совершеннейший предатель,
Каин — как первоубийца,
Агасфер — как жестокосердный скиталец,
Прокруст — как злодей-палач и пр.

Все это создания Имагинативного абсолюта, его многоименные разноплановые выражения.

В демонической гордости и скупости Скупого Рыцаря, в благородной и лютой храбрости Ахилла, и в бесстрашии Зигфрида, в буйном своеволии Василия Буслаевича — звучит тот же голос имажинативного абсолюта.

Но и в поиске художника уложить и запечатлеть идею искомого образа, в примечательной легендарной истории о 99 «мадонах» Рафаэля или 99 «демонах» Врубеля, маниакально помогающих найти абсолютный образ мадонны, абсолютный образ демона, во многочисленных редакциях иных из творений Л. Толстого и других писателей, столь упорно, мучительно и восторженно усовершенствующих свои художественные вымыслы, звучит тот же голос Имагинативного Абсолюта.

В логическом бешенстве Гегеля, равно как и в дифирамбическом оргазме Ницше, слышится этот же голос*.

Иные из великих мыслителей, поэтов и писателей, которые пренебрежительно были именуемы при жизни графоманами, были гонимы чудесным бичом абсолюта своего воображения, который требовал от них разрешения какой-нибудь имажинативной

* Холодный логик Гегель жалуется на бешенство своей фантазии, которая сжигает его мозг. Ницше сам называет себя Дионисом и в своей автобиографии «Ессе homo» передает, в каком состоянии инспирации, небывалого вдохновения, писал он первые три книги «Так говорил Заратустра»: каждую — в десять дней.

проблемы, темы, раскрытия какого-нибудь смысла, требовал достижения намеченной, смутно, но неистребимо чувственной имажинативной цели. Иные из них, предвосхитившие будущее, если не обретали признание в старости, так и умирали непризнанными, непонятыми и только многие годы спустя становились гордостью человечества. Фр. Гёльдерлин тому разительный пример.

* * *

Имагинативный абсолют продиктовал Гераклиту его гиератический стиль: его образы, его Логос, его самопожертвование во имя провозглашенной им истины. Он умер изгнанником, отшельником, и притом добровольным, будучи базилевсом Эфеса и отказавшись от своего сана. Имагинативный Абсолют столкнул в кратер Эмпедокла, заставил Сократа принять чашу с цикутой, возвел на костер Бруно, гуманиста Антонио Полеарио, философа Юлия Цезаря Ванини, казнил Неистового Аввакума. Имагинативный абсолют манифестировал себя устами Гамана, Шеллинга. Я не упоминаю уже о Платоне и Плотине, его глубочайших теоретиках и прозрителях. Есть даже что-то банальное в том, что я вообще называю все эти имена, до того роль Имагинативного абсолюта здесь очевидна.

Я уже не говорю о героях войн и революций. Также самоочевидно и то, что романтики, особенно немецкие романтики, одержимы Имагинативным абсолютот. Иные из них даже догадывались об этом и о высокой роли воображения, но никто не раскрыл его сути: именно то, что он — инстинкт. Проблески этого имеются у Фрошаммера: в его боге — мировой фантазии, и в его Гегелевой диалектической триаде-фантазии.

* * *

Однако есть еще одна область культуры, кроме философии, религии и искусства, о которой я до сих пор не упоминал и которая теперь, в XX веке, претендует на первенство: *наука*. Здесь речь идет действительно о *Науке* и о действительном ученом. Здесь речь идет об инстинктивном и, одновременно, об осознанном праве на истину.

Вера в истину — необходимое условие подлинной науки, научной работы. Истина играет в науке роль «абсолюта», будь она даже возможной только как гипотеза.

Ученый может быть скептиком, релятивистом, он может считать истину каким-то «приближением» или некой формулировкой «икс» на данном этапе развития науки и цивилизации и т. д., но в то же время побуд к Имагинативному Абсолюту, к вечной истине, будет неизменно побудом его творческой научной работы, его культурного акта, если он подлинно ученый. Относительная истина научного достижения и абсолютная истина научного побуда и конечной цели, несмотря на формально-логическое противо-

речие, сосуществуют в подлинном ученом. Осторожность его выводов сосуществует рядом с его безудержностью целеустремления. В его житейском пастеровском тщеславии скрыты честолюбие и гордость исследователя истины, т. е. искателя чего-то абсолютного, и открывает он тайну природы силой почти маниакально руководящего им воображения; например Кох.

Ради истины ученый жертвует собой. Этим отличается он от псевдоученого, от карьериста ученого.

* * *

Подведем итоги. Имагинативный абсолют предстоит перед нами в трояком понимании: как *стимул*, как *деятельность* и как *предмет*, — или же: как творческий побудитель, как творческая деятельность и как само творение. Перед нами: и устремленность к абсолюту, и воплощенный абсолют.

Итак, он — абсолют воображения, т. е. его неистребимый стимул, он — и абсолютное воображение, т. е. его высшее творческое и познавательное проявление, он — и вообразимый абсолют, т. е. его высшее выражение, созданный им предмет.

Что делает абсолютист-художник, абсолютист-философ? Он воплощает живущий в нем абсолют-побудитель в абсолют творимый: такова тенденция. Он воплощает свой порыв к совершенству в совершенство своего творения, свой порыв к бессмертию в свое бессмертное творение, работая одной силой воображения. Самый его творческий процесс в воображении непрерывно направляется силой самого же воображения — требованием совершенства. Это в совокупности и есть то, что мы называем «дух культуры». Он есть дух триединый. Это он, дух культуры, создал абсолютные идеалы: религиозные, социальные, моральные, эстетические, которые, если они примут фанатический характер, в первых трех случаях творят уродства, доходящие по своей свирепости до гибели самого «духа» культуры, в четвертом же случае, «эстетическом», создают гениальные творения, порой колеблющиеся на грани безумия. Отсюда и костры инквизиции, и Савонарола, и хлысты, и Бранды, и прыжки в кратер вулкана, и гильотина Французской революции, но отсюда и Эдгар По, и Фридрих Гёльдерлин, и Гоген, и Лобачевский.

В этих идеалах проявляется основоположный закон культуры — закон «изменчивости-в-постоянстве», который при потере «изменчивости» превращается, как правило, в принцип консервации, именуемый в искусстве академизмом.

* * *

Да, а тщеславие художника? — Мы всякий раз упираемся в этот вопрос. Но и оно в последнем счете инстинктивно и есть выражение его имажинативной гордости и — самолюбия. У разума есть

свое самолюбие, у воображения — свое. Человек, сказал кто-то, есть двуногое самолюбие.

* * *

Поскольку я заговорил о художнике и философе, я выскажусь и о творческом процессе художника и философа, памятуя, что философия есть искусство. Заголовок моего высказывания:

«Самовнушение и воображение».

Без самовнушения нет подлинного творчества. Психиатры скажут: «Аутосуггестия». Пусть! Они говорят о бреде, а не о творчестве. Они говорят о танцоре с перебитыми ногами, у которого ноги остались только в голове.

Творческий процесс художника и философа протекает всегда под самовнушением. Они одержимые. Они чрезвычайно высоко о себе мыслят, т. е. грезят, хотя и падают не раз в бездны отчаянья. Но они и высоко поднимаются, когда их поднимает воображение. Иногда поражает их простота. Но это только хорошо замкнутая гордость, как выражение их большой сложности. Попросту просты они только с очень простыми людьми. Но тогда они отдыхают от своей гордости и одержимости.

Самовнушение есть ток для творческого двигателя их воображения. Излечите художника или философа от одержимости, замкните ток, и они превращаются в нудных и пустых профессионалов, весьма похожих на *повторителей* (т. е. на поклонников песенки: «Жил-был у бабушки серенький козлик»). Да, есть авторы и есть повторители.

В процессе творчества, порой даже всю свою жизнь, художник и философ — маньяки. Их маниакальность есть самовнушение — сосредоточенность на одной идее, одной цели при разнообразии замыслов. Маниакальность есть болезнь, когда самовнушение утрачивает смысл своей творческой деятельности и утрачивает способы, ведущие к осуществлению — воплощению этого смысла. Тогда маньяк уже не творец, а скорее фантазер. Фантазер только мыслит еще неосуществленное или даже неосуществимое, но не воплощает его, довольствуясь этой тенеподобной жизнью своих замыслов в своей фантазии.

В самовнушении художника и философа проявляется их инстинкт самосохранения: сохранить не свою жизнь, а свой дар. Тогда дар сохранит им и их жизнь. Художник и философ одержимы самовнушением для воплощения их идеи, которую им диктует их дар, сидящий в их воображении. Самовнушение предохраняет идею художника и философа от распада, сохраняет в художнике художника и в философе философа, спасая их от вторжения чужеродных искусству и философии интересов. Более того: самовнушение перерабатывает в воображении случайные впечатления

применительно к идее и замыслу, которыми одержим в данный момент художник или философ.

По существу, в художнике или философе одержимо их воображение. Воображением созданы их творческие идеи и замыслы, и в нем, в воображении, горят они, как Солнце во Вселенной. Но они и жгут, как Солнце, и, восторгая мыслью мысль, порой пытаются ее, как палачи, своей раскаленностью. Самовнушение же не дает им, этим идеям и замыслам, остыть и погаснуть, раздувая жар, нагнетая свет и бичуя живые человеческие чувства, если они осмеливаются устать и взмолиться об отдыхе. Самовнушение беспощадно. И подобно тому, как Осирис вечно вновь умирает (пусть только на мгновение!) и вновь оживает, так в художнике и философе уже было поникшее чувство, все целиком переливаясь в воображение беспощадное в своей требовательности и вместе с тем восхитительное и целительное, также вновь умирает и оживает и зажигает воображение.

О, сколько бесконечности воображения в самом воображении и сколько в нем сложнейших метаморфоз пред лицом великого верховного закона, господствующего в существовании — закона *Мечущейся Необходимости* (об этом после).

Спросят: — А чувство художника?

Но как мало знают до сих пор о роли чувства в творческом процессе художника и философа по отношению к воображению, и как мало еще знают о самом воображении. Страсть и воображение! Аффект и воображение! Как здесь все перепутано, потому что воображению в человеке предоставили роль калейдоскопа.

* * *

Не чувство, а воображение — поэт. Человек с большим чувством, но без воображения не может быть поэтом. Он может быть только вулканом. Чувство греет — воображение светит. Здесь случай, когда свет первее тепла. Чувство только топливо, воспламеняемое воображением. И когда это топливо пылает, воображение, согреваемое чувством, светит не чистым холодным светом мысли (ума), а светит волнующим нас светом вдохновения. Оно волнующе светит не только для создателя-художника в процессе творчества, но и волнует воображение других тем, что оно создает или уже создало, т. е. творением искусства, и тем самым вызывает у них ответное чувство. Такова цепная реакция воображения и чувства, как авторского, так и читательского (или у слушателя).

То обстоятельство, что чувство любви воспламеняет воображение, — не возражение, а заблуждение. Ибо чувство любви (если его не путать со вспышкой страсти, моментом только сексуальным), т. е. вспышка любви (именно вспышка!) вызывается прежде всего воображением, а затем оно становится чувством. Любовь может

вспыхнуть даже тогда, когда о предмете любви знаешь только по рассказам. Впечатление, впервые запавшее в нас от предмета любви, западает в наше воображение, которое и зажигает в нас любовное чувство. Через воображение оно может зажечь и чувство ответное в самом предмете любви. Стендаль это прекрасно выразил в своем положении о «кристаллизации» любимого образа силой воображения влюбленного. Стоит только воображению раскристаллизовать этот образ, как чувство мгновенно угасает и наступает конец любви. Характерно, что воображение создает при такой кристаллизации образа любимого предмета также его моральную кристаллизацию: повышенную нравственную оценку любимого предмета. Она падает вместе с раскристаллизацией образа. Вот почему соперник или другой противник такого увлечения, помогая раскристаллизовать образ любимого кем-либо предмета, прежде всего снижает моральный образ этого предмета в воображении влюбленного. Тогда свет, бросаемый воображением влюбленного на предмет его любви, начинает угасать. Образ становится темным, и иногда даже рождается отвращение и ненависть к нему.

* * *

У философа особенно развит инстинкт к абсолютному, безусловному, постоянному, идентичному: не только у элеатов, но и у Гераклита: его инстинкт к Логосу, — Логос, как постоянство вечной изменчивости, течения-движения. То есть в его Логосе дана абсолютность того положения, что всё всегда изменяется. Здесь скрытно содержится понятие закона. Постоянство этого всеобщего течения-движения, «*πάντα ῥεῖ*» и есть смысл всего сущего или его Логос. В природе все движется, меняется, переходит из одного состояния в другое — это ее закон, ее Логос. Познание логоса природы есть достояние культуры: это ее высшее знание. Единство, тождество и переход противоположностей друг в друга есть тоже «логос» природы: ее смысл, закон, истина. Поэтому у Гераклита, невзирая на его антиподию элейцам, имеется с элейцами общность понимания постоянства в природе. Его логос есть его имажинативный абсолют, который носит у него имена: смысл—разум—Зевс—Огонь.

У элейцев Абсолют выражен в понятии «бытие» с его атрибутом постоянства: неподвижность, совершенство формы (круглота) и пр.

У Эмпедокла его абсолют (постоянство) выражен в перемежающихся понятиях и образах «*φιλία*» и «*νεῖκος*», любви и вражды, в постоянства (законе) их смены.

У Пифагора — в идее Числа.

У Платона в его философском эросе и идеях.

У Аристотеля в идее вечного Двигателя.

Платон, рисуя свой занебесный мир Идей, раскрывал языком воображения диалектические «смыслы» мира, придавая им моральное бытие. Аристотель, придав Платоновым идеям своим истолкованием субстанциональность и превратив занебесный мир идей, т. е. мир символов, в мир метафизический, на тысячелетия искажил Платона. Платон, будучи поэтом, выражал свое учение образами тогда, когда не мог его выразить иначе, чем непосредственным языком поэтического воображения. В понятия «смысл идей» не укладывался. Пещера с пленниками, шествие идей по занебесью, колесница двуконная души и др. — все эти образы есть имажинативно выраженное знание*. Диалектика смысла требует диалектической логики. Диалектическая логика философа — есть одновременно способность его познавательной интуиции. Так ее понимали немало мыслителей, в том числе Шеллинг и Шопенгауэр.

В греческой философии до Платона диалектическая логика расцеплялась на гераклитизм и элеатство. Постоянство, неизменность, завершенность элейцев, сочетаясь с всеизменчивостью, движением, со всеобщей метаморфозой, с единством, тождеством и переходом противоположностей друг в друга Гераклита, дает два закона: изменчивость-в-постоянстве и постоянство-в-изменчивости, которые и привели меня впоследствии к пониманию закона Мечущейся Непостоянности. У Гераклита закон изменчивости-в-постоянстве выражен ясно: его Логос есть постоянство (как смысл), в котором протекают все метаморфозы первоэлементов — стихии космоса.

Платона я принимаю навыворот, если отталкиваться от Аристотелева истолкования учения об идеях. У Платона последовательность с этой точки зрения такова: Мир идей или мир истины, мир вещей-явлений природы или мир видимости, и мир искусства или мир отражений этой видимости. В действительности в аспекте имажинативном эллинском все обстоит наоборот: первым в последовательном ряду стоит у Платона мир, создаваемый воображением, т. е. мир искусства, ибо сам космос есть творение художника. В него, в аспекте имажинативном, привходит и мир

* Философ типа Платона — это человек гениального воображения. Все учение Платона об идеях, поскольку оно выражено в образах, — и торжественное шествие колесниц по занебесью, и двуконная колесница души, и пещера с прикованными пленниками, — помимо своей зрительной картинности есть мир имажинативного познания, мир понимаемый — мир смыслов. Но и в той части учения, где идеи выражены не в образах, а в понятиях, мы, наряду с дедуктивной спекуляцией разума, имеем поразительную деятельность воображения, оперирующего идеями, или предметами чистого смысла, как образами.

Идеализм Платона (как и Платон) — пустой термин без имажинативной интерпретации его философии. Его учение о философском Эросе есть намек на учение об Имажинативном Абсолюте, как о стимуле познания.

Идей. Мир идей — *мир имажинативный*. Далее идет мир вещей или мир натуральный. Последним в ряду — мир абстракций и науки или мир математический (т. е. идеально-реальный).

Двухтысячелетнее бессмертие дал Гераклиту и Платону их небывалый гений воображения. Идеи Платона — это и Кант, и Гегель, и Шопенгауэр, и Ницше (к его ужасу!). Платон предвосхитил гносеологию XIX–XX вв. Без Гераклита не было бы ни диалектического метода Гегеля, ни диамата Энгельса. Без взаимоотношения Идеи и вещи Платона не было бы «вещи-в-себе» и «явления» Канта.

Всё энигматическое, ирреальное, иррациональное, постигаемое догадкой, интуицией (во всех ее трех степенях), всё, с чем соединимо вдохновение, побуд к абсолютному, в том числе и Платонов эрос, всё, что относится к непосредственному пониманию смысла, часто еще до того, как найдены слова для его выражения, всё социально-идеальное, всё это относится к первому, к имажинативному миру, которым ведает воображение. Это не выдуманный мир — это мир истины, но открываемый мне через имажинативные смыслы в философии, через образы в искусстве. То и другое есть искусство.

Некогда миф был бессознательной идеологией науки. Об этом забывают. Миф тоже принадлежит миру искусства.

3. Имагинация у

*О, я хочу безумно жить:
Всё лучшее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить.*
А. Блок

* * *

Идеи создают воображение у всех людей, но для одних те или иные идеи суть только слова, смысл которых им неясен, а для других эти идеи суть смыслообразы. Как ни тяжело это выражение, но оно точно.

Говорят: мыслитель созерцает идеи. Да, — но философское «созерцание» — очень опасное слово. Оно заимствовано из отношения здорового смысла к вещественно-материальному миру, где «созерцание» означает «всматривание» в виденье некоего зрелища, тогда как «созерцание» у мыслителя означает не «виденье», а *понимание*. Метафорически мы выражаем это созерцание-понимание словами:

«Внутренним глазом видеть внутренний образ»,

т. е. видеть думаньем. На такую формулировку согласится и художник.

Философ — созерцатель мысли.

Платонов Сократ, который на высшей ступени «лестницы познания» Диотимы созерцает идеи, — весьма пластический образ для такого картинного представления созерцателя — зрителя мысли. Шопенгауэр, говоря об умопостигаемом непосредственном созерцании мира, может также соблазнить наивных любителей «зреть» философские истины. Но созерцание есть прежде всего *умственная сосредоточенность*: и как обдумывание, и как мгновенное схватывание чего-то действительного, но чувствам по простому недоступного. Однако и при обдумывании, и при схватывании созерцание есть деятельность только воображения, которое и переносит «ухваченное» в свой творческий имажинативный мир. Короче говоря: *философ созерцает воображением* (так же, как и художник, но и не так же). Созерцая, философ весь сосредоточивается на своем воображаемом мире или на работе своего воображения. Здесь и выступает различие между внешним и внутренним образом.

Когда зритель созерцает картину, статую, слушает музыку, читает стихи и т. д., он прежде всего насыщает свое воображение. Оно либо втягивает в себя воспринимаемое впечатление, поедает его, проглатывает и насыщается им, либо остается голодным. Этот процесс прямо противоположен философскому созерцанию.

Зрителю также нужна сосредоточенность воображения. Он также проникает, хватается, прячет. Он вдобавок еще оценивает, выражает свое довольство и недовольство, восхищается или порицает. (Знаток умеет делать одновременно то и другое.) Но воображение у зрителя не сосредоточено на самом себе. Оно действует не в себе, не только в своем воображаемом мире. Оно связывает себя с чужим воображаемым миром, с его воплощением: с внешним образом, с картиной, статуей, музыкальной пьесой и тогда уже с внутренним образом.

Иначе обстоит дело у философа.

Если бы я писал исповедь философа о философском созерцании, я бы писал так:

«Когда мы, философы, наглядно созерцаем, мы воображаем внутренние образы, воображаем идеи, т. е. воображаем смыслообразы. Но, воображая, мы их одновременно понимаем. (Впрочем, оговорюсь: иногда нам кажется, что мы их понимаем. Иногда мы обманываем, гипнотизируем себя мнимым пониманием). Когда мы воображаем «смысл», нам кажется, что мы его созерцаем, и поскольку нам свойственно внешние образы созерцать наглядно, мы и в процессе созерцания внутренних образов получаем впечатление якобы наглядности. Но наглядности чего? Наглядности «сути» вещей. Какую роль играет здесь обобщающий опыт синтеза и какую роль играет здесь ухватывание — это праздный

вопрос, поскольку воображение здесь *создает* смысл. На самом же деле слово «создает» и означает «понимает» суть: т. е. когда для философа его философское воображение создает смысл, оно понимает реальную суть этого смысла: отсюда ее как бы наглядность. В логическом плане здесь можно говорить о суждениях порядка «So sein» — «так сказать бытия» (Мейнонг) и «Als ob» — «якобы бытия», но это замечание не придаст наглядности большую наглядность и убедительность, т. е. ничего не прибавит к пониманию наглядности, но зато будет способствовать ее научной значимости, а следовательно, и признанию.

Если бы Шопенгауэр был таким же поэтом, как Платон, он также создал бы картину, равную «Шествию Идеи по занебесью воображения», какую создал Платон. Мог же Гегель создать картину исторического шествия Абсолютной Идеи. Мы, отягченные совестью Науки, никак не хотим признать в философе своеобразного поэта, да, именно с прописной буквы Поэта, и за философией права быть искусством, хотя и особым искусством. И эта совесть науки так сильна, что сами философы даже стесняются признать себя мастерами мысли, а философию искусством.

Да, философия есть искусство — вот о чем надо помнить, когда читаешь подлинного философа. Самое страшное слово, сказанное когда-либо в философии, было слово «наукоучение» — самоубийственное слово. В XX веке наука не есть *Arg.* То же в XIX веке. Можно, конечно, сказать, что философия есть игра мыслями в том же смысле, в каком живопись есть игра красками. Если для понимания «что такое живопись» этого определения достаточно, тогда и для понимания «что такое философия» также достаточно определения ее как «игра мыслями». В противном случае надо искать...

Уже великие системы философии дают повод рассматривать философию как искусство построения целого из понятий, как некое искусство архитектоники, а в самом философе видеть архитектора-систематика, воздвигающего здание идей. Но иные из этих зодчих говорят о непосредственном созерцании мира и об усматривании в нем идей или его внутренних образов. Поэтому мы могли бы рассматривать философию, как искусство построения мира и мировой истории из внутренних образов, которые в конечном счете суть смыслообразы, т. е. создают здание смыслов. Система философии и есть такое здание.

Смысл мы понимаем. Попытка определить смысл приводит к ограничению и оплощению нашего понимания смысла. Определение есть только разрез многопланности смысла. Попробуйте определить смысл лирического стихотворения, хотя бы «Белеет парус одинокий». Перед вами: во-первых — «пейзаж», во-вторых — «сама жизнь», в-третьих — «трагедия и мятеж человеческого духа»,

в-четвертых — «автобиография поэта» и т. д. Таковы пока четыре разреза смыслового единства, которое мы при прочтении стихотворного опуса воспринимаем, как лирическое целое. Прибавьте к этому ритмомелодику стиха и то, чему древние теоретики дали наименование «этос» (êthos), что означает характер: веселый, грустный, торжественный, или настроение музыки стиха, необходимое для выражения того или иного смысла, и вы воспримете смысл стихотворения Лермонтова, как некую *вибрацию смыслов*. «Лиризм» и возникает вследствие многопланности смысла, вследствие многосмыслия стихотворного опуса, волнующего нас своей неопределенностью и неограниченностью. Лиризм не определяется *more geometrico*. Впечатление «Лиризма» создается прежде всего общей вибрацией смысла при участии всех элементов поэтического «опуса».

Говоря: «Мы понимаем смысл того-то», мы, в сущности, выражаем наш опыт, когда мы созерцаем смысл этого «того-то». А это означает, что мы *воображаем* смысл этого «того-то». В подлинной философии «созерцать» означает «воображать». Философское созерцание есть познавательный опыт воображения, неистребимо удостоверяемый и отверждаемый веками: это опыт философов и философии, — как искусства, — и этим опытом надо заняться.

* * *

Мы не могли бы, перефразируя Шопенгауэра, сказать, что мир есть мое или наше воображение. Ибо чувственный мир, макрокосмос, не есть мое воображение. Но мир, как мир идей, как мир внутренних образов, но мир, как осмысленное целое, или как связь смыслообразов и т. п. есть мое и наше воображение. Не все одинаково воображают мир, как не все одинаково его понимают, как не все имеют одинаковое миро-воззрение. Отсюда необходимый «субъективизм» философии. Но законы и механизмы или методы работы воображения у всех философов одинаковы, и они могут быть исследованы и выражены объективно: а в этом наша первоочередная задача.

Искусство созерцать воображением непосредственно *суть* вещей и оформлять ее в идеи-образы (в отличие от дискурсивного мышления) приводит мыслителя-созерцателя именно к той саморазвивающейся логике, которая есть логика воображения. Эта логика спонтанно, т. е. сама по себе, завивается смысловой спиралью, ибо не вещи и представления о вещах усматривает философ, а *суть* вещей, из которых воображение и развивает смысл.

Мы вправе сказать: познавая, воображение наглядно созерцает суть вещей и в то же время развивает логически свои созерцания или творит идеи, раскрывая спонтанным движением по смысловой кривой их смысл. (См. главу о движении мифологи-

ческого образа по смысловой кривой — из книги «Логика античного мифа».)

Таково прежде всего мифотворчество. Миф есть образно выраженная идея, и мы, разворачивая смысл этой идеи на основе фактуальных фактов предания, можем даже восстановить утраченные звенья сюжета силами самодвижущей логики. Сама логика восстановит эти звенья, если предоставит воображению, оснащенному знанием предмета, свободу логического движения, подобно тому, как в метель сбившийся с пути ездок предоставляет коню найти проезжую дорогу среди сугробов и слепащего вихря пурги.

Для этого надо иметь опыт — опыт поэта и созерцателя. Да, опыт!

Самодвижущая логика не движется в умственной пустоте, как паук, развивая из себя паутинную нить для паутинной сети. Логика воображения движется в конкретном мире фактов опыта, как бы высасывая, пчеле подобно, мед их сути, соединяя и оформляя в целое и одновременно нанизывая эти медовые капли на смысловую нить и оплотняя их в единство, — иногда даже в необходимое единство ячеек.

Созерцая, мы угадываем воображением смысл созерцаемого. Процесс угадывания приводит в самое движение логики воображения по смысловой спирали. Угадывание есть внутреннее зрение самой имажинативной логики: ее виденье. Эта логика не слепа, как некоторые механизмы психической деятельности. Она зрячая, созерцающая, деятельная мысль — безразлично, будет ли имажинативный объект ее созерцания взят из внешнего или из внутреннего мира: в том и другом случае логика воображения несет его идею, которую и развивает. Тем самым она сводит к одному и природу и культуру.

Поэтому миф в своей сюжетной части (в его конкретности) воспринимается в плане его идеи, т. е. в смысловом плане. Факты мифологического сюжета и его образы суть факты имажинативной идеи, из которых складывается или, вернее, развивается смысл мифа, разворачивающийся вместе с логической спиралью одновременно, как сюжет.

* * *

Фантазия не вполне совпадает с воображением. Она — частично воображение. Фантазия не познаёт. Она не угадывает, она играет и если угадывает, то угадывает и предчувствует *слепо*. Ее основная деятельность — комбинирование. Это есть та особая деятельность воображения, которая то содействует, то мешает воображению в его творческо-познавательном процессе зачастую излишеством комбинирования. Некоторые философы — особенно Декарт, Спиноза, Лейбниц — с ударением указывали на отрицательную роль фантазии, препятствующую исследованию исти-

ны и приводящую ум к заблуждению. Они отождествляли ее с воображением, так как различить их функции крайне трудно в процессе их совместной деятельности, подобно тому как в реке трудно отделить ее холодное течение от общего потока ее вод. Вышеозначенные философы сливали фантазию с чувствами и аффектами. Но «sensus», «affectus» и «imaginatio» — вещи различные.

Фантазия создает: во-первых, то, чего быть не может. Она способна также создавать и то или почти то, что было, но чего мы еще не знаем. Так, уже в мифах фантазия создала образы допотопных чудовищ: ящеров, драконов. Она создала их не по преданию, так как эпоха существования ящеров слишком далека от самой ранней эпохи мифического мышления и существования человека. Она создала их потому, что слепо угадала, скомбинировала, создала в силу имажинативного, «энигматического» знания. Здесь мы имеем случай так называемого «темного знания», которое существует в опыте людей во сне и наяву, которое объяснения до сих пор в науке не получило и потому отнесено с легкой руки к области суеверия и сплошного шарлатанства. Пока ничего большего по этому поводу сказать нельзя, ибо это требует специального исследования, но я отношу это «темное знание» к области имажинативного знания, как в принципе допустимое.

Фантазия создала сказки: выдуманную жизнь. Не потому только говорят «да» выдуманной жизни, что говорят «нет» неудовлетворяющей нас действительной жизни. Потребность в выдумке, в выдумывании, само желание выполнения невыполнимого, в конце концов, есть выражение деятельности нашего высшего инстинкта — Имагинативного Абсолюта. Эта потребность его одна из форм его актуальности. Эстетическое наслаждение, которое испытывают исстари слушатели сказочников, особенно на Востоке, было наслаждение выдумкой. Такое же наслаждение авантюрно-героическим невероятным повествованием испытывают рецидивисты-уголовники, и чем повествование невероятнее, фантастичнее, тем наслаждение сильнее.

* * *

Не фантазия, а воображение подсказывает мыслителям и ученым истины и образы, так называемые догадки, когда нет еще никаких доказательств или когда налицо все доказательства contra плус авторитет вековой традиции. Пусть это анекдот, но не одно яблоко Ньютона создало закон всемирного тяготения и значится в истории науки: их было немало, этих яблок истины.

Подстрекаемое фантазией воображение создает замыслы поэта, имажинативные миры, сила которых не в том, что они дублируют действительность, а в том, что они делают явным и характерным то, что скрыто в предметах и в их взаимоотношениях. Их сила в том, что

эти имажинативные миры суть не столько образы вещей или людей, сколько образы идей и смыслов. Сила их, наконец, в том, что эти имажинативные миры не только открывают нам еще неизвестное и скрытое, но и создают новое, «*небывалое*», возможное, вероятное — наряду с невозможным. Воображение художника-поэта с помощью фантазии создает тип, характер, образ, идею и идеального героя. Воображение открывает *судьбу*, чему пример трагедии эллинов. Оно скрытые страсти делает явными; внутренние мотивы действия противопоставляет поступкам героя; личину мотивировок этих поступков противопоставляет их подлинным импульсам; слепоту рассудка и его аргументов противопоставляет зрячести собственного имажинативного предвиденья. Оно предугадывает будущее.

Эту познающую силу воображения и стимулирующую его силу фантазии, равно как и проникаемость и прозорливость нашего высшего инстинкта, и его магическую роль в философии опускают философы, ополчившиеся против воображения.

* * *

Фантазия порождает *мнимые иллюзии*. Им я противопоставляю *реальные иллюзии*. Мнимые иллюзии созданы фантазией, как источником необходимых заблуждений-обманов для спасения сознания: во-первых, *от ужаса неведомого*, во-вторых, для спасения сознания *от ужаса истины* (действительности), т. е. от ужаса ведомого. Здесь скрыты негативные корни религии. Ужас перед неведомым и прежде всего перед смертью, разбудив фантазию, побудил ее создать иллюзорные миры: мир богов, демонов, духов, душ и вызывать их в жизнь в качестве реальных положительных сил без всякого якобы. Тот же ужас перед неведомым, — но не только он, — породил желание постоянства, устоя, несокрушимости, т. е. вечности и бессмертия. Так возникли элизиум теней, острова Блаженства, страны блаженства, золотой век, рай и т. п. Так стал обнаруживать себя высший инстинкт культуры.

Это первые шаги диалектической логики Имажинативного абсолюта.

Ужас перед истинами жизни, перед ведомым, оказался теми негативными, но плодотворными корнями искусства, из которых выросли высокие негативные символы, как Ариман, Дьявол, Иуда, и одновременно с ними идея спасения мира красотой или, если выразить точнее и субъективнее: «Когда погибаешь от ужаса истины, тогда спасаешь себя красотой». Формула Шиллера и Достоевского. В то же время здесь действуют и положительные силы: желание увековечить прекрасное, как нечто совершенное. Этим еще далеко не исчерпывается генезис эстетического. Самый акт подражания природе мог через искусство давать эстетическое наслаждение. Но у нас речь идет не об эстетическом твор-

ческом процессе или предмете, а о стимуле эстетического устремления и акта.

Следует различать иллюзии *предметные* и иллюзии *ментальные*, чисто умственные, *беспредметные*. Герои литературных произведений суть иллюзии предметные. Они бытуют, живут «так-сказать-бытием» (So sein). Они часто обладают для нас большей реальностью и конкретностью, чем лица исторические. Часто художественным образом какого-либо исторического лица вытесняется его же исторический образ. Художественный образ вообще запечатлевается сильнее. Брут Шекспира реальнее для нас исторического Брута. Макбет реальнее Аттилы. Дон Кихот реальнее Герострата. Самозванец Пушкина реальнее самозванца исторического. Брут, Макбет, Дон Кихот — суть «предметы», реальности в обиходе культуры.

К *предметным* иллюзиям относятся также *портреты*: портреты, как образы живших когда-то людей, и портреты, как выдуманные образы. Выдуманные образы могут быть воплощениями идей, т. е. могут быть воплощенными смыслами. Таковы, например, образы Сивиллы, как пророчицы; или — Мадонны, как божественной матери; Афродиты, как совершенной красоты. Выдуманные образы могут быть олицетворениями: например, Справедливость, Милосердие и пр., т. е. они могут быть воплощением общих понятий и страстей — «Вакханка»; могут быть воплощением чувств — «Преданность», — «Горе», — «Радость», — «Грусть» и т. д. А также могут быть выражением абстракции. Таковы боги римской религии.

Иные из этих воплощенных иллюзий могут обладать большей реальностью, чем фотографии когда-то живых людей.

Другое дело беспредметные иллюзии.

Беспредметные иллюзии не воплощаются ни в какие образы. Они, как выше сказано, носят чисто ментальный, умственный характер. Это прежде всего те *понятия-абсолюты*, без которых невозможно развитие и существование культуры, например стремление к «абсолютной свободе». Эти идеи-абсолюты суть стимулирующие силы личной творческой жизни и познания. Хотя эти беспредметные иллюзии имеют ментальный характер, они — суть иллюзии, кровные, *инстинктивные*, тогда как художественные предметные образы суть иллюзии *мнимые*. Пусть эти мнимые предметные иллюзии обладают наибольшей реальностью, но они реальны только в культуре. В то время как беспредметные иллюзии, чисто ментальные, будучи инстинктивными по своей природе, обладают естественной реальностью: например требование свободы жизненно-реально. Требование же дать квартиру Дон Кихоту жизненно нереально.

Итак, мы богаты «мнимыми» предметными иллюзиями, как, например, художественный портрет или герой романа, которые

обладают высокой имажинативной реальностью, но только имажинативной — в культуре. И мы богаты естественными реальными иллюзиями, беспредметными (ментальными), которые хотя и носят инстинктивный характер, но являются все же идеями-абсолютами, как, например, «свобода».

* * *

3.1. Имагинация у...

Гюго в «Отверженных» высказал мысль, под которой я подписываюсь обеими руками, но с оговоркой: «*Развитие воображения служит мерилом развития цивилизации*». Я бы заменил здесь слово «цивилизация» словом «культура». Насколько эти два слова не тождественны, доказывает выражение «цивилизованный дикарь». Выражение «культурный дикарь» было бы бессмыслицей, если, конечно, не романтизировать дикаря, хотя бы морально. Литературные натуралисты скажут: «Но ведь Гюго — романтик! Для романтика естественно во главу угла поставить воображение». Как это и подобает романтику, Гюго тут же утверждает, что в деле цивилизации (т. е. культуры) требуется не изысканность, а возвышенность. Конечно, «возвышенность» и «воображение» — паспорт романтики. «Изысканность» — дает другой адрес: эстетизм как таковой.

Все это так. Я предупреждаю все эти возражения против Гюго со стороны натурализма, для которого «романтизм» есть понятие дискредитированное, и напоминаю, на всякий случай, еще другие строки Гюго из того же места романа «Отверженные»:

«Материя существует, время существует, интересы существуют, брюхо существует, но не надо, чтобы мудрость сосредоточилась в брюхе».

Надо прежде всего понять весь механизм воображения и раскрыть его познавательную функцию, короче говоря, надо построить «*имажинативную гносеологию*», чтобы роль воображения в культуре открылась глазам мыслителей и затронула совесть науки.

То обстоятельство, что ключ истины в сфере познания таится в воображении, — это поняли иные философы и поэты. В глубину имажинативного моря истины они бросали немало драгоценных колец, и приходится быть терпеливым водолазом, чтобы собрать эти драгоценности и вынести их на солнечный свет пред экран мириадоокой науки. Придется еще ввести в их распорядок немного логики и огорчить романтиков и натуралистов признанием, что в воображении есть тоже логика, — своя, да еще какая!

Без воображения с его стимулом к абсолютному, который и есть «дух», не была бы создана культура: мысль не дерзала бы —

она не создавала бы сама себя в процессе своей неустанной метаморфозы, закона, лежащего в основе существования.

Мысль и природа не противоположны друг другу. *Противоположности суть только степени.* Цвета суть только различные количества колебаний.

Противоположности существуют только в культуре, а не в природе в ее целом. В этом спецификум культуры. Противоположности — только аспект, характер. Они существуют только в аспекте познания. Сами по себе они вовсе не противоположны друг другу. Анод и катод, вода и огонь не суть естественные противоположности. Берега реки не противоположны друг другу, а параллельны. Они противоположны только в аспекте зрителя, стоящего на одном из берегов. Два вида темперамента — сангвиник и меланхолик — опять-таки суть только перспективные противоположности. Зато чёрт противоположен ангелу. Но ангел и чёрт суть культурные имажинации. Их нет в природе.

Однако не противоречит ли сама природа культуре: т. е. высшее в природе, дух, как ее высший инстинкт, не противоречит ли низшему в ней? — Да, противоречит, ибо противоречие заложено в самую сущность существования. Еще в древних космогониях Эрида — Распря живет в корнях всего сущего, свисающих в Бездну Вихрей.

Первые люди на земле могут быть названы «материалистами» (правда, тоже с оговоркой, но о ней позже!), они не отличали себя от животных. Они не удивлялись смерти и принимали ее так же естественно, как и животные: по-каратаевски или как ямщик у Толстого в рассказе «Три смерти». Наивный и неистребимый вопрос: — Мысль, откуда ты? Мысль, что ты такое? Мысль, куда ты деваешься? — породили, во-первых, сознание отличия человека от животного, сознание человечности, т. е. первую философию; во-вторых, — религиозное объяснение мира. Не находя прямого ответа на вопрос: — Откуда ты, мысль? — сознание создало этот ответ, чтобы выдержать жизнь и не погибнуть от ужаса незнания. Этот ответ ему создало-дало *воображение* и его дочь фантазия.

Вот она, оговорка! Первые люди — воображающие материалисты.

Воображение смутно чувствовало нечто необъяснимое, непостижимое, но сущее в природе: оно не зная знало. Однако знание это оставалось невыраженным внятно мыслью-словом. Оно обратилось за помощью к образу, к рисунку — к эстетическому началу. Но образ не давал прямого ответа. Тогда *фантазия*, пользуясь комбинациями образов, создала ответ. Воображение изобрело *миф*: мир, в котором были сокрыты истины, невыразимые обычному мыслью-словом. Оно создало мир символов и символических существ, в которых выдумка сочетается со смутно чувствуемым и предчувствуемым знанием истины. Фантазия лгала, но это

была и ложь врача, целительная ложь, необходимая для веры больного. Воображение восторгалось и ужасалось.

И перед нами вскрывается двоякая роль и природа воображения.

1. *Воображение — как высшая познавательная сила ума* (implicite как мир идей) и

2. *Воображение — как источник необходимых заблуждений и обманов-иллюзий для спасения сознания от ужаса неведомого.*

От первого пошла философия, от второго — религия.

Воображение, как источник и высшее орудие познания, все утончалось в лице единичных особей, поднимаясь до Платона и Гегеля.

Воображение, как источник заблуждений, огрублялось через культ и окостеневало через догматику, пока не перешло из религии в политику.

* * *

В конце концов, «дух» — это сила воображения. Воображение — высшая способность разума. Воображение, как высшая способность разума, действует как инстинкт: оно и есть высший инстинкт. Он проявляется как *инстинкт культуры*. Всякое подавление воображения имеет своим результатом снижение культуры, упадок культуры, какими бы благими намерениями ни руководились подавители воображения.

Воображение есть единственная способность разума, проявляющаяся в абсолютных формах: так, в сказке и мифе достигаются чудесным образом абсолютные цели, утоляющие тоску по абсолюту в человеке. Воображение предьявляет ко всему абсолютные требования и ставит абсолютные ценности — этические, эстетические, познавательные. Тем самым оно вводит в эстетику этику: таково понятие «совершенство» в искусстве. По существу *совершенство есть эстетизированное нравственное требование абсолютной ценности*: мадонна Рафаэля есть нравственное требование красоты и чистоты.

Воображение вводит в знание и требует от знания *абсолютного критерия, именуемого истиной*. Оно превращает этот абсолютный критерий в цель: в истину, как цель знания. «Истина», в противоположность «совершенству», есть, по существу, *позднейшее эстетизированное требование абсолютной ценности познания*. «Познание должно быть истинным!».

Воображение, будучи разумом, в своем высшем познавательном и творческом плане оперирует одними абсолютами. «Абсолют философии» — дитя воображения. В этом трагизм воображения. В нем все абсолютные ценности сливаются воедино в *Абсолют бессмертия*: или в идею воплощения мысли в тело (в этом сущность материализма), или в идею воплощения тела в мысль (в этом сущность спиритуализма). Что и есть конечный смысл, цель и стимул творческого воображения. То и другое — мир иминации.

Так раскрывается воображение, как высшее творчество, проявляющееся в формах «*философии, как искусства*» и «*Искусства, как художества*». Воображение просматривается: либо в истинах, либо в образах. Художник хочет на деле воплотить мысль (свой замысел) в тело — в образ. Наоборот, мыслитель хочет воплотить образ в идею, материю — в мысль. Так хочет воображение. Вот где художество, как искусство, и философия, как искусство — антиподы.

Воображение выступает как абсолютная творческая познавательная деятельность разума. Поэтому воображение предъявляет всему требованию *абсолютной свободы*, ибо, иначе как при полной свободе, оно не может себя проявлять в положительных формах. Это подтвердит опыт любого мыслителя или художника. Подавление воображения приводит к проявлению воображения в *отрицательных* формах — в уродстве, в ужасающе-отвратительном, или же — в фотографировании вещей. (Фотографирование — смерть искусства!)

Подавление воображения приводит художника или мыслителя к алкоголизму и даже к самоубийству. Как будто у воображения есть совесть, которая не выдерживает оков на своей свободе. Покорное воображение есть ложь. Никогда ложь не создавала великой мысли или великого образа. Порою кажется, что у художника-поэта бессовестная игра воображения. Такое впечатление создается от смелости, неожиданности и удали его воображения. В этом и сказывается свобода замысла, которая дерзко превращает невыполнимое в выполнимое, невозможное в возможное. Но и в этой удалой дерзости воображения есть совесть: воображение играет, чтобы не солгать, воображение играет, чтобы утвердить свою свободу, воображение играет, чтобы выразить истину.

— Вы говорите: «Свободы нет». Я говорю вам: «Свобода есть».

Так сказала птица человеку.

Воображение по своему характеру *трагично*. Будучи в конечном счете побудом к бессмертию, оно непрерывно пребывает в борьбе со смертью, со стихийной природой, с распадом, преодолевая их, осиливая их творческой формой — предметом и процессом творчества, т. е. культурой. Так снова и снова. Поэтому воображение *геройчно* и кладет основание *героическому мировосприятию*.

Свое героическое мировосприятие оно выразило во всей полноте в мифологии и трагедии эллинов. Героическую философию, как систему, дал XX веку Фридрих Ницше, впавший в безумие.

* * *

Ближе всего воображению мир эстетический и его язык, ибо в этом мире воображение может свободно оперировать образами и бесконечно создавать и познавать. Именно это и проявилось в мифологии; особенно в мифологии эллинов, для которых эстети-

ка была их онтологией. Создавая мифы, воображение предугадывало идеи грядущей науки и познавало их в мире своего «бытия», хотя и не ставило себе целью их познать и выразить или осуществить в действительности. Некогда миф был даже бессознательной идеологией науки. Он был как бы бессознательным знанием. Традиция мифологического образного познания долго — после эпохи первых космогоний и теогоний — бытовала в греческой философии: Гераклит, Эмпедокл, Платон, Плотин... Такое познание в образах, порой фантастических, давало воображению возможность непрерывно разворачивать, рассматривать и охватывать идею в ее бесконечной глубине. В этом смысл символа. Образ служит символом до тех пор, пока знание, выраженное символически, не становится знанием, выраженным в научных понятиях. Тогда символ теряет свой смысл: он пустеет и становится украшающей *эмблемой* истории. Не без основания полагают, что искусство есть также знание в образах. Поэтому оно и обладает силой такого могучего воздействия на человека. Художник может выражать идеи, для которых знание научное или «опыт» еще не созрели.

* * *

И опять-таки именно эллины обнажили воображение, как высшую форму разума, в его познавательной и творческой деятельности. Они мир воображаемый превратили в реальность, в имажинативную природу. Они из самой природы, а не только из мрамора, создавали богов и чудовищ. Создав богов из мрамора, они создавали мир художества. Создав в своем воображении богов из волн, ветров, облаков, листья, — они пересоздали природу, превратив ее в культуру, в эстетический феномен. И если вспомнить, что эстетика была для эллинов онтологией, нам становится понятным, как их мыслители построили из мира законченный космос и как они в мифе совершили многие открытия грядущей науки, т. е. одним воображением в символах предугадывали истину. Без опыта, без лаборатории, без техники, без методов научного знания они творили идеи, идеи-силы, которые управляют миром и создают культуру. Они в идеях и образах зародили основные научные дисциплины, даже не зная, что это за дисциплины. И все это создавало одно воображение их мифотворцев и мыслителей.

Какой имажинативный реализм!

Этот имажинативный реализм дал возможность философам Эллины видеть и мыслить мир иначе, чем философам Нового времени, а также иначе понимать и строить самую мысль и знание. Генеральнее всех это сделали Гераклит и Платон. Здесь сказалась отличительная и самая характерная черта эллинов: *искусство гармонизировать любой оргазм*. Постигая все неистовство сил стихий природы, они взглянули на мир глазами художника

и усмотрели в этом неистовстве сил природы затейливую игру ребенка. Обладая необычайной силой воображения, они направили его композиционный дар на ритмизирование стихийного начала формой, подчиненной числовым отношениям, не лишая стихийного начала его стихийности, не рационализируя его, а позволяя ему пульсировать во всей его бесконечности, но только под оболочкой ритмоформы. В этом отношении эллины достигли таких результатов, что третье тысячелетие мировая культура находится под воздействием их искусства и неизменно возвращается к нему после своих блужданий.

Но их воображение обладало еще даром синтетического проникновения в суть стихийных отношений и мыслительных связей и умением вкладывать в эту суть смысл. Это был тот дар познания под эстетическим углом зрения, который и превращал для них эстетику в онтологию, т. е. имажинативный мир — в реальность. Поэтому у Гераклита его «Логос» (что означает и счет, и мысль, и смысл, и разум, и слово, и закон) есть суть и смысл существования, без какого-либо телеологизма, т. е. без предуказанной цели, в той же мере, в какой Идеи у Платона являются сутью и смыслом бытия. Имажинативные по своей природе знания, идеи в то же время реально существуют как смысл в явлениях физического и духовного мира.

Вот почему философия Платона может рассматриваться в имажинативном аспекте, где идеи как эстетические имажинации лежат в основе всей его философской системы, как и самый космос, создание рук художника-мыслителя, как и само искусство — в его идее.

Философ Нового времени, точнее, философский рационализм с его здравым смыслом перевернули всю картину Платонова имажинативно познанного мира, сделав потолок фундаментом, а фундамент потолком, так как для мыслителей Нового времени эстетика была только мезонином, а не полом — не онтологией. Для рационалистов онтология была только формально-логическим началом. И в этом формально-логическом аспекте истолковывали они Платона.

В то время как имажинативный глаз созерцает мир непосредственно, воплощая его суть в образы или идеи и в них усматривает его смысл, рационалистический глаз созерцает его через систему логических линз, которые переворачивают сначала созерцаемое ногами вверх и только после ставят это перевернутое изображение ногами вниз, т. е. снова его переворачивают, изъав из него всю его реальность. Поэтому эстетика Нового времени взлетела вверх и перестала быть онтологией, а онтология, утратив свою былую метафизическую субстанциональность, — (которая была имажинативной по своей природе, ибо иначе как имажинацией не познавалась

или, точнее говоря, не воображалась) — онтология превратилась только в формально-логическое обоснование. Поэтому философия Платона была воспринята, как философская «система», а не как образ и была истолкована или понята сперва в перевернутом виде, а потом в формально-логическом, причем некоторые пытались придать этому пониманию формально-диалектический характер.

Здравый же смысл позитивистов мог усмотреть в Платоне только основоположника какого-то «объективного идеализма», также рассматривая своим сенсорным чувственным глазом его систему философии в перевернутом виде, как бы в ракурсе, когда ноги кажутся короткими, а голова преувеличенно вознесенной.

В позиции этого сенсорного глаза есть порой нечто положительное, когда он рассматривает имажинативное познание, как особое замещение познания позитивного, испытавшего ряд метаморфоз, или условных импульсов, которые придали ему символический характер (заместительный). Этот «символизм» может удовлетворять нас или может быть нами воспринимаем *эстетически*. Но опять-таки это эстетика крыши, а не пола философии.

Положив в основу эстетическое начало, философы Эллады выступают перед нами как величайшие мастера мысли, и мы, отводя вопрос о научной истине, можем любоваться и эстетически наслаждаться и восхищаться их философией, независимо от наших воззрений. Этим всем эллины обязаны своему дару воображения.

* * *

Воображение необычайно объемно. Оно способно охватывать одновременно все стороны материального тела* и вдобавок всё, что внутри тела. Воображение обладает таким свойством, благодаря которому мы в один и тот же момент можем себе представить человека не только спереди, сзади, с боков и снизу, но можем представить себе тут же его легкие, сердце, печень, желудок, словом, всё его нутро. Наше материальное око, в лучшем случае, охватывает только три стороны призмы и притом в перспективе, — наше воображающее око охватывает всё и целиком, и в раздельности, снаружи и внутри. Оно не нуждается в перспективе. Оно обладает свойствами большими, чем лучи Рентгена.

Более того: воображение *перерабатывает* наблюдения, возникающие из чувственного опыта, из мира, а не только *отражает* его, как зеркало. Воображение позволяет нам думать о вещах, лежащих вне предела нашего опыта: об остывшем Солнце, о взо-

* В воображении можно, конечно, 4059 мускулов гусеницы охватить одним взглядом (Фейербах).

рванной Земле, о следствиях энтропии. Оно даже вырабатывает *понятия прямо противоположные опыту — фантастические*. Впрочем, фантазия — это только одна из игр воображения, вроде игры в сновидения. Во сне мы иногда видим нечто невиданное и невидимое для яви. Во сне мы порой предугадываем будущее и познаем еще непознанное, но как часто мы забываем свои «вещи» сны.

Да, воображение и память! — Но об этом после.

Я передумал некоторые мысли Болеслава Пруса*. Он, как большинство, как и Фейербах, смешивает работу чувств с работой воображения. Чувство подает топливо воображению, нагнетает его огонь. Но иногда чувство надо устранить: когда оно мешает творческому познанию воображения. Отмечу также, что способность *представлять* отнюдь не то же, что *вообразать*.

Прус писал: «Существование фантазии доказывает, что наша душа представляет собою не фотографическую камеру, на которой отражается чувственный мир, а машину, которая, по существу, перерабатывает наблюдения, берущие начало из мира».

Однако суть дела не только в отражении впечатлений от мира, не только в переработке-комбинировании, но еще в *уловении до того* неуловимого и в прибавлении к тому, что есть, чего-то такого, чего еще не было.

Добавлю неслучайную мысль.

У животного есть тоже воображение. Оно должно быть образным, ибо животное, будучи лишенным дара речи, думает не словами, а образами, т. е. представляет себе зрительно тот предмет, о котором идет речь. Так думает котенок у Чехова в рассказе «Кто виноват». И это не антропоморфизация. Игры животных также требуют воображения. Но воображение человека уже тем отлично от воображения у животного, что человек может размышлять о своей жизни, продолжающейся якобы и после смерти, может сравнивать посюстороннюю жизнь с потусторонней. У человека не частное воображение, как у животного, а *универсальное воображение*, неограниченное (в принципе) и свободное (в принципе)**.

Без воображения не было бы и «великой политики».

* * *

* Я приведу интересную мысль Б. Пруса точно: «В нашем чувстве существуют не только зеркала для отражения реальных явлений природы, но существуют также и ящики, в которых вырабатываются понятия, иногда прямо противоположные опыту... Иными словами... человек одарен способностью фантазировать».

** Я пишу «в принципе», ибо все же: «Du gleichst dem Geist, den du begreifst» (см.: Гёте И. В. Фауст. — Прим. ред.)

Соединена ли тайна воображения с секретом памяти? На этот вопрос пытался ответить Анри Бергсон*. Он даже свел воображение к памяти, ради чего создал две памяти: одну память, которая *воображает*, и другую память, которая *повторяет*. Память, которая повторяет, может порой заменить ту память, которая воображает и нередко дарит первой памяти иллюзии. В итоге Бергсон свел воображение к сочетанию воспоминания и грезы.

Он говорит: чтобы вызывать прошлое в виде образа, надо уметь отвлекаться от действия в настоящем, надо уметь ценить бесполезное, надо *хотеть мечтать*. Образы**, накопленные самопроизвольно памятью, — это образы-грезы. Они постепенно бледнеют и исчезают, и появляются помимо нашей воли. С грезой несколько сходны воспоминания, приносимые памятью. Она вторгается в духовную жизнь более правильно, но это вторжение обходится без глубокого нарушения умственного равновесия. Память воспроизводит столь же капризно, как сохраняет точно.

Итак, воображение, сведенное к воспоминанию, которое приравнено к мечтанию и притом к бесполезному мечтанию, — такое воображение не творит, не познает: оно отдается сновидениям. Но в этой зыбкой картине, в этом аналитическом скольжении психолога Бергсона, проглядывают все те характерные черты воображения, силой которого создает и одновременно познает мыслитель и художник. Образы-грезы, появляющиеся помимо нашей воли, и более правильное вторжение воспоминания — это и есть тот мир, в котором обнаруживает себя спонтанно самодвижущая логика воображения с ее смыслообразами, с ее наглядностью. То обстоятельство, что надо *хотеть* мечтать для того, чтобы воображать, указывает на то, что в этом «хотеть» есть нечто от понятия о присущем человеку *высшем инстинкте* с его побудом к абсолюту. Только у Бергсона воображение находится во власти у памяти, когда на самом деле память находится скорее в услужении у воображения.

Творческое воображение не слепо воспроизводит то, что выбрасывает память на его экран. Воображение выбирает: оно и выискивает из склада памяти, оно выхватывает из роя реющих образов и смыслов ему нужное. Состояние, когда выбор этот мгновенен, совершается без размышлений, само собой, и при этом до того точен и логичен, что нам кажется, будто кто-то внутри нас или с какой-то «духовной высоты» его диктует нам, и всё совершается в нас с какой-то словно необходимостью «свыше», — такое состояние

* «Материя и память» (см. Бергсон А. Материя и память. СПб, 1911. — Прим. ред.)

** «Хотеть мечтать» так высказался, помнится, Ленин.

называется вдохновением: *инспирацией*. Это «свыше» и есть повелительный и колдовской голос воображения.

Мы располагаем признаниями философов и поэтов, слышавших этот внутренний голос, который им диктует. (— Он не только легенда на Синае. Его слышал Руссо, когда его осенила «идея» ответа на тему Дижонской академии: здесь ему можно доверять.) Его слышал Ницше в Энгадине перед тем, как приступить к созданию «Заратустры». Об этом рассказано в его автобиографии, в «Ессе Ното». Так Пушкин писал «Медного всадника» и, по-видимому, «Полтаву». Так писали библейские пророки — величайшие поэты. Так создавал музыку глухой Бетховен. Несомненно, и Бах: иначе его невероятную плодovitость не объяснить. Какие-то Гималаи вдохновения! Не иначе и Левитан, и Врубель. Незачем нагромождать примеры: они общеизвестны и несомненны.

Вдохновение — это высокий подъем и сосредоточенность, когда взволнованное чувство всецело переливается в работу воображения, т. е. в мысль. Однако до сих пор вдохновение принимают за аффективное состояние. Но аффекты, если они не переливаются в воображение, мешают воображению. Здесь необходима метаморфоза, переход одного состояния в другое и их слияние и взаимодействие, чтобы возникло нечто третье. Как холоден бывает иной создатель, как холоден кажется логик Гегель*, и как страстно пожирало его — по его собственному признанию — его воображение.

Когда глухой в старости Бетховен, создавая свои музыкальные опусы, садился за рояль и ударял по клавишам, в его сознании, komponуясь, звучали фразы им создаваемой мелодии, хотя ухо не воспринимало звуков рояля. Они звучали в его воображении без опосредственного участия внешнего чувства, слуха. Возникали ли они из осязания и движения пальцев по клавишам, пробуждая в слуховой памяти запечатленные в ней звуки нот? Но он мог создавать и не садясь за рояль, мог сразу заносить знаки нот на бумагу. Он, глухой, слышал то, что создавал, так, как слышит галлюцинирующий при слуховой галлюцинации. Звуча нет — но он его слышит, он его создает в себе: он слышит внутренний «духовный» звук. Сравните «Штосс» Лермонтова. (Я ставлю слово «духовный» в кавычки — во избежание ложного понимания этого термина.) Такова сила воображения: оно способно заменять внешние чувства одно другим и вовсе обходиться без иных внешних чувств (напри-

* Марксу пришлось прежде всего вырвать из Гегеля «поэта», чтобы создать свой научный исторический метод. Перевернув его на ноги, Маркс заместил имажинацию Гегеля своим или, точнее, новоевропейским антиантичным «ratio» и рационализировал спонтанный диалектический метод Гегеля, превратив его в историческую схему, претендующую на всеобщность, обязательность и предстационацию путем диктата: т. е. навязал истории комедантский час.

мер, без слуха) даже при высшей творческой вдохновенной работе — работе гения. Подобно темному зрению слепого, существует еще темный слух глухого. Звуки мелодии, воспринимаемые мыслительным («ментальным»), темным слухом глухого композитора, т. е. беззвучные для нас звуки суть мысли — мысли воображения, исполненного знания и творящей мощи. Без звуковых волн возникают и звучат в воображении эти звуки в темном слухе глухого, подобно тому, как у слепого возникают зрячие мысли, которые видят своим темным зрением. И возникнув, эти имажинативные звуки порождают звуковые волны для неглухих ушей — для слушателей.

Я располагаю признанием одного слепого о том, что темное зрение слепых только частный случай осязательного восприятия звуковых волн: будто звук служит дубль-сигналом — сигналом для уха, и сигналом для его кожи, которая осязает волны этого звука; движение воздуха. И не только слепые, но вообще люди и звери пользуются темным слухом — осязательным. Звуковая волна — это звуковой луч. Переменной упругостью воздуха звук вовлекает в синхронную вибрацию также и кожу лица. Сферическая поверхность лица покрывается звуком. Чем отдаленнее звук, тем большую поверхность лица покрывает звуковой луч. Далекий звук покрывает полусферу лица. Более близкий луч покрывает только сегмент лица. Предел осязания звукового луча на лице — точка: тогда звук возникает почти вплотную у лица. Все это пока только ощущения. Но ими овладевает воображение слепого. И слепой берет в руки кисть и краски.

Темные образы слепых — не яснее ли они, чем светлые образы зрячих? Свет воображения ярче солнечного света, ибо воображение питается и солнечным светом, и своим собственным светом. Слепой видит. Глухой слышит. Он тоже способен слышать слухом гения, подобно тому, как слепой способен видеть взором гения — в своем воображении, силой своего воображения.

Еще раз: Гений — это воображение.

* * *

До чего прелестно и лукаво звучит голос Абсолюта воображения у поэта Альфреда де Мюссе, когда он в «Исповеди сына века» провозглашает о несуществовании совершенства:

«Совершенства не существует. Торжество человеческого разума в том, чтобы *понимать* его. Желать же или обладать им, — да это опаснейшая из всех глупостей. Поэты представляют любовь, как скульпторы изображают красоту, как музыканты создают мелодии, то есть они, будучи одарены нервной и чуткой организацией, любовно и ревностно собирают самые чистые элементы жизни, самые красивые линии тела, самые гармонические звуки, существующие в природе».

«Совершенство для нас так же недоступно, как бесконечность. Его не следует искать ни в чем: ни в любви, ни в красоте, ни в участии, ни в добродетели, чтобы быть добродетельным, прекрасным и счастливым, поскольку это доступно человеку»*.

И все же совершенства ищут: и не только в юности, и не только романтики, но и старость ищет его — до последнего вздоха ищет. По совести говоря, что заставило самого Мюссе писать о совершенстве, если не тоска по совершенству, если не внутренний голос, требующий у него ответа на столь идеальный вопрос?

Откуда же эта тоска, если она не тоска самого воображения, самой совести воображения? Разве «понимать» совершенство не означает воображать совершенство? В воображении — совершенство человеческого разума.

Мюссе подобен русскому из русских, атеисту Кириллову**, который обязан заявить Богу свое своеволие, в то время как подлинный атеист будет равнодушен к проблеме религиозной вообще, как Пилат римлянин.

Дон Жуан А. К. Толстого совершил эту опаснейшую из глупостей, о которой предостерегает Мюссе, отдавшись поискам совершенства — совершеннейшей донны Анны. Когда Мефистофель упрекнул в этом же Фауста, Фауст дал презрителю должный ответ.

Высший инстинкт, Имагинативный абсолют, руководит поиском совершенства — у поэта. Что до техники осуществления его в творческом процессе поэтом, то Мюссе в частности прав: поэт бывает и пчелой, собирателем меда.

3.2. Признание одного мыслителя

До чего привлекательно для юности услышать признание одного великого мыслителя, что любовь — это страсть и что только страсть есть признак существования. Стендаль бы корригировал это утверждение «будто любовь есть страсть», ибо есть еще любовь-дружба, совершившая немало подвигов, и есть еще любовь-благоговение, за которую не страшились и не страшатся умереть. Бесспорно, первенство принадлежит любви-страсти — amour-passion. Но разве страсть, как усиленное биение сердца и повышенное возбуждение нервной системы, служит признаком существования и составляет суть любви? Ведь тот же Стендаль показал, что *сила любви-страсти заключается в воображении*, что решающее слово принадлежит здесь имагинативному процессу «кристалли-

* Автор неточно цитирует слова Альфреда де Мюссе. См.: Мюссе А. де. Исповедь сына века. Новеллы. Пьесы. М.: Правда, 1988. — С. 52–53. — Прим. ред.

** См. роман «Бесы» Ф. М. Достоевского. — Прим. ред.

зации» любимого предмета и что вся страсть переливается в воображение — в мысль о совершенстве любимого существа. Стоит воображению погаснуть, стоит объекту страсти раскристаллизоваться, и всю любовь как рукой снимет: страсть тоже погаснет — и не в силу пресыщения от исчерпывающего удовлетворения. Удовлетворения может и вовсе не быть.

Иногда нравственная переоценка может раскристаллизовать «образ совершенства» и, угасив воображение, угасить страсть. Ведь имажинативный образ совершенства есть нечто *этизированное*. В деятельность воображения приходит этика в силу высшего культурного инстинкта. Разве смысл слова «герой» не этизирован? Разве он не герой для кого-то (например, — для народа), ради чего-то (например, — ради спасения отчизны). Однако он вызывает восторженное удивление, как сверхъявление, но восторженность и саму героизацию создает воображение, и на воображение рассчитано возвышение человека до героя.

Когда наш мыслитель говорил, что только страсть есть признак существования, он мыслил не «существование», а «бытие», не просто биологический факт, а этизированный факт. Воображение тотчас и подсказало ему это слово «бытие». «Любовь, а не наша голова, — добавил мыслитель, — есть онтологическое доказательство *бытия* предмета».

И еще:

«Только для того, кто ничего не любит, безразлично, существует ли что-нибудь или нет».

Это значит: нелюбящий равнодушен. Но мне думается иначе: *невоображающий равнодушен*.

И если для человека то, что им нелюбимо и не может быть любимо, впрямь не существует, то оно не биологически не существует, а в «бытии» его воображения не существует.

Наш мыслитель строит сенсуалистическую гносеологию, когда говорит: «Ощущения имеют онтологическое, метафизическое значение. В повседневных истинах скрыты самые глубокие и высшие истины... Где нет любви, там нет и истины, и только тот чем-нибудь является, кто что-нибудь любит. Ничего не любить тождественно ничем не быть».

Это значит: только любящий — носитель истины, только любящий не есть ничто. Это еще значит: только чувствующий — носитель истины, только чувствующий — не есть ничто.

Как отвечают эти слова потребности человеческого сердца, как хочется от всей души выкрикнуть: — Да, это так! — Какой поэт, какой художник не подпишется под этой правдивой мудростью! Но им не следует подписываться. Заблуждение часто ближе сердцу, чем истина, когда оно теплое, и столь человеческое, и когда его бие-

ние доносится как бы из глубины самой истины: так хочется нам этой глубины и истины.

Но наш мыслитель смутно понимает сейчас истину. Он близок к ней и, очарованный этой близостью, неприметно для себя играет словами: «любовь», «ощущение», «чувство»... Он пламя воображения принимает за пламя чувств и, обжигаемый этим пламенем, легко соскальзывает от чувства к чувственности, к ощущению, к соматическому, ибо он позабыл, что мое воображение живет в моем теле, и, когда оно пылает, пылаю и я, пылают и мои чувства. Но в то время как плоды моего воображения заставляют пылать и других — пыл моей чувственности не вызывает огня среди моих потомков. Ах, как зачаровано было воображение нашего благородного мыслителя своим аберрирующим пламенем, когда оно продиктовало ему еще такие слова:

«Я есмь действительное, чувственное существо: именно *тело* в своей целокупности есть мое “Я”, есть сама моя сущность».

Если бы наш мыслитель сказал: «Есть мое “*само*”» или «есть мое “*оно*”», он высказал бы то символическое слово, по которому сразу узнается мистик, — безразлично, провозглашает ли он себя явно материалистом или спиритуалистом, будь то Фрейд, или Ницше, или Р.Штейнер. Что же скрыто в этом «само» или «оно»?

В нем скрыто мое воображение, в которое переливаются все мои чувства, порожденные телом и мыслью.

Голое воображение, отрешенное от тела и чувств, досталось на долю гегельянца Фрошаммера. Оно может быть метафизической фугой философской сонаты, но не предпосылкой знания. С голым воображением философу нечего делать, как нечего ему делать с голым разумом, против которого выступил наш мыслитель, направив чувство против головы, в которой жил разум, обоготворивший самого себя. Но он обоготворил себя силой воображения, которое захотело совершенного, вечного, неисчерпаемо свободного, абсолютного, т. е. имажинативного разума, захотело Бога.

Но оно же, это воображение, продиктовало нашему мыслителю еще нижеследующие слова:

«Гений — это непосредственное чувственное знание».

У какого юноши или у какого романтика, или интуитивиста XX века не вспыхнут при этих словах глаза! Не родились ли эти слова еще раз под звездой «непосредственного наглядного созерцания» Артура Шопенгауэра?

Но приведем еще одно заключительное положение нашего мыслителя, и мы узнаем, что скрывалось под его «чувственным знанием», определяющим гения. Вот эти слова:

— Чувство — это орган восприятия *абсолютного*. Однако мы уже знаем: «орган» восприятия *абсолютного* и «орган» создания

этого *абсолютного* есть воображение. Чувство ни к чему абсолютному отношения не имеет. Чувство — это только природа. Зато существует высший инстинкт культуры, и имя ему *Имагинативный* абсолют, который живет в живом человеке, в его воображении. И он, этот абсолют воображения, подсказал нашему мыслителю, борцу с обоготворенным разумом спекулятивной философии, вышеуказанные слова: «Чувство — это орган восприятия абсолютно-го». Что, в сущности, произошло? — А произошло то, что высший инстинкт лукаво подсказал нашему мыслителю самого себя.

Как же имя нашего как будто сенсуалиста-мыслителя? Конечно, не Локк.

— Имя любезного нашему сердцу философа Людвиг Фейербах.

Когда Фейербах писал, что дух искусства, религии и философии и есть абсолютный дух, он, сам того не зная, говорил об абсолюте воображения, как о высшем инстинкте.

Когда Фейербах писал, что искусство и религию нельзя отделять от ощущения, фантазии и созерцания и что философию нельзя отделять от мышления, — одним словом, когда он полагал, что абсолютный дух нельзя отделять от субъективного духа или от сущности человека, — он говорил об абсолюте воображения.

Он даже устанавливает генезис и последовательность в развитии имагинативного познания: от фантазии — к созерцанию и от созерцания — к понятиям*.

Фантазия, пишет он в «Основах философии будущего», возникла у человека раньше, чем созерцание: «Первоначально люди видят вещи такими, какими они им являются — видят в вещах не их самих, но лишь свои *вымыслы* о них...» Непосредственное чувственное созерцание... возникло позже, чем представления и фантазия. Первое созерцание человека само — есть лишь созерцание представления и фантазии».

Фейербах говорит здесь о мифологическом мышлении. Но он развивает мысль о роли воображения и дальше, прилагая его к пониманию истории. Он пишет:

«Прошедшее время — само по себе прекрасное время. Оно блещет в лунном сиянии воспоминания. Оно идеализировано. Уже потому, что оно именно только предмет способности *воображения*».

Свободно заменяя фантазию воображением, Фейербах проходит мимо реальности, скрытой в имагинативном познании, а также мимо предчувственного знания, таящегося в символическом выражении мифа. И хотя в мифе телеологизм отсутствует, нет предуказанной человеку цели, однако в нем выражены, пусть бес-

* «То, что у платоников было представлением, фантазией, Гегелем было превращено в понятия, рационализировано».

сознательно, мечты и желания человека, которые после осуществит и осуществляет наука.

Правда, то, что воображение и знание друг с другом связаны, что в воображении скрыто предчувствуемое знание, было все же смутно высказано Фейербахом. Вот его слова:

«Божественное знание — (хотя бы всезнание мельчайших единичностей, — мы теперь скажем: всезнание микромира) — которое в теологии является только фантазией, стало разумным в естествознании».

Но если естествознание своим познанием, в частности, познанием мельчайших единичностей (микрообъектов), уже осуществило фантазию мифологии, в том числе и прерогативу божественного знания, т. е. теологической мифологии, то, согласно Фейербаху, следует тогда признать, что наука открыла и отчасти уже осуществила далекие фантазии мифологического мышления, т. е. его имажинативного знания.

Если воображение создало золотой век в прошлом, если благодаря воображению древняя история — повсюду поэзия, то наука, подгоняемая имажинативным абсолютом, ищет осуществление золотого века в грядущем. И наши дни — именно такие великие дни этих поисков и осуществлений на научном основании. Имажинативный абсолют действует теперь в науке и в истории вовсю, и не в облаке символов, а конкретно, силой обнаженных идей.

Сам того не зная, Фейербах открыл один из законов логики чудесного (сказки и мифа), логики имажинативного мира, в котором часть может быть больше целого. Одновременно с этим он постиг имажинативную суть времени, которое можно сжимать и растягивать, длить вечно и вовсе снимать. Это осуществляется в мифе (см. 2-ю часть «Имажинативного Абсолюта» — «Логикку античного мифа»). Он пишет: «Во времени часть больше целого, так как здесь только часть действительна, целое же — лишь объект силы воображения. Секунда в действительности для нас длится дольше, чем десятилетие в воображении».

Сам того не зная, Фейербах открыл имажинативную реальность «*ничто*», опять-таки реально существующую издавна в мифе и сказке, когда писал: «Воображение может даже *представлять себе ничто*». Современная наука говорит уже о «*ничто*», как о реальном предмете. Для нее существует понятие «вещи-ничто»: «*Chose-rien*».

Познавательная сила имажинации впервые опознала и представила себе «вещь-ничто», как реальность, в своем мифологическом имажинативном мире мифа. «Представлять себе» можно только реальное.

* * *

Вот, что я хочу сказать.

Когда Фейербах, борясь с теизмом, переворачивал антропоморфизм в свой антропологизм (под термином «антропотейзм»), он уже

упирался в имажинативный абсолют. Только потому, что он чувствовал всю мощь и значение воображения, он обвинил его, а не разум в метафизическом грехе и противопоставил ему *чувство*, которое, будучи преисполнено разума, якобы познает непосредственно истину.

Но Фейербах путал чувство с воображением, не постигая принципа их взаимосвязи, не видя, как чувство всецело переливается в воображение и как воображение зажигает и возвышает чувство, словно передавая ему свою познающую силу и выявляя ее в виде наития.

Наитие есть воображение, таинственно, говорящее голосом чувства. Вот что высказывает Фейербах:

«Когда для человека вне его самого ничего нет, когда он ищет и находит все в себе самом, тогда на место действительного мира он ставит *воображаемый, интеллигибельный мир*, в котором есть всё то, что есть в мире действительном, только лишь *абстрактно*, в представлении».

Итак, это воображение создает интеллигибельный мир, населенный абстракциями, т. е. представлениями. Что за удивительная смесь, где воображаемое отождествляется с интеллигибельным, как отвлекаемым от действительности, а абстракции выражают себя в представлениях? Но ведь абстракции выражают себя в понятиях, а не в представлениях. Они могут быть олицетворены и тогда лишь представимы. Но тогда они уже вступили в действительность в качестве олицетворений. Интеллигибельный мир — мир идей. Идеи создает воображение, равно как и весь интеллигибельный мир. Этот интеллигибельный мир есть особый имажинативный мир, мир смыслов, мир философии-как-искусства, а не мир отвлечений от действительности, мир пустых абстракций. Для понимания этого мира философия пользуется так называемой «интеллигибельной интуицией», как особым даром, которым наделен мыслитель-поэт, т. е. его воображение. Я воздерживаюсь здесь намеренно от слова «художник» как приложения к слову «мыслитель», чтобы избежать отождествления философии-как-искусства с философией художественной, которая включается в объем этого понятия. «Интеллигибельная интуиция» воображения непосредственно ухватывает общий и создает одновременно свой смысл той или иной высшей идеи. Как всегда, творческая и познавательная функции воображения здесь неразделимы, особенно именно здесь, в интеллигибельном мире, который принадлежит всецело культуре и нисколько не принадлежит природе, за исключением самой способности воображения вырабатывать в себе подобную интуицию.

Интуиция и есть познавательная способность воображения.

По поводу интеллигибельной интуиции, которая имеет и другие наименования в философии, можно и следует высказываться

подробнее и точнее, но об этом я постараюсь сказать там, где я выскажусь вообще об интуиции и ее трех формах познания и вкладавания смысла в мир. Сейчас я продолжаю о Фейербахе.

Итак, Фейербах согласен с тем, что воображение создало интеллигибельный мир. Туда оно поселило Бога. Он говорит:

«Бог есть сущность самого разума, которая теизмом представляется при помощи силы *воображения*, как отличное от разума самостоятельное существо».

* * *

Итак, опять: это воображение претворило человеческий разум в Бога. И дальше:

«Всеведение Бога и вездесущность его существует только... в *воображении*».

И еще дальше:

«Теизм от пантеизма отделяет только *воображение*: представление Бога, как индивидуального существа».

Опять все приходится на долю воображения. Но пока оно только создает, но не познает.

Теист переполнен чувства, воображения и фантазии: не то — пантеист:

«Что теист из потребности сердца посредством силы *воображения* отрицает в Боге, то из потребности разума (?) утверждает о боге пантеист».

Фейербах иронизирует над лейбницианским теизмом (впрочем, и над пантеизмом Спинозы), утверждающим, что *чувство и воображение мешают ясному знанию* и что Бог только потому представляет себе все вещи не в *темном* виде, что он лишен воображения и чувства. Поэтому Бог и только Бог — последовательный, совершенный, истинный и *абсолютный идеалист*.

Эти слова, что *подлинный идеалист лишен воображения и чувства*, — т. е. что он максимально абстрактен, что он сугубый рационалист, поистине, золотые слова, раскрывающие нам, до какой степени Фейербах был близок к пониманию инстинктивной силы, скрытой в воображении, т. е. был близок к постижению того высшего инстинкта в человеке, который создал и создает культуру. По существу, он высказал мысль, что Бог есть воплощение Имагинативного абсолюта, когда говорит: «Имя бога есть лишь название того, что для человека имеет значение наивысшей силы, наивысшего существа, т. е. наивысшего чувства, наивысшей мысли. *Только человек есть базис... абсолюта*».

Он подразумевал под «абсолютом» Бога, отвлеченного от разума у человека, но он не хочет самый разум признать узким бездушным «ratio» — формалистом, лишенным воображения и чувства, которого Кант наделил своим столь же бездушным «категорическим импе-

ративом», совестью vice versa, чиновником-в-морали, по сути чуждым нравственного начала, т. е. совести. Фейербах не принимал разума, как бессовестного бесчувственного абсолюта. Его «абсолют» был все же живой, жизненный. Своим признанием, что подлинный идеалист — абстрактнейший рационалист, лишенный воображения и чувства, Фейербах помогает нам освободить целый могучий поток мировой философии от ее клички «идеалистическая» и заменить эту кличку новым термином, отвечающим ее возникновению, истории и смыслу, — термином «*Имагинативная*» философия.

Термин «идеалистическая» остается за формально-логической абстрактнейшей рационалистической и математической философией — за вторым потоком философии — за научной философией.

Первый же поток, имагинативная философия, есть философия-как-искусство.

* * *

Я позволю себе задать вопрос: не покоится ли ум в чувстве? Не *умным* ли чувством мы познаем еще непознанное, для чего еще и слов нет? Не умным ли чувством мы, как щупальцами, осязаем истину, в одной только догадке имея все доказательства? Не умным ли чувством мы иногда угадываем грядущее, называя это предчувствием? Но тогда не создаем ли мы тем же умным чувством и нечто новое, небывалое, и, творчески комбинируя, из воспоминания и опыта, уже нам известное, добавляем в мир неизвестное? Но тогда это умное чувство и есть воображение, есть другое имя для воображения: ибо, чтобы создать новое, надо иметь идею нового, хотя бы смутную, хотя бы еще только неясно различаемую сквозь магический кристалл. Но когда это умное чувство рождало идеи? Мать идей — воображение. Одно верно: при полной творческой работе воображения мы отдаем ему все чувства и весь ум — оно само их берет. Отсюда и возникает впечатление о наличии умного чувства. Мой опыт говорит: когда я отдаюсь необоримой потребности создавать или вдохновению, я не ощущаю ни чувств, ни ума. Быть может, они отсутствуя присутствуют, перерабатываемые воображением, и выполняют свой долг. Я только как бы чувствую порой, что то, что я сейчас делаю, верно и хорошо, и этому радуюсь. Но это как тень пробегающая, как сопроводительный полувловимый обертон. Мое живое, мое настоящее в тот момент, и иногда даже длительно, есть только то, на чем я сосредоточен, на чем сосредоточено мое воображение. Я не раз терпел из-за этого утраты и сильно страдал погодя, но победить власть моего воображения надо мной мой, часто роковой для меня, творческий порыв, не мог. Сколько горя причинила мне эта радость геймермена*!

* * *

* От англ.: game — игра; man — человек. — Прим. ред.

Не об этом ли умном чувстве говорит Фейербах, когда речь идет о воображении?

* * *

Итак, еще раз! — То, что мы называем духом, — это есть тысячами выработанный в человеке высший инстинкт: Инстинкт Культуры. Он работает, т. е. проявляет себя силой воображения. Он сидит в воображении. Воображение есть мыслительная способность, одновременно познающая и комбинирующая. Воображение — композитор. Оно диалектично. Вся работа воображения совершается путями диалектической спонтанно движущейся логики. Естественный язык этой логики первоначально — язык образный, иногда символический: ибо смыслы диалектической логики двойственны и с точки зрения формальной логики противоречивы. Она каузально не обусловлена.

Основные законы этой диалектической логики суть:

1. Закон *постоянства-в-изменчивости*.
2. Закон *изменчивости-в-постоянстве*.

* * *

Диалектическая, т. е. самодвижущаяся спонтанная логика Гегеля есть именно логика воображения. Ею оно оперирует или развивает свои созерцания, т. е. развивает им создаваемый смысл, который оно вкладывает в мир. Воображение в процессе творчества как бы созерцает свой смысловой путь. Всё это станет самоочевидным в главе «Метаморфоза мифологического образа» (см. «Логiku античного мифа»). Эту самодвижущуюся логику бранил Шопенгауэр, но только потому, что она принадлежала к системе Гегеля и была изобретена Шеллингом. Но сам же Шопенгауэр ее неизменно применял под именем *непосредственного созерцания* или интуиции, присущей поэту, философу и гению. Она также присуща романтике. (Дискурсивное мышление не обладает самодвижущей спонтанной логикой.)

4. Дополнения

4.1. 1-е дополнение

4.1.1. Имагинация как внутренний опыт

Имагинация есть как бы высший орган разума, его высшая деятельность — одновременно *творческая* и *познавательная*. Она проявляется в двоякой форме: в форме созерцания и в форме инспирации-вдохновения. Вдохновение — высшая степень созерцания.

Из внутреннего опыта мы воспринимаем вдохновение как *энтузиазм-самопогружение*, т. е. как некое вовлечение-в-себя: (эзотерическое состояние) — и —

как *экстаз*, как некий выход-из-себя: (экзотерическое состояние).

Конечно, то и другое можно рассматривать как одержимость и как самовнушение (аутосуггестию), сведя творчество к особой форме самовнушения, а познание — к одержимости, хотя они нерасчленимы.

Инспирация есть состояние высшей познавательной активности, а не только высшего творческого напряжения.

Имагинация, как деятельность высшего инстинкта, *создает* и одновременно *познает* мир идей. Идеи имманентно-имагинативны, а не трансцендентно-онтологичны. Их имагинативная природа у Платона была не понята интерпретаторами. Не постигали того, что имагинация (воображение) есть высшая сила разума, которая перевоплощает относительные постоянства природы в абсолютные постоянства культуры. Такова ее диалектика.

Здесь Платона истолковывают навыворот.

Познавательная сила и сущность воображения, как высшая форма познания, не были до сих пор поняты и исследованы. Имагинативное познание раскрывает нам те загадки (энигмы) в философии, которые казались неразрешимыми дискурсивно мыслящему разуму и обрекались на беспредметное скитание по формально-логической дороге, ведущей к воротам математики.

Имагинация, как она раскрывается нам в процессе «вдохновения», характеризуется здесь как нечто чрезвычайно тонкое, как совокупность нежнейших, легчайших волн. Чтобы их рассеять, спутать, сбить, уничтожить, достаточно слова, прикосновения, дуновения. Этот познавательно-творческий процесс есть сложнейший комплекс.

Элементы этого имагинативного процесса:

1. *Комбинирование*, частично осознаваемое и одновременно незознаваемое.

2. Спонтанное логическое *саморазвитие* мысли.

3. *Реющие образы*. Уловление этих реющих образов. Иногда только едва проступающий, чуть осязаемый, как бы ускользающий *смысл*.

4. *Угадывание* — (интуитивная гипотеза).

5. *Вибрация ритма*. Иногда еле уловимая музыка или ритмомелодика.

6. Восприятие некоего *вибрирующего смысла* или даже вибрирующих смыслов, дающих единое эмоционально-ментальное впечатление.

7. При этом чувство *опламенения-горения*: как бы легкое приятное пламя в голове и мышцах, и вообще чувство необычайной легкости в голове и теле.

8. Чувство волевого напора, внимания, сосредоточенности, как бы *сосредоточения* себя в точке. Это чувство в целом принимается за внутреннее зрение. Такая сосредоточенность и есть собственно состояние, когда мы созерцаем идею, смысл, внутренний образ. Тогда мы не замечаем внешнего мира. Органические функции также неощутимы.

Все это необычайно легко вспугнуть. Тогда все мгновенно как бы проваливается в пропасть и исчезает. Будто свалился с неба на землю. Находишь себя физического. Сразу чувствуешь свою тяжесть. Досада по причине невозвратимости того необычайного состояния: оно ушло. Таков момент «вспугнутого вдохновения».

В мгновения вдохновения творчество является одновременно и познанием. Вдохновенно творя, создатель познает идею-форму-сущность-смысл, воплощаемые в создаваемое им в процессе самого комбинирования. Он познает не «неизвестное» через «известное», т. е. через заранее известные ему элементы ($A\pi\alpha\gamma\epsilon\mu\epsilon\kappa\alpha\tau\alpha\ \Lambda^m/n$), из которых он комбинирует, а познает «неизвестное» непосредственно: открывает его и влагает в общий комплекс смысла и формы.

Вдохновение, как высшая познавательная активность, есть то, что я называю *энигмативным* познанием: оно — высшая форма имажинативного познания. Миф есть также форма имажинативного познания. Его язык — язык символов. Мистика, как «гнозис», есть также некий вид энигмативного познания. Путем имажинативного познания приходят к эстетике, чтобы раскрыть ее законы или, лучше говоря, ее *энигмы*.

Энигма 1-я: закон сложности простоты и простоты сложности.

Энигма 2-я: Осуществленное противоречие, как гармония и смысл.

Энигма 3-я: Общеизвестный закон единства в многообразии.

Энигма 4-я: Закон изменчивости-в-постоянстве, как общий закон культуры.

Первая энигма: «сложность простоты» постигается аналитическим путем, хотя полному анализу предшествует всегда догадка.

«Простота сложности» постигается синтетически, как гармония, хотя полному синтезу предшествуют единичные неполные синтезы*.

* Ритмопоия и версификация поэтов-меликов Эллады кажется чрезвычайно сложной и загадочной. Но она сводится к нескольким простым законам: внутренней рифмы, пауз, доминантных гласных или дифтонгов, перемены «этоса». Это и есть пример «простоты сложности». Однако самая структура стиха, как совокупность

4.1.2. Так называемый «Мистический треугольник» (Внутреннее зрение)

Высший момент созерцания. Вся энергия, жизненная сила, ум — в наивысшем напряжении и сосредоточении: как бы в точке. Никакого рассеивания внимания. Никакого самостоятельного восприятия внешнего мира: зрительных форм, звуков, запаха, вкуса, температуры, веса. Никакого восприятия внутреннего телесного мира — его физиологических функций. Никакого стороннего самовосприятия своих мыслей, образов, представлений, как своих. Себя нет. Все духовные силы, которые затрачивались на это, мобилизованы в дополнение к главным. Чувство необычайной легкости тела, почти невесомости, вследствие отсутствия самовосприятия. Чувство какого-то проникновения куда-то, в дотолу замкнутое, непроницаемое, неведомое. Иногда ощущение света-сияния. Ощущение собранности себя в точку и некоей выпренности (духа): словно взлетел, как это бывает во время полета во сне, истолковываемого почему-то сексуально (фрейдистами). Воспринимаешь мир на какой-то высоте. Мгновенно познаешь самое сложное, как простое и чрезвычайно просто. Часто творишь безошибочно, бесперебойно, от начала до конца и необыкновенно быстро в каком-то состоянии одержимости: творишь то, что надо, и так, как надо. Это и есть момент инспирации, т. е. вдохновения. Человек становится всецело имгинативной волей, умственной волей.

* * *

Кто хочет понять, что такое вдохновение, как личный *опыт* художника, пусть взглянется и вдумается в стихотворение А. Блока «Художник». В нем вдохновение дано как исповедь поэта от момента его зарождения — до угасания. Первая тревога и зоркость чувства, как предвестники творческого наития, переключение мира чувств в мир имгаинации. Включение памяти в работу мысли, т. е. воображения. Возникновение образов в роли символа различных моментов переживания творца и как фаза развития темы и сюжета стихотворения. Взаимоотношение чувства и мысли, ощущение духовного подъема, захвата музыкальной стихией: возникновение внутреннего *света*, причем света не как уподобления, а действительного ощущения света, как начальной стадии экстаза. Ощущение самого экстаза,

метросиллабической системы, синтаксиса, лексики, инструментовки, образов, смысла и даже вибрации смысла, совокупность, дающая у великих лириков очень «простые стихи» (лирику прямого отражения), есть пример «сложности простоты».

как наплыва страсти и полный выход из внешнего мира чувственной жизни в жизнь внутреннюю, имажинативную, т. е. полная инспирация, когда художник чувствует себя исполненным мощи, весь перерождается, когда все жалкое, унижительное от него уходит. Выход из времени: «время стоит», как в апокалипсисе.

«Нет настоящего. Прошлого нет».

Возникает новая сила: в свои права вступает «творческий разум», т. е. само воображение — высший разум. То обстоятельство, что поэт ввел в стихотворный текст прозаическое слово «разум», чтобы точно выразить *момент торжества мысли над чувством*, говорит о непреложной правдивости передачи всего состояния творческого вдохновения в этом стихотворении, которое может служить точнейшим документом для ученого-психолога. О «разуме имажинации» поэт уже знает из своего прошлого творческого опыта, потому он говорит:

«Жду, чтоб *понять*, закрепить и убить».

Именно в момент вдохновения «понимают» нечем иным, как «разумом воображения», но не рассудком. Это и есть та интеллектуальная интуиция, к которой с таким подозрением относится здравый смысл трезвенников, лишенных опыта «инспирации» или «опьянения».

Слово «интеллектуальное» смущает. Лучше бы сказать «понимающей интуицией», «умным чувством». Но слово «чувство» — здесь опасно. Оно может сбить с толку. Слово «опьянение» как будто принадлежит языку позитивистов, но впервые, как о форме вдохновения, высказался об опьянении столп «идеализма» Платон в сочинении «Пир», а специальному раскрытию подверг это «опьянение художника среди философов» беспощаднейший противник Платона, Фридрих Ницше. Я останавливаюсь на этих двух якобы антиподах потому, что эти отделенные друг от друга почти двадцатью пятью веками два философа-поэта, два самых выдающихся и несокрушимых столпа философии-как-искусства, являются, с моей точки зрения, образцами-парадигмами высшего выражения имажинативного познания или, проще говоря, *имажинативной философии*. Мне думается, что небесполезно для знания было бы понять эту истину и из предрассудка к идеализму не чуждаться изучения их имажинативного дара и использовать его для изучения творческой и познавательной силы воображения.

Для полной документации опыта вдохновения, переданного нам А. Блоком в стихотворении «Художник», я уточню понимание некоторых его деталей.

Сперва у поэта возникает только тревожное неизъяснимое чувство. Темы, содержания еще нет. Только чуткое ожидание. Необычайная настороженность. Слышится *звон*. Он — *легкий* звон. Это зарождается ритмомелодика стиха. «Звон» — не только звуковой сигнал. Он

еще поэтический образ. Но для передачи тревоги, чуткости, настороженности и звукового сигнала имеется еще фонический образ: длительное «у»(ю) на ударных и дополнительно на неударных слогах —

«ЖдУ, чтоб спУгнУл моЮ скУкУсмертельнУЮ».

Ожидание «звука» сочетается с ожиданием *Мысли*. Это ожидание «зоркое» — умственное сосредоточение. Поэт характеризует его словами «с холодным вниманием». То, что речь идет об ожидании *мысли*, — это высказано точно вторым «жду»:

Жду, чтоб *понять*, закрепить и убить.

«Понять» — означает уловить мысль. Последние два глагола означают «выразить словами». Тем, что поэт выразит стихами словами, он убьет вдохновение.

Пока дан только признак прихода мысли — намек, который перейдет в наметку. Пока только

«тянется еле приметная нить».

Чувство вызывает зачаточную работу воображения. Все пока выражено в возникающих образах, которые символизируют смысл: бурное душевное волнение — как «Вихрь с моря». Возникающая ритмомелодика стиха — «Сирины райские в листьях поют». (Образ, кстати, навеян картиной Васнецова). Отстранение от себя чувственного окружающего мира — «время стоит». Внутреннее чувство чистоты и душевной нежности: майские яблони осыпают свой снежный цвет; «или ангел летит»

(независимо от Лермонтова) эти образы: уход поэта в мир имажинативный, воображаемый, чисто эстетический.

И тут же — слияние поэта с началом космическим, мировым:

«Длятся часы, мировое несущие»,

т. е. слияние с миром имажинативных идей.

Наступает ощущение (духовного) подъема, захвата музыкальной стихией стиха, ритмом. Ощущение внутреннего света, на который я уже указывал:

«Ширятся звуки, движенье (ритм) и свет»

И, наконец, экстаз, ощущаемый как наплыв страсти:

«Прошное *страстно* глядится в грядущее» — как выход из мира вещей и событий — из времени — в мир имажинативный, творческий:

«Нет настоящего. Жалкого нет».

Это «жалкого нет» — чувство собственного возвышения. Теперь налицо полная инспирация. Высота мысли: поэт «у предела зачатия». Воображение творит:

«Творческий разум осилил».

И тут наступает тот момент, который древние теоретики Эллады называли «этос» (ἔθος) — перемена настроения, характера, интонации стиха. Как я выше отмечал: творческий разум воображения, вступив в свои права, на вершинной точке вдохновения, вынужда-

ет воображение стать мастером. Основная тема стихотворения уже выражена: разум осилил, убил. Теперь включается вторая тема стихотворения: первая резиньяция разума. Сейчас последует спад вдохновения. Поэтому «этос» меняется: прежние отрывистые короткие фразы, энергичные глаголы, рифмы: 1 – 3, 2 – 4, отсеки ритма, — словом, ритм переживания сменяется плавным ритмом, длинными двухстрочными фразами, обилием напевных прилагательных вместо глаголов, парными рифмами порядка: 1 – 2.

За первой резиньяцией наступает вторая резиньяция поэта. Стихотворение оторвалось от поэта. Он смотрит на рукопись, на строфу, заковывающую его мысль:

«Вот моя клетка — стальная, тяжелая».

Смысл клетки расширяется, переходит в другой план. Разум возвращается из имажинативного мира в мир обычный. Творение поэта, теперь уже чужое для его воображения, кусок его души, уходит в люди. Возвращается прежняя жалкость. И снова ожидание вдохновения, этого чуда имажинативного мира. Снова то же «жду»: «Нового жду и скучаю опять».

* * *

4.2. 2-е Дополнение. Физиологи и философы-интуитивисты

Поразительное открытие, которое вот только вступает в область научного знания, которое исстари существовало в мыслительном опыте древних философов и вскоре, как молния, ударит в самую систему нашего знания и в наше сознание, это предвозвешание о том, что наши внешние чувства должны будут уступить место и отдать свой приоритет не аппаратам, а нашим *внутренним чувствам*, уже осязаемым научными щупальцами биологов и физиологов, но еще не вполне ими понимаемым. Это непонимание заключается в том, что они не хотят уразуметь и применить в своем опыте учение об интуитивном познании, об *интуиции*, о которой под разными наименованиями уже издревле говорили философы Индии (йоги) и мыслители Эллады — и Гераклит, и Демокрит, и Платон, и Плотин, и гностики, и так называемые «идеалисты» XVIII, конца XIX и начала XX века. Это *интуитивное знание* и было одновременно тем подспудным знанием, исходящим из наших внутренних нервных связей и передаваемых, быть может, коре мозга, о которых заговорили физиологи. Это было знание наших *внутренних, а не внешних чувств*. И когда интуитивисты и до них философы стиля Шеллинга, которые гнушались физиологии в той же мере, в какой физиологи гнушались их философий,

стали разделять интуицию на интуицию *низшую, или сенсорную* (чувственную) интуицию, *интеллектуальную* и даже на интуицию *интеллектуальную* — последнюю «мистики» отождествляли в своем опыте с инспирацией, — они, интуитивисты, высказывали глубоко «материалистические» истины, сами этого не сознавая, а также не сознавая, что «духовное» и «материальное» — только формы выражения. Если бы они это осознали, они ужаснулись бы этому. Понимая больше и много глубже других, почти осязая истину, они ничего не понимали в своем собственном знании, ибо сенсорная интуиция — это, по-видимому, и есть *знание, проистекающее от наших внутренних чувств**.

Вот оно, *подсознательное*! Это — знание, преображенное нашими высшими нервными центрами, могло проявляться в форме интуиции. Оно могло проявляться и в форме интеллектуальной интуиции всякий раз, как в работу вступало воображение. Именно воображение преобразует показания наших внутренних чувств заодно с сигналами внешних чувств. Однако в момент вдохновения оно выключает внешние чувства, сосредоточиваясь всецело на творческом преобразении внутренних чувств. Вот она, инспирация! Весь организм человека мыслит.

* * *

Прислушаемся к тому, что говорят физиологи о воображении. Это не бесполезно для тех, кто особенно подозрительно относится к слову «символ», видя в нем убежище для потусторонних домыслов. Физиологи утверждают, что у человека есть две системы мозговой коры: *непосредственная и символическая*. Плитка шоколада вызывает у ребенка слюновыделение, но и рисунок этой плитки вызывает такое же слюновыделение. Рисунок шоколада — символ. Он порожден символической корой мозга.

Для убедительности приведу цитату: «Окружающий мир воспринимается двумя системами мозговой коры: непосредственной и символической. Каждое раздражение, приходящее извне, отображается *образными и словесными* сигналами во второй системе — в символической. Многочисленные раздражения словом, с одной стороны, *удалили* нас от действительности, и мы должны это помнить, чтобы не исказить наше отношение к действительности. С другой стороны, *слово* сделало нас людьми». Я процитировал положение И. Павлова.

Итак, слово — раздражитель. Это слово-раздражитель вызывает, очевидно, в нашей символической системе коры мозга тоже *символ* или образ. Таков ответ-реакция мозговой коры. Спасаясь

* Йоги и др. указывали на солнечное сплетение, как на высший центр познания. Они тоже, очевидно, осязали внутренние нервные связи и внутренние чувства.

от слов-раздражителей, мы убегаем в их символы, т. е. в слова-символы и образы-символы и тем самым удаляемся от действительности, полной раздражителей. Куда удаляемся? — В мир символов, т. е. в воображаемый мир.

Мы знаем от физиологов, что условные реакции есть копии безусловных и что *инстинкт есть такая врожденная или безусловная реакция*. Очевидно, в этот мир символов, в мир воображения гонит нас некая врожденная, или безусловная, реакция — *гонит нас инстинкт*.

Воображаемый мир, или мир символов, говорят физиологи, не уступает по своей реальности миру действительному. Это ценнейшее признание науки. Подлинный философ и подлинный художник ухватится за него двумя руками. Душевная рана болит так же, как и физическая, и бывает столь же нестерпимой. Об этом писал Л. Толстой в «Войне и мире». Об этом писал я в Предварении.

На это четко указывают и физиологи:

«Воображаемые страдания ничуть не уступают действительным. Та же механика в мозгу и сосудах... Импульсы, вызывающие эту кажущуюся боль, способны подавить всякое реальное ощущение». Это пишет один физиолог — по К. М. Быкову. Он продолжает:

«Кора мозга, действительно, владеет секретом делать воображаемое истинным, усиливать страдания по собственному усмотрению. Но воображение умеет вдобавок снимать реальные страдания: Дж. Бруно пел гимны на костре. Этому находят объяснение в степени возбудимости нервной системы».

«Наши страдания, — пишет тот же физиолог, — не столько зависят от силы падающих на нас раздражений, сколько от степени возбудимости нервной системы. Одно и то же воздействие вызывает у одного жестокие муки, у другого относительно слабую боль, а у третьего не вызывает ни малейшего страдания»*.

Но возбудимость нервной системы есть мотор воображения. Когда пианист играет на рояле полонез Шопена, слушатель составляет свое художественное впечатление от музыкального исполнения не на основании степени напряжения струн или пальцев пианиста, а ищет ему объяснение в мастерстве и даровании исполнителя. Оно же, это художественное дарование, определяется прежде всего художественным воображением. Художественным воображением управляет дух художника — его высший инстинкт.

Все вышеуказанное говорит неоспоримо, что и с точки зрения физиологов иные наши страдания зависят от нашего воображения и самовнушения, действующего на воображение. Это значит, что кора мозга, делающая воображаемое истинным или вытесняющая

* См.: Поповский А. Д. Механизмы сознания. — Л., 1947.

истинное воображаемым, есть нечто физико-химическое, подчиненное воображению — «духу», действующему, как высший инстинкт. Этот высший инстинкт, это воображение, спасли Дж. Бруно от нестерпимых физических страданий, ибо Дж. Бруно внушил себе высокую идею самопожертвования во имя истины. Не в том дело, что механизм внешнего или внутреннего раздражения диктуют коре мозга, а в том дело, что воображение также диктует коре мозга; его высший инстинкт диктует, — вот что еще доказывают опыты Павлова, Быкова, Пшоники и других физиологов. Вся поэзия мировой скорби продиктована нравственным страданием воображения — духа человека.

Физиологи дают обоснование и имажинативному реализму.

Реальность воображения поразительна. Разве не пьянеют от воображения? Прогуливаясь по берегу моря, я ощущал во рту вкус морской соли. Но и при воспоминании об этих прогулках 20 лет спустя я ощущал во рту тот же вкус соли. Чудесное есть не только в мифах и сказках. Разве воображение при внушении и самовнушении не творит чудеса? Разве не заговаривают на давно забытых языках?* Разве мнимые иллюзии не приобретают большую реальность, чем сама реальность?

Краски воображения то угасают, то вспыхивают. Физиологи говорят, что произвольные (сознательные) и произвольные (подсознательные) жизненные процессы суть только разные степени процессов, отличающиеся по силе и функционирующие по-разному в различные моменты. Яркое (сознательное) становится тусклым и исчезает, т. е. становится подсознательным; тусклое (подсознательное) становится ярким; проглоченное незаметно для сознания после вспыхивает. Точно так же и воображение: оно — то дремное, то прозревающее, то полно облачных видений, то — как солнце в экстазе**.

* * *

4.3. 3-е дополнение: Одно возражение

* * *

Я предвижу одно возражение. Кое-кому покажется, что моим высказыванием об абсолюте воображения (Имажинативный абсо-

* Быков указывает на внушение и гипноз, как на временную связь: от мозга к нервной системе, ведающей растительной функцией.

** Дюбуа. «Иллюзия и гипноз» (проблема). (Поль Дюбуа (1848—1919), известный швейцарский врач, основоположник рационального метода в психотерапии.— Прим. ред.)

лют!) я воспроизвожу *credo* немецких романтиков. Это заблуждение. Немецкие романтики — метафизики. Ни о какой метафизике у меня и речи нет. Я отвергаю право мыслителя на метафизическую проблему. Ибо — самая постановка такой метафизической проблемы уже заранее дает всеразрешающий ответ на все тайны души и все загадки мира. Она предполагает потусторонний мир и потусторонний разум, отзвуком или частью которого является разум человека. Незачем строить тогда философскую систему, раз смысл ее предопределен. Нет у меня речи и о пантеизме. Моя философия только человечесна. Но я не ограничиваю человеческую мысль только человеческим мышлением и знанием. Я вынужден допустить и другие разумные создания на планетах иных солнечных систем и иных звездных городов, иных вселенных. Я вынужден допустить любое развитие их разума и их инстинктов, и в отношении их мощи, и их знания, и их способов, темпов и характера познания, и их возможности воздействия на мир и его создания. Я это вынужден сделать, ибо иначе я должен отказаться от науки, не только открывающей мне возможность так мыслить, но и вынуждающей меня так мыслить. Иначе я должен вернуться ко временам системы Птолемея и поставить Землю в центре мира, заставить Солнце вращаться вокруг Земли, а звезды признать предназначенной для нее иллюминацией, сопровождаемой иногда фейерверком, которую астрономия в силу заблуждения вчера называла умиранием старой звезды, а сегодня называет рождением новой звезды. Я также вполне допускаю и должен это допустить, что могут быть существа, познавательная сила воображения которых с ее имажинативным абсолютом настолько превосходит силу воображения художника и мыслителя Земли, насколько вольтеровский Макромегас превосходит ростом земного человека. Это не исключает и обратной возможности, поскольку Солнце — очень старая звезда. Это не исключает и любой другой возможности.

Если на Земле множество людей не желает о подобных вещах думать, то никто не вынуждает их об этом думать, но из такого нежелания «думать» не вытекает, что должно быть запрещено об этом думать или что об этом думать ни к чему. О таких вещах заставляет нас думать наш высший инстинкт, инстинкт культуры, который создал всю нашу культуру, невзирая на возражения, протесты и запрет очень многих и притом весьма хитроумных людей, например, иных теологов или воителей и властолюбцев. Тем не менее Высший инстинкт всегда побеждал, хотя ему приходилось не раз шагать по колено в крови и часто в крови тех, в воображении которых он жил, как Имагинативный Абсолют.

Только пошлость может тут смеяться.

Быть может, кое-кто из романтиков и догадывался, что «Абсолют» имажинативен и что он — инстинкт. Однако никто этого до сих пор не раскрыл. Что до философов-романтиков, — Фихте, Шеллинга, Гегеля, — то я отчетливо указываю, что и Фихтево «Я», и Гегелев «Абсолют» суть только порождения абсолюта воображения, именуемого мною Имажинативным: они — картины, созданные его кистью. Также Кантово софистическое «*Ens Imaginarium*» не есть абсолют воображения. Я сознаю всю опасность этого слова «Абсолют» и все недоразумения, какие оно может породить. Однако, чтобы вырвать у него его тайну, тайну слова и тайну философского и просто человеческого «идеализма» (прошу обратить внимание на кавычки), я должен был принять именно этот термин «Абсолют» и сочетать его с его антиподом — с «инстинктом», который оказался его сущностью: абсолют, как высший инстинкт. Так возникла его диалектическая логика, проявляющая себя в культуре, как закон «постоянства-в-изменчивости».

Напоминаю: я пользуюсь определением Павлова: инстинкт — это врожденная или безусловная реакция. Да, — но инстинкт не только реакция. Он не только отвечает — он побуждает. Он — Побуд. И в этом его мощь. Он побуждает знать, творить и не отступать, — даже тогда, когда он не господствует. Потому что он — высший инстинкт человека.

* * *

4.4. 4-е дополнение: Мистика и «Гнозис»

* * *

Нам придется понять, что когда мы говорим об инстинктивном или интуитивном знании, то мы имеем дело с имажинативным знанием, а не со знанием просто чувственным. Мы не случайно говорим в таком случае о *шестом чувстве* или о «мистическом» восприятии, выключая его из области наших пяти чувств. И шестое чувство, и «мистическое» восприятие есть неприметная работа воображения, выполняющего познавательную функцию. В какой связи находится оно с областью наших чувств, каков здесь действующий аппарат, должна установить психология — *психология воображения*.

Надо, кстати, серьезно исследовать мистиков и их мистический опыт, отбросив предрассудки, завещанные нам отвращением, во-первых, позитивистов ко всякой метафизике и, во-вторых, вульгарным пренебрежением грубого материализма

к религиозному сознанию, трактуемому только в утилитарном аспекте.

Мистик может быть иррелигиозен. Фрейд и Ницше были мистиками, может быть большими, чем Якоб Бёме. У мистиков сильно развито воображение. Их беда, когда оно сковано религиозной догматикой и лишается таким образом свободы познания. Насколько в этом смысле языческий гнозис свободнее христианской гностики! Всё религиозное, как заранее постулируемое, должно быть выделено из мистики, ибо оно уже есть решение, существующее еще до того, как воображение приступило к своей познавательной работе. Но, отсеивая и ампутируя «религиозную догму», надо не выбрасывать вместе с ней мифологическое содержание религиозной концепции, какую бы литературу оно ни образовало с догмой. Все мифологическое принадлежит имажинативному миру, в то время как все «религиозное» принадлежит трансцендентному миру, являющемуся идеей имажинации, но не областью ее знания. Эту идею препарирует здравый смысл, подчиняя ее своей формальной логике, и создает трансцендентную действительность там, где налицо только имажинативная.

Так из *имажинативной гносеологии* возникает трансцендентная гносеология: веры, как знания — мнимая гносеология.

Напомню, что основное отличие религиозного восприятия и понимания от мистического в том, что религиозное понимание основано на откровении, на знании «сверху», открывающемуся жаждающему его, в то время как мистическое понятие есть знание «снизу», возникающее из внутреннего опыта, полученного путем предварительной аскезы, диеты, упражнения. Религиозное понимание основано на вере и только на вере, которой открывается истина. Мистическое понимание основано только на знании: оно добыто усилием ума и воли через воображение.

* * *

Я оставляю в стороне то обстоятельство, что само понятие «мистика» в силу *ignoratio elenchi* подменяется часто понятием религии, хотя мистика по сути своей антипод религии — ее давнишнего беспощадного противника. Религия покоится на вере и откровении, на «сверху», — мистика же на знании (гнозисе) и внутреннем опыте, на эмпирическом проникновении, и есть всегда некий «гнозис» *снизу*. Как ни покажется это парадоксальным, мистика глубоко материалистична, особенно дурная мистика по линии оккультизма (например, теософия, спиритизм). Вина ли мистики, как знания, что в силу исторических обстоятельств она попадает в общий сплав с религией и образует ту магму, какую мы имеем в христианской гностике или в мистике

Средневековья (XIII—XIV вв.). Церковь католическая казнит мистиков. Жрецы и пророки Иудеи враждуют между собою. Конфуций и Лао-цзы — два полюса. Даже иосифляне и заволжские старцы — противники. То же и в Индии.

* * *

Искус и аскеза, через которые проходили мистики-пифагорейцы, йоги и иные секты — их диета, их ступени совершенствования, начиная от послушника-неофита до миста, и от миста до эпопта, есть не только воспитание воли и характера, но и воспитание познавательной силы воображения. Эти философы организуют свой дух, свое мышление, свой высший инстинкт — также и свое тело. Организация духа преследует главным образом одну цель: развить ту имажинативную способность познания, которую мы именуем «энигматической», чтобы достигнуть полного господства высшего инстинкта над низшим. Этому способствует их диета. Шарлатанство тут ни при чем. Шарлатанство и актерство всяческих спиритов, «софов» и прочих я отбрасываю прочь.

* * *

Только в «мистике» происходило воссоединение двух функций воображения: истины и заблуждения. Но обман до того обволакивает в ней предчувствуемую истину, что невооруженному философским знанием и опытом глазу трудно вскрыть в мистике тайное ею знание (гнозис). Предрассудки, существующие в мистике, как религиозные, так и научные, сильно мешают исследователю мистического опыта и гнозиса, между тем как искусство, философия, живая жизнь и даже сама наука дают богатейший материал, пренебрежительно брошенный под ноги житейскому здравому смыслу с его познавательной ограниченностью. И здесь причина лежит в пренебрежении к воображению. Кто понял разум воображения? Миф — вот куда ведет первоначально путь свободного от предрассудков исследователя. В мифе заключены не только идеи истины, но и чаянья грядущего.

Как исследователь, я буду разрезать мистику так, как анатом разрезает тело, чтобы вскрыть познавательную и затемняющую познание работу воображения, отделить их друг от друга и открыть те законы, которые управляют деятельностью воображения.

* * *

На путь имажинативной философии, именно имажинативной, а не идеалистической, вступил Рудольф Штейнер, антропософ. Но его увело в сторону «учительство» и пророческий «путь». Вместо столбовой дороги философии он попал на горную тропу «гнозиса» и, претендуя на откровение *снизу* путем опыта, попал в плен откровения *сверху*. Его «инспирация» оказалась опасной: горная

тропа стала горней. А этим сразу разрешается всё. Когда конечная цель в том, чтобы влиться и раствориться во всем, в космическом, тогда речь идет о торжестве смерти, о небытии, хотя мысль софистически пытается превратить это «небытие» в «бытие». Небытие же есть только сон мысли без сновидений. Но что делать философу со сном мысли без сновидений — с отсутствием мысли? При таком сне мысли без сновидений нет даже нирваны, которая хотя и лишена мысли, но исполнена втайне неизъяснимых эмоций, пока мыслитель мыслит о ней: например, она полна отвергаемой ею любовью. Саморастворение моего существа во всеобщем лишает меня эмоций, и тогда наступает *ничто*: т. е. ничего уже не наступает.

Что же делать философу с «ничто»? Когда Филон или Гегель превращали «ничто» в «нечто», они вкладывали в «нечто» некое формальное начало, имеющее только словесно логический смысл чего-то, например понятия «единицы» (число). «Единица» сразу уничтожила «ничто»: она «стала быть», хотя уже до «единицы» в это «ничто» вместились «нечто», так как под «нечто» подразумевались либо «мысль», либо «существование». Это был первый шаг логики, создавшей мгновенно мир из «ничего» одним словом «нечто». Но «нечто» из «ничего» могло создаваться только воображением, матерью мысли-слова. Стимулом формально-логического хода заменить «ничто» посредством «нечто», а «нечто» представить «единицей», служила имажинация.

* * *

5. К дилемме...

5.1. К дилемме

* * *

Формула о превращении необходимости в свободу истолковывалась наивными мыслителями в смысле превращения всего вещественно телесного в духовное, ментальное, сверхъестественное, т. е. в нечто чистое; абсолютное. Таково истолкование романтического объективного идеализма. Но эта формула означает не только превращение грубого по природе в утонченное, низшего в высшее; не только превращение куска мрамора в статую Аполлона, в форму-идею, но она требует еще превращения всего стихийного в гармонию, зависимого в независимое, бессмысленного в осмысленное (в высшем смысле). И все же и то, и другое есть природа.

* * *

Одно из двух: либо я ничего не понимаю в гносеологии, либо гносеологию Л-а не хотят понимать. Он является изумительным платоником в своем гносеологическом учении о взаимоотношении копии и модели и о познании, как бесконечном приближении копии к модели, но так, что копия никогда не совпадает с моделью. Здесь полностью дана бесконечность Платоновой идеи и учение Платона о взаимоотношении идеи и вещи (конечно, в диалектическом понимании).

* * *

В эпоху, когда вместе со стремлением к абсолюту и постоянству из сознания исчезает самая идея абсолютного, т. е. безусловного, совершенного, идеального и т. д., культура сходит на нет: исчезают свободная философская мысль, подлинное искусство, как самовыражение творца, высокая честность, бескорыстные великие открытия науки. Налицо только корыстные открытия, как прогресс техники для торжества власти человека над человеком и торжества насилия над природой и людьми, прокламируемые как их освобождение.

* * *

Бесклассовое идеальное общество есть последнее научное выражение этой социально-политической иллюзии. Оно остается таковым и сейчас, когда бесклассовое общество налицо.

* * *

Мы мыслим и требуем от мира абсолютного и постоянного, зная «научно», что такого абсолютно-постоянного в существовании нет. Если бы материя трансформировалась в мысль, а мысль в материю, и если бы в конечном счете материя оказалась, таким образом, мыслительной энергией (заманчиво-темная догадка, которая щекочет сегодня научный ум), только тогда мы могли бы сказать, что неизменное и абсолютное, которое в итоге оказалось бы и мыслью, существует в природе. Однако *побуд* к абсолютному, который живет в нас, неизменно хочет открыть в природе самого себя, свой «дух», как нечто абсолютное. Нечто близкое к этому высказывал Гегель. Но ему мешал тогда дуализм материи и духа, чтобы дойти до имажинативного абсолютного. Сегодня мы можем освободиться от этого дуализма, так как противопоставление материи и духа, как антагонистов, исчезает — в сфере микромира. Поэтому споры между материалистами и идеалистами сегодня есть анахронизм, ибо, по существу, нет ни тех, ни других. Как уже было высказано выше, материя потеряла сегодня свои атрибуты косности, дух же теряет свои атрибуты духовности, свою обособленность от низших энергий. Дух — всецело в материи. Материя пронизана в разных степенях энергиями духа. Нет Гегелевой цели в мире: свести материю к духу, необходимость — к свободе.

Нет исторической Марксовой цели в мире: свести дух к функции материи, свободу — к осознанной необходимости, — ибо нет духа без материи, ибо нет материи без духа.

В многообразных феноменах материи различны степени и ступени духа-мысли. Сегодня не парадокс сказать: «Из духа создается материя, из материи создается дух». Здесь Гераклит прав. Но возможно ли удержать мысль вечной?

Что же в последнем счете? — Да есть ли последний счет? Если материя — глубокая бесконечность, то не есть ли мысль, как высшая форма энергии, такая же глубокая бесконечность?

Есть макромир мысли, и есть микромир мысли. Вот что стоит перед нами впереди как предмет познания после того, как мы узнали о макромире и микромире материи-энергии.

Все это грандиозно-страшно-непонятно-удивительно и сказочно.

* * *

«Мечущаяся Необходимость», как закон природы, распространяется и на историю человечества. Но, как уже было сказано, только благодаря закону «Господствующей Силы, или верховности» проявляется «мечущаяся необходимость» в качестве системы. Здесь сказывается достоверность закона «воли к мощи» (впервые высказанного софистами, точнее, Калликлом в диалоге Платона «Горгий»). Этот закон претерпел ряд метаморфоз: через Макиавелли, Гоббса, Гёте (мощь и деяние — «Macht» и «That»), Шопенгауэра (воля-к-жизни) и Ницше (воля-к-мощи) и — Маркса: диктатура, конструирующая историю. Цезарь Борджиа поставил бы здесь свою подпись. И не только он.

* * *

5.2. Парадигмы мысли

Если вычеркнуть тему «Мысль», как предмет познания, то зачем нужна философия? Ведь, по существу, философия занимается мыслью, а не жизнью, а если и занимается жизнью, то опять-таки только мыслью о жизни, теоретически, с тех пор как она стала натурфилософией.

Когда философия занимается жизнью практически, а не философствует о ней, она создает либо чудачества, либо творит ужасы. Философ на троне — либо чудовище деспотизма, либо сумасшедший, либо отвратительный ханжа и лицемер, либо скоморох. Вообразить себе Диогена на троне Александра! — Умора, творящая уродства и возбуждающая всеобщий ужас и отвращение к жизни среди надрывающихся от смеха.

* * *

Свобода, как осознанная необходимость, приводит к положению, что свободный человек — это человек, осознавший себя навеки рабом. Но ведь именно возмущившийся раб требует прежде всего свободы. Раб, примирившийся с неволей, — это стоик. В итоге оказывается, что формула (Энгельса) «свобода есть осознанная необходимость» есть формула древних стоиков.

* * *

Философия начинается там, где кончается анекдот. Наблюдение над козэрами* показывает, что нефилософы сводят философию к анекдотам о философах и философских текстах: они интересничают.

* * *

На сцене, на войне, в политике, при азартной игре не философствуют, а состязаются. Прозвище Еврипида (φιλόσοφος ἂπὸ σκῆνης) — «философ, говорящий со сцены» — ирония афинян по отношению к софистике Еврипида. Впрочем, искусство не исключает философствования и философии. Этим показано, что искусство не игра. Сама философия — особое искусство. Об этом говорилось неоднократно.

* * *

Кокетство поисками истины свойственно грекам: аргумент в пользу скептицизма и артистичности натуры греков. Нечто подобное у Б. Пастернака. Среди греков-философов было немало великих актеров: Пифагор, Эмпедокл, Диоген, по-видимому, и Сократ. Но актер и философ — антиподы. Как же тогда это вяжется? Актер — весь в «кажется». Философ весь — «Быть». Чего хотели эти великие актеры-философы? Они хотели «казаться» превратиться в «Быть». Так создавали они трагедию своей жизни: гибель Гераклита, Эмпедокла, муки кинизма Диогена, спасающегося от страдания остроумием, аскетизм Пифагора.

* * *

Есть воображаемый совершенный народ, живущий где-то на краю света, — гиперборейцы. Так говорит Гекатей Абдерский. Это те же три праведника, живущие где-то в пустыне, о которых говорится в «Легенде о великом инквизиторе» Достоевского. Толстой поселил этих «трех» на острове посреди Волги. Они умели только говорить: «Трое вас, трое нас, помилуй нас», и ходили по воде.

* * *

Иногда воображение забавляется всерьез схоластикой. Мы необычайно раздражены против схоластики за то, что при ее помо-

* От франц. *causerie* — непринужденная беседа, светская болтовня. — Прим. ред.

щи наука, а это значит и мысль, были провозглашены служанкой теологии, как будто если бы наука была провозглашена служанкой чего-то другого, то это было бы лучше. Однако не следует впадать в раздражение от неудач истории, тем более что иногда неудачи истории становятся удачами, и наоборот, удачи истории становятся неудачами.

* * *

В эпохи падения духа и прямого наступления низших инстинктов на дух для того, чтобы высказаться, прибегают к повествованиям в форме происшествий во сне или же в кошмаре, или к Запискам сумасшедшего, или к зашифрованным сказкам, легендам, небывальщинам, т. е. к иносказаниям.

Ведь присниться может всякое. За кошмары здравый смысл не отвечает. Сумасшедший вправе высказывать сумасшедшие мысли. Иносказания можно истолковывать по-всякому. Небывальщина тоже безответственна, поскольку ее не было.

Хорошо тогда приглашать в герои сюжета завязанных лгунов, ибо за вранье героя автор не отвечает, поскольку он предупреждает читателя, что его герой лгун и болтун. Фальстафы, Заглобы, загорелые бароны Мюнхгаузены в такие эпохи так и просятся в литературу.

* * *

«Без абсолюта — никуда. Где абсолют, там у познания в вопросе духа есть глубина, которую любишь, но которую не меришь. Плотвой и ершами искусства забавляются. Такая уха порой вкусна, но вкусность — не признак истины. А в том-то и дело, что подлинное искусство живет истиной, хотя и в иллюзорной оболочке. Такое признание продиктовано не старостью и усталостью, когда мериллом прекрасного становится знание. Такое признание продиктовано пониманием того, что иные изюминки воображения суть высшее знание и свое выражение находят иногда в изюминках искусства. Как трудно высказать то, что ты увидел и понял, — и при этом не солгать — для эффекта. Всё милое в литературе всегда чуть-чуть лживо. Правдивое слово всегда жестоко, и высказать его далеко не просто. Впрочем, не солгал ли я уже? Не пора ли мне остановиться, чтобы не впасть в литературность?»

Я привел запись одного юноши, который когда-то умер во мне. Художники и мыслители-поэты умирают при жизни и притом несколько раз, а затем вновь рождаются. При жизни они умирают для себя. Последний раз они умирают для потомства.

* * *

Но современный «быт»! — Я позволю себе горгианский стиль.

Быт — это жадный, хищный, хитрый, вороватый скряга и мелкий плут, трус и наглец, и одновременно честный тупица, ломовая лошадь, и тут же нечто грядущее, свистящее, гогочущее, громяющее, — нечто попугайчатое, чирикающее, рыкающее, — нечто скользкое, ползучее, зеркальное, двойственное — все это тонны и паутинные сети повседневщины! — всё в целом нечто смертельное для воображения. Воображение умирает. Оно засыпает лунным сном Эндимиона, и если этот сон долго продлится, то он обратится в каменный сон, от которого уже не просыпаются.

5.3. О чем я писал

«Вначале было воображение, и воображение было мыслью, и мысль была воображением, и ничто для воображения не начало быть, что начало быть — в культуре.»

Из писем к неизвестному другу

Я писал — о борьбе разума с инстинктом, или рационализма (интеллектуализма) с интуитивизмом, как о великом недоразумении.

— О трех интуициях, творящих и познающих, и о шлепающей позади них логике, кусающей собственный хвост.

— О прыгающей интуиции, вскакивающей внутрь предмета, и о познании, скользком по граням предметов, как о большом и малом непонимании имажинативной познавательной деятельности.

— О саморазвивающейся диалектической логике, как об абсолютном познании, и о ее фантастическом неистовстве и страсти.

— О дифирамбическом экстазе, как о титаническом познании (Фр. Ницше), о битвах и поединках воли и интеллекта (Шопенгауэр), якобы смертельных врагах логики, как о великом отчаянии пловцов у берега истины.

Я писал о том, где искать разрешение этого великого недоразумения, непонимания и отчаянья? И нашел его —

в источнике и силе того явления, которое мы называем дух и в котором спонтанно саморазвивающаяся логика, исполненная страсти и фантазии, и одновременно с нею экстаз интуиции, скачущей и проникающей вглубь непроницаемого, сочетаются воедино в силу одновременно творящую и познающую. Источник

этой силы — воображение. Оно одновременно творит и познает, оно одновременно экстатично и логично, оно одновременно развивается, как спираль, спонтанно и детерминированно, т. е. само собой, с внутренней необходимостью, и движется скачками, проникая внезапно внутрь этого непроницаемого; оно рождает сияние во мраке неведомого и создает в нем все новые и новые миры, как единую вселенную.

Я писал, что «дух» во многом подобен телу. Его надо питать. Качество его работы зависит от предлагаемой ему пищи. Легкая пища непродуманности рождает в воображении только пустую калейдоскопическую игру видений. Тяжелая пища одних материальных фактов, как и сухая пища точных знаний (математических наук), попадает только в склад памяти, из которой воображение черпает ему в данный момент нужное. Но само воображение этой сухой пищей не насыщается, ибо, питаемое ею, оно все же остается голодным.

Воображение питается мыслями веков, мыслью тех, кто таким воображением обладал и выразил его. Оно еще питается природой, ее кажущимся видимым покоем, под которым незримо, неслышно, неосяземо бушуют вечные бури — атомные и космические, — и только умственный глаз науки и прибор приближения видит их в отдалении.

Я писал дневник художника мысли — о философии, как искусстве, об искусстве создания идей, об искусстве мыслить и об искусстве самой мысли: т. е. о философии-как-искусстве и об имажинации.

Я писал о двух потоках философии: научном и имажинативном, о художественной философии, привходящей в имажинативную философию, или философию как особое искусство.

Я писал о том, что философы-художники всецело включаются в поток имажинативной философии: таковы — Гераклит, Эмпедокл, Платон, Плотин, Диоген, Лукреций, Дж. Бруно, Монтень, Шамфор, Шеллинг, Шопенгауэр, Фехнер, Фрошаммер, Гюйо, Ницше, Бергсон, среди которых Шопенгауэр и Ницше особенно настаивали на том, что философия есть искусство, другие же, как, например, Платон и Плотин, обнаруживали это без прямой защиты такого тезиса.

Я писал, что системы прочих философов если исключить их специфически научные сочинения, особенно математические, что эти системы, так называемые системы идеалистической философии, суть имажинации: Декарт, Лейбниц, Спиноза, Гаман, Якоби, Фихте, Гегель, Шефтсбери, Юм, Гоббс и др. Я включил сюда и некоторых позитивистов. Сюда же особняком входит монструозный Кант.

Я указал на характерные черты философии, как искусства: на систему философии, как на искусство зодчества — на ее архитектуру понятий, творение идей и на диалектическое искусство спонтанной саморазвивающейся логики.

Я отмечал, что философия есть искусство не в смысле художественности стиля, — так как художественность стиля у философа есть только признак его художественной артистической натуры, что она входит в качестве художественной философии в общий поток философии-как-искусства.

Поэтому я писал — о философе и актере, об антиподии философа и актера in principle: философ против актера.

Я писал, что актер апеллирует к площади, а не к знатоку-ценителю: актеру нужны овации, успех. Он равнодушен к истине, если она не внушает ему энтузиазма. Ему, как артисту, чувство художественной правды служит эквивалентом истины (знания), ее метаморфозой, ибо истина порой уязвляет художественную правду и вкус.

Я писал — о роли Имагинативного Абсолюта в «философии-как-искусстве» и о философском воображении. О воображении и фантазии и о том, всегда ли фантазия художественна. Например, в сновидениях?

Я писал о фантазии вообще и фантазии художественной, о фантазии и мечтательности, о мифе и сказке, и о том, как в связи с ними открываются новые темы. Таковы:

Миф, как символический язык Имагинативного абсолюта;

Миф, как предвиденье грядущих открытий;

Культура знания, как конкретизация мифа;

Сказка, как плод фантазии, а не воображения.

Я писал о перерождении мифа в сказу: об оскуднении мифического смысла в сказке.

Я писал, что в сказке дано небывалое, как быть, — невозможное, как возможность, — неосуществимое, как осуществимое, — неисполнимое, как исполнимое, — и о том, что в фантазии-мечте также осуществляется неосуществимое или же неосуществленное, желаемое. И что в сказке возможно даже невозможное вообще: например, птичье молоко (здесь не имеется в виду «птичье молоко», которое вырабатывают железки во рту у голубей в пору кормления птенцов).

Я писал о смысловой многопланности мифа, как о выражении многопланности воображения: о реально-тематическом, символическом, автобиографическом, а иногда еще о мистическом или психологическом плане (воздействие на зрителя).

Я писал о явном, экзотерическом и о скрытом, эзотерическом смысле: о смысле ведомом и неведомом автору; о сознательно

вложенном и бессознательно вложенном смысле (например, «Так говорил Заратустра»).

Я писал, что воображение выполняет основную задачу мыслителя: вкладывать смысл в существование — дать цель бытию.

Я писал о том, что такое «бытие».

6. Приложение

Примечание

Среди философских наук числятся: логика, эстетика, психология, во всех ее вариациях, философская антропология с ее типологиями (зарожжены Фейербахом — Ницше — Дильтеем), социология, история философии и философских наук, эвристика, философские математические науки (философия математики и математическая логика), логистика, философия истории философия права.

7. Тематический индекс к «Имагинативному Абсолюту»

Имагинация:

1. Воображение как мерило культуры.
2. Воображение как высший инстинкт — инстинкт культуры.
3. Воображение и его познавательная сила у эллинов. Имагинативный реализм и эстетика как онтология.
4. Объем и универсальность воображения.
5. Воображение и память. Воображение и вдохновение.
6. Гений, воображение и совершенство.
7. Заблуждение о любви и чувстве как носителях истины
8. Умное чувство и воображение.
9. Два закона: диалектическая логика и самодвижущаяся спонтанно логика воображения.
10. О наглядном созерцании как понимании и о философии как искусстве.
11. Фантазия и воображение.
12. Фантазия и воображение. Воображение и иллюзии. Мнимые иллюзии и реальные иллюзии. Предметные и беспредметные иллюзии.
13. Имагинация как внутренний опыт.

Высший инстинкт (имагинативный абсолют):

14. Мысль-природа. Дух — высший инстинкт: инстинкт культуры. Имагинативная действительность и ее реальность.

15. Высший инстинкт у древних философов Эллады. Гераклит и Платон.

16. Имагинативный абсолют. Дух как побуд к культуре. Понятие «абсолют». Абсолют и бессмертие. Низшие инстинкты и их сублимация (замещение). «Закон метаморфозы» и «закон главенствующей силы» в применении к развитию высшего инстинкта. О подавлении высшего инстинкта, о творческой мощи воображения и падении культуры (см. Добавление «Вакуум»). Как высший инстинкт жертвует низшими инстинктами (биологической реальностью) во имя имагинативной реальности: во имя бессмертия души, нравственной чистоты, художественного совершенства, истины, честолубия.

17. Дух как устремление к постоянству, к формам культуры: к образам искусства, системам философии, образам нравственного совершенства, к положительным и отрицательным культуримагинациям; все это — порождения имагинативного абсолюта: *realioga*.

18. Итоги: абсолютист и имагинативный абсолют.

19. Наука и имагинативный абсолют.

20. О творческом процессе у художника и философа. Самовнушение и одержимость. Не чувство, а воображение поэта.

21. Об открытии внутренних чувств, о трех интуициях.

Физиология, воображение и символическая система мозга. Об инстинкте, как врожденной безусловной реакции. Кора мозга делает воображаемое истинным (имагинативный реализм). Физиологи дают обоснование имагинативному реализму.

22. Имагинативный абсолют и романтики.

Постоянство и культура

23. Постоянство культуры и постоянство природы, или Постоянства абсолютные и относительные. Всеобщий закон метаморфозы и диалектический закон «Мечущейся необходимости». Закон господствующей силы или верховности.

24. Два диалектических закона, как осуществленное противоречие.

25. Постоянство, как основоположный принцип культуры. Высшие идеи и высшие идеалы, как утверждение постоянства в символах бессмертия или абсолюта и как протест инстинкта против прехождения и изменчивости: «вечный возврат», потусторонняя жизнь,

любовь, вечная природа, вообще «вечность», «форма», «логика», слово, определение, истина, святость, мораль, абсолютность и вечность, как критерий оценки, воплощение идей в идеальные образы, слава, самопожертвование, как героизм. Определенность и устой.

26. Бытие, как имажинативное морализированное понятие существования под углом зрения вечности. Утрата чувства бытия при утрате высшим инстинктом устойчивости и постоянства и при умалении духовных ценностей. Положительное определение свободы и ее осуществление, как полное утверждение и осуществление имажинации в творчестве и ее негативные определения. Тезис «жить как мыслишь» как осуществление свободы и устранение антиномии свободы и необходимости.

Воображение, как познание

27. О структуре и морфологии мысли.

28. К логике чудесного. Злое недоразумение: как наука относится к мифологическому мышлению и к воображению. Противоречия эллинского мифа.

Часть 2. Логика Античного мифа*

Предварения

1. Воображение как познавательная способность

Есть люди большого ума, но с детской душой. Они стесняются детскости своей души и скрывают ее иногда под сугубой внешней суровостью или шутливостью. Такая душа была, вероятно, у Суворова. Им будет близка эта книга «Логика Античного Мифа», невзирая на охлаждающее ее слово «логика». Мне самому оно в данном контексте не по душе. Но при завоевании истины не всегда ходят путями души. Слово «логика» отпугивает читателя. Им слышится в этом слове нечто формально-схематическое, школьное. Художники им свысока брезгуют: для них «логика» — антипод искусству, некая антипоэзия, дело умственных закройщиков. Это наивность. Но преодолеть наивность, как и всякую предвзятую настроенность, нелегко. Многим все еще кажется, что логику изобрел Аристотель.

Кое-кто усматривает в сочетании понятий «логика» и «миф» внутреннее противоречие, вроде сочетания «влажность огня». Не буду разубеждать. Таким людям бесполезно доказывать, что логика по отношению к творческому мышлению не есть взятые в бетон берега реки, а само движение воды — ее течение.

Замечу только, что всё имеет свою структуру: и атом, и течение, и вихрь, и мышление.

Конечно, и сама логика прежде всего — структура. Мы представляем себе структуру статически, как кристалл. На самом деле это только ее нам необходимая проекция. Структура динамична и диалектична. Такова она и у атома, и у течения реки, и у вихря, и у мышления.

Структуру имеет и миф.

Есть в нем историческая структура, есть и динамическая, есть и диалектическая. Динамична его поэтическая форма. Она — предмет поэтики мифа. Диалектичен смысл мифа — его семантика.

Историческая структура античного мифа нас занимает здесь только в целях реконструкции древнейших утраченных вариантов

* Публикуется по рукописи 1956 г. с подстрочными примечаниями автора. — *Прим. ред.*

мифа. Но попутно здесь раскрываются и эпические законы построения мифа.

Динамическая структура мифа есть структура метаморфозы его образов и их движения по кривой смысла. Это и есть собственно Логика мифа.

Диалектическая структура мифа есть структура его смысла. Миф многосмыслен. Раскрытие его многосмыслия и обнаруживается как логика его смысла. Смысл мифа об Эдипе начинается не с загадки сфинкса: «Кто ходит утром на четырех ногах, днем на двух ногах, а вечером на трех», а с разгадки этой загадки Эдипом, когда он отвечает сфинксу: «Человек». Загадкой сфинкса оказалась тайна человеческого знания: что может знать человек?

Сказание об Эдипе ставит перед нами проблему:

миф, как знание.

Поиски путей к раскрытию мифа, его мира чудес и знания, таящегося в его смысле, относится к логике мифа. Логика чудесного есть часть логики мифа.

* * *

До сих пор еще не разработана *морфология мысли*. Не только все физическое, но и все ментальное, все духовное имеет свою структуру, — безразлично, будет ли оно дано в положительном или отрицательном плане. Физическое ранение и нравственное ранение обладают одинаковой реальностью. В их структуре есть некое подобие. Толстой отчетливо выразил это в одной из глав «Войны и мира», говоря о духовной ране. Нравственная боль бывает столь же нестерпимой, как и физическая. Мать, услышав о гибели сына, умирает от разрыва сердца. Любовное страдание, чувство позора, потеря чести доводят до самоубийства. Умирают от тоски. Оскорбленное, т. е. раненое самолюбие и тщеславие порождают смертельную ненависть. Обида становится гангреной. Ее вылечивает месть: «Граф Калиостро». И все это имеет свою структуру. Если структурой обладает свет солнца, то ею обладает и свет мысли. Любой вид знания имеет свою структуру. Но наряду со структурой знания существует и структура заблуждения и невежества. Наряду со структурой света существует и структура мрака — в том числе и духовного мрака. А если есть структура заблуждения, невежества и духовного мрака, то не невозможна и структура *чудесного*. Поскольку координированные заблуждения могут рассматриваться как система заблуждений, постольку и координированные «чудеса» могут рассматриваться как система чудесного. А где есть система, там есть и логика. Следовательно, возможна и «Логика Чудесного». Более того: я разделяю положение, что та же разумная творческая сила, — а имя ей Воображение, Имагинация, — которая создавала миф, действует в нас и по сей час, постоянно, особенно

у поэта и философа, но в более прикрытом виде. Пока не угасло воображение, до тех пор не угаснет и жажда чудесного, даже у отрицающего ее, до тех пор есть, есть и есть Логика Чудесного. Вычеркнуть ее можно только с истиной. Я хотел бы видеть такое знание, которое существовало бы без истины. Даже отрекающийся от истины и топчущий истину топчет ее во имя истины.

Правду бьют избитыми правдами.

II. К логике чудесного

*Эстетика у эллинов —
онтология,
Мифология у эллинов —
гносеология.*

Не странно ли, что в век столь глубокого проникновения в мир микрокосмоса — бесконечно малого, читатель часто поневоле пренебрегает искусством пристального чтения. При чтении мифов ум редко вглядывается в чудесный механизм, движущий миром мифологии, потому что он не вооружен знанием этого механизма. Внимание скользит по мифологической фабуле и мифологическим образам, как по чему-то давно знакомому, улавливая только явную или весьма прозрачную аллегория или «сюжет». Мы любимся чешуей мифологического зверя, не видя в этом фантастическом чудовище всей таинственной ночи античного космоса и тех первых загадочных лучей познания, которые бросает ум-воображение на всё самое нежное и самое кроважидное в человеке и в мире. Миф и загадочность мира для нас — соотношение естественное. В таких случаях разум охотно пользуется словом «иррациональный». Но сами эти, нам давно знакомые мифы в своей сущности, как мир познания, нам вовсе не так уж хорошо знакомы и понятны. С высоты научного знания мы и не задумываемся над существом мифологического образа и над «логикой чудесного» мира этих образов. Ведь это мир фантазии! А фантазии доступно всё — любой калейдоскоп нелепостей. Познание же требует законов. Но какие законы могут быть в алогическом мире чудесного! Понятие «закон» есть всегда высшее выражение логики, некое якобы торжество разума над бытием. Однако чудесный мир мифа стоит в прямом противоречии к положениям формальной, Аристотелевой логики — с ее «можно» и «нельзя», или «истинно» и «ложно». Диалектика здравого смысла также не усматривает диалектических ходов логики в неожиданных чудесах и химеризмах мифа и благоразумно отворачивается от всего чудесного, если оно не может быть разоблачено, т. е.

не может быть «расчудесено». Формальная логика не любит переживать конфуза.

Со времен Аристотеля мы приняли логику, как логику здравого смысла (с дефисом «разум»). Но я позволю себе спросить: как обстоит дело с воображением, которое порой отбрасывает от себя здравый смысл и вызывает самый разум с его формальными категориями на поединок?

Мой вопрос означает: существует ли в кругу наук наука — логика воображения? Исследовано ли воображение именно с этой стороны — со стороны его логики? Исследовано ли вообще воображение (эта по общепринятому комбинирующаяся творческая способность) в качестве способности познавательной? Что скажет наука, если какой-либо мыслитель выставит воображение в качестве высшей познавательной силы разума (в широком смысле этого слова)? Художнику такое манифестирование воображением простилось бы. Мыслитель же тотчас попал бы под подозрение: не мистик ли он? не шарлатан ли он?

Многие философы-классики пренебрегали воображением, в смысле его познавательной способности, более того, они видели в воображении помеху для познания, обвиняя его во всех познавательных грехах. Но их собственный грех был самым тяжким из всех философских грехов: они отождествляли аффективное состояние с деятельностью воображения, ставили знак равенства между «*imaginatio*» и «*affectus*» и любое затемнение или искажение истины под влиянием аффективного возбуждения вменяли в вину воображению.

Между тем даже с точки зрения любого позитивизма, воображение определялось скорее как сублимация аффектов, как их преодоление, замещение, их метаморфоза. Само же оно, воображение, искони обнаруживается как форма познания, имеющая наиболее древний познавательный опыт и язык, но при наиболее загадочном шифре*. И что же, вместо того, чтобы заняться разгадкой, расшифровкой этого шифра воображения, мы выключаем самую тайнопись, как текст, и воспринимаем ее только как рисунок, любим ее и истолковываем его, и без того уже явную, аллгорию...**

Недоверие одного из двух основных потоков и типов философии, так называемой научной философии, к воображению вызва-

* Мышление идеями и само порождение идей есть деятельность воображения.

** Мышление образами, как деятельность воображения, есть одновременно мышление смыслами. В так называемом мифологическом мышлении это дано обнажено: там образ есть смысл и знание. Там миф есть, так сказать, воплощенная «теория». Древние космогонии и теогонии суть такие теории — описание и генеалогическое объяснение мира.

ло пренебрежение к проблеме логики и психологии воображения и у науки.

Отсюда истекает также понимание мифологического мышления, т. е. мышления в условиях господства воображения, как некоего антипода знанию — иначе говоря, как мышления при господстве перепуганной и пугающей фантазии. Это мифологическое мышление принимается только за мышление первобытное и *примитивное*, причем само воображение низводится до мышления инфантильного. Оно предоставляется, пожалуй, искусству, поэзии, как сфере, оперирующей образами, т. е. методами того же мифологического мышления. Словом, воображение отдают детскому и художественному творчеству.

Такое пренебрежительное понимание не парадокс, а злое недоразумение. Против него направлена эта книга.

Деятельность *воображения* рассматривается в ней не как примитивное мышление, а как *высшая форма мышления*, как деятельность одновременно и творческая, и познавательная.

* * *

Замысел раскрыть воображение, как познавательную способность, в разрезе логики, давно занимал меня, но мне не хватало конкретного материала, такого, где бы воображение непосредственно и искони выявляло эту свою логику, пока я не взгляделся пристально в *мифологию* древних эллинов. В ней *чудесное*, как сфера чистого воображения, проявляет себя сплошь в категориях материального чувственного мира, не выходя из его вещности, и в то же время оно, чудесное, играет этой вещностью так, как если бы законы и категории материального чувственного мира не носили для него характера общеобязательности и необходимости*.

Ни у одного народа образы мифологии не отличаются такой конкретностью и самый смысл этих образов — такую осязаемой телесностью во всех его вариациях и нюансах, как у древних эллинов.

Истари воображение эллинов не было заторможено подозрительностью скепсиса и формальной рассудочностью с ее требованием «достаточного основания». Оно не требовало цепей причины и следствия. Не обладая еще аналитическими методами научного знания, не расчлняя индукции от дедукции, древние эллины истари познавали мир непосредственно синтетически — одним воображением. Именно само воображение служило им как бы познавательным органом, выражая результаты этого познания в образах мифа. Эти образы заключали в себе только *идеи*, а не *сознательные цели*, которые культурное сознание ставит практически перед собою при познании мира. В их образах как бы скрывав образах мифа. Эти образы заключали в себе только *идеи*, а не

сознательные цели, которые культурное сознание ставит практически перед собою при познании мира. В их образах как бы скрывались эстетические суждения, но особого порядка. Их эстетика была для них онтологией.

Для нас глаза кормчего Линкея, всё насквозь видящего, есть предвосхищение свойств рентгеновских лучей (α), но в этой идее образа-глаза, видящего насквозь — т. е. сквозь твердые тела, — не было у эллинов скрыто устремление найти инструмент для проникновения глазом непроницаемого. Такой сознательной цели, создавая миф, эллин себе никогда не ставил*.

Хотя миф не ставит перед собой сознательно, в качестве своей цели, раскрытие тайн природы, однако идеи многих научных открытий предвосхищены мифологией эллинов. Также и иные чисто теоретические и философские идеи живут в эллинской мифологии**. Мы узнаем, как произвольно миф играет временем, как один и тот же предмет может казаться то большим, то меньшим (по своей величине), как один и тот же объект может в одно и то же время находиться в двух местах, как для того, чтобы перейти с одного места на другое, предмет преодолевает пространство, равное нулю, или аннулирует время: время выключено. И притом все это дано не как теоретическая предпосылка, а якобы как самоочевидность, будто бы вопреки здравому смыслу, а на самом деле в рамках здравого смысла.

Мы увидим в логике мифа нечто чрезвычайно любопытное и двойственное: мы увидим, с одной стороны, явно *«абсолютную логику»*, но построенную скрыто на основе «логики относительности» и при этом в конкретных телесных образах Евклидова мира.

Мы увидим, что воображаемый, имажинативный мир мифа обладает часто большей жизненностью, чем мир физически данный, подобно тому, как герой иного романа бывает для нас более жизненным и исторически конкретным, чем иное, когда-то жившее, историческое лицо.

Мы увидим, что воображение, познавая теоретически, угадывало раньше и глубже то, что только впоследствии докажет наука,

* Образ «глаза всё насквозь видящего» Линкея поставила, как некий смысл, сама логика образа «виденья», т. е. логика воображения, как его дальнейшую очередную ступень вслед за образом «всевиденья» многоглазого Аргуса. Образ «глаз» Линкея был одной из промежуточных необходимых фаз развития всего целокупного образа «виденья», как его смысла, раскрывающегося в ряде индивидуальных конкретных образов: одноглазый Циклоп, многоглазый Аргус, всевидящий Гелий, слепой при зрячести Эдип, зрячий при своей слепоте Тиресий и т. д.

** Как теория относительности; теория физики микрокосма, понимание времени как длительности, морфологический закон метаморфозы.

ибо имажинативный, т. е. воображаемый объект «мифа» не есть только «выдумка», а есть одновременно познанная тайна объективного мира и есть нечто предугаданное в нем: в имажинативном или воображаемом объекте мифа заключен действительный реальный объект. И поскольку содержание, т. е. тайна действительного объекта беспредельна и микрокосмична, постольку и «имажинативный объект» насыщен *смыслом*, как рог изобилия пищей. Это обилие внутреннего содержания или «бесконечность» смысла мифа сохранила и сохраняет нам мифологический образ на тысячелетия, несмотря на новые научные аспекты и на новые понятия нашего разума или на новые вещи нашего быта.

* * *

Мы часто забываем, что Гераклит и Платон мыслили мифологически, но не потому, что Гераклит хотел завуалировать свою высшую мудрость и сберечь свое учение от пошлости истолкователей и последователей своим мифологическим и гиератическим стилем. И не потому, что Платон хотел поэтическими средствами воздействовать на трагика, сокрытого в душе человека. Они мыслили мифологически именно там, где не могли высказать дискурсивно ту свою истину, которую их воображение столь же образно воспринимало, как и высказывало. Короче говоря, Гераклит и Платон познавали тогда мир мифологически, имажинативно, силой воображения, силой логики этого воображения, как высшей функции разума. И не иначе и иные современные нам мыслители-художники. Из них первым назову Достоевского. Достоевский тоньше, чем логик Кант, понял антиномию высших идей разума и создал из нее трагедию в романе «Братья Карамазовы». Но что он для этого сделал? Он ввел мифологическую фигуру чёрта — тот «галлюцинаторный образ», которым так часто пользуется миф при оборотничестве героя в момент решающей схватки противников: так, Фетида в борьбе с насильником Пелеем принимает различные образы. Но все эти образы превращений Фетиды мнимы: она все-таки та же Фетида. Предупрежденный о мороке, о ее оборотничестве, Пелей, схватив Фетиду в объятья, не размыкает рук, невзирая на все метаморфозы ее облика. (То же делает и Геракл в борьбе с Протеем и Менелай в борьбе с Главком.) «Галлюцинаторный чёрт» Достоевского — это все тот же Иван Карамазов, расщепленный внутри себя; полетевшая в чёрта а ля Лютер чернильница стоит на своем месте. Все видение чёрта оказалось мороком мысли, все оказалось мифом. Могушая имажинативная логика воображения Достоевского достигает своего апогея в сцене кошмара Ив. Карамазова, в сцене, где расщепляется сознание его героя и в порядке оборотничества возникает галлюцинаторный образ чёрта.

Мы можем сказать, что миф, и особенно древнеэллинический миф, есть запечатленное в образах познание мира во всем великолепии, ужасе и двусмыслии его тайн. Такое утверждение глубоко антично. Напрасно иные из современных мыслителей полагают, что замкнутый космос античного человека исключает идеи безначальности и бесконечной глубины этих тайн. Бесконечность ужасала богов Олимпа уже у Гесиода. Те страшные, переплетенные между собой корни земли и всесущего, пребывающие в вечной бездне Вихрей под Тартаром, вызывали у них трепет и отвращение*. Сознание эллина с содроганием отворачивается от них. Но оно *знало* об этой бездне великой бесконечности, как знало и о бездне бесконечности малого, об Анаксимандровом «апейроне».

Если в этих якобы наивных мифах скрыто предугадывание «законов» мира и грядущих открытий науки, то предугадывание дано в мифе как бы бессознательно, только как эстетическая игра, утверждающая абсолютную свободу желания, т. е. творческой воли. В таком предугадывании нет прямого указания человечеству на ту или иную конкретную цель: познай то-то, открой то-то.

Но сколько разума скрыто в этом так называемом бессознательном акте мифотворческой мысли!

Однако, как порождение только воображения, миф до сих пор не исследовали. В науке обычно не отделяли мифы эллинов от истории их религии и культа, связывая миф с этнографией, лингвистикой и другими областями научного знания. Для объяснения мифа прибегали к генетическому методу, применяемому к историко-культурным явлениям.

Историко-культурные стимулы — торговля, войны, эволюция религиозных и моральных воззрений и пр., о которых мифотворцы могли уже сами ничего не знать, считаются решающими фактами для раскрытия и реконструирования мифа. В равной мере ценны для науки данные сравнительного языкознания.

Факты мифологического сюжета (образ Химеры, Кентавра), вызываемые у мифотворца самой логикой образа, сюжета, смысла — развитием самой темы при данной исторической обстановке, — пытаются объяснить, исходя прагматически только из исторической действительности.

Живописец изобразил на картине пожар. Зрителю объясняют, что пожар, изображенный на картине, произошел, по всей вероятности, или от брошенной непотухшей папиросы, или от поджога, или от затлевшей балки в системе отопления. Может ли такое объ-

* Гесиод. «Теогония», стих 736.

яснение помочь пониманию картины, или законов живописи, или дара живописца и т. д.? Однако для объяснения мифа прибегают именно к подобному методу. Полагают, что если объяснить гигантомахию (борьбу богов и гигантов) как отголосок борьбы эллинских племен-дорян с автохтонами, то тайна мифа о гигантах перестанет быть тайной: и миф раскрыт и понят. Полагают, если миф о рождении воинов-эхионов, выросших из посеянных зубов дракона и истребивших друг друга, объяснить как аллегорическую картину посева, всхода колосьев и жатвы, то миф о воинах, поднимающихся из земли в полном вооружении, в шлемах и с копьями, обретет смысл и будет раскрыт. Предпосылка такого объяснения проста: свести необычное к обычному, к бытовому или историческому факту, и в этом усмотреть его смысл. Но ведь смысл Химеры не в том, что фантастический образ Химеры можно свести к сочетанию трех кусков: куска льва, куска козы и куска змеи, или к разновидности восточного дракона. Смысл образа Химеры также не в том, что она — огнедышащий вулкан, ибо из пасти ее вылетает огонь и дым, — и не в том, что она грозовая туча и вихрь, ибо шерсть ее сверкает, как молния, и она сама крылата, как вихрь, и мохната, как туча. Для нас смысл этого крылатого, трехтелого, огнедышащего, всеми цветами радуги переливающегося дракона — в его невероятности и нелепости, которая нас одновременно и ужасает, и восхищает. Но когда в мифе огненное дыхание этого дракона угасло, краски померкли, крылья бессильно распластались по земле — Химера исчезает: перед нами лежит холодеющее чудовище — красоту сменило уродство, и мы вместо Химеры видим только *нелепость*. В этой смене химерического нелепым, безумной фантазии отвратительной глупостью — смысл второго плана мифа о Химере.

Но в мифе о Беллерофонте и Химере есть еще третий план. Поразив Химеру, Беллерофонт сам подпал под власть Химеры: им овладела химерическая мечта взлететь на Пегасе на Олимп. Попытка осуществить эту мечту кончается безумием. Сброшенный Пегасом с облаков на землю Беллерофонт теряет разум. Победитель Химеры сам становится жертвой Химеры — таков смысл третьего плана этого мифа.

* * *

Как бы научно мы ни объясняли непримиримые противоречия древнего эллинского мифа, приводя неопровержимые аргументы, вроде напластования, интеграции и дифференциации праэллинских и эллинских малоазиатских и материковых, племенных и локальных туземных богов и героев, связанных с религиозными воззрениями, которые были созданы, вольно и невольно, «народом», т. е. воображением его поэтов и мыслителей, на какую бы конта-

минацию древних космогоний и теогоний или мифологических компендиумов (этиологических, генеалогических или географических, или иного характера) мы ни ссылались, какие бы мотивы вплоть до чисто сказочных ни вплетались в мифологическую ткань — одно всё-таки останется неопровержимым, а именно то, что эти противоречия в течение веков существовали в живом сознании народа и его поэтов. Эпос, лирика и трагедия, одновременно или разновременно, разрабатывали и хранили, как свое достояние, — и в эпоху догомерову и в эпоху послегомерову до самого заката античности, — все эти противоречия верований и образов. Ни каноническая система олимпийцев, ни мистерияльные таинства, ни философская интерпретация, ни александрийская наука не могли внести единообразие и упорядоченность в античную мифологию. Они не могли распутать весь этот мифологический клубок со всеми его узлами, весь этот смысловой хаос, когда, например, герой после смерти мог одновременно быть вознесенным на Олимп или перенесен на острова блаженства и в то же время мог уныло бродить — то тенью, то призраком, то душой по полумраку айда; когда он мог быть одновременно смертным и бессмертным, исчезнуть навсегда и все же появляться. Его жизнь, жизнь героя и всех связанных с ним существ протекала в мифах не одной, а многими жизнями в самых разнообразных комбинациях, вплоть до смерти героя, всем по-разному ведомой и, в конце концов, часто вовсе неведомой. Ведь и догомеровы древние предания, и Гомер, и далеко с ним не согласный Гесиод, и лирики от Сафо до Пиндара и Вакхилида, и трагики, и историки, и ученые — грамматики, лексикографы, компиляторы и схолиасты, и пр. и пр. — все они бытовали в сознании и культуре Эллады. Для сознания эллинов, Гомер жил и в VIII веке, и во втором (II), и много позже, и жили и Сафо, и Пиндар, и Эсхил, и Еврипид, и Геродот, и жили еще Платон и Эпикур, неоплатоники и стоики, Посидоний и Эвгемер — и жили элевзинские и орфические мистерии — и все они по-разному, в разные эпохи рассказывали о богах и героях, и по-разному их истолковывали. И тем не менее во всем этом смысловом хаосе, созданном веками, есть своя логика и законы этой логики, знание которых может помочь нам не только понять, но и упорядочить и реконструировать древние уже затерянные мифы.

(Однако моя задача отнюдь не в том, чтобы переводить мифологические образы, поэтическую фантазию, в историко-культурный план: сводить, например, миф о рождении воинов-эхионов из посеянных зубов дракона к земледелию и их взаимоистребление — к жатве колосьев. Моя задача: не выходя из мира воображения, раскрыть те логические законы, по которым построены и живут

образы этого мифа или его чудесные акты, ибо независимо от того, когда образ создан, логика воображения работает одинаково).

Моя задача, например, показать, что там, где в мире действительном проявляется причина и действие согласно законам естественной необходимости, там в мире воображения, в мифе, имеется в латентной форме основание и следствие, порожденные и связанные между собой только *абсолютной свободой и силой желания*, т. е. творческой волей воображения, играющего роль естественной необходимости. «Так хочет» моя логика — таков закон необходимости в творческом желании. Но и в идее этого «так хочет» моя логика, т. е. имажинативная логика, этого желания, воображения, этой воли художника, живущей в душе человека, заключено предвосхищение устремлений и целей культуры и науки. Это то же, что эстетическое «хочу» искусства, таящее в себе, при имажинативном заряде, познание мира и его осмысление. Поэтому мертвый герой — будь то Эзон (отец Ясона) или Пелопс — воскресен, хотя он рассечен на части, сварен или изжарен и даже частично съеден. Он воскресает, вопреки здравому смыслу, потому что так хочет миф и его логика.

* * *

В основе логики здравого смысла лежат в сущности перспективные категории, выросшие из приспособления нашего существа к данной системе действительности, чтобы ее выдержать и ею овладеть. В формальной логике мы формулируем только законы и правила здравого смысла.

Мы до сих пор не сознаемся в том, что высшая познавательная и творческая способность «разума» есть работа воображения и что она протекает якобы алогически и тем не менее дает поразительные результаты: именно к ним мы применяем слово «гений». Слово «гений» импонирует. Слово «логика» не импонирует. Один мыслитель даже пренебрежительно отметил, что логика шлепает ногами позади воображения гения. Если бы творчество гения улеглось целиком в обычную формальную «логику», мы лишили бы гения его высшей прерогативы «прозрения», создания нового, небывалого, и тем самым аннулировали бы его. В то же время нас поражает логическая сила гениальной мысли, разгадывающая и выражающая тайны бытия и пути истории, пред которыми индукция терпит такое же поражение, как дедукция.

Напомню еще раз: гений — это воображение.

* * *

Мифологический сюжет — независимо от того, имеем ли мы дело с эпической или драматической традицией, и есть воображаемая, имажинативная действительность, выражающая смысл всего существующего с его чаяниями, страстями, мыслями, вещами

и процессами при латентности его целей. Цель жива и скрыта в самом смысле мифа. Но система отношений и связей в этой воображаемой, имажинативной действительности иная, чем в действительности, к которой прилажен наш здравый смысл. Логика здравого смысла сохраняет свою видимость, но не отвечает логике имажинативного мира, которая, опровергая первую, т. е. логику здравого смысла, кажется нам, с ее точки зрения, алогизмом (но только кажется таковым)*.

В основе воображаемой, имажинативной действительности лежат иные, особые категории, но отнюдь не перспективные, а абсолютные, так как в имажинативном мире нет места ни гипотезе, ни вероятности, ни апории. И если в нем возникает положение условное, то и оно носит безусловный характер; и если в нем возникает непоследовательность, то и она носит последовательный характер: иначе говоря, в имажинативном мире существуют только безусловные условия и последовательность непоследовательностей, отвечающие ее категориям (как, например, категории игры и метаморфозы).

* * *

Это не парадокс, если я выскажу мысль, что для воображения существует иная система действительности, чем для здравого смысла мира первого приближения. Следовательно, категории, лежащие в основе логики воображения, будут иными, чем категории формальной логики здравого смысла**.

Мы должны в данном случае отчетливо понять, что система эстетической действительности в имажинативном плане есть онтологическая проблема, ибо она есть «бытие», хотя и имажинативное бытие. Перед нами эстетика, как онтология (такой была она и для древних эллинов), и наша задача — подойти к ней гносеологически и раскрыть логику, которая отражает категории, господствующие в системе этого имажинативного мира.

* * *

Вот почему нам кажется необходимым ввести особый термин для формы знания общей с гением, знания, которое обязано всецело воображению. Этот термин — *энигматическое знание*, от греч. слова «энигма» (загадка). Если мы зададимся целью раскрыть во-

* Имажинативный мир мифологии имеет свое бытие: это так называемое «якобы бытие», обладающее своей специфической логикой, которая для действительного бытия будет алогичной. Поэтому логику «якобы бытия» правильно назвать «алогической логикой» или еще лучше «логикой алогизма».

** Когда я уже в другом месте отмечал, что существует особая категория игры и что всеобщий закон метаморфозы есть одно из выражений этой категории, я имел в виду систему действительности воображения, которая для нас есть не что иное, как «эстетическая действительность».

ображение с его познавательной стороны, т. е. дать гносеологию воображения или же «имагинативную гносеологию», мы неминуемо придем к проблеме логики воображения, которая и будет в данном случае энигматической логикой.

* * *

1. Логика чудесного в эллинском мифе (Движение образа)

1.1. Логика чудесного

Чудесный мир эллинской мифологии насквозь материален и чувствен. В нем все духовное, идеальное, ментальное — вещественно. В нем даже метафоры, тропы и фигуры суть вещи. И наоборот, в нем все вещественное может обнаруживаться как идеальное, оставаясь трехмерным, не выходя из ограниченности космоса. Оно может стать вне естественных законов чувственного мира — вне категорий его пространства, времени, причинности. Сохраняя всю видимость логических отношений и связей, оно может действовать не согласуясь с положениями формальной логики и не в силу софистики, а в силу своих особых якобы «алогических» законов мифа. Они сверхъестественны для здравого смысла, приноровленного к системе данных пространственно-временных и каузальных отношений, и естественны для мира чудесного. И при всем этом никакой трансцендентности — потусторонности, никакой метафизики. Наоборот, — бог, душа, само бессмертие в этом мире чудесного телесны, физичны. Тень смертного в аиде — не беспредметный предмет (не амфиболия Канта). Хотя она телесно неосязаема, «бесплотна», она все же существо: она обоняет, она вкушает кровь жертвенного животного. Она теряет память, пролетая мимо Белого утеса (λευκὴ πέτρα) пред входом в царство Аида, но, вкусив кровь, выходит из состояния забвения — к ней возвращается память; она говорит, предвещает, но тщетно пытаться живому Орфею или Одиссею обнять тень телесной рукой. Рука скользит по пустоте. Для обычной логики такая бестелесная телесность, такое подобие стилистической фигуре оксímорон есть алогизм, но в мире чудесного мифа, как и в сказке, своя логика.

Схождение Одиссея в аид (κατάβασις εἰς ᾗδου), так называемая Некия (Νεκυία) иллюстрирует сказанное. Схождение Геракла в аид (его двенадцатый подвиг), или же схождение Тезея в аид дублируют пример.

Даже сама Смерть, крылатый демон Танат и его брат Гипнос-Сон суть существа. Они так декоративно переносят в «Илиаде» труп Сарпедона с поля битвы в дальнюю Ликию. Вазопись использовала этот сюжет. Со Смертью-Танатом борются Сизиф и Геракл, как атлет с атлетом. Геракл вырывает у нее Алкесту. Сизиф даже сковывает Смерть и сажает ее в подземную тюрьму. На земле все живое перестало умирать. Зевсу пришлось послать бога войны Арея, чтобы освободить Смерть из заключения. Война, конечно, освобождает из заключения Смерть. Но Танат, как бог культа, никогда не существовал*. Это чисто литературный мифологический образ.

Метод построения мира чудесного отнюдь не прост: все перевернуть по принципу «шиворот-навыворот», т. е. сделать все осмысленное бессмысленным, все бессмысленное — якобы осмысленным, или осуществить вышеуказанную фигуру «оксиморон»**. Например, «нищета богатства», как фигура оксиморон, осмысленна и проста. Но нищета богатства, как миф о золоте царя Мидаса, о превращении всех предметов, до которого дотрагивается Мидас, в том числе хлеба и воды, в золото — это осуществляется не просто по методу «шиворот-навыворот».

Сказка знает такой мир, где все шиворот-навыворот — страну-наизнанку: там телега тащит осла, там кубы катятся, там носят воду решетом, варят уху из еще непойманной рыбы и шьют одежды из шкур еще не убитых зверей. Но чудеса страны-наизнанку — сплошь обнаженный сарказм. Мифу же для создания чудесных существ и предметов, для совершения чудесных действий, не нужно прибегать к сарказму, к скрытой карикатуре и к иронии. Налицо полная серьезность. И логика чудесного серьезна, и мир чудесного трагичен, а не комичен. В нем даже образ Химеры трагичен. В этом мире даже птичье молоко было бы действительным молоком. В нем от взора Медузы, действительно, окаменевают, и золотая стрела, попав только в пятю героя, смертельна: ибо она стрела солнце-бога Аполлона. Каким образом? Почему? — На это простого ответа пока нет. Категория причинности здравого смысла снята. Право задавать вопросы «почему», «каким образом» в мире воображения у здравого смысла отнято. Вопрос «почему» не всегда позволяет задавать и наука. Почему соединение плюса (+) и минуса (—) электричества дает искру и свет? Почему камень, подброшенный вверх, падает? И если в последнем случае наука отвечает «в силу закона тяготения», то этот ответ столь же чудесен, как и ответ Шопенгауэра на вопрос, почему падает камень. Камень падает потому, что так хочет камень. Но почему камень, по-

* См.: Wilamowitz.

** Иначе говоря, использовать принцип противоречивого противоположения.

висающий в пустоте над головой Тантала, только грозит упасть, но не падает, — почему? Потому, что так хочет Зевс, отвечает миф.

Для пояснения специфичности логики этого мира скажу: в мире чудесного две параллельные прямые могли бы встретиться, не переставая быть параллельными, и при этом не в сферическом пространстве, а в пространстве Евклидовом. Если по отношению к сферическому пространству такое явление, как встреча двух параллельных прямых, понятно, то для Евклидова пространства оно и непредставимо, и непонятно. Тем не менее логика чудесного мифа будет утверждать такую невозможность, как нечто возможное. Она утверждала бы эту мнимую возможность так, как если бы она была вполне понятной и представимой, создавая, таким образом, особый вид иллюзии, которая является даже в качестве иллюзии — ложной, мнимой *иллюзией*, или же только *имагинативно-реальной*: чем-то вроде амфиболии*.

Мы не замечаем этой мнимости в развернутом сюжете мифа. Мы никогда не задаем себе даже вопроса, реальна ли эта иллюзия или мнима, ибо миф оперирует подобными иллюзорными образами и актами так, как будто эти образы и акты вполне реальны и естественны, снимая своей своеобразной, якобы алогической, логикой всякий гносеологический подход к его чудесным явлениям.

Но в логике чудесного есть и свои особые категории — категории мира вне времени (но во времени), вне пространства (но в пространстве), вне естественной причинности (внутри цепи причинности). Однако эти чудесные явления подчинены своей необходимости и своим законам. Это мир возможности невозможного, исполнения неисполнимого**, осуществления неосуществимого, где основание и следствие связаны только одним за-

* Амфиболия Канта: беспредметный предмет, например тень. В мире чудесного беспредметные предметы проявляют функции вещественных предметов¹².

** В сказке невыполнимое выполняют часто благодарные или чудесные животные: серый волк, ворон, лебедь и т. д. или тьмы мелких зверюшек: мыши, муравьи, или чудесные сверхъестественные существа, например феи, джинны... В мифе эллинов все выполняет сам герой, поэтому их мифы — всегда героические сказания. Если даже на помощь герою приходят волшебные предметы (шлем-невидимка, крылатые сандалии, меч-кладенец и проч.), то все же герой делает все своей рукой. Даже помощь богов большей частью весьма относительна, так как без отваги или сметки героя эта помощь оказалась бы несущественной или позорной. Когда трусу Парису помогает Афродита, мифологический эпос дегеронизирует <...> этим героем. Эпос презирает Париса. В древнейшем догомеровом мифе Парис, несомненно, был иным. Если бы Одиссей не был сметлив, он не справился бы с Полифемом. Если бы Ахилл не был так отважен, он не справился бы с богом реки Скамандром до того, как ему на помощь пришел Гефест.

коном — *абсолютной свободой желания* или творческой воли, которая является в нем необходимостью.

Мы увидим, что в аспекте формальной логики здравого смысла здесь все основывается на *egor fundamentalis*, т. е. на первичном заблуждении (*prôtôn ψεύδος*), на некоем основоположном скрытом ложном допущении. Но в аспекте логики чудесного это *prôtôn psevdos*, это основоположное заблуждение, есть *основоположная аксиома*:

Тело барана рассечено Медеей на множество частей, сварено в котле с волшебным зельем, и все-таки баран выходит из этого котла целым, невидимым и юным. В силу чего это произошло? — В силу волшебства: т. е. налицо мнимая иллюзия. Первичное заблуждение, скрытое ложное допущение как секрет волшебства есть аксиома чудесного.

Старцу Иолаю надо догнать убегающего Эврисфея, гонителя Геракла, чтобы воздать ему за всё зло, причиненное Еврисфеем Гераклу и Гераклидам. Иолай умоляет Зевса вернуть ему на один день, на этот краткий миг былую мощь и юность (мотив из библейского мифа о Самсоне) — и Зевс выполняет его желание. Мгновенно Иолай становится юным богатырем, догоняет Эврисфея и берет его в плен. Вопрос: каким образом Иолай мгновенно помолодел, для его чудесного превращения снят?

Овидий в «Метаморфозах» описывает с натуралистической детализацией момент превращения человеческого тела в птицу, в змею, в цветок, в дерево... Приемы описания такого превращения, т. е. метод — всегда один и тот же. Но этот процесс метаморфозы есть описательное «как», а не объяснительное «как». Объяснения нет. Так хотели боги или Мойра — судьба, т. е. *абсолютная творческая воля или сила желания*. Законы природы якобы сняты. Есть только закон желания.

Какова же логика желания или творческой воли?

1. Для желания нет предела.
2. Для желания нет невозможного.

Правда, есть еще «недопустимое», нечто такое, за что полагается кара. Но это уже моральное требование. Желание же в мифе сперва осуществляется, а затем уже следует возмездие.

Тантал захотел испытать всеведение богов. Он угостил их блюдом из мяса своего сына Пелопа. Богиня Деметра съела кусок плеча Пелопа, а затем превращенный в жаркое Пелоп восстанавливается в своем прежнем виде, но только с плечом из слоновой кости, а Тантал терпит вечную казнь. Казнь как моральная тенденция введена в миф позднее и не связана с чудесным воскрешением Пелопа. Отметим: легенда о воскрешении Лазаря или о воскрешении Эмпедоклом девушки или миф о воскрешении Алкесты, как ни

чудесны они, они понятны и представимы, подобно пробуждению спящего: это вполне реальная иллюзия. Воскрешение силой мертвой и живой воды разрубленного на куски витязя, какого-нибудь Руслана, также понятно. Куски тела механически соединяются, срастаются, витязь обретает свой прежний облик, и воскрешение тогда — допустимое чудо. Но воскрешение зажаренного, сваренного, разрубленного героя — соединение кусков мяса, потерявших свои формы, непредставимо и непонятно: пред нами ложная, мнимая иллюзия. Но в плане логики чудесного она столь же логична, как и воскрешение простого умершего: ибо дело только *в самом смысле акта, а не в правдоподобии акта*. Наше сознание принимает мнимую непредставимую иллюзию воскрешенного Пелопа наравне с реальной иллюзией воскрешенной Алкесты, как факты одинаковой имажинативной достоверности.

* * *

Итак, логика чудесного в мифе как бы играет произвольно категориями: временем, пространством, количеством, качеством, причинностью. Играя пространством и временем, чудесное по своему произволу сжимает, растягивает или вовсе их снимает, не выходя при этом из предметной вещности мира. Пространство остается Евклидовым, события протекают во времени, но сам чудесный акт или предмет в них не нуждается.

Бог может ускорить срок жизни, положенный герою судьбой-Мойрой, может по своему произволу удлинить его, Ослепленному Тиресию даруется взамен глаз долголетие. И не ему одному. Наоборот, фракийскому царю Ликургу, дионисоборцу, жизнь укорачивается. Можно жить без возраста и в любом возрасте; можно возвращать былую юность; можно прожить вторую жизнь — воскреснуть после смерти: вернуться из аида на землю и вновь воплотиться в прежнее тело. Сизиф достиг этого хитростью, он обманул властителя преисподней — бога Аида. Ему пришлось умереть вторично, как Лазарю, из аида Тезея вернул на землю Геракл.

Боги могут рождаться в любом возрасте. Зевс родился младенцем, рос не по дням, а по часам, но достигнув зрелости, перестал стареть. Время для него остановилось: таков и Фидиев Зевс. Ребенком родился и Гермес, но с разумом взрослого. Младенец оказался смышленнее Аполлона; он изобрел лиру и подарил ее богу искусств, научив его «божественной игре». Но до полной зрелости в рамках олимпийского Пантеона он не развился, равно как и Аполлон: оба они остались вечными юношами. Зато Эрос, сын Афродиты, остается вечным ребенком-подростком, подобно тому как вечным старцем стал Морской Старец — безразлично, будет ли его имя Протей, Нерей, Форкий. Дионис дважды родился. Он поэтому и прозван дважды-рожденным — Дифирамбом. Взрослой

родилась из головы Зевса Афина-Паллада. Она не знала ни детства, ни старости. Гера — вечно прекрасная матрона. Артемида — вечная девственница. Гестия — девственница, но в образе стареющей женщины. Возраст богов не подчинен времени, хотя сами боги большей частью зарождались, вынашивались, росли, мужали и даже иногда старели: например, Фемида — в трагедии Эсхила — стала старухой. Это значит, что лично для богов время может остановиться в любой момент: сами они существуют вне времени, хотя события продолжают течь и самые действия богов и их функции не выходят из мира времени. Бог может даже умереть, но только тогда, когда с него снимается божественность, когда он бывший, т. е. павший бог, когда образ его изменен, обезображен, дискредитирован и принижен, когда бессмертие следует за ним уже только механически. Тогда столь же механически от него отнимается бессмертие, но обычно не совсем явно: его убивает другой бог или полубог-герой. Очевидно, он стал излишним, неудобным, опасным и его необходимо было аннулировать, отняв у него предварительно бессмертие.

Таким образом, при отмене времени для бога и при временности самого мира бог мифологии действует не отрешенно от мира, не как некий бесплотный дух, а как тело. Будучи бессмертным — он сочетается со смертным существом и порождает героев. Сам бог произвольно играет временем, нарушая естественный ход вещей, законы необходимости-природы. Гера приказывает Гелию, солнцеготу, раньше положенного времени погрузиться в океан (смерть Патрокла в «Илиаде») — и Гелий покорно выполняет ее волю.

Зевс во времени гигантомахии (борьбы богов и гигантов) приказывает всем светилам — Гелию, Селене, Эос и звездам — сойти с небосвода и погрузить землю во мрак с той целью, чтобы Земля-Гея не могла найти для гигантов волшебное зелье, предохраняющее их от стрел Геракла. И Зевс же на три дня останавливает солнце-Гелия, распространив тьму на земле, чтобы беспрепятственно наслаждаться любовью Алкмены.

И во время пира Фиеста солнце-Гелий от отвращения (или по воле Зевса в качестве знамения) повернул свою колесницу с Запада на Восток.

В отношении возраста миф играет временем также применительно и к людям. Люди серебряного века пребывали в младенчестве сто лет, а в зрелости недолго. В Стране Блаженства люди сиды в детстве, а к старости чернеют: обратный ход времени — от старости к юности.

Играя временем, логика чудесного играет одновременно и пространством, снимая его полностью по своему произволу. Ско-

рость и способ передвижения бога в пространстве вполне произвольны. Бог запрягает божественных, иногда крылатых, коней (ветры) в золотую колесницу и с произвольной скоростью мчится на ней по эфиру, по воздуху, по гребням морских волн.

Но богу достаточно надеть для этого на ноги крылатые сандалии (обычная обувь Гермеса-вестника) — или прикрепить амбросийные подошвы (Афина), т. е. сказочные сапоги-скороходы, и в них перелететь небесное пространство.

Длительность полета — любая: бог всегда поспевает вовремя. Но если нужно, бог одолеет пространство и без чудесной обуви. Когда-то боги были крылатыми. Вестница Ирида осталась крылатой. Эрос крылат. Ника-победа крылата. Но Олимпийцы без крыл пересекают все пространство небес и земли, причем если этого требуют обстоятельства, снимается либо время, либо пространство, т. е. оно приравнивается к нулю.

Во мгновение ока Афина по воле Зевса или своей, покинув Олимп либо небо, оказалась на собрании Ахейн под Троею за спиной Ахилла, видимая для Ахилла, невидимая — для всех других. Зевс или Посейдон, сидя на вершине горы, например, Иды, созерцают оттуда, словно из ложи театра, зрелище троянских боев. Так в «Илиаде». Все боги знают друг друга, какое бы пространство ни разделяло их: ибо пространство в мифе только якобы пространство. Так в «Одиссее» Гермес говорит Калипсо:

«Быть незнакомы друг другу не могут бессмертные боги.

Даже когда б и великое их разлучало пространство».

Можно ли быть одновременно в двух местах? Можно, отвечает логика чудесного. Ахилл — после смерти — пребывает в аиде, как тень героя, в доспехах вместе с друзьями, сохраняя память (тени героев не теряют памяти в аиде). Но он же пребывает бессмертным на Островах Блаженства, где он пирует в кругу героев, празднуя свою вечную свадьбу с Еленой, Медеей или другими: имен женских много. В веках оба образа уживаются в мифологии рядом. Здесь налицо дублирование образа, независимо от его генезиса.

Логика чудесного не спрашивает, каким образом боги проносятся по воздуху или живут в воде, или каким образом Тезей у Вакхилида, подобно Садко, мог с корабля на тритоне спуститься в подводные чертоги Посейдона, не став человеком-амфибией, и вновь вернуться на корабль. Но тот же Тезей, сброшенный Ликамбом со скалы в море, утонул: ибо он уже исчерпал свой смысл и стал лишним*.

* То есть Тезей не тонет потому, что ему по смыслу мифа надо не утонуть; и Тезей тонет потому, что ему надо утонуть: так требует смысл.

Закон причинности (каузальности) может быть сведен к свойству волшебного предмета: это свойство — единственное условие для действия, если при этом не оговорено еще особое условие, без выполнения которого или при нарушении которого свойство волшебного предмета утрачивается. Шлем-невидимка делает невидимым — и всё. Почему? — неизвестно*. Миф оперирует волшебным предметом, как предметом естественным. Чудесный акт в мифе — естественно-законный акт. Закон каузальности преодолевается в мифе в такой же мере, как пространство и время. *Абсолютная сила творческой воли, желания, т. е. творческой фантазии* — вот логическое основание, порождающее любое чудесное действие или чудесное свойство, как свое следствие. Так сверхъестественное становится естественным, и мы поэтому вправе говорить о сверхъестественных законах мира чудесного, как о законах естественных.

Отсутствие действующей каузальности не исключает особого логического обоснования сверхъестественных явлений. Логика сверхъестественного существует, но какая?

Афина рождается из черепа Зевса. Она — мысль Зевса. Здесь закон причинности снят, но только в отношении законов естественных (природы). Логическое основание в скрытой форме дано. (Афина — мудрость, мысль Зевса.) И этого достаточно для того, чтобы *ментальный факт* (т. е. логическое основание) превратился в факт естественный, в вещественный аргумент. Пример: Океанида Метида — Мысль, разум, мудрость (*Μῆτις*). Ею, титанидой, насильно овладел Зевс. Она от него беременна. Она должна родить дочь, которая будет равна по мудрости и силе ее отцу Зевсу. И вслед за дочерью должна родить сына, более мощного, чем Зевс. Зевс, используя хитрость, проглатывает беременную Метиду в тот момент, когда она превратилась в крохотное существо. Он опасается рождения сына. Материнский плод проглоченной Зевсом Метиды, т. е. дочь Мысли развивается теперь в самом Зевсе. Дочери Мысли естественно родиться из головы Зевса, из вместилища мысли, т. е. из самой мысли Зевса. На то он теперь метиета Зевс — *Μητίετα Ζεὺς*. Из вместилища разума, из головы Зевса и рождается Афина, богиня мудрости. При этом миф до того конкретно-вещественно берет факт рождения из головы, что привлекает еще в роли повивальной бабки Прометея или его заместителя (в квартале «Керамик» Афин и соперника по ремеслу), бога Гефеста (или даже Диониса): ударом молота они раскалывают Зевсу череп, чтобы дать выход плоду.

* * *

* Вызвано это свойство «невидимости» шлема Аида тем, что смерть невидима.

На ком шлем-невидимка Аида, тот становится невидимым, как только повернет на голове шлем. Аид — означает «невидимый»: народная этимология, по существу, он — смерть. Смерть приходит невидимой. Объяснение, каким образом предмет становится невидимкой, миф не дает. Акт перехода образа из зримого в незримый (например, когда образ Персея подступает к Медузе в шлеме-невидимке) представим, но причинно не обусловлен и непонятен*. Не забудем, что Горгоны — божественные существа: две из них бессмертны, и все же для них, бессмертных, Персей становится невидимым.

Уэллсу в повести «Человек-невидимка» необходимо было объяснить научно настроенному читателю, каким образом тело, оставаясь телом, становится невидимым. Дано научное объяснение: действие на организм химического состава, изобретенного гениальным химиком. Логика чудесного снята: метаморфоза героя причинно обусловлена. В эллинском мифе акт совершается только в силу абсолютного желания, нашедшего свое (*иррациональное*) выражение в волшебном неизменном свойстве шлема — делать незримым.

Для эллина логика чудесного не нуждается в интерпретации здравого смысла. Он принимает ее, как эстетический факт, ибо, повторяем, эстетический факт есть для него объективное бытие — факт онтологический, а не психологический. Логика сюжета требует, чтобы герой стал незримым: и он им становится, надев шлем-невидимку. Категория видимости материального существа снята. И в этом-то и состоит логика чудесного мифа, что в любой момент совершается снятие свойств и качеств чувственно воспринимаемого материального мира без аннулирования материальности этого мира. То есть перед нами причинно необусловленное снятие свойств-качеств материального мира, самой видимости трехмерного тела — без какого-либо физического или химического изменения свойств этого тела.

Если же миф и дает причинно обусловленное объяснение чудесного акта, то и сама причина не менее чудесна, чем акт, и является такой же эстетической игрой. Пример.

Эпическая традиция предлагает причинное объяснение превращения тела из зримого в незримое в порядке второго чуда. Когда богу-покровителю героя надо спасти героя от гибели, он окружает его темным облаком и уносит с поля битвы. Так неоднократно были спасены Гектор Аполлоном, Эней и Парис — Афродитой, Сарпедон и др. Афина окружает тьмой Одиссея, чтобы он

* Самолет, пролетающий в секунду 5 километров на высоте 100 километров, невидим и неслышен. Но его видимость понятна и научно объяснима.

не был замечен. Сами боги предстоят пред лицом смертных невидимыми существами. Почему? — Потому что, как мы уже знаем из мифологии, на глазах смертного лежит пелена. Зрение смертных предельно. Они не могут видеть богов. Но когда боги снимают с глаз смертного пелену (ограниченность зрения), смертный полностью прозревает, обретая божественное зрение: он видит бога, он видит всё.

Во время собрания ахейян в сцене ссоры Агамемнона с Ахиллом Афина является на собрании зримой только для Ахилла, с глаз которого спала пелена мрака, но для других она остается незримой (Ил. II).

Позднее, еще на почве эпической традиции, античный рационализм, покидая мир чудесного, при своей натурфилософской тенденции, пытается истолковать причину того, почему боги незримы, при помощи учения о тонком эфирном веществе, из которого якобы состоят тела богов: это нечто вроде сухого огня Гераклита. Гомер указывает на особый состав — лимфу*, текущую в кровеносных сосудах богов вместо крови. Но эти объяснения не делают богов менее материальными. Их тела остаются трехмерными (и подверженными органическим процессам). Боги ели, пили, вступали в половые сношения, рождались, росли и пр. Они не были также призрачными или тенеподобно-облачными, подобно сотканным из эфира призракам, но могли таковыми предстать.

Впрочем, и эти, якобы призрачные, призраки, эти облачные существа, как и сама богиня облаков Нефела, вовсе не столь облачны и не столь призрачны: с призраком Елены Парис, а затем Троянский царевич Деифоб разделяют ложе в Трое, обнимая отнюдь не тенеподобное тело, а плоть женщины; и Менелай у Еврипида — до его прибытия в Египет — отнюдь не играет роль дремлого целомудренного созерцателя красоты вновь обретенной «призрачной» Елены. Он не тщетно, как Фауст у Гёте, протягивает к ней руки. Иначе он не обманулся бы: Елена — женщина, тело. И Иксион не поддался бы обману, если бы призрак Геры был только призраком. Ведь призрачная «Гера» родила от Иксиона Кентавра. Сама Нефела, богиня облаков, будучи женой Афаманта, родила ему Фрикса и Геллу.

* См.: *Одиссея* (X, 574–575). Бог может стать невидимым для смертных. В мифе причинное объяснение, данное для успокоения здравого смысла, — только якобы объяснение. Разум явно им удовлетвориться не может. Это объяснение не снимает чуда. Логика чудесного продолжает торжествовать. Но одновременно, в подтексте мифа, силой этой логики совершается так называемое таинство откровения смысла — т. е. развивается кривая смысла, по которой двигаются мифические образы (см. главу «Движение мифологического образа»).

Конечно, мы можем и здесь увидеть во влюбленных героях безумцев, принимающих галлюцинацию за действительность и призрак (фантом) за женщину, как это лукаво дано в неоконченной повести Лермонтова «Штосс». Там художник Лугин играет в штосс со стариком-призраком (якобы призраком) на фантом женщины, реющей за плечом таинственного ночного гостя. Но эллинский миф не позволяет себе в тексте такой психологической игры. Он всегда до конца реален. И если налицо галлюцинация, мнимость, как это представлено в борьбе героя с оборотнями водяной стихии, то миф открыто заявляет: «Это морок, это только эстетическая игра». В мифах о второй Елене и о мнимой Гере «призраки» введены моральной тенденцией (в более позднюю эпоху) с целью спасти честь почитаемой в Спарте богини Елены или честь богини Геры, почитаемой всей Элладой. Но для логики чудесного моральная тенденция не имеет обязательной силы. Если логика требует страстных объятий, то призрак обретает все качества страстной любовницы, хотя, как призрак, обладать ими не может. Призрак не может — но логика этого хочет: и чудо совершается*.

Два положения в отношении причинности в мире чудесного:

1. В действительной жизни причинная последовательность есть временная последовательность. В чудесной действительности мифа *причинная последовательность* может лежать вне времени: она *вневременна*.

2. Для того, чтобы что-либо произошло, нет необходимости в каких-либо переменах в предшествующих обстоятельствах. Для этого необходимо одно: *желание*. Пример.

Волшебный корабль феаков несется в «Одиссее» к берегам Итаки — без руля. Им никто не управляет. Одиссей спит. Что нужно было для того, чтобы корабль попал в Итаку? — *Желание* Одиссея вернуться на родину.

На этом основании свершается действие любого волшебного предмета: надо только пожелать, и предмет немедленно исполняет желание, причем безразлично, желает ли вор, укравший этот волшебный предмет, или его хозяин. Моральная сторона выключена из логики чудесного. Смысл желания только в его исполнении.

Еще пример.

Рог изобилия неиссякаем: он вечно изобилует пищей — плодами. Желание вкусить пищу есть единственная причина, обуславливающая действие рога. Никаких особых обстоятельств для того, чтобы вместо съеденной пищи появилась новая, не нужно. То, что

* Здесь открывается путь к логике микроскопического мира с его мифологической «вещью-ничто».

рог изобилия есть символ вечного плодородия (земли), — это уже истолкование, а не логика, это истолкование смысла образа.

Хотя в эллинском мифе нет ничего метафизического, — всё вещественно, всё реально, — тем не менее вещество пищи (плоды) появляется в роге *из ничего*. То есть положение логики здравого смысла «ex nihilo nihil fit» — из ничего и получается ничего — заменяется в логике чудесного положением «ex nihilo omnia fit» — *из ничего возникает всё*, стоит только высказать желание.

* * *

У мира чудесного существуют свои, неотъемлемые от него чёрты. Это *абсолютность качеств и функций* его существ и предметов, будь то боги, чудовища или волшебные (чудесные) предметы. Функция волшебного предмета непрерывна, ибо энергия его неисчерпаема (абсолютна), и проявляется и прекращается она только согласно желанию обладателя этого предмета: например, по условному знаку, слову («Сезам, откройся») и т. п.

Волшебное оружие бьет всегда «без промаха»: лук и стрелы Аполлона или Геракла, меч Тезея, копье Пелея-Ахилла всегда достигают цели.

Абсолютное достижение цели — без исключения, если это исключение специально не обусловлено — второе качество волшебных предметов. Но это также качество всех чудовищных существ этого чудесного мира. *Недостижение ими цели* означает *аннулирование* самих волшебных предметов и существ. Не выполнив своей функции, они лишаются тем самым своего смысла и вместе с аннулированием их смысла аннулируются они сами.

Ни одно судно не должно проплыть между Симплегадами (сталкивающимися скалами); — ни одно судно, ни один моряк не должен проплыть мимо Острова Сирен; — ни один смертный не должен разрешить загадку Сфинкса; — ни от одного смертного нельзя отогнать Гарпий до выполнения ими их задания; — никто не сможет взглянуть безнаказанно в лицо Медузе; — никто не может избавить титана Зевсборца Прометея от терзающего его печень коршуна.

Но — когда аргонавты проплыли между Симплегадами, скалы навсегда разошлись и застыли неподвижно (в «Одиссее» дублируется этот эпизод).

Когда певец Аполлона Орфей миновал Остров Сирен, победив пением бывших муз мира титанов (а теперь красноголовых певиц-людоедок, превращенных в чудовищ-полуптиц) и ни один из героев-аргонавтов не кинулся в море, чтобы плыть к сиренам, то сирены кинулись со скалы в море и канули навсегда.

Когда Эдип разрешил загадку Сфинкс, Сфинкс кинулась в море и также канула навсегда.

Когда Персей взглянул безнаказанно на отраженное в зеркале лица Медузы, участь Медузы была решена: Персей отсек ей голову.

Когда крылатые Бореады, Зед и Калаид, отогнали Гарпий от стола слепца Финея и погнались за ними, Гарпии исчезли из мира мифологии. Позднее Геракл добил их для порядка: он истребил всех чудовищ (это уже механическая версия).

Когда стрела Геракла вонзилась в коршуна, терзающего Прометея, избавленный от мук Прометей был, как титан, аннулирован (так у Эсхила): он возносится на Олимп к богам и исчезает из мира мифологии.

Абсолютную силу имеет и закон *метаморфозы*: любое существо или вещество может быть обращено по воле бога в любое другое.

Закон абсолютного достижения цели определяет абсолютность преодоления препятствия или разрешения заданной герою задачи. Отсюда — выполнение невыполнимого, достижение недостижимого, осуществление неосуществимого.

* * *

Выполнение невыполнимых заданий, этот сказочный мотив, помимо его морального значения (например, возвеличивания отваги, усилия и труда, целеустремленной воли, мощи благого помысла) — помимо также его эстетической прелести, есть как бы одна из логических категорий мира чудесного, причем чудо совершается здесь при помощи другого чуда: чудесного снадобья или предмета, или акта вмешательства бога и т. д. Вспахать поле огнедышащими богами и посеять зубы дракона; добыть золотое руно, охраняемое драконом (добыть самое солнце!); обуздать крылатого коня Пегаса; пройти через Лабиринт и одолеть чудовище, людоеда Минотавра, — все это задания невыполнимые для смертного без помощи чуда. Ибо чудесное, — а перед нами существа чудесные, — можно одолеть только чудесным способом. Вот тут-то волшебные вещи и приходят на помощь героям, конечно, благодаря содействию богов, т. е. также чудесных существ. Чудесные подвиги Геракла, героя «без помощи и платы», первоначально также совершены с помощью волшебного оружия. Разница та, что другим героям это оружие даровали боги, Геракл же первоначально сделал его себе сам: он добыл себе палицу; он напоил свои стрелы ядом Лернейской Гидры.

Для обуздания Пегаса Беллерофонту понадобилась волшебная уздечка, дарованная ему во сне богиней, ибо для победы над крылатой Химерой нужен был чудесный крылатый конь Пегас. Для одоления Медузы Персею понадобились крылатые сандалии Гермеса, шлем-невидимка Аида, волшебный щит и сумка нимф.

Для того чтобы вспахать поле огнедышащими быками, Язону понадобилась волшебная мазь неуязвимости, приготовленная волшебницей Медеей. Для выхода из Лабиринта и одоления Минотавра Тезею понадобился волшебный клубок ниток Ариадны и волшебный меч Эгея*.

Для чудесного мира мифа характерны еще две чѣрты: *явность тайного и таинственность явного*. Такова эстетическая игра чудесного.

Всѣ, что совершается в мифе, предопределено. Тайна грядущего явна. Все предопределено от Мойр, предрешиено от богов. Свершение же — дело героев. Судьбу героев и смертных, участь стран и городов миф предвдваряет. Вначале сами боги подвластные Мойрам — даже Зевс, владыка богов и людей. Боги — только блюстители велений Мойр (отцом Мойр Зевс стал позднее). Но все подвластные мойрам бессмертные и смертные, зная всегда исход, все-таки не знают всего. Мир открыт для них — но не до конца. Там, где исход не может быть обнаружен явно, там выступает на помощь сила опосредственная: вещание — оракул Земли или неба (Олимпа), или подземного мрака. Вещают Селлы, жрецы Додонского дуба, открывая темное знание Земли, — вещают Пифия и светлые провидцы Аполлона, — вещают Сивиллы, — вещают души — призраки умерших, тени подземного мира. Знание мыслей богов ведомо прорицателям: Тиресию, Мелампу, Амфиараю, Финею и др. Иногда сами боги раскрывают тайну смертным. Такова явность тайного.

И все же не всѣ открыто. Зевс знает всѣ, и о себе знает всѣ, но не до конца.

Уран знает, что будет свергнут собственным сыном от Геи-Земли, но не знает каким и задерживает роды Земли. Земля-рогеница страдает. Крон заранее знает, что будет свергнут своим сыном, ибо он сам сверг Урана, но тоже не знает каким, — и проглатывает всех детей, рожденных ему Реей.

* С точки зрения формальной логики помощь волшебного предмета, обуславливающая подчас возможность подвига героя (т. е. как бы незаметная подмена голой отваги героя свойствами волшебного предмета, предохраняющими героя от гибели), есть скрытое *ignotatio elenchī* (или, по Аристотелю, — τοῦ ἐλέγχου ἀγνοία). Мы как бы делаем перестановку, как в спорном вопросе: мы изумляемся отваге героя вместо того, чтобы изумляться чудесным свойствам волшебного предмета.

Не будь у Персея шлема-невидимки, он не отсек бы голову Медузе. Но миф выставляет на первый план Персея, а не шлем-невидимку. Сюжет развивается так, как если бы заслуга принадлежала всецело герою.

Это еще не значит, что в героический миф безоговорочно вступает сказка. Сказка могла безоговорочно выступить из мифа и унести с собою чудесные предметы, существа и акты, чтобы позднее вновь вернуться с ними в миф. Впрочем, миф и сказка — явления настолько параллельные, что вопрос о приоритете решается весьма зыбко и гипотетично.

Зевс также знает, что его ждет возмездие и он будет свергнут своим сыном, как сам он сверг своего отца Крона, но и он не знает: каким. Знает об этом правда Земли, Фемида и Прометей, ее сын.

Все заранее знает о своей судьбе Прометей, но отвратить — не отвращает. Почему? — Прометей знает, потому что должен знать, — на то он Прометей — Промыслитель. Логика мифа требует, чтобы Промыслитель знал. Он и стал промыслителем для того, чтобы знать, но не для того, чтобы предотвращать свою судьбу. У Эсхила он предотвратил чужую судьбу. Он предотвращает, например, возмездие Зевсу — его свержение, потому что Зевс стал Метиета-Зевс и не мог быть свергнут: он, Зевс, сам теперь отец Мойр и бог богов. Свержение Зевса есть свержение неба, т. е. свержение Эллады. В таком знании-не-до-конца — тайна явности, как в предвещании исхода грядущего действия — явность тайного.

Знание-не-до-конца дано и Ахиллу. Участь Ахилла заранее предопределена при рождении: она известна его матери Фетиде, она известна самому Ахиллу. После гибели Патрокла ему еще раз предрекает о ней Фетида; ему предрекают о ней его чудесные кони; ему предрекает умирающий Гектор. Ахилл и без Гектора знает, что после гибели Мемнона наступит вскоре и час его гибели, и он все же убивает Мемнона. Но одного он не знает: от чьей руки грозит ему гибель. Это последнее знание не дано Ахиллу. Только сам миф знает, что поразит Ахилла стрелой в ногу прикрытый образом Париса Аполлон. И здесь при всей явности тайного налицо все же тайна явного.

Так логика чудесного играет вѣдѣньем и невѣдѣньем, явным и тайным, переводя одно в другое, все открывая, как будто до конца и все же не до конца, и все же оставляя главное под вопросом: почему страсти сильнее знания и знание не в силах предотвратить гибельного деяния страстей? Почему воля к мщению за гибель Патрокла помешала Ахиллу избежать убийства Мемнона? Почему ненависть к Зевсу за деспотизм к смертным помешала Прометею предотвратить собственные муки и сразу открыть Зевсу тайну Мойр, т. е. тайну того, что сын, рожденный от Зевса и Фетиды, низвергнет Зевса? Напрасно Прометей клялся, что не откроет тайны. Логика мифа в итоге, в Эсхиловом варианте, принудила Прометея открыть эту тайну Зевсу и, освободив Прометея от мук, скрыла его за завесой забвения. Ибо это логика мифа силой логики чудесного потребовала от Ахилла убить Мемнона и пасть от стрелы Париса-Аполлона. Ибо это логика мифа силой логики чудесного потребовала от Прометея возмутиться против Зевса, претерпеть страдание и, свершив подвиг, уйти за завесу. Ибо это логика чудесного владеет явностью тайного и тайной явного.

Какие же особые законы и положения логики лежат в основе этого якобы алогического мифа? Может ли вообще существовать логика алогии, как некая фигура «оксиморон»? В чем тогда то основоположное заблуждение — *error fundamentalis* — с точки зрения формальной логики, на котором зиждется мир чудесного и которое манифестировано в этом мире в качестве положения *in falso veritas* — «в обмане истина»? Но положение «в обмане истина» дано в мире чудесного не в негативно-моральном смысле, будто истина в обмане, а в смысле положительном, в качестве своей особой *veritas* — своей особой «обманной истины». С точки зрения формальной логики эта истина обнаружила бы здесь свою предпрешенную предпосылку, т. е. свое *petitio principii**.

Известно: *petitio principii* есть логическая ошибка, когда правильное дедуктивное доказательство покоится на предпрешенном основании или на молчаливом допущении, требующем еще доказательства. Положение остается недоказанным. Оно молча постулируется, т. е. посылка, необходимая для вывода заключения, принимается молча заранее. Пример: исхода боя Ахилла с Гектором, который скрыто предопределен.

И вот именно в мире чудесного это *petitio principii*, это предвзятое заключение, и является той основоположной аксиомой, которая предопределяет всю дальнейшую закономерность логики чудесного и сверхъестественного и, в аспекте формальной логики, пред лицом здравого смысла, обнаруживает себя именно как некое *in falso veritas* — «в обмане истина» (или — обманной истины).

Так, с точки зрения формальной логики все положение о предопределении, о мойре, которая якобы предопределяет результаты деяния или участь героя, опирается в эллинском мифе на *petitio principii* — на предпрешенную предпосылку.

Предопределение мойр или вмешательство бога, предрешающего исход событий, подвига или участь героя, например поединка Гектора и Ахилла, служит молчаливой предпосылкой всех последующих действий участников поединка. Результат поединка предрешен. Зевс взвесил жребии героев: чашка весов со жребием Гектора опустилась, чашка весов со жребием Ахилла поднялась. Аполлон, покровитель Гектора, отступил от своего любимца. Афина, покровительница Ахилла и враг Гектора, принимает участие в поединке. Она обманывает Гектора, приняв облик его брата, пришедшего якобы ему на помощь. Она же отклоняет копье Гектора от Ахилла и пр. Исход битвы предрешен: Гектор падает, но действия самих героев протекают так —

* У Аристотеля — τὸ ἐξ ἀρχῆς αἰτεῖσθαι.

(это и есть дедукция сюжета!) — как если бы ничего не было предрешено.

В том-то и проявляется в эпосе особенность логики чудесного, что все предрешено, а действия героев развиваются так, как если бы ничего не было предрешено.

Таково *petitio principii* мифа.

* * *

Приложение формальной логики к тайне учения «о мифе» приоткрыло нам постепенно то основоположное заблуждение (*error fundamentalis*) или «первичный обман» (*prôton pseudos*), который является негласной изначальной предпосылкой логики чудесного: а именно мы узнали, что с точки зрения здравого смысла логика мифа для совершения чудесного акта использует «ложное основание», то самое, когда посылка, необходимая для вывода заключения, принимается заранее в качестве молчаливого допущения. Однако это «ложное основание» для самой логики чудесного в эллинском мифе не есть «первичный обман», а есть порой первичное волеизъявление, именуемое — «*античный рок*». Замечу, кстати:

такую роль *рока* играет в воображении мифотворца абсолютная сила творческого желания.

Итак, подвиг и участь героя предопределены Мойрой или ее исполнителем — волей бога: например подвиг Персея. Это вмешательство бога, предрешающее подвиг героя, есть, по существу, как уже было выше указано, применение на практике *petitio principii* в роли реального предопределения. Таким образом, реальное предопределение результатов действий или подвига героя (его участи) и есть, в аспекте формальной логики, принятое заранее молчаливое допущение или предпосылка, необходимая для вывода заключения. Свершенный подвиг и есть такое заключение. Но предопределение мойр предрешает это заключение*.

* * *

Поскольку в основе *чуда*, т. е. любого чудесного акта, с точки зрения формальной логики, явно лежит «первичное заблуждение»

* В чудесном мире мифа сверхъестественно-тайное, недоступное органам чувств и наблюдению, представлено как *явное*, т. е. оно представлено чем-то материально-вещественным. Акт бога, воля бога — тайна. Но в мифе акт бога, воля бога явны, хотя бы самого бога налицо не было. Только мойра-судьба действует скрыто, причем не только скрыто для смертного, но и для бога. Вмешательство Судьбы возможно только при посредстве бога. Сама же она остается тайной и в древнейшем мифе не выступает. «Мойры», которых спрашивает Геракл (у Псевдо-Аполлодора) о пути к Саду Гесперид, уже перестали быть древней «Мойрой», равно как и Мойра, которую в античной сказке опьяняет пастух-Аполлон, чтобы вывести у нее участь Адмета.

(πρωτον ψεύσος), частный случай которого есть *petitio principii*, постольку любая иллюзия становится в мире чудесного реальностью.

Можно сказать, что в мире чудесного «всё иллюзорное действительно», как и обратно, «все действительное может в нем стать иллюзорным». Миф открыто играет этим свойством. Если, согласно послегомерово́й дельфийской версии, Парис вместо Елены увез в Трои́ю призрак Елены, т. е. Елену, сотканную из эфи́ра (увез Елену иллюзорную), тогда все сказание о Троянской войне покоится на первичном обмане, на πρωτον ψεύσος: ибо оказывается, что ахейцы, сражаясь за Елену Спартанскую, сражались в действительности за призрак Елены. Боги их обманули. Сама же красавица, царица-богиня Спарты по воле богов попала в Египет, где ее и находит после гибели Трои Менелай. Это положение легло в основу покаянной песни (Палинодии) Стесихора и трагедии Еврипида «Елена».

* * *

На реальности всего *иллюзорного* основана в мифе материальная реальность обычных *тропов и фигур*.

Метафора, метонимия, синекдоха (тропы) и — гипербола, оксиморон, катахтеза, эллипсис (фигуры) в мире чудесного суть не скрытые сравнения, не уподобления: они — конкретные существа и предметы, или свойства и качества вещей, или акты.

У Гоголя — шаровары в Черное море величиной — только троп, гипербола. В мифе это были бы действительно шаровары величиною в Черное море.

В мифе великаны Алоады, Отт и Эфиальт — не якобы громоздят друг на друга горы, а действительно нагромождают гору Оссу на гору Олимп. Там великаны действительно в гору величиной: Атлант подпирает небо, Тифон достигает головой звезд:

«Ступят на горы — горы трещат,
Ляжет на море — бездны кипят».

Крылатый конь Пегас крылат не только иносказательно в смысле символа поэтического вдохновения (поскольку поэтическое вдохновение выше дикой фантазии): он действительно крылат и взлетает выше чудовищной Химеры*.

* Мы говорим метафорически: окаменел от ужаса. В мире чудесного смертный, взглянув в глаза Медузы, действительно, окаменевает, т. е. превращается в камень. — «Ты осел» — «ты свинья» — говорим мы, уподобляя человека ослу или свинье за его глупость и упорство или неряшливость и прожорство. В сказке у Апулея человек — Люций, действительно, превращается в осла, а спутники Одиссея по волшебству Кирики — в свиней.

Слепая и крылатая Надежда — действительно слепа и крылата. Если кого-нибудь «окрыляет победа», то у богини Ники есть действительные крылья.

Метонимия в мифе, как часть вместо целого, — не троп, она предмет, осуществляющий действие. Чудо с мясом быков Гелия, убитых спутниками Одиссея (стих 315) — осуществленная синекдоха:

«Кожи ползли, и сырое на вертелах мясо и мясо снятое с вертелов
Жалобно рев издавало бычачий...».

Здесь суть не в том, что звук жареного мяса мог напоминать рев и получать такое тропическое толкование. Суть в самой реальности факта: мясо ревет, кожи лезут.

У Шекспира в «Макбете» Бирманский лес двинулся во исполнение вещания ведьм. Но в самом факте движущегося Бирманского леса нет чуда. Это только психологический эффект, кажущееся явление: движется войско, и каждый воин несет, маскировки ради, зеленую ветвь из Бирманского леса. Но в мире чудесного, когда Орфей играет на кифаре, деревья, действительно, движутся за ним.

...за тобой

И леса толпой (Гораций)

В мифе ослепленная Мeroпа, действительно, мелет железные зерна.

Герои романов в гневе мечут молнии взором. Мцыри у Лермонтова «глазами молнии ловил», так рвалась его душа на простор. Это метафора. В мире чудесного Зевс действительно мечет действительные молнии, испепеляя ими титанов и гигантов. Причем молнии настолько предметны, что они являются рукотворными изделиями подземных кузнецов Киклопов. Их, наподобие ящиков со снарядами, везет на себе вместе с громами Пегас. Молния-кравн (κεραυνός) — это орудие. Молния-стеропэ (στεροπή) — это заряд. У Гомера от упавшей Зевсовой молнии распространяется серный запах. Материализация доведена до деталей: молнию берет Зевс руками. И в то же время все это только идеи воображения — имажинативные образы.

Даже безобразное, символическое, бесформенное — передает-ся как образ, как действующее лицо, как нечто телесное, индивидуальное: таков первотитан Уран-небо, у которого его сын Крон отсекает волшебным серпом детородный орган. Для мифа это не символический акт, не символический орган, а конкретность: из семени этого органа, упавшего в море, рождается среди кипения пены Афродита.

1.2. О мнимом основании для разделения

Для существ и предметов мира чудесного основание разделения (*fundamentum divisionis*), т. е. единый признак различия, полагаемый в основании всякого логического правильного деления, не всегда обязателен; он нарушается и даже может вовсе отсутствовать. Такой единый признак различия для разделения и не может быть обязательным в мире чудесного, так как в силу чудесного акта, особое различие может быть в любой момент снято, а вместе с ним снимается и само разделение на икс и игрек.

Смерть служит признаком разделения существ на смертных и бессмертных. Смертный не может быть бессмертным, бессмертный не может быть смертным. Но согласно логике чудесного, то и другое возможно, ибо в мире чудесного, при всей его абсолютности, нет устойчивых норм и пределов, нет постоянств, на которых покоится всякое различие.

Скилла бессмертна. Одиссею, который хочет оружием отразить нападение Скиллы на Одиссеев корабль, проходящий между Скиллой и Харибдой, Афина говорит о бесцельности сопротивления чудовищу, раз Скилла бессмертна. И в то же время смертный Геракл в конце концов убивает бессмертную Скиллу. Он убивает ее потому, что надо было убрать с Земли последние существа архаического мира титанов, к которому принадлежала и Скилла. Таких случаев немало.

Боги неуязвимы, но герой Диомед ранит Арея и Афродиту. Признак «неуязвимости», как *fundamentum divisionis*, основание разделения для богов отпадает, — ибо если признак различия есть величина постоянная и аннулируемая, то это уже не признак различия.

Многие из вышеуказанных явлений возникают оттого, что в мире чудесного, — «ошибочный вывод от сказанного условно к сказанному безусловно» не есть ошибочный вывод, а есть *правильный вывод*, равно как и ошибка произвольного вывода (формальной логики) — в логике чудесного не есть ошибка, а есть утверждение законного права на любой произвольный вывод. Первое для мира чудесного самоочевидно, примером второго может служить преступление Эдипа, т. е. образ преступника-поневоле или без вины виноватого.

На этом же праве на вывод от сказанного «условно» к сказанному «безусловно» основывается судьба героя с ее роковым «если» — т. е. положение о (якобы) свободной воле героя:

Если Эгист убьет Агамемнона — предупреждают Эгиста боги, — то его постигнет жестокая кара: т. е. Эгист может якобы не убивать Агамемнона, и тогда и он сам не будет убит Орестом. Но преду-

прежденный богами Эгист все же убивает Агамемнона. Почему? — В силу ли своей злой воли или в силу изначального решения мойр? Но ведь и сама злая воля Эгиста, побуждая его убить Агамемнона, делает это принудительно — во исполнение рокового «проклятия». Эгист — сын Фиеста. Фиест сын Пелопса. На роде Пелопса, следовательно, и на Эгисте Пелопиде лежит двойное проклятие роду Пелопидов царя Эмоная и Миртила-возницы. Следовательно, «злая воля» Эгиста — от мойр. Выбора нет.

Поэтому сказанное под условием (если Эгист убьет), якобы предоставляя Эгисту свободу выбора (убить или не убить), заставляет его сделать безусловный вывод, т. е. убить — в силу безусловного предопределения (проклятия).

Такова логика мифа*.

При дилемме — либо — либо, — когда согласно формальной логике *tertium non datur* (третьего не дано) логика чудесного утверждает обратное: *tertium datur* (третье дано)**.

* В наших суждениях мы часто отрицай утверждаем и утверждая отрицаем: т. е. наше отрицание одного есть тем самым утверждение чего-то другого и обратно, наше утверждение одного есть тем самым отрицание чего-то другого. Но логика чудесного в мифе, отрицая одно, может одновременно отрицать ему прямо противоположное и, утверждая одно, может одновременно утверждать ему прямо противоположное: т. е. в логике чудесного отсутствует обязательность противопозитивности: оно может отрицать так называемую контримпликацию.

Миф утверждает, что убитый Аполлоном-Парисом и затем сожженный Ахилл находится живым на Островах Блаженства. Но миф утверждает и другое, а именно то, что тень убитого Ахилла находится в аиде. На Островах Блаженства Ахилл празднует свою вечную свадьбу с Еленой или Медеей или другой героидой — в аиде тень Ахилла жалуется Одиссею на свою горькую участь. Оба Ахилла эллинского рая и ада существуют в классическую эпоху эллинской мифологии одновременно. Утверждая, что Ахилл находится на Островах Блаженства, миф тем самым отрицает, что Ахилл находится в аиде. Однако миф именно этого не отрицает, а наоборот, утверждает, что Ахилл находится в аиде.

Отрицая, что бессмертная Скилла может быть убита голосом Афины, миф тем самым утверждает ее бессмертие, однако миф именно этого не утверждает, а наоборот, отрицает, что бессмертная Скилла не может быть убита, ибо ее все-таки убивает Геракл.

Такова алогическая логика мира чудесного.

В формальной логике здравого смысла оба Модуса сводятся к принципу внутренней противопозитивности. Логика мифа отрицает внутреннюю противопозитивность.

То обстоятельство, что эти противоположные версии мифа возникли в разное время, ничего не меняет, так как обе версии издавна существовали в Элладе и были всем известны одновременно.

** Правило формальной логики здравого смысла гласит: из двух противоречащих предложений одно должно быть истинным, а другое ложным, и между ними нет и быть не может ничего среднего. — Ничуть: говорит логика чудесного. Из двух противоречащих положений

1) оба могут быть истинными,

Принцип *исключенного третьего* гласит: из двух противоречащих суждений одно должно быть истинным, другое ложным, и между ними нет и не может быть ничего среднего:

Люди могут быть либо живыми, либо мертвыми.

Но логика чудесного утверждает нечто третье:

— Мертвые могут быть живыми и даже вечно живыми, хотя и отрешенными от мира живых. Таковы герои, обретшие вечную телесную жизнь на Островах Блаженства: тот же Ахилл, Менелай, Эак и другие.

Положению научного знания и жизненного опыта о том, что все материальные существа смертны, логика чудесного противопоставляет положение: «Есть материальные существа, которые бессмертны» — это боги и герои Блаженных Островов.

Таким образом логика чудесного замещает закон *исключенного третьего* законом *неисключенного третьего* и тем самым создает положительное понятие абсурда: ибо в мире чудесного *не существует* *reductio ad absurdum* — сведения к нелепости.

В нем *нет нелепого* — в нем все «лепо».

Так, Страна Блаженства — доведенная до окарикатуренной страны-на-изнанку (Schlaraffenland), выступает в мифе, в его фабульной географии, как действительно существующая страна: Эфиопия, Афания, Макария, Гиперборея и др., — с царями и обитателями-подданными.

Сама нелепость, т. е. самая нелепейшая фантазия в мире чудесного, там воплощена в живое существо, в образ Химеры, в дикое сочетание окрыленного льва, козы и змеи (дракона). Но раз Абсурд выступает как чудесное существо, чудесный предмет, чудесный акт, чудесный факт, то абсурд не есть уже абсурд.

Абсурдом в мире чудесного была бы вера в недопустимость или в невозможность существования абсурдов. То есть абсурдом было бы утверждение: *reductio ad absurdum abest**. Такое положение, как «абсурда нет», было бы, согласно логике чудесного, действительным и единственным абсурдом в мире чудесного, ибо там любой абсурд логики здравого смысла существует как *не абсурд*.

2) оба могут быть ложными,

3) и между ними может быть нечто среднее, т. е. возможность третьего положения не исключена.

Это и *есть закон неисключенного третьего*.

Формальная логика говорит: «Из двух предложений», логика же чудесного говорит: «Из двух положений». Она всегда конкретна, материальна. Согласно логике чудесного можно быть одновременно зримым и незримым (Персей), бессмертным и смертным (Скилла).

* Сведения к нелепости не существует.

Но как раз известная логическая ошибка — *post hoc, ergo propter hoc**, т. е. ошибка заключения «от повторяющейся последовательности двух явлений к их причинной обусловленности», является в мире чудесного не ошибкой, а закономерным *причинно* обусловленным отношением. На этом законе (в скрытом виде) на *post hoc, ergo propter hoc* — «если вслед за этим, следовательно, вследствие этого» — основано объяснение множества актов и мотивов действий *по воле* бога: Зевса, Геры, Афины, Посейдона. — Воля бога есть в таких случаях неизменно предшествующее «*propter hoc*»; после изъяснения воли бога (причина) и действие следует якобы с необходимостью**.

В «Илиаде» в сцене штурма ахейских кораблей, когда у героя Главка разрывается тетива лука и он не может защищать корабли, дано объяснение (*propter hoc*) «Так хочет бог»: лук потому сломался, что бог хочет даровать победу троянцам. Воля бога — это предшествующее — «*propter hoc*», крушение лука — это последующее «*post hoc*».

Мы можем формулировать так: всякий раз, как бог хочет, чтобы герой потерпел поражение, герой терпит поражение. Вывод: герой терпит поражение вследствие волеизъявления бога (оно есть причина его поражения). Поэтому при неудаче действия героя неудача объясняется (редуцированно) злой волей бога:

Герой посылает копье в противника. Копье летит мимо, или задевает противника, или застревает в его доспехах. Почему? Потому что (даст объяснение миф) бог захотел, чтобы копье не попало. «Плохой прицел» или «ловкость противника», как причина неудачи, отпадают, хотя бы они были очевидны. Перед нами аналогия магическому акту. Объяснение, «каким образом» бог совершает свое волеизъявление, не дается.

На «*post hoc, ergo propter hoc*» построено действие волшебных предметов.

Еще пример.

По пути в аид душа пролетает мимо белой Скалы (λευκή πέτρα), расположенной перед входом в аид. В аиде душа теряет память — *post hoc*. Вывод: душа теряет память, потому что она пролетела мимо белой Скалы. Белая Скала — скала забвения: *propter hoc*, потеря памяти — *post hoc*. Так объясняет логика чудесного.

* См.: Л. Толстой «Война и мир».

** Причем — и таков священный закон мира богов — воля одного бога не может препятствовать воле другого бога. Пример — судьба Ипполита: Артемида не может защитить его от мстительной Афродиты (трагедия Еврипида «Ипполит»). Если у Гомера — воля одного бога нарушает волю другого бога, то там идет борьба между богами: *realis renugnantia*. По сути дела, перед нами редуцированное заключение.

Существовала поговорка: прыжок с белой Скалы (ἀπὸ λευκῆς πέτρης), — как прыжок забвения (впасть в забвение). Эта метафора послужила стимулом к легенде о Смерти Сафо — о ее прыжке с белого утеса.

Зато так называемая, *аксиома силлогизма* о последовательности мысли в мире чудесного необязательна. Согласно аксиоме силлогизма мы, приняв посылки, не вправе не принимать заключения. То есть «раз посылки *истинны* и раз отношения между терминами в них соответствуют условиям правильного вывода, то должен быть истинным и самый вывод»*. Это — самоочевидная истина.

Ничуть, утверждает мир чудесного: «Приняв посылки, мы вправе не принимать заключения. Истинность посылок не обуславливает истинности вывода». Таков закон, который можно формулировать как *закон отрицания самоочевидности*: «Не верь своим глазам», отрицание вывода — т. е. отрицание аксиомы силлогизма.

Более того: из неистинных, ложных, нелепых посылок, но построенных по всем правилам силлогизма, получается правильный вывод, который в мире чудесного предстает как истина. Мы можем сделать, например, ложное антиньютонovo допущение, приняв его как посылку.

Первая посылка: любое неодушевленное тело может само по себе передвигаться, не понуждаемое к этому никакой механической действующей силой (т. е. без положения «*a viribus impressis cogitutum suum-statutum mutare*»).

Вторая посылка: камень — неодушевленное тело.

Вывод: камень может передвигаться без механического воздействия на него.

Так были построены — по мифу — каменные стены Фив (в Беотии). Чудодейственный Амфион играл на волшебной кифаре, и камни, очарованные звуками кифары, передвигаясь, сами собой укладывались и воздвигали стены.

Еще пример отмены аксиомы силлогизма.

Только божественные существа (или бывшие боги) бессмертны. Живой человек — *не божественное существо*.

Тем не менее вывод: в мире чудесного некоторые человеческие существа при жизни бывают бессмертны. Например: Ганимед, Тифон, морской Главк. Обычный же логический вывод гласил бы: ни один человек при жизни не бывает бессмертным.

Необязательность аксиомы силлогизма для мира чудесного показывает, что если в мире чудесного (мифа) логическая последо-

* См. «Логика» В. Ф. Асмуса.

вательность мысли отрицается, то зато утверждается последовательность непоследовательных вещей и явлений, т. е.

Последовательность непоследовательности.

Да и было бы нелепым искать в мифе последовательность и единство — присущие миру здравого смысла. Миф следует только логике «комбинирования» до полного исчерпывания возможных комбинаций, до замыкания логической кривой смысла в круг.

Амброзия дает вечную юность, жизненную силу (повышает тонус жизненный), красоту. Она исцеляет (болезни и раны). В этом смысле — она пища бессмертия. Но полубогу Тифону, возлюбленному Зари-Эос, получившему бессмертие от Зевса, амброзия не дает вечной юности. Почему? Потому что в мифологии возникла новая комбинация, новый сюжетный вариант на пути развития логической кривой смысла «бессмертие»: *обретение бессмертия без вечной юности*. И тогда свойства амброзии во внимание не принимаются, ибо богиня Эос выпросила у Зевса бессмертие для Тифона, позабыв выпросить ему юность. Миф о них как бы забыл. Тщетно Эос обтирает и кормит своего возлюбленного амброзией. Он дряхлеет и ссыхается. Сила логики самой темы, смысл данной новой комбинации оказался сильнее свойств амброзии (смысла пищи бессмертия) и самого бессмертия.

Последовательность логики здравого смысла чужда логике чудесного. Особенно в отношении свойств вещей она с точки зрения здравого смысла откровенно алогична. Это отчетливо проявляется там, где налицо количественные отношения: величина, мера, о которых миф забывает.

Геракл играет решающую роль при гигантомахии. Собственно говоря, это он, а не Олимпийцы поразил гигантов при Флеграх на Горелом поле. Он вступает в единоборство с единичными гигантами, как атлет с атлетом, — например с Алкионом. Он замещает на время титана-небодержателя Атланта в роли небодержателя, приняв на плечи столпы небесные. Атлант — сам по себе Гора. Геракл — далеко не гора. Он один из аргонавтов, гребцов на корабле Арго и сидит на тех же скамьях, что и Ясон и Орфей. Пусть он самый рослый из них, но ему далеко до гиганта. Его жены — Мегера, Деянира, Иола — не гиганты. Перед Атлантом или Алкионом Геракл уподобился бы Одиссею, стоящему перед циклопом Полифемом. И тем не менее Геракл выступает как противник гигантов и великанов и побеждает их в единоборстве. Такова логика мифа. Где логике мифа нужно, там она забывает о количественных соотношениях (о величине) и оперирует действующими фигурами так, как будто количественные взаимоотношения установлены правильно*.

* В Библии — Давид-малочин противопоставлен великану Голиафу.

По существу здесь борются два смысла, а не два героя: борются *смысл* — герой Геракл со *смыслом* — «гигант», а вопрос о соотносительной величине их тел снят. Для логики чудесного сюжета важна идея победы Геракла над гигантами. Поэтому Смысл победы вытесняет необходимость или даже вовсе снимает всякое соотношение величин и мер, не усматривая и не желая замечать здесь несообразности, делающей невозможным такой акт, как единоборство Геракла с Гигантом (или великаном). Важен смысл, а не зрительный образ. А если зрительный образ нужен, что ж! логика чудесного мгновенно уравнивает силы, умаляя одну фигуру, увеличивая другую.

Мы могли бы принять количественные отношения меры и величины в мифе за вечно переменные или вечно неопределенные постоянства, в тех случаях, когда герой мифа, подобно оборотню, принимает в любой момент любую величину в зависимости от ситуации и противника. Но это означало бы — требовать последовательности у логики чудесного, у которой если и есть последовательность, то только одна — *последовательность непоследовательности*, т. е. последовательность смысла внутреннего образа при непоследовательности внешнего образа, нечто вроде *постоянства изменчивости* у Гераклита, когда вечная текучесть существования является единым вечным неизменным смыслом или единственной константой бытия или его логосом (законом).

В «Одиссее» открытая борьба Одиссея и его спутников с великанами-Лестригонами (теми же гигантами) оказалась невозможной. Почти все корабли Одиссея и его спутников были захвачены исполинами-людоедами и погибли. Но в мифе об Аргонавтах аргонавты, несмотря на отсутствие Геракла(!), вступают в открытый бой с такими же великанами, как и лестригоны, и не только побеждают их, но и почти поголовно уничтожают. В первом случае мифу было необходимо избавиться от племени героев: ибо возвращение Одиссея со спутниками есть эпизод из общей темы о Возвращении героев после Троянской войны (Νόστοι), где оно есть поведание о том, как погибло племя героев согласно решению Зевса. Во втором случае (с аргонавтами) — мифу было необходимо наряду с гигантами уничтожить народы титанического происхождения — великанов — и освободить от них Эвксинский Понт. Событие это происходит незадолго до гигантомахии, при среднем поколении героев, и поэтому герои-аргонавты одолели великанов. Между тем величина и мощь гигантов и великанов была в обоих случаях одна и та же, и соотношение величин тел и сил противников также было одно и то же. В обоих случаях все решала имажинативная логика сюжета, позволяющая абсолютной воле творческого желания действовать в мире чудесного сообразно цели и смыслу мифологического сюжета.

1.3. Заключение

Так логика чудесного открывает нам чуждый здравому смыслу формальной логики некий «Разум неразумия» в нашем творческом воображении. Этот *разум* «неразумия» стоит в противоречии к разумным правилам формальной логики здравого смысла, но он есть все-таки разум, ибо его «неразумие» все же подчинено логике, хотя и особой: имажинативной логике мифотворца.

То, что с точки зрения формальной логики является заблуждением, ошибкой, то «в логике чудесного» утверждается как закон, управляющий чудесным миром.

«Алогия» мира чудесного только «якобы алогия»: в нем есть своя логика.

В этом мире все условное безусловно, все гипотетическое категорично, все вероятное несомненно — и обратно: безусловное может стать условным. В нем есть даже условная безусловность: предопределение Мойр. (Ибо — все гипотетическое, вероятное, относительное, перспективное, условное не находит там для себя места.) И если что в нем бывает условным, так это сама безусловность или, вернее, ее символ — Мойра. Предопределение Мойры лишь тогда незыблемо и неотвратимо, когда на страже его стоят блюстители боги — или, что то же, бог богов Зевс. Он сам, в конце концов, стал Мойрой и вместе с тем выразителем той абсолютной силы желания, которая определяет цель, исход и смысл чудесного мира. Ананка, всеобщая необходимость, повелевает, и повеления ее неотвратимы. Мойра — индивидуальная необходимость — блюдет веления Ананки, предопределяет участь каждого. Боги же блюдут за выполнением предопределения Мойр и сами якобы становятся Мойрой. Воля героя представлена свободной, и сам герой гибнет от свободы своей воли. Но эта свобода мнима. Отсюда трагический героизм эллина*.

В этом мифе все тайное явно, и наоборот, все явное тайно.

В нем все неестественное и противоестественное дано как некая сверхъестественная естественность.

В нем всё — аксиома, и наоборот, — все общепринятые аксиомы могут быть отменены.

В нем любая последовательность становится с точки зрения здравого смысла непоследовательной и любая непоследователь-

* Патрокл штурмует стены Трои, которые не могут быть взяты без наличия особых условий и которые тем не менее защищает против Патрокла Аполлон, несмотря на отсутствие этих условий (см. слово «ἄισα»): иначе Патрокл возьмет Трою, ибо абсолютная свобода желания не нуждается в аргументации. Раз желание декретирует, то дедуктивное доказательство «в сущности» излишне. Индуктивное же доказательство в мифе уже само по себе есть нечто осуществленное, есть само чудо.

ность последовательна. Более того: в нем есть даже последовательность непоследовательности.

В нем любая нелепость разума, само безумие (Лисса, Мания) олицетворено и действует, как разум, и наоборот, — разум, в качестве *только* здравого смысла, безумен.

В нем все иллюзии суть реальности, суть вещества и предметы (вещи), а не обманы чувств и дум, даже если они должны обмануть.

В нем наличны «иллюзии иллюзий» — тот морок чудесного, который хочет обмануть само чудесное, якобы образом и якобы плотью, т. е. своим «якобы существованием».

В нем все фигуральное и тропическое, т. е. любые метафоры и метонимии, любые гиперболы и катахтезы — суть не подобия, а качества и вещи. Они материально телесны, а не символы.

В нем порочный круг беспорочен, ибо развязка дана в самой завязке, безвыходности нет, все спорное разрешено, начало и конец как бы сходятся, противоречие осуществлено и предстоит глазам.

В нем все предопределено без насилия, играет свободой воли, угрожает силой свободной воли героя самому предопределению.

В нем само предопределение угрожает самой этой свободной волей героя или бога себе самому, до того мир чудесного требует свободы от себя и для себя — эстетической игры ради.

В нем все бессмысленное обретает бесконечный смысл и все омысленное может стать вверх ногами.

В нем дилемма разрешается синтезом, ибо среднее дано и противоречие снимается вовсе, ибо «исключенное третье» есть, ибо в этом мире чудесного действует *закон неисключенного третьего*.

В нем все качества и функции *абсолютны*, всё превращается во всё, мера не подчинена норме, малое становится сколь угодно большим и большое сколь угодно малым (Метида проглочена Зевсом), бесконечное включается в конечное.

В нем во мгновение ока и воочию осуществляется великий закон метаморфозы, основоположный закон природы, ее самый таинственный закон при всей его морфологической наглядности. Но этот закон в мире чудесного осуществляется, как игра, где любое может быть обращено в любое: например, всё в золото, всё — в хлеб*. И где живое, став мертвым, может вновь стать живым, где прошлое возвращается грядущему, и где распавшееся вновь воссоединяется в целое.

* Миф о царе Мидасе, о дочерях Ания, о Зевсе и Метиде, о Фетиде и Пелее (любовная борьба) о Менеласе и Главке, Геракле и Периклименсе (смертоносная борьба).

В нем «qui pro quo» не исключение и не есть казус для комизма, хотя и может стать таковым, а выступает, как правило, как частный случай того же закона метаморфозы, играющего самим собой: это — Зевс в образе Амфитриона на ложе Алкмены, это — обольстительный призрак Елены вместо самой Елены в страстных объятиях Париса.

В нем осуществимо все неосуществимое, достижимо все недостижимое, выполнимо все невыполнимое, ибо миром чудесного управляет *абсолютная сила и свобода творческого желания*, как первое и последнее основание для любого следствия, как первоисточник, порождающий из себя причины всех действий, всех чудес.

Есть ли чайные, мечта или идея, которые не осуществила бы эта абсолютная сила творческого желания в чудесном мире мифа? И само это осуществление, и всё, что существует в этом мире, носит характер абсолютный, завершённый и запечатлённый с такой пластической образностью и само по себе столь многопланно по смыслу, что тысячелетия не могут отвести от этих мифологических образов своих тысячелетних дум и глаз.

В нем даже идея бесконечности непрерывного движения осуществила себя в образах вечной казни бесцельным трудом богоборцев во мгле Тартара. Некогда они были богами — соперниками олимпийцев, но затем они были забыты, снижены до героев и дискредитированы до чудовищных злодеев.

Вечно вращается на огненном колесе Икснон, вечно вкатывает на гору Сизиф свой вечно скатывающийся камень, вечно выливают свои кувшины в бездонную бочку Данаиды, вечно поднимаются, убегая, над головой Тантала отягченные плодами ветви, чтобы вновь опуститься и манить, и вечно утекает и вновь притекает, почти касаясь его жаждущих губ, свежий ручей.

Пусть напрасно усилие, беспощаден труд, безнадежна надежда — но нет перерыва, и нет конца.

Ананка — всеобщая необходимость. Мойры-судьбы блюдут ее веления, предопределяя участь каждого; боги блюдут предопределения мойр, но воля человека-героя для него якобы свободна*. Он вправе не покориться Мойре, хотя и не может выйти из-под власти ее Ананки.

Так логика мифа сочетает необходимость со свободой, понимая под последней героическое усилие, независимо от предопределяющего ее исхода.

* Свобода героя по существу мнима. Он нарушает волю Необходимости, как мятежник, и боги, предотвращая последствия мятежа, противопоставят его воле. Герой гибнет (Капаней) (семеро против Фив).

2. Логика образа в эллинском мифе (Движение мифологического образа)

Опираясь на образы, как на представления, мы обычно рассматриваем воображение как способность создавать образы и оперировать ими, отводя воображению место в психологии. Но мы забываем при этом, что высшая деятельность воображения протекает в области «идей», и что образ есть не только представление, а также и *смысл* и иногда только смысл, и что представимость образа является часто только кажущейся. Нередко мы только понимаем образ, а не представляем его себе.

Идеи суть смыслообразы — внутренние образы воображения.

Нелепо предполагать, что «красота», шествующая по занебесной дороге, была для Платона высшим подобием античной статуи, что «сущности» суть — представимые существа или же что смысл формы есть зримая геометрическая форма. Не менее нелепо предполагать, что для Платона «идея» есть духовное существо, или некая метафизическая вещь, или некое метафизическое движение. Здесь сказывается стремление здравого смысла сделать наше понимание, «смыслообраз» чувственным подобием вещественно существующего. Так это было в эпоху господства статической субстанции. Ныне, в эпоху динамической субстанции и асубстанциональности «идею» воспринимают как некое подобие *волны*, как некую вибрацию, трансформацию смысла, как нечто двуспецифическое, диалектическое, и в дальнейшем идеи Платона будут истолковывать в аспекте теоретических понятий, вытекающих из науки о микрокосмосе.

В этой главе я не предлагаю ни аллегорического, ни морализирующего истолкования мифа. Я даю только его логику — не столько логику сюжета, т. е. мифологического поведения, созданного поэтами, мыслителями и «народом», сколько логику образа, а следовательно, и смысла.

В сюжете любого мифа можно найти напластования мифов различных эпох и племен, отзвуки различных религиозных и моральных воззрений, исторических событий, отголосков родового и племенного строя, пестрые остатки культов, контаминацию сюжетных мотивов и даже целых мифов (героических сказаний и сказок). Словом, сюжет мифа — это самый сложный конгломерат во всех разрезах его сюжетного тела.

Я даю логику образа не как единого индивидуального образа, а как всей последовательной совокупности индивидуальных образов одного логического смысла. Можно рискнуть в данном случае термином «смыслообраз». Сперва образ всегда конкретный пред-

мет, затем он становится символом. Например, «виденье», как смысл, сперва определяется конкретно «глазом». Затем «глаз» становится символическим «внутренним зрением», и одновременно физическая «слепота» переходит в «слепоту духовную».

* * *

Каждый миф дает нам тот или иной единичный конкретный образ и смысл этого образа: Киклоп, Аргус, Тиресий – конкретные образы.

Совокупность таких конкретных образов, представленных в плане одного развивающегося смысла, например «зрение», как смысл ряда образов, составляет *«целостный образ»* группы мифов, которые были созданы в разные времена народом, его поэтами и мыслителями, иногда независимо друг от друга. Но если проследить по фазам метаморфозу смысла такой группы мифов, мы убедимся, что воображение множества нам неведомых создателей его единичных конкретных образов, изменявших по-своему смысл этих единичных образов, дает в итоге строго логическое последовательное развитие смысла этих образов до полного его исчерпывания. Такая совокупность мифов, исчерпывающих какой-нибудь определенный смысл (например, «виденье») при посредстве метаморфозы единичных конкретных образов и создает нам целостный образ.

Что здесь поражает?

Поражает то обстоятельство, что воображение народа или множества особей, принадлежащих к разным векам, коллективно работает творчески так, что в итоге перед нами возникает законченная картина логического развития смысла целостного образа – до полного исчерпывания этого смысла. Налицо все комбинации в рамках данного смысла. В результате мы можем построить *логику движения* определенного целостного образа. Переходя по конвейеру единичных образов, как бы от одной фазы к другой, мы можем проследить всю метаморфозу отдельных смыслов такого целостного образа до полного исчерпывания этого целостного смысла. Смысл «видения» (зрение) исчерпал себя. Смысловая кривая как бы замкнулась.

Так воочию обнаруживает себя та удивительная последовательность логики мифа, в основе которой лежит творческая логика человеческого воображения, которое открывается нам одновременно как дар комбинирования и как дар познания.

* * *

Логика образа, как исчерпывание смысла *целостного образа*, раскрывается в мифе последовательным рядом единичных конкретных образов, как быдвигающихся по кривой до ее замыкания в круг.

Замыканием в круг исчерпывается смысл целокупного образа. Само логическое движение единичных конкретных образов по кривой смысла совершается часто по принципу противоположности. Так, в целокупном образе «виденья» — («зрячий глаз» и «слепота») — единичному конкретному образу *одноглазого Киклопа* противопоставляется образ *тысячеглазого Аргуса*; «слепоте зрячести» физически зрячего, но при этом внутренне духовно слепого *Эдипа*, преступника поневоле, противопоставляется «зрячести слепоты» физически слепого, но при этом внутренне духовно зрячего прорицателя-провидца *Тиресия* и самого, уже тоже физически слепого, но при этом внутренне духовно прозревшего Эдипа в Колоне.

Образу слепца-аэда, песнопевца *Демодока*, которому при рождении муза «очи затмила», но взамен даровала искусство песнопения, в мифах противопоставлен образ прославленного даром песнопения *Фамирида-кифареда*, которому музы за высокомерный вызов самих же муз на состязание затмили очи и слух.

В целокупном смыслообразе «Голода» — образу голода *Тантала*, *Мидаса*, *Финей*, никогда *неутоляемого* из-за недоступности пищи, противопоставляется образ *ничем неутолимого* голода ненасытного царя *Эрисихтона*, который, в конце концов, съел самого себя.

И в том же целокупном смыслообразе «Голода» в противовес чудесному обращению всех вещей, в том числе и *хлеба в золото*, чуть прикоснется к нему рука царя Мидаса, возникает в мифах образ обращения любого предмета, а следовательно, и *золота в хлеб*, чуть прикоснется к нему рука одной из дочерей Ания (античная параллель к чуду в Кане Галилейской).

В целокупном смыслообразе «безумия», ниспосылаемого богами на смертного в возмездие за богоборчество, рядом с трагическим образом *Беллерофонта*, впавшего в безумие за сверхчеловеческое дерзание взлететь на Пегасе к богам на Олимп, встает трагический образ *Геракла*, также впавшего в безумие по воле богов, но — ради дерзания на сверхчеловеческие подвиги и в награду за это вознесенного на Олимп: Апофеоз Геракла.

Беллерофонт в мифе за свое дерзание свергнут — Геракл в мифе вознесен во имя дерзания.

Образу провидца Тиресия, которому Зевсом *срок жизни продлен*, в мифах тут же противопоставляется образ нечестивого дионисоборца, царя Ликурга Фракийского, которому *срок жизни Зевсом укорочен*.

Но такая полярность смыслов в пределах единого целокупного образа только намечает его этапы (фазы) или определяет его границы.

Смысл целокупного образа многопланен, поэтому принцип контраста проводится в разнообразных планах, создавая как бы систему

кривых, по которым двигаются детали единичных конкретных образов того или иного мифа или его варианта. Однако одним только контрастом единичных образов не исчерпывается смысл целокупного образа: своим отталкиванием скорее стимулирует движение образа в сторону усиления и ослабления или осложнения и переключения смысла, создавая промежуточные логические ступени по восходящей или нисходящей кривой, т. е. контраст вызывает последовательную *метаморфозу* в рамках *целокупного* образа, раскрывая единичные его обнаружения до полного исчерпывания его смысла.

Так возникает многопланная скала возможных основных комбинаций или смысловых положений мифологического образа.

Вышеуказанный целокупный образ «виденье» обнимает внешнее и внутреннее *зрение*, т. е. чувственное зрение и прозрение. Смысл как бы поворачивается на горизонтальной оси (оси «зрения»), воплощаясь в последовательном ряде образов — Киклопа — Аргуса — Гелия — Линкея — Эдипа — Тиресия — Пантея — Кассандры. Но одновременно образ «виденье» обнимает не только внешнюю и внутреннюю «слепоту» человека, заставляя смысл поворачиваться как бы по вертикальной оси *слепоты* и воплощаться в новый последовательный ряд образов, причем внешний и внутренний мир, внешнее и внутреннее «зрение» и «слепота» как бы меняются местами. — Так возникают образы царя Ликурга, Дафниса, Феникса, Фенея, Метопы, Ориона и опять-таки Тиресия и Эдипа.

Но смысл самого образа раскрывает нам не его естественно-научный или социально-исторический генезис, не сведение его к олицетворению сил природы или атмосферных явлений, или к формам культа, или к трудовым процессам, а его конкретное обличье и роль в мифологическом сюжете, характер его действий и его судьбы в том или ином варианте мифа, созданного воображением народа, поэтов и мыслителей Эллады.

Мы прослеживаем имажинативную жизнь образа, а не его историческую жизнь, оставляя в стороне стимулировавшие его внешние импульсы, мы прослеживаем его только как выражение логики воображения в его творческом продвижении и познании мира в образах мифа. Только в этом плане теперь целиком развернется перед нами вышеуказанный образ «виденье».

Первозданные дети Геи-Земли, одноглазые Киклопы теогонии, — чудесные кузнецы. Они выковывают Зевсу громы, молнии и разящий керавн-перун. Они выковывают также землетрясающий трезубец (остывшую молнию) Посейдону, страшный жезл-Урей водителю душ Гермесу-Психопомпу и шлем-невидимку богу преисподней Аиду.

Но кто они, эти одноглазы? Если они суть солнца, создающие грозы, то смысл их одноглазости, даже как символ солнца, остае-

ся при таком ясном объяснении по-прежнему темным и нераскрытым. У них нет еще образа: есть только характерный признак — один глаз. Поэтому они пока вне смысла.

Но одноглазый Киклоп «Одиссеи» Полифем в сказочном сюжете его столкновения с Одиссеем есть уже образ, уже действующее лицо, ему уже дана определенная роль и судьба. Своим «одним» глазом он зачинает движение целокупного образа «видения», как смысла, т. е. как смыслообраза, и мы можем проследить движение, т. е. метаморфозу этого образа по кривой смысла до его исчерпывания, переходя от мифа к мифу через последовательный ряд конкретных единичных образов, в которых этот смысл воплощен.

Образом *одноглазого Киклопа* открывается внешнее виденье. Мы можем, конечно, истолковать этот один круглый глаз Киклопа, как прямолинейное или однобокое виденье, тупо упершееся в одну точку. Но это истолкование излишне. Образ Киклопа «Одиссеи» говорит больше сам по себе, чем любое его истолкование.

Ему противопоставляется образ *тысячеглазого Аргуса*, во все стороны зрящего, бдительного стража страдалицы Ио и стража Геры. У него глаза даже на затылке. Они рассыпаны и по всему телу. Хотите найти подобие: взгляните на звездное небо и на павлиний хвост, куда Гера перенесла глаза своего верного союзника Аргуса, когда Гермес по воле Зевса отсек ему голову чудесным адамантовым серпом-мечом, некогда оскопившим небо-Урана.

Одностороннему «виденью» Киклопа противопоставлено «виденье» многостороннее. Но и оно оказалось недостаточным пред дальновидностью бога. Одноглазый дикарь циклоп Полифем был ослеплен хитроумным Одиссеем, потому что Полифем был слеп умом по сравнению с умом Одиссея.

Одноглазое зрение — духовно слепое зрение.

Но и тысячеглазый Аргус оказался слепым пред глубоким виденьем-знанием Гермеса, и отлетела голова Аргуса: во все стороны видящий еще не всевидящий.

Еще шаг, еще усиление образа — и перед нами встает всевидящий *Гелий* — Солнцебог, который по Гомеру: всё видит, всё слышит, всё знает*.

Он даже знает то, чего никто на Земле не знает: он знает, кто похитил Кору-Персефону. Мать Деметра от него услышала мрачное имя похитителя, владыки преисподней, бога Аида: смерть похитила Кору.

Но образ всевидящего Гелия — сверхчеловеческое знание. Кривая же смысла пока не выходит за пределы якобы человеческого.

* У Гелия что ни луч, то глаз.

Поэтому не от сверхобраза Гелия, а от образа Аргуса, от многосторонневидящего ведет логический путь к третьему образу — образу Дальнезоркого и все насквозь видящего *Линкея*.

Это Линкей — аргонавт, стоя на носу корабля Арго, вглядывался в далекое море: близки ли роковые скалы Симплегады. Он видит даже сквозь землю, он пронизает взором твердые тела: это он увидел сквозь кряжистую кору спрятавшегося в дупле исполинского дерева одного из Диосмутов — героя Кастора, и руководимый зоркостью Линкея его брат, могучий гордец Идас, послал копье и поразил затаившегося в дупле героя.

Но и дальнезоркое виденье не спасло Линкея, и он пал от руки брата Кастора, бессмертного сына Зевса Полидевка. И он оказался слепым пред сыном Зевса, звезду горящую зажигающего морякам на мачте в ночь непогоды <...> Может быть, в образе глаза, пронизающего зрением твердые тела, таится идея рентгеновского луча — именно идея, а не цель, ибо миф, так сказать, «бессознательно» предугадывает идеи грядущих открытий науки, но никаких сознательных целей не ставит. Это предугадывание, а не предугадывание пути.

Одностороннее виденье — многостороннее или всестороннее «виденье» — виденье дальнезоркое и виденье насквозь — олицетворяют образы Киклопа, Аргуса, Гелия, Линкея. Ими внешнее зрение исчерпано. Нужен переход к внутреннему зрению, переключение смысла. — И возникает образ *мудрого Эдипа* — сперва зрячего слепца, а затем слепого провидца (ясновидящего). Это не истолкование абстрактных символов. Сам миф дает зримые, материальные, чувственные образы: сперва образ зрячего Эдипа, затем образ Эдипа ослепленного.

Эдип в трагедии «Эдип царь» еще зряч, но он сам ослепляет себя, когда осознает всю самонадеянность своей ограниченной зрячести смертного. Будучи предупрежденным, что он убьет своего отца и женится на своей матери, убегая от убийства и кровосмесительного брака, он все же убил своего отца, не желая, не зная, что это его отец (о, слепота!), и он женился на своей матери Иокасте, не зная, что это его мать (о, слепота!). Он совершил два самых тяжелых преступления — отцеубийство и кровосмешение — по неведению, по слепоте своей. Он *преступник по неведению*. Более того: он *преступник поневоле*. Но что такое «неведение» и что означает «поневоле» без насильственного внешнего принуждения, как не слепоту? Он видел своего отца, он видел свою мать — и он убил его, и совершил кровосмешение: и это значит быть зрячим! И это значит быть мудрым — разгадать загадку коварной Сфинкс! — Нет, это слепота. Так прочь же слепое зрение! Лучше мрак, чем обман, — и Эдип вырывает у себя глаза. Внешний мир «виденья» исчез. Осталась только ощупь его.

Но ему открылся внутренний мир: и смысл образа «вѣденье» переходит из внешнего к внутреннему виденью — к внутреннему оку.

«Слепота зрячести» тотчас оборачивается в «зрячесть слепоты». Образ духовного слепого при физической зрячести Эдипа вызывает в памяти образ провидца, слепого старца Тиресия, знавшего то, чего не знал зрячий Эдип. Сам Эдип не знает, а Тиресий знает, что Эдип — отцеубийца и муж своей матери.

Некогда в юности Тиресий был зряч. Но он случайно дерзкими глазами смертного увидел то, чего смертный не смеет видеть: нагую купающуюся бессмертную богиню Палладу. И богиня, выпрыгнув из воды, вырвала у юноши глаза. Мы уже знаем: по молитви матери Тиресия нимфы Харикло, подруги Паллады, Тиресий такой же преступник поневоле, как Эдип, получил дар провидца: дар понимать голоса птиц, волю богов и видеть грядущее.

Тиресий получил свое внутреннее вѣденье, т. е. прозрение, свое познание от богов в дар, как плату за ослепление. Эдип сам же обретает свое прозрение в конце многострадального пути, как искупление и награду. В трагедии «Эдип в Колоне» Софокла Эдип, став старцем, обогащается таким же знанием-провиденьем, как и Тиресий. Он видит грядущее: судьбу своих им же самим проклятых сыновей и грядущую славу Афины, предоставивших ему в роше Эриний место вечного успокоения.

В мифологических образах провидцев — Эдипа в Колоне и Тиресия, в этих олицетворениях «зрячей слепоты» вѣденье открывается нам как «вѣденье»: его смысл переходит в новую фазу. Впервые в мифе возникает идея замещения мнимой проницательностью утраченного органа зрения (глаза), основного источника чувственного опыта, радости жизни и знания, часто, быть может, иллюзорного и перспективного, но восторгом красоты переполняющего сердце эллина.

Миф отчетливо высказывает, что Паллада взамен вырванных глаз даровала Тиресию ясновиденье, высшее постижение тайн природы: ибо что такое понимание голосов птиц и богов, как не постижение тайн природы. И что такое ясновиденье провидца, как не торжество мысли, разгадывающей грядущее и предугадывающей пути человеку среди его вечной Одиссеи.

Загаданная хитроумной Сфинкс и разгаданная мудрым Эдипом загадка имела разгадку: человек. Не случайно такая ходячая энигма (загадка), почти поговорка, известная каждому встречному, попала в миф об Эдипе и была использована Софоклом.

Мудрость этой загадки — в ее второй части — в разгадке. Когда зрячий Эдип разгадал загадку Сфинкс, «кто ходит утром на четырех, днем на двух, а вечером на трех ногах» и сказал: человек, его мудрость была еще слепа. Ибо с разгадки, со слова «Человек»,

только и начинается мудрая загадка сфинкс: что знает Человек? что может знать Человек? *Загадка сфинкс: загадка знания.* Только пройдя долгий путь страдания, опираясь на посох нового внутреннего опыта, понял слепой Эдип тайну знания, как бы прозрев в своей слепоте. И думается, когда Эдип разгадал загадку, и сфинкс, признав торжество Эдипа, кинулась в море, она загадочно улыбнулась: так, как улыбается Сфинкс.

И самый миф, и Софокл вряд ли воспользовались бы этой ходячей энigmой о хождении утром на четырех, днем на двух, а вечером на трех ногах, если бы она не означала: «Человек, что знаешь ты!». На тайне человеческого знания построена та трилогия о Эдипе-фиванце у Софокла: трагедия «Эдип» — трагедия слепоты и прозрения.

По представлению древних, у слепого повышенное воображение. Оно объемнее и чувствительнее, чем у зрячего. Оно должно непрерывно восполнять слепому видимый зрячими мир, и этот мир должен в нем всегда жить, как некое виденье.

Виденье мира вместо веденья мира. Поэтому богатство творческого воображения, которым живет мысль творца-поэта, была подсказана древним образом Слепца, у которого внешняя чувственная слепота заменена как бы внутренним зрением: Гомер слеп. Но Гомер — все же история. Миф же создает главного певца-аэда Демодока «Одиссеи», которому, как уже было упомянуто, музы взамен слепоты ниспослали дар песнопения... дар музыкального восполнения и замещения утраченного зрелища видимого мира зрелищем мира воображаемого. И то внутреннее сосредоточение мысли, которое открывает слепцу-поэту нечто, непознаваемое для зрячего, делая для него тайное явным, и, находя для этого пленительное выражение, вся эта творческая работа его воображения и трактуется мифом как вдохновение, как дар муз, ниспосланный поэту. Так прозрение слепоты переходит во вдохновение, в виденье-веденье художника, одержимого творческой мечтой. Еще шаг — и мифологический образ в своем логическом продвижении вступает в следующую фазу — в фазу виденья в экстазе или энтузиазме вакхического, диосниссийского, исступления — виденья мира желаемого, как мира действительного, т. е. того иллюзорного мира, который открывается якобы вакханту или вакханке-менаде — *Агаве, Пенфею, Афаманту, Ликургу* и др.

Виденью-веденью, знанию провидца и поэта миф противопоставляет теперь мнимое знание безумца-оргиаста, зверино-яростное, но и восторженно-опьяняющее поощрению и в то же время пустое и часто гибельное по результатам.

Снова при движении по кривой смысла образ «*зрячести слепоты*», т. е. прозрения поэта переходит в «*слепоту мнимой зрячести*», в безумие, омрачающее зрение исступленного вакханта.

Пенфей в «Вакханках» Еврипида видит Диониса в оковах, видит обрушенным дворец, — но это только морок, бред. Его мать Агава в вакхическом безумии принимает своего сына Пенфея за льва и вместе с другими вакханками разрывает его на части и даже не узнает головы сына, продолжая в ней видеть голову льва. А царь Афамент в дионисийском ослеплении принимает свою жену Ино и сына за львицу со львенком, и Ино, спасаясь от него бегством, бросается с ребенком в море.

Но продвижение по логической кривой длится. Мы видим, как «слепота безумия» вакханта превращается в новый образ, в пророческое ясновиденье безумной *Кассандры* при слепоте-неверии окружающих ее троянцев — не безумных, зрячих, но, увы, столь слепых при своей зрячести! Кассандра провидит истину грядущего: гибель Трои. Она пророчит о ней, она предупреждает троянцев об опасном даре ахейян — о деревянном коне, но никто ей не верит. Троянцы смеются над ее безумными глазами Сивиллы.

Пред нами новый смысл образа: Кассандра-пророчица или ее истинное знание при слепоте неверующих в ее пророчество, как на нее наложенная Кара. Ее покарал Аполлон. Она обещала возлюбившему ее богу взамен пророческого ясновидения, которое он ей подарит, подарить ему благосклонность возлюбленной. Но, прикоснувшись к богу, она оттолкнула его, обманула пылающего страстью Аполлона. Кара ей за обман! — Она обрела дар ясновидения, но пророчеству ее никто не будет верить. Кара ей — но и кара слепым в своей зрячести троянцам. Они сами подготовили себе гибель: ввели в Трою деревянного коня, несмотря на предупреждение Кассандры.

На тернистом пути знания немало великих предвосхитителей истины прославляли глупцами и оказывались той же вечной Кассандрой пред лицом новых троянцев. Слишком далеко шагнувшее знание, как кара знающему, и неверие в это знание, как кара косным неверам, — такова диалектика этого мифологического образа.

Но не всегда же господствует неверие слепоты. Есть и слепая вера. Не всегда же пророческое ясновидение, как знание, есть только безумие. Порой и иступление глаголет истину: — и вот образ Кассандры опять по контрасту сменяется образом пифии и Сивиллы — символами знания как откровения, как прорицания, которому верят. Оракулу, Пифии, верят.

Этим последним образом тема «видения» еще не исчерпана, и смысл видения невидимого для других еще полностью не раскрыт. Ибо не только в безумии иступления открывается в мире мифа глазам избранных нечто невидимое для других, но есть такие глаза и есть такой час, когда и при ясном разуме чудесно открывается и постигается то, что или недоступно, или непостижи-

мо прочим глазам или даже глазам избранного героя, но в час обычных будней.

Так на бурном собрании ахейн в Илиаде один только *Ахилл* видит никем незримую посланницу Олимпа Афины, умеряющую его гнев против несправедливости алчного Агамемнона. Все прочие герои Афины не видят.

Глаза смертного, говорит миф, будь он даже герой, покрывает темная пелена. Поэтому он видит предельно: мир богов и образ бессмертных остаются для него невидимыми. Но как только бог на мгновение сорвет с его глаз темную пелену, герой увидит богов и мир богов, и самый образ бессмертного бога, даже против воли этого бога, если герою содействует более могущественный бог, так говорит Гомер. Поэтому герой Диомед в «Илиаде» увидел невидимых для других эллинов Афродиту и Ароя, ратовавших в битве за троянцев, и он, Диомед, вступает с ними в победоносный поединок, руководимый Афиной, снявшей с его смертных глаз пелену мрака.

По мифу, когда бог снимает с глаз смертного пелену мрака, смертный бросает более глубокий взгляд на бытие — взгляд божества. Таков час просветления.

Но вот еще один неприметный поворот образа по горизонтальной оси зрения — и новый образ дополняет смысл прозрения: виденье истины сквозь маску лжи, узреть подлинного лица сквозь мнимую обманчивую личину: Елена — в «Илиаде» — узнает Киприду, представшую пред ней в образе старухи, когда та зовет ее в объятия Париса; и Одиссей узнает в оборотне Афины: и Анхиз (отец Энея) узнает в пришедшей к нему девице смертную богиню Любви, хотя и виду не подает, что глаза его проникли сквозь обманчивую оболочку смертной, оболочку, которой Афродита хотела прикрыть свою божественность.

Виденье истинного образа оборотня, прозрение сквозь мнимую личину получило в античной мифологии еще иное, более динамическое выражение в мифах о единоборстве с *оборотнем*, когда вопрос идет о полной победе над противником, об овладении его скрытым действительным существом, т. е. об овладении истиной. Какие бы облики и формы ни принимал противник-оборотень, как бы он ни выскальзывал из рук — правило борьбы с оборотнем гласит: схватив, надо крепко держать добычу и, неотступно борясь, не выпускать ее из объятий, и тогда морок обманчивых видений спадает и оборотень предстанет, как истина: в своем подлинном виде, но уже как истина завоеванная.

Кадры картины такого единоборства в мифе повторяются. Оборотень — обычно существо водной стихии. Меняются только имена борцов.

1. Борьба победителя титанов *Зевса* с титанидой *Метидой*. Она океанида, но она также и мысль «*μῆτις*». Ей ведомы тайны Матери Земли. Зевс насильем хочет заставить ее разделить с ним ложе. Она борется и в процессе единоборства принимает образ льва, змеи, дерева, огня, струи... Она гибка и текуча, как мысль и вода. Она скользит и обжигает. Но Зевс не выпускает ее из объятий...

Этот образ из стародавнего мифа дублируется другим.

2. Борьба героя *Пелея* с nereидой *Фетидой*, будущей матерью Ахилла: тщетно богиня использует свое искусство оборотня. Предупрежденный Пелей, прижав к груди желанную добычу, не разнимает рук, не поддается обману, когда в его объятиях оказывается не тело женщины, а гибкий горящий куст, серебряный поток, змея, чудовище, пенящийся водопад. Сквозь обманчивые виденья, сквозь личины, он проводит божественный образ nereиды, ее истинный лик. Наконец, усталая Федита вновь принимает свой облик среброногой дочери Нерея и сдается победителю-герою.

Но еще чудесней миф о борьбе *Геракла* с самим *Протеем*, с этой личиной личин, как бы с самой изменчивостью, с неутолимимым символом явлений. Но герой Геракл, не знающий «ни помощи, ни платы», сжав Протея мощью мышц, не размыкает Геракловых объятий, и Протей, исчерпав всю силу морока, всю фиоритуру превращений, являет ему свой Протеев образ, подобие морского сердца. Он уступает мужеству героя и, будучи прозорителем, открывает Гераклу грядущее.

Образ единоборства с Протеем имеет немало дублетов: борьба того же Геракла с Периклименом, сыном Нелея, борьба Персея с Нереем, Менелая с Главком.

Миф как бы только переодевает образ в одежды разных цветов, меняя имена, ибо мужественное прозрение истины сквозь игру обманов очевидно сильно занимает мифотворческое воображение эллинов.

* * *

Смысл целокупного образа «виденья» в одном плане завершен — в плане зрения-знания, но не в плане его слепоты. Теперь образ «зрения» поворачивает как бы по вертикальной оси, к «ослеплению», принимая всё сильнее *этическую* окраску, чтобы исчерпать свой смысл в новом ряде мифологических воплощений. Если в плане «зрения» образ *виденья* открывается как *познание*, только слегка *вибрируя морально*, то в плане «ослепления» он открывается как *возмездие*, причем переходом из сферы познания в сферу этики служит объединяющий обе эти сферы «истины» и «правды», словно два вливающих друг в друга потока, образ богини права и справедливости (судьбы и земной правды или, вернее, самой земной правды) — *Фемиды с завязанными глазами*. Она, Фемида, ипостась земли и вещего знания Мойр, но она — и само

беспристрастие. Ничто не должно воздействовать на познание правды и на приговор: ни восхищение, ни отвращение, ни сострадание, ни страх, ни гнев. Красота, уродство, отвага, мука, мольба во взоре могут обмануть зрение судьбы: поэтому на глаза Фемиды надевается повязка. Теперь справедливость обеспечена.

Повязка, надетая на глаза богини, символизирует как будто акт ее ослепления, но по существу эта повязка есть нечто обратное: это символ той объективной ясности виденья, которая исключает участие сердца. Символом повязки на глазах Фемиды в ее мифологическом образе выключен эстетический аспект взгляда на мир в угоду аспекту этическому. Этого требовала логика образа в его продвижении по кривой смысла. Но в самом таком требовании логики образа, исходящем из имажинативной лаборатории воображения, уже заключен эстетический момент. Здесь налицо та двойственность, которая всегда чувствуется при неминуемом скрещении этики с эстетикой: впрямь,

Роковое их слияние
И поединок роковой.

Двойственная и опасная роль повязки на глазах Справедливости дает себя чувствовать и в мифе: она не ускользнула от него.

Эта двойственность сказалась уже в образе слепого старца царя *Финей*, жреца-прорицателя Аполлона, вопреки воле Зевса указавшего аргонавтам путь в Колхиду к Золотому руну. За раскрытие тайн Зевса людям против воли Зевса, за свое человеколюбие был Финей наказан ослеплением*.

Если сам Зевс есть природа, то за проникновение в тайны природы прозоритель расплачивается слепотой. По линии формально-логической образ Финей только контрастирует образу Тиресия. В мифе о Тиресии боги за ослепление наделили Тиресия даром провидца-прорицателя. В мифе о Финее — боги за использование Финеем своего дара прорицания в угоду людям ослепляют Финей-провидца. Здесь тот же контракт, некое подобие стилистической фигуре хиазма, что и у образов песнопевца Демодока и Фамирида кифареда. Но Фамириду, кифареду не был возвращен отнятый у него музический дар, точно так же, как не был возвращен его глазам отнятый у них свет. Финей же после долгого страдания исцеляет бог врачевания Асклепий. Слепец снова преобразается в зрячего. С приговором Фемиды в отношении Финей, очевидно,

* Указание на роль покровительницы аргонавтов Геры, которая, враждуя с Зевсом, могла побудить Финей указать им путь к Золотому руну, может быть, имелось в древнейшем варианте этого мифа.

в мифе не все благополучно. Слепец во искупление страданий прозрел — но не в смысле замещения чувственного зрения духовным. Ему просто возвращены врачом глаза. Какое расхождение с образом Эдипа! Словно оба мифа образуют угол, где ослепление — вершина угла, а прозрение в его двояком смысле — зрения и ясновидения — расходящиеся стороны угла: одна сторона — Эдип, другая — Финей. Был ли древний приговор Фемиды по отношению к Финею обжалован иной эпохой и аннулирован историей? — Или же здесь действует только логика развития сюжета.

Как бы там ни было, но в развитии целокупного образа «видения» возник новый образ, раскрывающийся как новая смысловая фаза по линии движения целокупного образа слепоты по смысловой кривой. И на этом новом образе сказывается двойственная роль повязки на лице Фемиды.

Не случайно в ткань мифа о слепце Финее был еще вплетен мотив прямого преступления: женитьба Финея на злой колдунье Идаиде, заключение в темницу его первой жены Клеопатры, сестры грозного ветра — Борея, а также ослепление Финеем прижитых с нею сыновей. Теперь в этом варианте мифа слепотой карает Финея не Зевс, а Борей. По одному варианту мифа Борей вынул Финею глаза, по другому варианту — это сделали его крылатые сыновья, аргонавты Бореады — те самые, которые по первоначальному варианту избавили его от гарпий.

Слепотой был наказан и Феникс — впоследствии воспитатель Ахилла, — проклятый своим отцом Аминтором за прелюбодеяние с наложницей отца, хотя Феникс совершил это по наущению своей матери. Но и Феникс был исцелен от слепоты. Его исцелил по просьбе Пелея чудесный врачеватель, мудрый кентавр Хирон, учитель Асклепия, Геракла, Пелея и Ахилла. Следовательно, преступление Феникса и преступление Финея не было преступлением безусловным. Очевидно повязка на глазах Фемиды не всегда спасает от несправедливости приговора. Феникс стал снова зрячим, но оставался на всю жизнь одиноким — без потомства. Слепота за оскорбление родового начала (отца) перевоплотилась в мифе в лишение Феникса родового бессмертия. Феникс не увидел у себя сына, продолжателя рода. Теперь на образе слепоты отчетливо проступает моральная окраска.

Еще гуще ложится моральная окраска на образ сына нимфы красавца *Дафниса*, ослепленного нимфами за нарушение клятвы в верности его возлюбленной нимфе Эхенаиде.

Там прелюбодеяние, здесь измена в любви: в итоге ослепление по приговору морали, требующей родового пиетета и верности.

Но миф продолжает свое продвижение по вертикальной оси: и рядом возникает трагический образ царевны *Метопы*, ослепленной уже не богами, а собственным отцом. Ее, избранницу Аполло-

на, соблазнил некий чужеземец Эхмодик. Так передают сколии к 18 п. «Одиссеи». И ее отец, царь Эпира *Эует*, выжег ей глаза и заставил ее (как библейского Самсона) молоть железные зерна: кара, достойная преисподней, — конечно, не за девичий грех. Дело здесь не в бытовой морали. Метопы предпочла бессмертному любовнику, Аполлону, смертного чужеземца. Отвергнуть бога — значит проявить богоборчество. За богоборчество — беспощадна кара: слепота при бесцельном труде.

Соблазнителя Эхмодика кара не постигла, но миф не опускает такой возможности, как кара соблазнителю. Ничего не забыто. Образ только усилен. Кару терпит великан — охотник Орион. За насилие над дочерью царя Энопия Хиосского во время гикесии (т. е. оказанного Энопием Ориону гостеприимства) Орион был ослеплен оскорбленным отцом, царем Энопием. Слепой великан добирается до острова Лемнос, где находится подземная кузница Гефеста, и вызывает из кузницы кузнеца-кобальда Кедалиона. Он усаживает карлика-мастера себе на плечи и приказывает ему стать поводырем и повести Ориона к восходу солнца — Гелия. И Гелий возвращает глазам Ориона утраченный ими свет*. Но Орион вдобавок богоборец. Он нарушил священный закон гостеприимства — гикесию; он еще покушается овладеть Артемидой. Вдобавок, как охотник, он беспощадный истребитель всех зверей на земле и, вызвав этим гнев Матери-Земли, гибнет от стрелы Артемиды.

Темы слепоты и богоборчества переплетаются и осложняют смысл: богоборчество от слепоты, слепота за богоборчество, как кара. Но темы слепоты и богоборчества развиваются далее.

Движение целокупного образа «виденья» по вертикали «ослепления» завершается конкретным образом эдонского фракийского царя-дионисоборца Ликурга. Ликург напал на юного Диониса, играющего в кругу пестующих его нисейских нимф (или пировавшего в кругу менад). В бегство обратились нимфы, спутницы юного бога. Сам Дионис кинулся в смятении в море, где был укрыт от преследователя Фетидой. В возмездие за гонения на бога Диониса, за богоборчество, царь Ликург был ослеплен Зевсом, и срок жизни, отпущенный ему мойрами, был укорочен.

Логическая кривая движения образа почти сомкнулась. Смысл образа «виденья» как будто исчерпан — и в плане познания, и в плане морали. Но для полного смыкания кривой в круг, для исчерпывания смысла не хватает еще одного звена: *слепоты от рождения*, которая никогда не может перейти в зрячесть.

* Орион — созвездие, позднейший миф возносит Ориона на небо, превращая его в звезду (астрализация).

И миф дает этот образ: *Надежда* (Эльпида) слепа. Плутос (богатство) также слеп. И тут же, отталкиваясь от врожденной «слепоты», миф создает контрастирующий образ — образ силы, неизменно *ослепляющей* других: *Ату-обман*, дочь Зевса. Ее знает «Илиада» (песни 19, 91): Обман ослепляет.

Теперь логическая кривая смысла целокупного образа «виденья» и в горизонтальном, и в вертикальном плане сомкнулась кругом. Смысл образа исчерпан. Мы можем оглянуться на весь пройденный образом «виденья» путь самораскрытия своего смысла до его логического исчерпывания. В аспекте логики понятий *образ «виденья» есть тема «виденья»*, подобно тому, как обратно — тема «сверхмерного дерзания» выражает себя мифологически в целокупном образе «боготворчества».

Если мифотворческий образ ослепленного Зевсом дионисоборца Ликурга служит завершением в ряду воплощений образа «виденья», то он же служит зачинателем в новом ряду воплощений целокупного образа «боготворчество».

Но перерыв на мгновенье связь двух вышеупомянутых образов рассмотрением другого целокупного образа: это образ «Голода». В нем движение по логической кривой совершается одновременно в двух планах — в плане субъекта и в плане предиката.

Субъект, как образ — «голодающий». Предикат, как образ — «пища». Они претерпевают одновременно метаморфозу, находясь между собой в неразрывной логической связи.

Три конкретных образа: *Тантал*, *Финей* и царь *Мидас* олицетворяют *голод утолимый*, но не *утоляемый* и только один образ — царь *Эрисихтон* представляет голод *неутолимый*, независимо от того, утоляют ли его или не утоляют.

Однако тема тотчас оборачивается. Неутоление голода вызывает, по контрасту, образ *утоления* голода — сперва пищей запретной, а затем *пищей чудесной*. Спутники Одиссея, поедающие золоторогих быков Гелия, — это пища запретная. Чудо дочерей Ания в Ахейском лагере, обращающих все, к чему прикоснутся, в хлеб, — это пища чудесная.

Итак, голод утолимый, но неутоляемый.

1. *Тантал*. Тантал в аиде терпит вечный голод и жажду. Пищи вдоволь. Над его головой свисают плоды. У его уст протекает студенный ручей. Но чуть он протянет губы — ветки с плодами отклоняются, ручей убегает:

Танталов голод, как пища вечно дразнящая и вечно ускользающая от голодного. Она всегда налицо, но недостижима.

2. *Финей* — Финей терпит вечный голод. Ему ежедневно подают на стол пищу. Но не успеет он к ней прикоснуться, как налетают чудовища-гарпии. Эти крылатые птицы Зевса, птицы с девичь-

ими головами, мгновенно — либо пожирают пищу, либо гадят в пищу, обращая ее в несъедобную вонь.

Финеев голод — как пища, либо поедаемая на глазах голодного, либо уничтожаемая бесполезно другими. Она всегда налицо — но недостижима.

По контрасту: *чудо дочерей жреца Ания* в Ахейском стане: чудесное превращение всех предметов в хлеб от одного прикосновения к ним руки дочерей Ания.

3. Царь *Мидас*. — Мидас терпит вечный голод. За гостеприимство, оказанное им Силену, Аполлон предоставляет царю право потребовать у него выполнения любого желания, но только одного. И алчный царь Мидас пожелал, чтобы все, к чему бы он ни прикоснулся, обращалось тотчас в золото.

Обилен пищей и питьем царский стол. Но чуть дотронется до пищи или питья рука Мидаса, как пища превращается в драгоценный металл — в золото.

Мидасов голод — как пища съедобная, неуничтожимая, но превращаемая в высшую, однако несъедобную и поэтому бесполезную ценность. Пища всегда налицо, но она недостижима.

В формальном аспекте превращение пищи из съедобной в несъедобную в мифе о царе Мидасе как бы дублирует смысл мифа о царе Финее, и тема в нем даже сужена. Но это не так. Именно смысл здесь иной.

И не в моральной окраске, не в посрамлении корысти суть, и не в приоритете ценности жизни над жизненной ценностью — над золотом, а в дерзости героя-человека, претендующего на обладание абсолютом: человек претендует на право вечного выполнения своих желаний, т. е. на обладание силой, равной силе волшебного предмета или бога. В этом суть его вины. Такой силой может обладать только бессмертный. Поэтому дерзание царя Мидаса — «богоборчество». Бог Дионис испытывал Мидаса, подобно тому как Зевс испытывал Иксиона (в трагедии «Царь Иксион» И. Анненского). Но Мидас не понял иронии Диониса, предложившего ему исполнить любое желание, и остался «навсегда голодным».

Голод Мидаса — кара за богоборчество, скрытое в желании Мидаса обрести всемогущество посредством золота.

Во всех трех случаях — миф о Тантале, Финее, Мидасе — метаморфоза образа «пищи» (предиката) — ее исчезновение, ее уничтожение, ее порча, т. е. превращение в «непищу», в нечто негодное, — определяет оттенок смысла по отношению к образу «голодающего» (субъекта). Оба образа как бы закреплены по концам прямой, вращающейся на оси. Передвижение одного конца неотделимо от передвижения другого конца. Но их взаимоотношение, как субъекта и предиката, может быть и обратным.

Царь *Эрисихтон* за осквернение священной рощи Деметры терпит вечный голод. Его покарала богиня. Никакая пища, никакое количество пищи не может его насытить. Он съедает свое богатство, свое царство. У него остается только дочь, волшебница Местра. Обладая даром оборотничества, Местра, пользуясь оборотничеством, кормит отца: ненасытный царь ежедневно продает ее какому-либо чужеземцу. Но преданная царевна, обернувшись зверем или птицей, возвращается к отцу. Дельфы сманивают Местру, и Эрисихтон, потеряв дочь, терзаемый голодом — съедает самого себя. (Так у поэта Каллимаха, п. 6).

Эрисихтонов голод — голод ненасытный, ничем неутолимый. Пищи нет налицо. Но когда она и есть, ее никогда не бывает достаточно: она не насыщает голодного. Такова и трагедия ума: никакое знание не может утолить мысль, ее голода, и она в итоге сомнений, потеряв все основание знания, съедает самое себя.

Но вот поворот темы, и новый образ, нами уже упомянутый, меняет вновь взаимоотношение субъекта и предиката.

Голод при пище съедобной, но запретной.

Спутники Одиссея, попав в Сицилию, голодают. Перед глазами голодных пасутся стада золоторогих быков и коров Гелия.

За убийство священного быка нарушителя запрета ждет возмездие: кто съест мясо священного животного, тот погибнет. Одиссей терпит муки голода. Спутники не в силах терпеть. Голод преодолевает страх перед запретом (испытание богом). Они съедают быков. — Буря. Все герои погибают — спасается один Одиссей. Конечно, спутники Одиссея — богоборцы. Они съели священных животных, съели то, что предназначено только для богов. Голод заставил их приравнять себя к богам (к высшим, чем они, и пыталась узурпировать права бога!). За это кара.

Так почти в любом мифе и даже образе героя мы найдем смысловой оттенок богоборчества, который постепенно перерастает в самостоятельную тему и смыслообраз.

Дерзание смертного, его «*hybris*» — гордыня, как покушение на права бессмертных, когда, по слову Еврипида, «человек выше смертного смотрит»: такова новая тема. Смыслообраз «богоборчество» переходит в смыслообраз еще более богатый содержанием, в «бессмертие», открывая путь к логике чудесного: в мир осушительного бессмертия.

Борьба смертного за свое бессмертие, гордое чувство своего права на бессмертие, его соперничество с богами, жажда славы, как жажда увековечить себя, — эта большая тема богаче всех других развита и до конца раскрыта в мифологии эллинов, выражая полное торжество логики образа при его продвижении по кривой смысла.

3. Опыт классификации чудесного (Приложение)

Все чудесные существа, предметы и акты также могут быть классифицированы и разделены по:

I. Чудесного возможного и невозможного — с точки зрения здравого смысла.

II. Чудесного представимого и непредставимого.

III. Чудесного понимаемого и чудесного мнимо или якобы понимаемого.

Иные чудесные существа, предметы или акты представимы, но ни естественно, ни искусственно невозможны. Другие представимы, но возможны только искусственно. Третьи представимы, как образ или предмет, но не как моментальный акт или процесс. Четвертые хотя и невозможны, но мнимо представимы. Пятые невозможны и непредставимы, но понимаемы нами и благодаря этому якобы представимы.

К невозможному относится все монструозно-гиперболическое или гиперболически-анормальное, противоестественное, всё само-себя-отрицающее, т. е. предмет или образ с взаимноотрицающими друг друга свойствами-функциями. Например, монструозно-гиперболический тысячеглазый, во все стороны зрящий Аргус, с глазами, рассеянными по всему телу: он представим, но ни естественно, ни искусственно невозможен.

Конечно, природа предуказала фактически образ такого чудовища, создавая существа с осязательными органами или сосочками, так сказать, с осязающими глазами на теле. Конечно, иные чудеса уже разрешены техникой и наукой. Но их абсолютно выраженный смыслообраз, их воплощенная идея, созданы мифологическим воображением незаинтересованно.

3.1. Представимое, но естественно невозможное

Представимы, но естественно невозможны большинство чудесных явлений обетованной страны: реки, текущие молоком и медом, кисельные берега и т. п.

Но иные из них искусственно возможны.

У колхидского царя Аэта, владельца Золотого руна, были фонтаны, бьющие вином и молоком (по Аполл. Родосск.). То же у римлян.

Птичье молоко невозможно — ни естественно, ни искусственно. Но чудесная птица с выменем, своеобразная Химера, которую доят, вполне представима, как образ, хотя и относится к существам с взаимноотрицающими друг друга свойствами и есть некое

«оксюморон»: млекопитающая птица — утконос. Эллинский миф создает полудев-полуптиц, которые могли бы дать птичье молоко: сирены, геспериды.

Иногда к чудесному «естественно-невозможному» относятся явления, которые только якобы невозможны, так как в принципе* явления подобного рода возможны. К ним относятся мгновенные процессы произрастания деревьев, цветов, плодов, существ. Таково чудо либийских нимф (тех же гесперид) в мифе об аргонавтах у Аполлония Родосского. Здесь применен *прием ускорения* процесса. Наука также ускоряет рост. Но и цветок столетника мгновенно расцветает и тут же увядает.

3.2. Чудесное представимое и возможное, но переходящее в невозможное

К этому разделу относятся чудесные искусственные существа, созданные Гефестом (или Прометеем). Пока они только автоматы, вроде слуг-автоматов в доме у Гефеста, когда его — по «Илиаде» — посещает Фетида. Хотя они и чудесны, но все-таки возможны. Но когда боги наделяют эти искусственные существа сознанием или оживляют их тела — они переходят в разряд невозможного.

У медного критского великана Тала, стража Крита, оббегающего посуточно остров, пульсирует кровеносная артерия. Если из нее выпадет заклепка, Тал истечет кровью и умрет. И миф дает нам картину медного колосса, умирающего от истечения крови. То, что Тал — символ солнца, к делу не относится.

Но еще чудеснее Тала красавица Пандора, созданная и наделенная пленительными дарами по злокозненному умыслу богов; такова же и ожившая статуя богини, созданная Пигмалионом.

Большинство волшебных предметов, обладающих абсолютными свойствами или функциями непрерывного действия (*perpetuum mobile*) или действия «без промаха», неразрушимости, также входят в раздел чудесного представимого и возможного.

3.3. «Галлюцинаторные образы», или «мнимые» представления

К разделу *чудесного невозможного, но якобы представимого* относятся так называемые «галлюцинаторные образы» при оборотничестве или явлении «мнимой» метаморфозы.

* Молоко в зобе у голубей — нечто иное.

Такое чудесное невозможно (для существа живого). Как акт, оно причинно не обусловлено, но представимо и построено «на мнимости»: возникает мнимый зрительный образ — кажущийся предмет. На этом приеме «галлюцинаторных образов» (быть может, они суть проекции образов фантазии, возникающие от испуга, на внешний мир) построено запугивание героя, проникающего в запретную зону: у Гоголя — запугивание при открытии клада; в сказке типа *Dornröschen* — при проникновении в заснувшее или окаменевшее царство. То же запугивание у Овидия — при проникновении Персея в замок Горгон. У него же — при приближении Ясона к Золотому Руну.

Но особенно отчетливо в мире мифологии выступает характер «мнимых» представлений или «галлюцинаторных образов» при оборотничестве водяных божеств: борьба Геракла с оборотнем Периклименом или с богом реки — Ахелоем, и с Нереем; или борьба Менелая с Протеем; или борьба Зевса с Метидой; или Пелея — с Фетидой.

Богатырь Периклимен обращается в муху или пчелу. Геракл стрелю поражает муху и убивает Периклимена. Периклимен, представ в образе мухи, остается таким же, каким он был; но его естественное тело делается незримым (вот почему стрела, большая, чем муха, попав в муху, попадает в Периклимена). Муха — мнимый образ. Герой Пелей хватается Фетиду и не выпускает ее из объятий. Какие бы образы она ни принимала, он ее держит крепко. Образы оборотня Фетиды — змея, пава, дерево и грач — мнимы: в объятиях Пелея все время пребывает тело женщины. Также и рогатый бог реки Ахелой — только мнимый бык. Ухватив быка за рог, Геракл ухватил за рог Ахелоя и сломал ему этот рог. Образ быка был мороком. Тот же морок (мнимые образы) повторяется и при борьбе Менелая с самим Протеем. Герои знают, что метаморфозы их противников мнимы. Нужно одно: не поддаваться воздействию этих галлюцинаторных видений, как бы закрыть глаза, остаться при здоровом рассудке — и тогда победа обеспечена: перед нами чудо, как игра в чудеса.

3.4. Чудесное невозможное, непредставимое, непонятное, но якобы представимое и якобы понимаемое

Среди явлений «невозможного» есть «чистое чудесное», обладающее только чистым смыслом, — нечто такое, что можно было бы принять в качестве «*непонятно-понятного*» и «*непредставимо представимого*»: таковы *бессмертные существа*. В качестве специфических бессмертных существ они непредставимы. Под бессмертными мы представляем себе все же смертные образы, раз на-

всегда зафиксированные, не подверженные изменению во времени — т. е. существа, неподверженные старости, смерти, разложению. Мы представляем их себе такими, какими они являются в данный момент, но существующими бессрочно — как нечто вне-временное, хотя и во времени.

Бессмертие нам понятно в своем отрицательном определении, как неумирание, но в своем положительном определении, как нечто вечно-живое, телесно функционирующее — оно нам по сути непонятно и только кажется понятным*. Поэтому в мифах загадочно говорится о том значении, какое имела пища богов амброзия и нектар — пища бессмертия: давала ли она бессмертие или только вечную юность — т. е. жизненную силу и красоту**.

Нам непонятно бессмертие существа в своем генезисе.

Бессмертные боги рождаются и растут, сообразуясь с законами времени (пусть специфическими) и органической жизни. Нуждаются ли эти бессмертные существа в пище бессмертия или только услаждаются ее вкусом — этого мифология точно не устанавливает. Но она сообщает, как голуби приносят из сада Гесперид богам амброзию. Есть и другие способы получения богами пищи бессмертия (амброзия — означает бессмертная пища). Хотя боги бессмертны, они подвержены увечьям, как все органические существа. Гефест, сброшенный в гнев Зевсом на землю, навсегда охромел: он — хромоногий кузнец. Аррея и Афродиту ранят Диомед и Афина, и раны их излечивает амброзийною мазью олимпийский врач Пеон. Само наличие на Олимпе врача говорит о том, что бессмертные могут телесно страдать.

Гектору, изуродованному Ахиллом, благодаря амброзийному умашению была возвращена красота. Тантал угощал уворованной у богов амброзией своих друзей и делал их вечно юными. Но вот и противоречие. Загадку задает миф о Тифоне, для которого Эос выпросила у Зевса бессмертие, но забыла выпросить вечную юность. Он не умирает, но ссыхается и умалется в размере: так в Гомеровом гимне, так и в оде Горация. Если бы амброзия сама по себе давала вечную юность, силу и красоту, то Эос стоило только накормить и натереть Тифона амброзией, и он бы никогда не старел. Она это делала, но тщетно.

* Вечно живое, но бестелесное, как олицетворение «мысли» «духа», вроде Фанеса орфикой, есть нечто чуждое древнеэллинской мифологии, есть нечто позднее, эллинистическое.

** Смертных младенцев (героев), которых хотели обессмертить, например, Ахилла или Триптолема, чудотворящие богини, Фетида и Деметра, не только натирали амброзией, но держали их тела в огне, может быть, в огненной воде рек, как бы выжигая в них смертное естество, или купали их в живой или мертвой воде Стикса. О том, как получили бессмертие Ганимед и Тифон, миф не сообщает.

Бессмертные существа могут быть обезображены: Зевс молнией испепеляет титанов — их тела обожжены и изуродованы. В Тартаре титаны не получают амброзии, и тем не менее они продолжают якобы вечно жить. Конечно, это только логическая жизнь. Когда Зевс у Эсхила возвращает титанам милость, он поселяет их за океаном, т. е. поселяет их в мире Смерти, а не в мире живой жизни. Они по существу мертвы, и только присущее им «бессмертие» заставляет оставлять им в тартаре «якобы вечную жизнь». Но для мифа они все же бессмертные существа. Прикованный Прометей 30 000 лет не ест и не пьет, но остается бессмертным. Телесное страдание бессмертного существа в данном случае есть «чистый смысл», имагинативная реальность. Все данные мифа говорят за то, что Прометей низвергнут в тартар и фактически мертв. Эти данные: 1) терзание его печени адским чудовищем, коршун-ом-драконом; 2) обрушенная в тартар скала (Эсхил: «Прикованный Прометей»; 3) голоса Эриний, которые доносятся из аида до слуха прикованного титана; 4) схождение в аид Хирона, как заместителя Прометея (Эсхил: «Освобожденный Прометей»). Сам освобожденный Прометей у Эсхила возносится на Олимп. Точно так же был сожжен на костре и одновременно вознесен на Олимп Геракл. Возносит их логика мифа. Вознесены на Олимп не Прометей и Геракл, как бессмертные существа, а вознесен бессмертный смысл Геракла и Прометея. И у Эсхила в его трагедии «Освобожденный Прометей» страдания измучили Прометея. Титан-мученик молит даровать ему смерть, хотя он бессмертен. Но когда Геракл убивает коршуна и освобождает Прометея (из тартара, конечно), условием его освобождения является тем не менее необходимость, чтобы какой-нибудь бессмертный (т. е. бог) сошел за Прометея добровольно в Аид и отдал ему свое бессмертие*.

Мы знаем, это делает мудрый кентавр Хирон, страдающий от раны, случайно нанесенной ему отравленной стрелой Геракла. Итак, Прометей бессмертен, но Хирон дарит ему свое бессмертие и искупает своими страданиями страдания Прометея. Очевидно, бессмертие без радости, без вкушения амброзии, пищи вечной юности — только условное бессмертие. Тифон и получил это условное бессмертие. Все бессмертные чудовища, в том числе и бывшие боги, обладали этими условиями бессмертия: и Скилла, и Ехидна, и, надо полагать, Медуза — но тем не менее их убивают герои. Когда логика мифа требовала — бессмертие снималось у бессмертных.

* Апофсоз Прометея и Геракла вряд ли возник в мифах только под влиянием Элевзинских Мистерий и Дельф. Эсхил и Пиндар выражали не только мистериальную тенденцию в своих интерпретациях этих мифов, но и логику движения мифологического образа. Это был новый вариант, необходимый в цепи развития образов Прометея и Геракла.

Бессмертие не гарантирует непреодолимости. Боги свергают богов: такова судьба титанов. Бессмертный лапиф Койней был заживо погребен кентаврами; бессмертная голова Лернейской гидры была у нее отбита Гераклом.

Амброзия сама по себе давала только юность, силу, красоту. Она — пища вечного возрождения плоти (ἀνα — βρόσια). Бессмертие богов мыслилось как сочетание вечной жизни с вечной юностью и красотой. Тем не менее мифология дает в различных вариациях образы бессмертных существ, лишенных юности и красоты (но не мощи). Мы оперируем этим противоречивым понятием бессмертия в мире чудесного, как чем-то представимым и понятным, хотя оно есть только некий смысл, идея, — т. е. оно непредставимо, и нам далеко не понятно, ни in origine, ни в своей сущности*.

Само понятие «бессмертие» нам понятно только как некая мысль и тенденция. Но в эллинском мифе, в мире чудесного, оно, как явление чудесное, лежит по ту сторону осмысления, являя нам свой «якобы смысл» (sosein). Бессмертное существо не обладает там никакими особыми признаками и непредставимо, как существо особого рода. Для его понимания: от смертного существа отчуждается категория времени и вместе с нею принцип изменения. Существо становится вечным в его моментальном данном облике. Вечное дано, как бесконечная длительность. Бессмертие было только якобы представимо и якобы понятно.

3.5. Чудесное, как смысл несмыслицы (т. е. «несмыслица» как смысл)

Есть в мире чудесного еще особое «чистое чудесное» — чудесное бессмысленное, где в факте бессмыслицы и заключается весь его смысл.

Чистым чудесным открывается обетованная страна (Schlaraffenland) с ее карикатурой на нее же — страной-наизнанку, где все построено откровенно на чудесах, доведенных до нелепицы, и где в самой нелепости, в явной бессмыслице явления и заключается весь смысл. Это страна, где «кубы катятся», где все явления суть воплощенные фигуры типа оксиморон, Катахезы, самоотрицания и где все аномальное дано как нормальное по принципу шиворот-навыворот.

Здесь субъект и предикат меняются местами: телега тащит осла, а не осел телегу.

* По Гомеру, бессмертие богов обусловлено физиологическим составом «лимфы», наполняющей их «вены», вместо крови: натуралистическое объяснение символа.

Здесь применен прием «невозможных функций», т. е. функций, противоречащих возможностям или смыслу данного предмета или явления, вроде поговорки «черпать воду решетом» как выражение бездельности; или прием, построенный на самоотрицании или на отрицании отрицаемого: если в Обетованной Стране есть чудесное представимое, не невозможное (например, сосиски, растущие на деревьях), то в карикатуре на Обетованную Страну, в стране-наизнанку, дано мнимо чудесное, т. е. нечто непредставимое, невозможное и немыслимое, но высказываемое как представимое и возможное и этой якобы своей простотой обманывающее. Смысл же этого мнимо-чудесного иносказателен: он саркастичен. Это иронический мир, где варится уха из еще не пойманной рыбы, где шьют одежды из шкур еще не убитых зверей, где веревки плетутся из муки или из отрубей. Все эти образы мнимы.

Но мнимость образа страны-наизнанку иная, чем мнимость «галлюцинаторных образов» оборотня.

Оборотень чувственно-зрим, представим, как морок, как миф: он — чудо. Плетение же веревки из муки, или шуба, сшитая из шкуры неубитых зверей, — явления невозможные, не представимые: они есть бессмыслица, поданная, как смысл. Образа нет, но все высказано так, как будто налицо образ и весь смысл и заключается в этой бессмыслице. Перед нами бессмыслица как смысл, т. е. непредставимое как якобы представимое, невозможное как якобы возможное, непонятное как якобы понятное: фактически самого «чудесного» нет, но вся соль в этом «мнимо-чудесном».

В связи с этим «мнимо-чудесным» мы могли бы ввести 4-ю категорию чудесного: чудесное осмысленное и бессмысленное (нелепица).

* * *

4. Логика мира чудесного и логика научного микромира

«Атом есть математическое общество, но не открывшее нам своего секрета»	Счастливы древние народы. Их мир был храмом всех богов И книгу матери-природы Они читали без очков.
--	--

Г. Башляр

Ф. Тютчев

«А. Н. М.»

Наука и миф? Алогическая логика? Что за вздор! Выскажем парадокс.

«Алогическая» логика мира чудесного, мира мифа, находит для себя опору в диалектической логике мира микрообъектов,

мира науки*. Этот «якобы» логический парадокс получает научную значимость в том новом мифологическом мире так называемых «интеллектуализированных» объектов, которые возникли в результате новых научных конструкций (например, «принципа относительности», «квантовой теории», «волновой механики» Дирака и др.).

Мы можем говорить о «науке о микрокосмосе», как о некоей интеллектуальной мифологии, ибо в ней формальная логика Аристотеля с ее постулатами терпит такое же крушение, как и в «логике чудесного» мифа. Она теряет здесь свою роль абсолютной логики** и превращается в логику, аналогичную «логике чудесного»***.

Не случайно заговорили о поэтике физики (L'art poétique de la physique), тем самым обнаруживая, что между конструктивными теориями современных физиков и поэзией есть некая общность.

* * *

Первоначально теорией служил человеку опыт воображения. Так было уже в эпоху мифологического мышления. Мифология — примитивная гносеология, если найти путь к ее логике. Путь к истине — это не путь от разума к опыту, а путь от опыта воображения к научному эксперименту. (Таково мое возражение всем свержреалистам****.)

Без опыта воображения не было бы и камеры Вильсона. Не разум диалектизирует или изменяет (модифицирует) свои принципы, а воображение работает согласно своей диалектической логике.

Новая наука о микрообъекте есть интеллектуализированная мифология.

Новая наука о микрообъекте создает новую мифологию науки — мир интеллектуализированных объектов.

* * *

В области познания существует *примат* и приоритет *теории*, как *опыта воображения*, над опытом чувств. У мифотворца чувства

* Алогическая логика мира чудесного есть энигматическая логика воображения или имажинативная логика.

** В мире чудесного все абсолютно — кроме логики этого мира. Это не просто сходство. Это — общность, и общность эта заключается в их имажинативной сущности. Эта поэтика проявляется в физике при посредстве множеств, групп, «спинов» и пр. Спин Дирака: Спин — вращение, т. е. момент количества движения, которым обладает электрон. Заговорили о метафоре в науке, о мифах глубинного бытия, например о материях, которые суть мощности (puissances), нечто от Фр. Ницше.

*** Не случайно кто-то сказал, что силами новой науки о микромире и новой логики происходит «героическая модификация разума».

**** Сверхреалисты (функциональный рационализм) — утверждают просто приоритет теории над опытом — ошибка.

стимулировали воображение, но теоретически не познавали. В новой науке о микромире воображение уже не нуждается в стимулах чувств, в опыте чувств. Оно само себя стимулирует. В этом величайшая победа воображения, что оно научилось само себя стимулировать. Это знает каждый философ и каждый поэт, если он поэт и философ.

* * *

Мифологический мир интеллектуализированных объектов есть совокупность новых диалектиализированных понятий — предметов, переставших быть вещами, — с их функциональным пространством, с их структурами времени. Это мир комплексных элементов (что есть внутреннее противоречие) т. е.:

химических траекторий,
негативной энергии,
негативной массы,
вибрирующих экзистенций,
символических субстанций,
реальных метафор...

Этот мир адекватен во многом «миру чудесного» мифологии, и его объект сродни объекту имажинативному. Это мир *биспецифических* предметов, соединяющих в себе исключаяющие друг друга *противоположные* свойства, но дополняющие друг друга. Эти интеллектуализированные объекты воспринимаются в *движении*, а не в покое и не подчинены принципам и постулатам Аристотелевой логики, соответствующей миру статики и покоя или здравого смысла.

Отметим, что «логика чудесного» в своем отношении к Евклидову пространству опирается на ту же неаристотелеву логику, что и мифология.

Хотя видимость «статического» пространства для чудесных актов и персонажей остается, однако в процессе действий пространственная субстанциальность в любой момент утрачивается. Она есть, но с нею не считаются. Она заменяется *пространственной функциональностью*.

Где, например, в роге изобилия помещается запас пищи, без конца извергаемый рогом изобилия? — Субстанционально — нигде.

В мире чудесного нет абсолютного пространства и абсолютно-го времени. Они соединены в некую пространственно-временную субстанцию точно так, как световая волна или химический процесс есть — по Реньо* — соединение субстанции (пространство) и операции (время).

* Возможно, автор имеет в виду известного французского физика и химика Анри Виктора Реньо (Regnault) (1810—1878), члена Парижской АН. Провел ряд опытов по определению физических констант газов, паров, жидкостей, твердых тел.

Двуспецифические предметы, эти двусмысленные понятия науки, с помощью которых разум постигает природу (микромир), — представляют собою воплощения стилистической фигуры оксюморон (например, «нищее богатство»). Таковы, повторяем, понятия: комплексный элемент, функциональная субстанция, негативная масса (Дирак), химическая траектория (Реньо), негативная энергия*. Все это оксюморон.

Попытаемся же рассмотреть в свете науки о микромире мир чудесного античной мифологии: не окажутся ли, в самом деле, логика чудесного и логика науки о микромире одной и той же логикой, т. е. диалектической логикой воображения. А это будет означать, что воображение обладает познавательной способностью. Более того — это будет означать, что воображение есть высшая познавательная способность, ибо миф есть выраженное познание мира в эпоху мифического мышления.

Мы установили, что с точки зрения формальной логики здравого смысла в основе логики чудесного лежит так называемое *eggor fundamentalis* — основоположное заблуждение (т. е. ложное основание) и что для логики чудесного такое ложное основание является не заблуждением, а ее специфической истиной, понимаемой как «абсолютная сила желания или творческой воли».

Но и масса негативного количества или понятие «негативной массы» (П. Дирака), нового понятия XX века, говорит один мыслитель (Г. Башляр), явилось бы для ученого XIX века таким же *eggor fundamentalis*, основоположным заблуждением, какое лежит в основании чудесного акта или явления, ибо уже самый термин «негативная масса» с точки зрения здравого смысла (для наивного реалиста) внутренне противоречив: масса для здравого смысла не может быть отрицательной. Для него это было бы бессмыслицей, ложным сочетанием слов.

Подумаем — существует ли аналогия между понятием энергетической массы современной микрофизики и тем понятием массы мира чудесного античной мифологии, к которому относятся, например, образы бесплотных невесомых тел — теней айда.

Создание донаучным мифотворческим умом понятия «невесомого тела» <...>, когда у массы отнимается вес, основывается на

Наиболее точно для своего времени определил механический компонент теплоты. — *Прим. ред.*

* Эти биспецифические понятия — оксиморон, внутренне противоположные и взаимоотрицающие друг друга, возникли в европейской философии до философии микромира. Таковы: эмпирический рационализм, мистический эмпиризм, эмпирическая трансцендентность.

том, что донаучный ум оперирует вещами, а не формальными аксиомами. Он поступает просто: отнимает у вещи вещьность, оставляя ей образ. Донаучный ум не знает «реализма законов». Он знает только «реализм вещей». Поэтому его имажинативные образы и даже метафоры суть для него вещи. И хотя, в сущности, они лишены материальной структуры и организации, причинно объясняющей их функции, и являются часто только видимостью, «якобы вещами» и даже скорее только смыслами (в виде образов), (т. е. скорее нуменами, чем феноменами), тем не менее миф оперирует ими, как вещами — в условиях того реального материального мира 1-го приближения, каким представляется этот мир чувственному восприятию наивного реалиста. Но оперируя своими чудесными телами и чудесными актами (в Евклидовом пространстве, в условиях механической физики Ньютона и вычисляемого времени), мифотворческий донаучный ум нарушает условия и категории этого мира, произвольно переходя к условиям того энергетического мира, каким нам его дает наука о микрообъекте.

Короче говоря, не покидая мира 1-го приближения, в котором живут, мифотворец, сам того не ведая, переходит в мифе к логике ему неведомого мира, в котором только научно думают — т. е. к логике мира 2-го приближения, мира «интеллектуализированных» объектов. И в том-то и особенность мифотворческого донаучного ума, что, став для нас уже по существу «идеалистом», он остается для себя тем не менее прежним материалистом и наивным реалистом, полагая, что его имажинативные образы, например «кентавры» суть существа, вещи, хотя, по сути говоря, образы самих вещей его наивного реального мира суть только воображаемые представления или имажинации: глубинной сущности вещей мира сего его донаучный ум, по существу, научно-реально не знает.

И какими бы чудесными свойствами и функциями его чудесные образы-вещи (точнее, «якобы вещи») ни обладали, они для него обладают ими а priori (в отношении здравого смысла), и априорность эта проистекает от его воображения — от опыта воображения, познающего мир. И вот оказывается, что примат воображения над опытом здравого смысла у наивного реалиста в мифотворческом мышлении подобен примату теории над опытом в микрофизике и микрохимии.

5. Якобы образы, как вещи — в мифе

Воображение мифотворца, познавая научно, априорно, по-эдиповски, или бессознательно предчувствуя то, что впослед-

ствии будет познано и даже научно осуществлено, не могло мыслить ни свои элементарные понятия, ни свои образы только формально, как математик. Так как воображение не отделяет от своих образов и понятий их содержания, поэтому в мифе нет терминов.

Не умея мыслить формально и стремясь к максимальной реализации своих страстных желаний, мифотворческое воображение иногда настолько перегружало необычным содержанием свои образы и тем самым придавало им так много чудесного смысла, что эти образы становились непредставимыми или только символически представимыми или оказывались мнимыми образами (якобы образами), т. е. они оказывались чисто словесными образами (вроде «вещи-ничто» энергетического мира). Мифотворец часто придавал этим «смыслам», порожденным его страстными желаниями и грезами, форму общеизвестных обычных вещей, совершающих, неизвестно как и почему, необычные и невозможные акты и функции, хотя, по сути говоря, их смысл и функции должны были бы лишить их «формы» вовсе*.

Рог изобилия, как зрительный образ — обыкновенный рог. По мифу он — или рог чудовищной козы Айги, кормилицы Зевса, этой прахимеры мифологии, — или рог бога реки Ахелоя, который вырвал у него в единоборстве Геракл. По внешнему виду он — рог, но его чудесное свойство (изобилие) никак необъяснимо и непредставимо. Это изобилие — только смысловая функция, а не прямой вещный образ. Но миф дает его нам, как вещный внешний образ «рога», как вещь, и разрабатывает даже его происхождение от козы или бога реки, хотя по сути «рог изобилия» только чистая функция. Между образом-вещью и его волшебным свойством — способности давать в любое время сколько угодно пищи и питья, плодов и амброзий, — нет никакой конкретной и вразумительной обусловленности, кроме желания голодного «даешь пищу».

Какой же отсюда вывод? — А вывод тот, что если рассматривать существа и вещи мира чудесного мифологии в аспекте, например, понятия «масса», имеющегося у современной науки о микромире, то мы установили бы, что «имагинативная масса» этих чудесных

* Кто знает, что такое и даже каковы на вид золотые яблоки сада Гесперид. Из золота ли они или только сияли как золото, а также в силу чего являются они молодильными яблоками, возвращающими отведавшему их молодость и красоту или, быть может, дарящие бессмертие. Ведь их, по имеющимся в нашем распоряжении мифам, никто никогда не вкушал — ни боги, ни люди. Мифу неважно — из золота ли они или из золота только метафора. Мифу важна их функция — омолаживать, и миф уверенно оперирует ими, позабыв, быть может, смысл, ради которого они были созданы Геей.

существ и вещей позволяет нам провести аналогию с массой, так называемых «репрезентированных» или «интеллектуализированных» понятий, полученных в результате диалектизации реальных объектов в науке о микромире.

В чем эта аналогия?

Вспомним, каковы свойства имагинативной массы чудесного тела в мифическом мире, в котором живут боги и герои.

1. Имагинативная масса может быть невесомой (бесплотной) — тень айда.

2. Она может быть не вещью-образом, а только функцией-образом, хотя она и обозначается как вещь-образ: «рог изобилия», или может быть безобразной, например, Уран — небо (т. е. быть «якобы образом»).

3. Она может быть метафорой (только смыслом), чистым свойством или качеством, выдаваемым за вещь: Адамантовое сердце Нереиды Немертеи, дочери Нерее, есть только моральное качество, а не вещество, из которого сделано сердце.

Но это все признаки мира микрообъектов. Оказывается, что свойства имагинативной массы мифического мира, в котором живут боги и герои, совпадают со свойствами массы мира микрообъектов, в котором только научно думают. Оказывается, что *мир* античного космоса, взятый в аспекте мифического мышления, творимый и постигаемый некогда воображением наивного реалиста, и мир, постигаемый в качестве микромира в аспекте современной научной мысли, в разрезе логики совпадают. И в самом деле.

В разрезе логики иные объекты-явления микромира суть не вещи, а только интеллектуальные воспроизведения, остановленные феномены. В качестве вещей они безобразны, непредставимы: они только *понимаемы*. Иногда они суть только научные метафоры, принимаемые за вещь. Их форма есть только умственная форма, понятия, выражаемые только математической формулой. Их масса негативна. Их энергия — негативна. Иные из них не локализируются в пространстве: пространство тогда равно нулю. Их масса плюралистична. Эта масса есть масса-этап, масса-состояние (*masse état* Детуша). Эти объекты-явления микромира могут быть охарактеризованы только как вещь-ничто (*chose: rien*), т. е. как «якобы вещь». Категория причинности к ним не применима. Разве это не мифология науки?

Но подобным образом была охарактеризована и тень Аида, взятая из мира чудесного мифологии. Она — только вещь-ничто (амфиболия).

Категория причинности к тени Аида неприложима, ибо существование бесплотного образа самого по себе было бы причинно

объяснимо только как галлюцинация. Реальное существование тени в качестве видимого воспоминания*, созданного воображением, также причинно необъяснимо. Однако в обоих случаях «вещь» из явления микромира и «вещь» из чудесного мира мифа созданы воображением. Тело тени, т. е. ее видимый образ, столь же имагинативен, как и статистический образ позитрона. Масса их негативна. Занимая пространство, они занимают только нулевое пространство. Это же занимаемое ими пространство может одновременно с ними занять любое трехмерное тело. Рука, обнимающая тень, рассекает пустоту: тщетно хочет Орфей удержать тень Евридики, тщетно хочет Одиссей обнять тень матери в аиде. Тень, находясь в данный момент в данном пространстве, находится вне пространства данного. То же с позитроном.

Пусть тень аида выдумана, нереальна — позитивный электрон реален. Но в разрезе логики выдумка (тень) и реальность (электрон) обладают сходной характеристикой. Воображение мифотворца, выдумывая, познало нечто, научно удостоверенное тысячелетия спустя. Объекты науки о микромире созданы по образу и подобию объектов мифомира. Воображением познают.

* * *

* Воспоминание, превращенное в тень, в нечто видимое, говорящее и существующее само по себе, идентично созданию говорящего образа на экране кино: их создало воображение. Миф предугадал открытие XX века.

Часть 3. Имагинативная эстетика

Имагинативная эстетика*

[как опыт имагинативной гносеологии]

(От автора)

Завершение основных положений моего сочинения «Имагинативный абсолют» позволяет мне [свободно] разъяснять и раскрывать по-новому те противоречия, затруднения и загадки в сфере проблемы философии культуры, особенно в области источников и мощностей познания и воплощений мысли, которые смущают многие умы, помогающиеся истины. Философия и искусство стоят здесь на первом плане. Стоит только, отбросив многие научные предрассудки, проникнуться пониманием того, что такое «дух» как инстинкт культуры с его абсолютами и постоянством. Что такое спонтанная диалектическая логика воображения? «Имагинативный реализм»? Идеи как смыслообразы и воплощенные культуримагинации? Стоит только не бояться мнимых обид, якобы наносимых всемогуществу отвлеченного разума науки признанием наличия разума Воображения с его удивительной познавательной мощью, как творца культуры, чтобы с многих загадок и тайн «искусства мысли» были приподняты покровы. Искусство Мысли создает культуру. Ему всем обязаны человечество и наука. И если этим высшим даром — искусством Мысли — обладает прежде всего воображение, то разуму науки надо иметь мужество это познать и принять. Как ни сильна логика мысли, но под ее логическую определенность надо всегда подсматривать глазом психолога, который тончайшим живым осязанием проверяет опасную четкость логических форм, столь прельщающую рассудок. К этой проверке логики психологией мне приходилось инстинктивно прибегать не раз, сочетая порой основные размышления с различными экскурсами и этюдами. Ведь и сам исследователь «разума воображения» находится как автор под всеильной властью Воображения и его спонтанной логики, и ему, автору, приходится не раз превращать-

* Работа была впервые опубликована Н. В. Брагинской в журнале «Символ» (Париж) № 29, (сентябрь), 1993. С. 73—128.

Подстрочные примечания автора помечены в тексте звездочкой. В настоящем издании нами унифицирована нумерация подзаголовков. — *Прим. ред.*

ся в психолога, чтобы оторваться от ее обольстительной инстинктивной убедительности.

В моей книге «Имагинативная эстетика» я не открываю новые миры, а только раскрываю мир философски по-новому и только хочу, чтобы меня поняли без предвзятости и научных предрассудков.

[Октябрь 1960]

I. Предварения к имагинативной эстетике

«Имагинативная эстетика» — третья книга моего труда «Имагинативный абсолют» (Абсолют воображения).

«Имагинативный Абсолют» — сочинение о воображении, как высшем инстинкте познания, и об особом характере его непосредственного знания. В этом сочинении философия рассматривается как особое искусство (*sui generis*), в противовес общепринятой склонности видеть в ней науку или даже наукоучение. Воображение (*imaginatio*) я противопоставляю отвлеченному разуму (*ratio*) — как разуму науки.

Имагинация, или разум воображения, а никак не отвлеченный разум, порождает *идеи*, заложенные в *смыслообразы*, которыми живет человечество. В этом аспекте Платон находит свое конкретное место в современной жизни. Идеи Платона суть культуримагинации, созданные его имагинативным разумом. Именно этими идеями, как культуримагинациями, вполне земными, живет человечество — не боясь метафизики, а давая ей вполне земное место в творческом мире воображения как высшего источника знания.

* * *

Философия-как-искусство. Философия — искусство, а не наука. Но это не означает, что философия не есть знание.

Философия-как-искусство есть именно знание. Философия как знание тем отличается от науки, что наука открывает законы, а *философия* открывает или, точнее, *зарождает идеи тех законов, которые впоследствии откроет наука.*

На самой заре философии и науки родилась в Элладе идея микромира, только впоследствии открытого наукой: она воплотилась в понятии *ἄπειρον* (апейрон) — беспредельно-малое, которое века спустя нашло свое выражение в бесконечном расщеплении атома. Таким образом, *ἄπειρον* (апейрон) Анаксимандра в истории философии предстоит как идея микрообъекта. Сам же микрообъект как закон расщепления атома был открыт наукой в XX веке, т. е. более двух с половиной тысячелетий спустя после Анаксимандра.

Если искусство рассматривать как знание, то мы можем сказать, что искусство есть знание смысла истины и воплощения этого смысла в образ, т. е. в смыслообраз.

Философию и искусство как знание объединяет смыслообраз, в котором они себя воплощают. Но выражают они этот смыслообраз по-разному: искусство выражает его прежде всего средствами внешней формы, философия прежде всего — средствами внутренней формы. Для искусства акцент слова «смыслообраз» как бы падает на вторую часть словообразования — на «образ», для философии — на первую часть словообразования — на «смысл».

* * *

Смыслообраз. Идея как смысл не есть результат обобщения представлений, произведенного механизмом рассудка. Идея как смысл создается воображением (т. е. разумом воображения — имажинативным разумом). Эта идея как смысл воплощается в образ, который воспринимается как символ: она и есть тогда смыслообраз искусства и философии-как-искусства.

Смыслообраз не только не менее конкретен, чем художественный образ вообще, — он даже более конкретен, будучи более устойчивым, постоянным, абсолютным и глубоким (tief).

* * *

Аспекты на культуримагинации и на смыслообраз. Смыслообраз — это имажинативный предмет или образ имажинативного мира, воспринимаемый как реальность — вплоть до «realiora» — реальной реальности: таковы Прометей и Демон, Мадонна и Иуда как абсолютные смыслообразы культуры.

Это прежде всего идеи, рождаемые разумом воображения, которые находят свое выражение в искусстве, в философии, в религии, морали, в принципах и идеалах науки, т. е. в высших культуримагинациях, которые в совокупности носят наименование «дух». В «духе» все абсолютно. Он и есть Имажинативный Абсолют, как высший инстинкт культуры. Таковы: Истина, Красота, Благо.

Конкретно-творчески: это идеальные, абсолютные — как положительные, так и отрицательные — воплощения, созданные этими культуримагинациями, как высшие ценности культуры. Таковы Прометей, Демон, Мадонна, Ормузд.

Это системы философий, религиозные учения, произведения искусства — эпосы и романы, стихи и статуи, музыкальные и живописные опусы, симфонии и пейзажи... но только те, которые обладают для этого критерием своей абсолютности. Они — символы Абсолюта. Все в них — *смыслообраз*.

Культуримагинации суть также высшие мощности знания, которые мы рассматриваем как духовные мощности, находящие свое выражение в смыслообразах, порождаемых воображением, т. е. разумом воображения (imaginatio).

Имажинативный разум. Повторяем: философия есть искусство — искусство особое.

Философию смогут истолковывать как научное знание лишь после того, как человеческий разум будет освобожден от заблуждения относительно отвлеченного разума (*ratio*). Это значит, лишь после того, как будут постигнуты все значение, роль и мощь разума воображения для познания. Основное, что должно быть постигнуто, это высшая функция имажинативного разума создавать *идеи* и *смыслообразы*. Идеи создает не теоретический отвлеченный разум, а имажинативный разум. Естественно, что именно воображению дано создавать-рождать *смыслообразы* (т. е. внутренние образы, а не только внешние), ибо воображение обладает разумом. Этот разум и есть *высший разум*, который в моем труде наименован «Имажинативным разумом» — разумом воображения.

Имажинативный разум работает как инстинкт и развился из инстинкта, наряду с низшими инстинктами — сексуальным и вегетативным: он стал инстинктом культуры. Он работает «интуитивно», т. е. познает *непосредственно*. Непосредственное познание совершается спонтанной диалектической логикой нашего имажинативного разума. Эта спонтанность логики разума воображения и выражает инстинктивный характер деятельности этой логики, поскольку самый имажинативный разум развился из инстинкта и выступает как наш высший инстинкт, инстинкт культуры. То, что инстинктивно, то развивается и действует спонтанно, т. е. самопроизвольно. Однако в этой спонтанности или самопроизвольности действуют и проявляют себя скрытые законы, которые присущи непосредственно познающей и творящей мысли. Эти законы есть то, что мы называем «нечто присущее духу».

Слово «дух» и означает высший инстинкт культуры, который живет в воображении, сидит в нем и через него развился и развивается, т. е. проявляет себя как знание.

В это знание включены открытия и изобретения — не само открытие или изобретение, а его идея.

* * *

Ratio — как *отвлеченный разум* *. Отвлеченный разум — теоретик. Он оперирует не смыслообразами, а отвлеченными понятиями. Он, заодно с *рассудком*, развился вместе со *словом* и чувственным опытом, а также вместе с формально логическим мышлением, т. е. с его сперва бессознательно слепо или полусознательно действующими анализом и синтезом, индукцией и дедукцией, которые осознал он как таковые, т. е. овладел ими сверху — научно — очень поздно.

Он, *ratio*, развивался не как инстинкт с его интуитивным, непосредственным, знанием, а развивался вырабатывая в своей практике опосредственное знание. Выработав это *опосредственное*

* Термин «*ratio*» распространяется обычно и на *рассудок*.

знание, проверяемое эмпирикой и практикой и здравым смыслом рассудка, отвлеченный разум стал свое опосредственное знание постигать теоретически. При этом он часто путал свой внешний опыт с опытом внутренним, практику чувств с практикой духовной, т. е. эмпирику с аскезой.

Развившись теоретически, этот, уже теоретический отвлеченный, разум (*ratio*) возомнил, что он и есть высший разум и что именно ему либо прирождены или присущи *идеи*, либо он их создает путем обобщения своих представлений — создает сперва при помощи рассудка, а затем уже при помощи *отвлечения*.

Возмнив себя высшим разумом человека и даже его «духом», этот «*ratio*», теоретический отвлеченный разум, гордо озирая свои научные победы, стал пренебрежительно трактовать воображение, отождествляя его с пустой фантазией и приписывая ему ограниченную деятельность по созданию *образов*, а не *идей* и смыслообразов, — именно только образов, но не их «смыслов». Создание же «смыслов» «*ratio*» поставил в заслугу всецело себе, отвлеченному разуму, полагая, что это он, отвлеченный разум, вкладывает смысл в образы, создаваемые якобы только невинной игрой фантазии.

Таким образом, воображение, первоначальный и высший познающий и комбинирующий разум человека, разум его мифотворческого периода, был загнан в область детского или наивного художественного мышления. Познавательная мощь воображения, его основная деятельность по созданию идей-смыслообразов (т. е. смысла, скрывающегося и раскрывающегося в им сотворенном образе) — эта деятельность была просмотрена, не понята и отнята у воображения: короче говоря, у воображения был отнят его могучий разум.

Мое дело как мыслителя — вырвать у зазнавшегося *Ratio*, у отвлеченного разума, невзирая на все его научные заслуги, то, что ему не принадлежит, и вернуть отнятое им у воображения — разуму воображения.

Итак, краткое резюме об Имагинативном разуме.

Разум воображения работает как инстинкт. Его логическая деятельность разворачивается спонтанно, т. е. самопроизвольно — без рассудочных доводов. Имагинативная логика решает, как бы вещая или подсказывая истину, а не доказывает истину, выводя одно из другого. Она дает непосредственное знание, а не опосредственное знание.

* * *

Рассудок-контролер и имагинация. Деятельность имагинации, как и все, контролирует рассудок, т. е. так называемый здравый смысл. Когда рассудок-контролер врывается в имагинативный творческий акт, он мгновенно приостанавливает этим своим вме-

шательством творческую «интуитивную» деятельность спонтанной логики воображения, точнее — разума воображения. Ее свобода (произвольность) будет вдруг нарушена щупальцами рассудочного анализа и приемами рассудочного наведения, откуда должны вытекать выводы строго логического рассудочного характера, выводы, чуждые прозрению имажинативного разума. Разуму воображения приходится тогда только закрыть глаза, зажать уши и ждать ухода удовлетворенного своим пытливым вмешательством здравого смысла, и вслед за тем ждать нового притока творческих сил, или же стремительно, прыжком, унести прочь от контролера и его контроля, чтобы продолжать свою работу.

* * *

Фантазия и воображение. Воображение — это познание, которое мною названо «имажинативным познанием». Фантазия — это игра. Поэтому мы вправе говорить *о разуме воображения*, но никак не о разуме фантазии.

* * *

Культуримагинации и этика. Разум воображения создает культуримагинации — высшие символы культуры и их конкретные воплощения, т. е. культурные ценности. В основе культуры и ее культуримагинаций лежит нравственное начало. Цивилизация-техника, то есть научная техника, как интеллектуальная, так и всякая, нравственного начала лишена: она вне этики. Ее развитие может принести любое добро и любое зло, и при этом самое чудовищное зло, какие бы заявки о пользе человеку и об облегчении и освобождении его от труда при этом ни делались государством и наукой, безудержно развивающими эту цивилизацию. «Идеал» как смыслообраз культуры этичен. Но подмена идеала телеологизмом цивилизации перечеркивает идеал — его этическую суть и духовную ценность, т. е. его смысл как реальность культуры. Телеологизм цивилизации — вне этики. Он — голый телеологизм: голая цель, которой тщетно пытался Наполеон оправдать свою жажду завоеваний и властолюбие. Телеологизм войны и телеологизм цивилизации не суть культуримагинации.

II. Смыслообраз «воображение» в искусстве и философии

1

Наше воображение находится в словарном окружении интеллектуальных «понятий», или терминов, или просто слов весьма неточных, в которых уже давно запуталась мысль и из которых

каждое претендует на первостепенность и руководящую роль в уме человека: идея — образ — смысл — смыслообраз — понятие — представление — внутреннее чувство — внешнее чувство — ощущение и т. д.

Языковое тождество выражения и смысл выражения — разные вещи. Отдельные философы и философские системы используют эти термины в различном смысле. Предложение двух спорящих философов условиться заранее о смысле термина приводит к еще большей путанице, так как спорящие этим ограничением сбывают только друг друга с толку, и им, как Платонову Кратилу, останется только молча шевелить пальцем во избежание словесного заблуждения.

Я себе нечто воображаю или я себе нечто представляю — тоже различные вещи. Мы их путаем. Представления связаны с ощущениями — с внешними чувствами. Представление есть отраженное восприятие. Так принято утверждать. Оно дает смутное знание, достаточное только для эмпирики здравого смысла. Разум требует постоянного смысла: *постоянства смысла*.

Смысл не представим. Как *смыслообраз* он только вообразим. Смысл есть не понятие, а *понимание*. Смыслообразы — это прежде всего идеи разума воображения, нами понимаемые, но вовсе не представимые. Идей себе представить нельзя. Они — внутренние образы, которые могут получить и художественное воплощение: они могут стать художественными образами. Но это далеко не обязательно. Они могут оставаться только образами философии, т. е. только смыслообразами: ибо философия тоже искусство, и это искусство оперирует смыслообразами, а не научными понятиями. Наоборот, философия самые научные понятия превращает в смыслообразы. Микрообъект для науки есть физическая частица и импульс или математическая формула. Микрообъект для философии есть смыслообраз. Я оперирую в моем труде микрообъектом только как смыслообразом, т. е. оперирую им как философом, а не как ученым-физиком. Философ и физик понимают микрообъект как два различных смысла.

Художественный образ не есть обязательно эквивалент зрительного образа или слухового образа (музыка), но может таковым быть в искусстве: в живописи, скульптуре, музыке, балете. Основное в художественном образе — смысл. Художественный образ — тоже смыслообраз. Образ без смысла есть только пустое представление. Движения и позы танцора, если в них нет смысла или если их смысл не постигается моим воображением, суть только телодвижения или игра. То есть если для меня телодвижения и пантомима танцоров бессмысленны, то передо мною только пустое *представление* как механический танец и пластика. Представле-

ние, как образ без смысла, подобно фотографии. Фотография и представление суть отражения самой вещи, причем представление есть только ее смутное отражение. Представление о предмете не есть схватывание его смысла, а есть только смутное копирование предмета, подобное отражению. Смысл же не есть отражение предмета. Смысл не отражается — он понимается, воображается.

Перед нами сразу возникает вопрос о сущности понятий. Слово *понятие* имеет двоякий смысл: оно — понимание и оно — отвлеченность. Мы часто заменяем выражение «смыслообраз» термином «понятие». При воззрении и понимании мы вправе говорить о смыслообразе как о понятии, подразумевая под ним «идею». Смыслообраз и должен быть понятием, как схваченный смысл идеи. Однако на практике различие между пониманием как уловлением смысла или образованием смысла и понятием, как отвлечением смысла, не принимается языком во внимание, и мы нередко отвлеченное понятие берем в смысле идеи, когда оно как раз есть отвлечение от идеи: ее проекция. Отвлеченные понятия относятся тоже к теоретическому знанию.

Мы столь же часто путаем «представление» с «понятием», заменяя одно выражение другим, и путаем «представление» с «идеей». Добро, красота, истина суть идеи, а не представления. Представления «добра» не бывает. Представление о добре, о красоте — это опять только выражение о каком-то смутном знании добра или красоты. Эти идеи не суть также отвлеченные понятия — абстракции. Они смыслообразы, а не проекции. Красота как отвлеченное понятие — пустой звук.

Выражения «Я имею об этом понятие» или «Я имею об этом представление» — одно и то же. Это пустые выражения: они без идеи. Они именно означают: «Я что-то в этом вообще понимаю, я имею об этом какое-то знание».

Отвлеченное понятие как смысл есть отвлечение особого рода, а не отражение. Отражаются только представления (восприятия). Отвлеченные понятия относятся к «*ratio*» как к отвлеченному теоретическому разуму.

Но «*ratio*» не есть только особый отвлеченный разум, «*ratio*» и не есть особый теоретический разум. Он и не скудный разум. Он может быть чрезвычайно обильным. Он только лишен высшей мощи: мощи воображения — ее интуиции, ее инстинктивного непосредственного знания, ее спонтанного развития. Он как порошковое молоко по сравнению с цельным натуральным молоком — с воображением.

Когда воображение *воззревает* (т. е. созерцает), оно есть уже подлинно теоретический разум (Θεωρητικός): «Θεωρέω» — означает прежде всего *воззреть*, т. е. созерцать. Его «Θεωρία» — воззрение.

Когда воображение *понимает*, оно есть тоже теоретический разум: не отвлеченный разум, не «ratio», а воззрительный, имажинативный разум.

Когда воображение создает *идеи* — оно есть тоже теоретический разум, но не отвлеченный разум. Еще раз повторяю: идеи — не отвлеченные понятия, они смыслообразы. Воображение как теоретический разум — всегда и практик, живущий в имажинативной реальности.

Но когда разум отвлекает и создает тем самым отвлеченные понятия, тогда он уже не воображает, не живет в имажинативной реальности. Тогда он есть отвлеченный разум, оторванный от «реальности». Он оторван не только от имажинативной реальности, он оторван и от реальности чувственной — от действительности. От какой действительности? Отвлеченный разум отделился от реальности воображения и от реальности чувств. Но освободил ли он себя от реальности вообще? — Нет. Он не освободил себя от формально-логической реальности. Наоборот, он утверждает это формально-логическое как свою реальность. Он в ней живет. Он только в ней и может жить своей теоретической жизнью. Это его действительность: он — теоретик. Воображение при всей своей имажинативной реальности — всегда практик. Его теория (θεωρία) как воззрение есть та же практика. Оно живет опытом, непрерывным опытом. Оно глубоко эмпирично. Но это духовная эмпирика. Его воззрение истины есть то же, что видение идеи образа — смыслообраза у художника, у поэта. Только благодаря воображению в нас и сидит наш внутренний художник. В одном только мире чувств он существовать бы не мог. Это было бы все равно, что существовать внутри горящей огненной печи. Чувства подогревают, опламеняют воображение. Само оно холодно, как математический гений Эйнштейна. Но этот холод, воспламененный чувствами, создает идеи, смыслообразы. Он приобретает жар солнца, подобно тому, как солнце создает творческую жизнь планет, так и воображение создает творческую жизнь идей — смыслообразов.

Так создается культура как смысл. Философия потому и нужна, что она вкладывает смысл в существование, превращая существование в культуру.

Теоретический разум — исследователь. Но продумывание, исследование присуще любому виду мыслительной деятельности, а не только любому виду теоретичности. Здесь применимы все методы умственной деятельности и деятельности чувств. Нога при ходьбе, рука, глаз, ухо, ноздри исследуют, продумывают и делают выводы на своем языке чувств, которыми разум пользуется. Даже во сне кожа и мышцы исследуют и делают выводы. Но все эти исследования конкретны, хотя обычно почти неуловимы. Исследо-

вание теоретического разума «ratio» отвлеченно. В то время как теоретическое воззрение воображения конкретно.

Отвлеченный разум — это и разум мира проекций. Проекция не есть нечто выброшенное вперед, как тень пешехода. Проекция также не есть предложение, похожее на символическое предложение руки для заключения в дальнейшем брака, хотя у теоретиков-рационалистов оно иногда таким бывает (например, у Вольфа). Проекция также не зонд, запущенный в небо для предварительной ошупи. Это был бы проект, который дается — предшествует проекции. Проекция также не есть предварение. Такое предварение может быть максимально реальным — может быть предвосхищением истины. Проекция, как и абстракция, есть прежде всего предмет, отделенный от почвы. *Отделение предмета от почвы и есть основное при абстрагировании*, и есть отправной пункт деятельности отвлеченного разума с заявкой не на предмет, а на его чистую предметность. Абстрагирование есть настолько особое теоретическое явление разума, что для сравнения с ним чрезвычайно трудно подобрать образ, ибо ни «очёртание», ни «силуэт», ни «отражение», ни «тень» не эквивалентны вполне ни понятию «абстракция», ни понятию «проекция»: эти образы придают абстрактности нечто от предмета, а следовательно, и от его почвы, от его чувственной или имажинативной реальности. И если в отношении проекции здесь все же позволено для сравнения воспользоваться одним из вышеуказанных образов, то здесь можно говорить, и то с величайшей осторожностью, только о тени конкретного смысла, или об отражении конкретного смысла, но никак не о реальности смысла, как это можно говорить в отношении смыслообраза или идеи мира имажинации.

Укажу, что мое выражение «чистая предметность» сейчас очень опасно, ибо термин «чистое» настолько дискредитирован в философии и даже осмеян, этой «чистотой» в истории философии настолько злоупотребляли, что она стала крайне подозрительной чистотой. Возникает подозрение, не поставлено ли здесь «чистое» как пустое слово, или как какая-нибудь занебесная «идея», или метафизическая вещь в себе, или же просто как бессмыслие, прикрывающее высоким термином «чистое» отсутствие смысла. Об этом «чистом» было даже высказано, что оно нечто самое «грязное». По сути дела «чистое» здесь означает: чистое от почвы и предмета, т. е. оно обозначает логическую чистоту без примеси психологии и чувственности.

Все это происходит оттого, что абстракция обладает только *логическим содержанием*. В аспекте формальной логики это логическое содержание характеризуется одной особенностью: *постоянством*. Если абстракция обладает только теоретичностью, а не

конкретностью смысла, то зато она обладает этим смыслом как неким логическим постоянством, подобно геометрии. Этим она обнаруживает свою принадлежность к культуре, а не к природе.

Еще одна оговорка: когда говорят, что отвлеченный разум работает абстрактными понятиями, то эта фраза весьма многозначна и может вызвать различное понимание ввиду того, что, как мы уже указывали, термин «понятие», как смысл, означает в языке слишком многое. Все, что связано с отвлеченными понятиями, проекциями и отвлеченными рассуждениями, есть «рацио» (ratio).

2

Невольно поражает одно удивительное обстоятельство в работе нашей мысли, а именно то, что эмпирика здравого смысла (рассудка) стоит гораздо ближе к отвлеченной деятельности «ratio», чем имажинативный мир разума воображения. Очевидно, абстракция и эмпирика, подобно живому дереву и тени от этого дерева, ближе друг к другу, чем, например, живое дерево и мифологическая дриада, или же чем та же дриада и тень, упавшая от дерева. Дриада живет только в имажинативной действительности. Тень же от дерева, хотя она по Канту и амфиболия, т. е. беспредметный предмет, все же порождена определенным деревом. Без этого дерева не было бы упавшей от него тени. Дриада же, хотя имеет конкретный образ и конкретный смысл как сама по себе, так и в истории культуры, но ее вселила в дерево фантазия воображения, как фантазия воображения вселила наяду в живой ключ. И тем не менее такая дриада живет с нами в нашем имажинативном мире уже три тысячелетия мировой культуры, независимо от нашей смертности, тень же, упавшая от икс-дерева три тысячи лет назад, как и само дерево, от которого она упала, исчезли. Перед нами только другие деревья, может быть, его потомки, и другие тени. В то же время и сегодня, в XX веке, мы живем с той же дриадой, с которой жили Гомер, и греческие и римские поэты, и вазописцы Древней Эллады, с которой жили Шенье и Парни, с которой жили Батюшков и Пушкин, Баратынский и Майков и другие русские поэты-классики. Но с тенью от дерева, упавшего некогда на склон лесистого Эриманфа на Пелопоннесе, никто из нас не живет, равно как и с самим деревом — их нет. Они только привлечены нами из отвлеченного небытия для сравнения и доказательства. Они не реальны. Дриада же вполне реальна. Она живет и поныне — в культуре. Она даже может перевоплощаться в живые имажинативные образы подобно тому, как античная «сирена» перевоплотилась в «Сирену» новеллы Чехова. Античная дриада обладает имажинативной реальностью. Имажинативный реализм есть не воображаемый реализм. Воображаемый реализм был бы только кажущимся,

якобы реализмом. Имагинативный же реализм есть, наоборот, *абсолютный* реализм. Он есть не только *realia* — он есть *realioga*, — и в этом именно его культурный смысл. Имагинативная дриада античности есть *абсолютная дриада*, вечная дриада, реальнейшая из всех дриад, а не кажущаяся или якобы дриада. Термин «Имагинативный» означает не воображаемый как «выдуманное», как некий иллюзорный обман. Оно есть, действительно, нечто созданное воображением и утвержденное им как бытие, как нечто сотворенное навеки. Дриада (в принципе) эстетически создана навек. Тут-то эстетика и обнаруживает себя по античному образцу как онтология — онтология имагинативного разума — разума воображения.

Философия-как-искусство. В этом «опусе» читатель уже встречал и еще не раз встретит мое настойчивое указание, что философия не наука и не наукоучение: философия — искусство, но искусство особое. Не есть ли она искусство познания? Скорее она — искусство как знание. Что определяет познание как науку? Прежде всего, границы, предмет и метод. Знание только тогда обращается в науку, когда оно устанавливает свои границы, определяет свой предмет и вырабатывает свой метод.

Философия не устанавливает для себя границ: она — безгранична.

Философия не определяет свой предмет: она создает его, как создает его всякое искусство. Ее предмет: смысл и суть всего — идеи истины.

Метод философии также неопределим. Для нее хороши все методы в своем взаимодействии и не один. Ее метод — метод работы воображения: «интуиция», вооруженная диалектической, спонтанно развивающейся логикой.

Воображение одновременно создает и познает: оно создает идеи и познает их как смыслообразы. Перед нами смыслообраз как познанная, конкретно осмысленная идея. Образ не есть обязательно художественный образ, внешний образ. Образ есть прежде всего внутренний образ, внутренняя форма, в которой заключен смысл, которая выражает смысл. Внутренняя форма не имеет ни длины, ни ширины, ни высоты: она имеет только глубину («die Tiefe»), и эта глубина беспредельна — она *ἄπειρον* (апейрон)*.

Здесь нельзя миновать изречения Гераклита: «Какими бы путями ты ни шел, ты не достиг бы предела души: так глубока ее основа».

Смыслообраз необычайно глубок и имеет множество выражений. Поэтому смыслообраз *многосмыслен*. Мы не можем исчерпать все смыслы смыслообраза идеи. Мы только при анализе мо-

* «Первоэлемент» Анаксимандра.

жем обнаруживать их в различных планах. Это и значит, что для нас глубина смыслообраза многопланна.

Если мы ставим вопрос: не есть ли философия искусство знания, то мы имеем в виду не искусствознание как искусствоведение, т. е. не знание искусства. Наоборот, философия есть искусство-как-знание, философия есть искусство знать или познавать смыслообразы идей, которые разум воображения одновременно создает и познает. Поэтому философия и есть имажинативная философия. С наибольшей силой, т. е. наиболее выпукло и осязательно, обнаруживает себя имажинативная философия в эстетике, особенно в так называемом *имажинативном реализме* искусства и литературы. Поскольку в художественном творчестве осуществляется себя диалектическая логика воображения, постольку диалектическая логика естественно олицетворена и в законах, в так называемых энигмах эстетики.

Философия, как и любое другое искусство, может осуществлять себя и проявляться только в имажинативном плане, в имажинативной реальности, только в бытии культуры, но философия не может превращаться ни в биологическую, ни в металлургическую, ни в бытовую реальность. Гомерова дриада может оживать в творениях Парни и Пушкина, но она не может превратиться в живую женщину. Дриада может жить только в имажинативной реальности. Она может жить в статуе V века до нашей эры и может жить в статуе середины XX века нашей эры. Она не может поселиться ни в Париже, ни в Афинах, ни в Москве — но она может поселиться в любой поэме, в любом стихотворении, в любой драме, созданных современным поэтом, где действие разыгрывается в том же Париже и той же Москве. И она может стоять, воплотившись в мрамор или бронзу в любом парке, на любом бульваре Воробьевского шоссе или Тюильри, но не может стать артисткой и играть самое себя на сцене. Ее, дриаду, будет играть живая артистка.

Никто не может у нас отнять право истолковывать любые идеи философии, будь то идеи Платона, будь то идеи Гегеля, будь то идеи Маркса, как идеи, полностью осуществленные в жизни и в обществе, причем такие истолкования могут быть различными, но это все же будут истолкования, наши интерпретации в аспектах науки или в аспектах политики, в аспектах сцены или в аспектах учебы, но это не будут смыслообразы, перешедшие из мира имажинативной реальности в мир бытовой реальности. Такой переход — только наша интерпретация, будет ли эта интерпретация символично-мистической или символично-рекламной. Идеи Платона не получают путевок ни в санатории, ни в дома отдыха. Они только имажинативные идеи, смыслообразы философии Платона как искусства. И они живут в мире культуры.

Еще философия как искусство. Я не высказал бы ничего неожиданного, если бы, утверждая, что философия есть искусство sui generis, привел бы в качестве образцов такой философии-как-искусства изречения Гераклита, диалоги Платона, эннеады Плотина, сочинения Лукреция, Джордано Бруно, Шеллинга, Гюйо, Бергсона, Кьеркегора, Ницше или даже Фрошаммера, т. е. назвал бы имена философов-художников, философов-поэтов. Но я под философией-как-искусством вовсе не подразумеваю художественное поэтическое выражение философской мысли и ее внешнюю форму и стиль. Тогда бы за такую философию-как-искусство мы могли бы принять немало отрывков из «Фауста» Гёте или из драматической поэмы Байрона «Каин». Эти произведения полны философии и, конечно, имажинативной философии. Но я имею в виду нечто принципиально философское, насквозь идейно-смысловое, от начала до конца глубоко познавательное — иную суть, чем только художественную. Я имею в виду ту суть, где «искусство» может даже исключаться, ибо философу вовсе не обязательно быть в душе поэтом. Я выставляю в качестве высоких образцов философии-как-искусства такие сочинения, как «Монадология» Лейбница, «Наукоучение» Фихте, «Феноменология духа» Гегеля или «Критика чистого разума» Канта.

— Как, — воскликнет читатель. — Да ведь это рационалисты! Какой же Лейбниц имажинист?

В таком случае я добавлю к списку еще и Спинозу, хотя бы его «Этику». Самый замысел автора представить этику строго научно, в математически точном образе — *more geometrico* — разве такая идея не плод величайшей имажинации? Она даже превосходит высокую мечту Канта создать «метафизику» как науку, невзирая на то, что «вещь-в-себе» не познаваема ни чувственно, ни рассудком, ни теоретическим разумом, ибо она «нумен» и не поддается даже «интелигибельной интуиции», не то что интуиции интеллектуальной.

Эти научные устремления двух мировых прозаиков насквозь, какими были Спиноза и Кант (каким был, кстати, и неплатоновский Сократ, никогда не поднимавшийся по ступеням Диотимы), — прямое дело того могучего Побуда в человеке, которого мы наименовали Имажинативным Абсолютом. Абсолютом воображения, который живет в нашем воображении и который требует от нас абсолютного познания всего — даже *непознаваемого*, и притом познания точного. Такова совесть *знания*, знакомая каждому подлинному мыслителю и ученому, совесть, которую с большой опаской и весьма приблизительно можно назвать «интеллектуальной совестью».

Я не буду оценивать, что получилось у Спинозы с его этикой *more geometrico*. Спиноза — слишком высокий смыслообраз

в культуре, чтобы позволять себе юношескую улыбку по поводу наивности его «математики в морали». Но «идея» приложения математики к морали все же осталась «в мире знания», и сегодня она уже настолько опасно вооружена, что улыбка романтика сбегает с нашего лица. Кибернетический экстаз обладает гипнотической силой, и математическая логика не ведаёт ни страха, ни почтительности перед проблемами этики. Поэтому на восклицание читателя:

— Какой же Лейбниц иманинист?

я отвечаю:

— Тем не менее это так.

Указанные мною образцы философской мысли Лейбница, Фихте, Гегеля, Канта — стимулированы иманинитивным *разумом*, хотя нам кажется, и мы даже в этом убеждены, что они только плоды отвлеченного теоретического разума. И что особенно поражает в этих сочинениях, так это то, что и сам теоретический отвлеченный «чистый» разум служит часто, особенно у Канта, *смыслообразом для* иманинитивного разума и что и его, кантовский, рассудок с категориями времени и пространства как с формами мышления, и его непостигаемая «вещь-в-себе», которая существует — по Канту — в интеллигибельном мире (для нас: в *иманинитивной реальности*, т. е. в иманинитивном мире как «*ge-alioa*» воображения), — все это тоже только смыслообразы культуры, воплощения культуриманиниций философии Канта. Разве «монада» Лейбница не такой же «смыслообраз» иманиниции? И разве «феноменология» у Гегеля и ее «Дух» не два смыслообраза того самого «Духа» как Иманинитивного Абсолюта, того высшего инстинкта культуры, которому посвящено мое сочинение? И разве мое сочинение не выступает сейчас перед вами как новое достижение Иманинитивного Разума, раскрывающего смысл истины, как истины искусства философской мысли?

III. Иманинитивный реализм как подлинный реализм культуры

Вступление

Сперва об иманинитивном реализме в искусстве, мифе и сказке, когда чудесное воспринимается как реальное.

Античные мифы и созданная на почве этой мифологии эллинская поэзия — эпос, драма и хоровая лирика — могут служить высшим образцом наиболее глубокого художественного реализ-

ма, которому мы можем дать наименование: *имагинативный реализм*.

Споры о реализме в литературе, отличие реализма от натурализма (здесь всегда сбиваются и путают реализм и антинатурализм); то обстоятельство, что в реализме классика и романтика налицо одновременно, находит свое разрешение в понятии «имагинативный реализм». Мы можем высказаться о частичном отличии натурализма от реализма, но это отличие будет лишено строгости. Натурализм — явное стремление выразить полное обнаружение предмета как явления: дать все его детали, т. е. дать сумму фактов или признаков, теряя целое, непосредственно схваченное.

Реализм — стремление выразить только характерное в предмете. Характерное — двойственно и биспецифично.

Характерное есть сочетание типического и индивидуально личного. Поэтому в нем постоянное и изменчивое, вечное и преходящее неразрывны. В характерном содержится *тип*, т. е. то, что повторяется у всех, у множества — нечто константное, но также и то, что неповторимо — нечто, только однажды выраженное.

1. О реализме в художественном творчестве — в искусстве и литературе, как об имажинативном реализме

Реализм — явление культуры, а не явление природы. В его основе лежит не *вещь* как естественное явление, не «*ges*» (от которой и произошел самый термин «реализм»), а лежит смысл и образ явлений, равно как и смысл выдуманных вещей и их отношений вообще.

Реализм в искусстве, особенно в литературе, часто подменяется натурализмом — копией вещей природы или технической цивилизации даже у тех, кто резко противопоставляет их друг другу.

Реализм оперирует не вещами, а культуримагинациями, которые в виде их идей и управляют вещами. То, как управляют идеи культуримагинаций вещами, именуется *идеологией*. То, как должны управлять идеи культуримагинаций вещами, именуется *этикой*.

При этом в жизни часто происходит подмена идей культуримагинаций отвлеченными идеями, и эти отвлеченные идеи, будучи идеями мнимых культуримагинаций, управляют вещами, выдавая себя за идеи подлинных культуримагинаций, и узурпируют их моральные права, будучи по существу аморальными.

Реализм нередко то удаляется от натурализма, то уклоняется в его сторону.

Чем больше и чем детальнее его содержание становится только вещью, а не ее смыслом, тем реализм ближе к натурализму. Чем глубже он становится смыслом культуримагинаций, тем он реальнее — вплоть до «realioga».

Реальность требует выявления характерного, а не вещественного и не иносказательного, если иносказательное не особый код, необходимый по условиям историческим. Удаляясь от натурализма, реализм использует часто *символический* метод и выступает даже как особое направление или особая школа в искусстве, как «символизм». Чем символическое в реализме становится абстрактнее и аллегоричнее, тем реализм в нем отходит дальше от натурализма, переходя в символизм уже чисто логический, и может превратиться в ирреализм.

Мы не так уж редко встречаем в произведении реалистическом моменты ирреалистические* в смысле сверхреальных.

Греческая трагедия — высокий образец символического реализма. И она же подлинный образец реализма как имажинативно-го реализма. Пророки Библии также символисты, но у них символизм риторический, и они свой реализм слишком прикрывают ирреализмом.

В «Божественной комедии» Данте «Ад» — образец символического реализма, и при этом могучего реализма. «Рай» же часто супрааллегоричен. В нем смысл не хочет стать вещью — даже имажинативной вещью. Подобное же явление мы замечаем у Мильтона. «Потерянный рай» — высокий образец реализма, где само *имажинативное* как воплощающееся воображение служит темой и материалом реализма. Этот реализм необыкновенно веществен — до якобы натурализма вплоть (подчеркиваю «якобы»): например, вооружение архангелов, их страдания от ран, их обличье, их замыслы стратегические и т. д. и в то же время их вещественность, их вещная природа, их эфирное тело выступают только как внешняя и внутренняя декорация, как аксессуары их внутреннего живого смысла. «Возвращенный рай» — уже аллегоричен, и абстрактная логика его построения делает его скорее ирреалистичным — сверхреальным.

Реализм культуры возникает не из чувственно постигаемых вещей природы чистоганом, и не из вещей технической цивилизации, конструированных научно-техническим прогрессом, и не из фактов поведения: подчинения себе вещей или подчинения себя вещам — реализм культуры, в противовес натурализму природы, возникает из вещей воображаемого мира, из культуримагинаций,

* Термин «ирреализм» таит в себе двойной смысл: 1) отрицательный смысл — «лишенный реализма»; 2) возвышенный смысл — «сверхреальный».

где внешний образ есть носитель внутреннего образа, т. е. того смысла, реализации которого и добивается творец-художник в создаваемом им образе-герое. Его образ-герой не есть обобщенная копия множества вещей-людей, а нечто впервые рождаемое автором, его воображением, как реальность культуры, а не как реальность вещей природы или цивилизации. Бог Гефест — кузнец, выковывающий Зевсу земные молнии, есть реальный кузнец, но только его реальность имажинативна. Ни одна земная героиня-мать такого кузнеца родить не может. Его смог родить только Гомер, только миф, только мифотворец.

Имажинативный образ не натуралистичен уже потому, что в нем выключено *время*, присущее вещам природы, выключено даже тогда, когда герой романа умирает. Человек природы умирает однажды: когда он умер — он мертв навеки. Не умирают его слова, его дела, его роль в культуре. Герой романа по ходу романа тоже умирает, но, как имажинативный человек, он умирает вечно; всякий раз заново. Исторический царь Борис Годунов умер навек. Царь Борис Годунов Пушкина умирает всякий раз, как читаешь трагедию Пушкина, и продолжает существовать как умирающий Борис Годунов. Гамлет трагедии Шекспира также умирает, но мертв не бывает: он остается вечно жить не только как *Гамлет*, но и как «умирающий Гамлет». Время для Бориса Годунова Пушкина и для Гамлета Шекспира выключено. Их смерть на сцене бессмертна в культуре (а не в истории), ибо она обладает имажинативным бытием.

Ваза, разбитая князем Мышкиным в доме Епанчиных, всякий раз разбивается заново, т. е. вечно разбивается. Ее осколки не хранятся в музее искусств, как осколки раскопанной античной вазы, ибо она — эта разбитая ваза из романа Достоевского «Идиот» — обладает имажинативным бытием, т. е. реальностью культуры.

Имажинативный образ может воплощать в себе явление вещей своего времени или любого времени, но сам он не подвластен временности существования, как этому подвержены вещи природы или натуральные образы, которые стимулировали автора-художника создать свой имажинативный реальный образ. Подвержен временности материал, из которого создано творение искусства, в котором оно живет как вещь цивилизации: бумага, полотно, краски, мрамор и т. д., но не самый созданный имажинативный образ, который *в принципе* — вне времени. Именно этот принцип определяет наше отношение к нему: наше эстетическое отношение, а иногда и моральное отношение.

Поскольку произведения искусства, в каком бы материале они ни воплощались, суть образы, созданные воображением, поскольку существования этих образов в таком именно смысле,

в каком они созданы искусством, в природе нет, постольку реализм есть только явление культуры, а не природы. Природе дано *существование*, непрерывно протекающее в ее метаморфозах, культурой же создано бытие, которое она вкладывает в существование силой своего имажинативного разума: она в непрерывное и изменчивое вкладывает вечное и постоянное и его хранит как бытие.

Вот почему реализм в искусстве и литературе, в художестве — кудесничестве есть имажинативный реализм, и чем дальше от вещиности натурализма и от конструктивной техники цивилизации пребывает он в имажинативном плане воплощаемых им смыслов, тем он реальнее и выше. Он не уходит от живой жизни, он только не держится на ее поверхности и на ее фейерверчных взлетах, а проникает в ее глубину, ту глубину живой жизни людей, где пребывает *совесть* и подлинное знание в суровых лучах этой совести, именуемых «истина», и где человеческому сердцу так хочется, чтобы там же пребывала и любовь, и где этой суровой совести надо иметь много выдержки, чтобы не зачароваться обольстительным голосом сердца и в то же время всегда помнить о нем. Я говорю о знании, которое присуще воображению, а следовательно, и искусству и которое заглядывает за много веков вперед в мир истины и не страшится текучести времени. И поскольку философия есть тоже искусство — я говорю здесь и о философии, и о разуме воображения.

Казалось бы, что не воображению, в котором столь видное место занимает мир фантазии, не ему, этому разуму воображения, может принадлежать мир истины. Но это все же так.

Однако я убежден, что читатель будет всякий раз спрашивать сызнова: кто же он — этот разум воображения по отношению к природе? Как он возник? Он возник так же, как колос возник из семени.

В том-то и дело, что культура, противопоставляемая природе в порядке истории развития человека, эмбрионально создана самой природой, создана действующим в человеке его высшим инстинктом — все же инстинктом. В итоге этот инстинкт оказался разумом воображения (*imaginatio*) — разумом культуры и противопоставляет себя столь заслуженному в веках отвлеченному разуму — *ratio*.

Еще раз напомним, что здесь речь идет об инстинктивном, а не о рационалистическом понимании. Поэтому мы можем говорить о высшем *инстинкте понимания*, которым наделено воображение. Это понимание не нуждается в строгости формальной логики. Оно непосредственно. Оно действует спонтанно. Оно не дедуцирует, как «*ratio*». Для него «понять» все равно, что «поймать». У него спонтанная диалектическая логика, часто по принципу фигуры

оксюморон, построенной на формальном внутреннем противоречии, которое создает новый смысл на основе соединения смысловых контрастов, например «нищета богатства», «сладкая горечь».

* * *

В итоге, хотя тут об итоге говорить еще рано, мы можем сказать, что *имагинативный реализм* — это не просто воображаемый реализм — это реализм, *создаваемый* воображением. В нем *im-plicite* заключено бытие как моральная сущность постоянства в противовес реальности существования, подчиненного метаморфозам изменчивости и потому лишенного бытия как постоянства.

Разительным примером имажинативной реальности может служить сказка. В ней все выдуманно, и это выдуманное до последней степени реально, отличается наибольшей живучестью (сказка живет тысячелетия, как, например, египетская сказка пятидесятилетней давности о трех братьях) и воспринимается как реальность и наиболее ранним детским сознанием, и самым примитивным сознанием, сохраняя свою мудрость как вечную юность. Так сказка выступает как образец высшей реальности воображаемого и живет с человечеством полной жизнью долгие тысячелетия, именно благодаря реальности выдуманного. Гибнут государства, гибнут бесследно целые народы, гибнут высокие древние материальные культуры Восточного и Западного полушария, а беспризорная сказка, выдумка воображения, продолжает жить как имажинативная реальность, более реальная, чем историческая реальность, чем то, что было и чего уже нет. Изменчивость существования (быта) ими, погибшими, протекла, а древняя сказка обладает имажинативным «бытием», и она живет и посейчас.

2. Эмпирический экскурс в реализм культуры

В поисках эмпирического раскрытия реализма в искусстве можно размышлять так.

Фотография есть внешнее отражение объекта, неправильно именуемое точным. Фотопортрет не передает характерное, скрытое, внутренний смысл человека — его образ. Образ передается не копированием чёт лица, а уловлением общего выражения, иногда с выдвижением одной чётрты за счет других, или оттенка — за счет четкого рисунка, или иными приемами, которыми владеет художник.

Можно подойти и иначе. Можно указать, что фото передает рассудок человека, а не его мечту, а если он потерял рассудок, то передает его духовный распад, а не возвышенность его безумия, т. е. передает его банальность, а не его оригинальность.

Можно указать, что хотя техника фото достигла эффектов импрессионизма, психологизма, настроения, но что этот фотопсихо-

логизм и фотоимпрессионизм и даже фотоэкспрессионизм — такой же типаж, как и обычный фотопортрет или фотопейзаж, и быстро обнаруживает, что это только техника «от — до», а не бесконечность смысла художества. Этот смысл художества неисчерпаем и воздействует на века и тысячелетия, в то время как техника фото быстро себя исчерпывает, мгновенно стареет и требует находки все новых и новых эффектов для воздействия на зрителей. Можно сказать, что фотопортрет или фотопейзаж скоро приедаются, а портрет Рембрандта или пейзаж Левитана никогда не приедается, но что для этого нужно только обладать одним: пониманием и вкусом, т. е. культурой.

Можно еще указать, что безумный Гамлет и обезумевший милиционер, управляющий в безумии уличным движением, — это не одно и то же, и что кровавый кавардак на мостовой, устроенный или даже организованный обезумевшим милиционером и заснятый фоторепортером, по своему смыслу отнюдь не равен видению Гамлета призрака, отравленного матерью и дядей отца (или сцене с флейтой, или сцене свидания с матерью и убийством Полония), или же сцене в могиле Офелии с безумным воплем Гамлета о сроках тысяч лет братьев. В том и другом случае разыгралась трагедия с немалыми жертвами, в том и другом случае зарегистрировано официально безумие и преступление, за которое не несут ответственность, но в случае с милиционером оно вынесено на суд прокуратуры, психиатрии и цивилизации, в случае же с Гамлетом — на суд мысли, вкуса и культуры. Первое называется несчастный случай, второе называется — гениальная трагедия. Трагическое налицо в обоих случаях, но в одном случае — трагическое бытие и репортажного фото, а в другом случае — трагическое бытие и искусства.

Здесь дальнейший комментарий не нужен. Но возникает вопрос: к какому случаю приложим смысл «реализм»: к уличному беспорядку — хаосу, организованному безумным милиционером, или к трагическому хаосу души Гамлета в трагедии Шекспира (или же к тому и другому)?

Начнем сначала.

Фотография есть отражение. Из отражения сконструирована современная теория отражения для искусства. Но и по трафаретно понимаемому Платону — вещи суть тоже отражение идей, искусство есть тоже отражение вещей. Мы имеем вторую теорию отражения для искусства. История прикрыла одну другой. Теорию реализма для искусства дал впервые Аристотель: так принято знать. Но софисты-теоретики высказывались до Аристотеля. Их высказывания были известны и Платону, и Аристотелю. Предупреждая пока изыскания по поводу софистов, допустим, что со-

фисты также уже высказались о реализме. Это пока история проблемы «реализм». Оставим историю временно в стороне. Будем наивны. Будем рассматривать вопрос о реализме изначально как новую проблему. Предположим ей заявление: фотография не есть реализм, а есть натурализм — *отражение натуры*. Пейзаж подлинного живописца — Рейсдаля, Коро, Левитана — есть не отражение природы, а есть ее имажинативная реальность. В пейзаже Коро перед нами имажинативное дерево среди поля, а не просто дерево среди поля. Оно *вечное дерево* среди поля, в то время как дерево среди поля вообще есть обычное долгоживущее дерево. Одно — дерево в искусстве, другое — *дерево в природе*. Каждое из них может быть красивым деревом, но красота у них разная: красота «дерева природы» изменчива и с необходимостью уничтожается, красота «дерева искусства» постоянна и неуничтожима (в принципе). Краски на картине могут пожухнуть, и внешний образ ее дерева может исчезнуть, но в сознании культуры образ этого дерева, точнее, его смыслообраз, остается — по крайней мере, в принципе останется. Более того, дерево, которое умирает под топором дровосека в рассказе «Три смерти» Л. Толстого, будет, умирая вечно, падать так, как оно падает в рассказе Толстого. Я с детства слышу и вижу это падение и слышу свист малиновки, перепорхнувшей с его ветвей:

«Дерево вздрогнуло всем телом, погнулось и быстро выпрямилось, испуганно колеблясь на своем корне. На мгновение все затихло, но снова погнулось дерево, послышался треск в его стволе, и, ломая сучья и спустив ветви, оно рухнулось на сырую землю».

Оно будет вечно всякий раз умирать и именно так, как оно умирает у Толстого. И очеловеченность этого умирающего дерева с его человеческим предсмертным испугом также останется при нем навсегда. Я видел в юности дерево в поле, расщепляемое грозой. Этого дерева уже нет: от него осталось только лично мое воспоминание. Но это воспоминание связано не с мировой культурой, а с моей биографией, и только через меня оно еще может смутно существовать как далекое воспоминание о впечатлениях далеких дней моей юности. Творческая имажинация здесь не участвует. Здесь еще нет искусства.

Дерево в поле на пейзаже Коро, умирающее дерево в рассказе Толстого и есть реализм, есть имажинативная действительность — действительность культуры, чем и является реализм. Если же мы в пейзаж живописца будем вклеивать фотографии: фото дерева, фото куса поля, фото фигуры пастуха или коровы, то пейзаж перестает быть художественным реализмом, а становится монтажом натурализма, отражением натуры, ибо, повторяю, реализм искусства есть имажинативный реализм, а не фото-натуральный реализм.

Красивая натурщица может эмоционально взволновать чувство мужчины-зрителя сильнее, чем ее портрет в образе Венеры. Но красота натурщицы взволнует именно биологическое чувство зрителя. Оно может захватить и воображение зрителя, но только в плане сексуальном — жадной обладания или мечтой об обладании этой красивой женщиной — натурщицей. Портрет же этой натурщицы как образ Венеры, для которого она позировала, взволнует зрителя и его воображение иначе: он взволнует воображение эстетически, т. е. взволнует его образом как смыслом красоты, воплощенной в богине Венере. Этот ее портрет в образе Венеры запомнится зрителю не как портрет натурщицы, а именно как образ «Венера», и этот образ будет существовать для него, быть может, в течение всей его жизни и останется жить в веках, в то время как образ натурщицы забудется. Этот образ «Венера» получает таким образом *имажинативную реальность* и бытие, ибо «бытие» может быть только имажинативным, может быть только предметом разума воображения, в то время как «быт» есть то же, что чувственно воспринимаемая природа: например, красивая натурщица. Этот быт и эта натурщица относятся к натуральному, пока под пером какого-нибудь Достоевского или Гаршина* этот «быт» с натурщицей не превратится в трагедию и тем самым также предстанет «реализмом», т. е. имажинативным бытом, получившим право быть «бытием».

3. Интересная реальность

Эта реальность называется *имажинативный реализм*. Мы живем в кругу «особо близких», и эти «особо близкие» обладают не существованием, а обладают для нас полным бытием. Эти «близкие» прежде всего герои литературных произведений — герои романов, поэм, драм... Это также и «авторы» таких произведений, создатели высших ценностей культуры — художественных творений. Когда мы говорим запросто «Татьяна», или «Наташа», или «Вера», наш слушатель знает, что это Татьяна Ларина, Наташа Ростова и Вера из «Обрыва» Гончарова. Все они из круга «особо близких» мне и моему слушателю. Они не умирают. Они бессмертны. Они окружают меня и в мой предсмертный час, и я знаю: они не живут неведомой загробной жизнью, они живут рядом со мною вечно, даже тогда, когда они умирают на страницах романа. Таков интересный случай мнимой смерти — смерти иллюзорной. Таковы и их «авторы». Кто может называть в России человека, для которого Пушкин умер? В то время как многие существующие поэты уже мертвы без могилы, шагая по тро-

* Гаршин — «Надежда Николаевна»; Достоевский, роман «Идиот» — Настасья Филипповна.

туарам столицы. Они мертвы не потому, что их не печатают. Наоборот, — чем их больше печатают, тем они мертвее. И *еще* раз «наоборот»: часто те, которых не печатают, те именно живут, хотя бы их тела были сожжены. Не правда ли: интересная реальность.

Живут бессмертной жизнью не только герои художественных произведений и славой увенчанные имена авторов. Живут и идеи, созданные разумом воображения мыслителей, — идеи философских произведений, воплощенные в *смыслообразы*. Они тоже наши *близкие из бытия*, бытия культуры, за которое иной автор жертвует своим существованием, настолько для него высока ценность этого «бытия культуры». И ведет его на жертву самый высший инстинкт человека — инстинкт культуры, который в нем сильнее инстинкта самосохранения. Созданным им творением он обретает «бытие» в культуре.

Как ни странно, но эти «близкие-из-бытия» им многим ближе, чем их родные, друзья и знакомые. Эти особо близкие из бытия для них реальнее, чем близкие из существования.

Итак: есть *близкие-из-бытия* — имажинативные образы и идеи с *смыслообразами*, созданные разумом воображения, и есть *близкие-из-существования* — живые существа нашего обихода и быта.

Рядом с ними есть и близкие предметы, особенно иные книги и картины, которые также бывают для нас большей реальностью, чем реальность вещей нашего быта, даже порой бывают для нас реальнее, чем пища: увлеченные книгой, мы забываем об обеде. Иногда мы не покупаем хлеба, а покупаем на последние деньги книгу. Это значит, что высший инстинкт культуры оказался в нас сильнее низшего вегетативного инстинкта. На удивление всем скептикам это случается с каждым из нас. Так могуче наше воображение. Так интересна для нас его имажинативная реальность.

4. Романтика и классика как смыслообразы искусства и как категории эстетики

Мы берем термины «романтика» и «классика» как два смыслообраза, две идеи, которые могут быть рассмотрены и как категории эстетики. Характерные черты смыслообраза «романтика» это — *абсолютность*, *сверхъестественность* и *сверхнорма* во всем внешнем и внутреннем: в страсти, в морали, в уме, в поступках, особенно в жертвенности и героизме, в красоте и уродстве, в низости и злодействе, в сострадательности и равнодушии, а также в неожиданном, подчас трагическом повороте в противоположную сторону — «наперекор», когда дьявол превращается в ангела, а ангел в дьявола. И наконец, как особая черта преимущественно

немецкой романтики: *глубина неопределенности*. Еще одна особенность романтики как смыслообраза: ей если не все, то по крайней мере очень *многое позволено* в силу того, что «романтизм» заранее морально оправдан, т. е. для героя-романтика есть всегда романтическое оправдание. Характерные черты смыслообраза «классика» (отнюдь не в смысле античности): *определенность, четкость, цельность и мера* — с тенденцией к «образцовости» — к норме, к канону. «Классика» как смыслообраз антистихийна.

Цельность, например цельность характера, присуща и романтике, но только в порядке *грандиозности*: «грандиозная цельность».

Если взять героев Гюго и Дюма, а не только романтиков Вальтера Скотта и Байрона, и рядом с ними реалистов-классиков Флобера и Бальзака, Гоголя и Шекспира, то мы поразимся, как мало среди созданных ими героев «просто людей» — обывателей, по сравнению с персонажами хотя бы Мопассана и Чехова, и как много у них образов, исполненных с ног до головы «романтики». Не менее поразительно, до чего, например, мало романтики у подлинного классика реализма Толстого и до чего ею, этой «романтикой», полон Достоевский. Известно: Достоевский стихийен, Толстой — антистихийен, хотя он вечный борец с собственными страстями и их разоблачитель.

Не удивительно ли, что в художественных феноменах литературы, которые представлены нам как классические образцы *реализма*, наличны и нередко даже мощно выражены и «романтика», и «классика». И хотя и *реализм*, и *романтика*, и *классика* считаются равноправными категориями эстетики и стиль их имеет свои особые стилевые признаки как стиль романтический, как стиль классический и как стиль реалистический, однако нам раскрывается нечто иное, а именно то, что смыслообразы «романтика» и «классика» совершенно иной природы категории, чем «реализм». Раскрывается, что произведение, определяемое как глубоко реалистическое, оказывается сплошь романтическим, ибо его реализм на самом деле есть только *имагинативный* реализм, в котором свободно вмещаются и романтика, и классика.

Объединение у автора «реалиста» всех этих противоречивых сил, противоборство которых должно было бы взорвать и обратить в сумятицу и хаос всякую гармонию художественного творения, т. е. слаженность его композиции, целевой полет его сюжета, развитие характера его героев, стилевой колорит и т. д., словом, все, что необходимо для гармонии, хотя бы эта гармония имела своим сюжетом хаос или химеру, ибо и тогда хаос должен быть всегда хаотичен, химера должна быть всегда и во всем нелепа. И то обстоятельство, что в таком творении гармония не взрывается, что оно тем не менее создает гармонию, находит свое объяснение именно в том, что подлинный реализм в искусстве есть *имагинативный реализм*, а не бы-

товой: реализм «бытия», а не «быта», реализм «постоянства», а не «изменчивости», реализм «навек», а не реализм «на миг».

Общеизвестно: Гюго — романтик. Его роман «Собор Парижской Богоматери» — классический образец романтизма. Романтику Гюго противопоставляется Бальзак как подлинный реалист. Но «реалистические» опусы Бальзака: «Шагреновая кожа» и «Гобсек», такая же романтика, — и не только экзотерически, но особенно эзотерически, если не больше, как и «Собор Парижской богоматери». Имагинативные, почти мифические по своей чудовищности образы благородного уроды Квазимодо и втайне, при всей своей видимой низости, благородного скупца-ростовщика Гобсека могут считаться одинаково классическими образцами романтики. Такие Гобсеки могут существовать как реальности только в том мире, где существуют ангелы, дьяволы, Пегасы, Лернейские гидры, феи и дивные старцы, скатерти-самобранки и роги изобилия. Там же место и шагреновой коже, — а это мир имажинативного реализма, мир реальнейший-из-реальных, в котором обитают не только сказочные существа, но и существа, живущие по Беллетристический улице, например фантастические ростовщики и сверхмечтатели скупые рыцари. Шагреновая кожа за печатью Соломона — у реалиста Бальзака и кувшин арабской сказки, в котором за той же печатью Соломона закупорен злой дух, — явления одного порядка и смысла: и в то же время «Шагреновая кожа» — реалистический роман, а не арабская сказка. Так вскрывается общая им имажинативная действительность литературного реализма, в котором романтика так же у себя дома, как и в сказке.

Характерный признак образов имажинативного реализма как смыслообразов культуры — их *абсолютность*. Шекспир реалист. Его герцог Йоркский (Ричард III) — абсолютный злодей и абсолютный циник. Его Фальстаф — абсолютный лгун, хвостун и прожора. Первый — трагедийный герой, второй — комедийный герой. И оба как смыслообразы романтичны, а не просто реалистичны. Герцог Йоркский — чудовище, и все-таки он романтическое чудовище и пленяет не только героиню трагедии Анну, но и читателя как смыслообраз романтики. И в то же время его образ причислен к классическим образцам злодея и включается в смыслообраз «классика», не уступая в этом отношении героическим образам Эсхиловой трагедии.

Тарас Бульба реалиста Гоголя — также удивительное сочетание смыслообраза «романтика» и смыслообраза «классика». Тарас Бульба — абсолютный казак-запорожец, романтический казак. И он же классически целен, определен и четок: он — норма казака. И это сочетание все в целом называется «реализм». Какой реализм? — Имагинативный. Ибо самый смыслообраз «казак» выходит здесь за пределы нормы «бытового человека», человека истори-

ческой реальности как бытовой реальности. Он — казак как тип*. Быть может, здесь мы подходим к искомому: мы убеждаемся, что имажинативный реализм в литературе раскрывается как сочетание романтики с классикой и что смыслообразы «романтика» и «классика» как категории эстетики совершенно иной природы, чем категория «реализм».

«Байронизм» не смыслообраз, а пустая мода. Сам Байрон — артист и неповторимый характер честолюбца духа, который хотел, чтобы ему подражали. Но все, что создал Байрон, — это «романтика». Его «Каин» — абсолютное выражение такого смыслообраза: он — «романтика». Термин «реализм» к романтику Байрону не применим, но смыслообраз «имажинативный реализм» применим.

Лермонтов — классик реализма. Однако персонажи «Героя нашего времени» — не просто имажинативные герои, а глубоко романтически-имажинативные образы. Печорин — отнюдь не демон, но... он все-таки демон, но только менее реальный. Вера могла бы смело встретиться в гроте не только с Печориным, но и с Иваном-царевичем — Ставрогиным («Бесы»), ибо она насквозь имажинативно-реальная Вера, а не просто реальная. Дикая серна Бэла — та же цыганочка с козочкой из «Собора Парижской Богоматери» Гюго, хотя она и черкешенка, и даже как будто типичная черкешенка. Новелла «Тамань», как будто четкая по своему реализму, — вся в гофмановском тумане, и ее герои-контрабандисты — слепой, смельчак-лодочник, девушка-русалка — ничуть не уступают уголовной семье Тенардые, персонажам романа «Отверженные» романтика Гюго. Их безусловный романтизм и их четкая классичность как образец имажинативного реализма не исключают друг друга, а утверждают друг друга. А уж неоконченная повесть Лермонтова «Штосс» с ее тройным планом: черного романа с привидениями, психологического романа с безумцем-художником и безумной девушкой-фантомом и криминального романа с шулером Штоссом, каким-то престарелым Арбениным, отцом девушки-фантома, — все это настолько само по себе «романтика» даже во фрагменте повести, что ее чуть ли не причисляют к образцам романа типа Ратклиф. На самом же деле фрагмент «Штосс» Лермонтова — предшественник той «романтики» как смыслообраза, которую в плане реализма создал, удивляя весь мир, Достоевский.

Оказывается, что классический реализм прозы Лермонтова вмещает в себе не только самую неистовую романтику — и немецкую, и французскую, и английскую, — любую при своем классическом стиле письма и языка и при своем отчетливо реалистическом

* Как «бытие». В этом его имажинативизм — его имажинативная реальность. «Тип» — как имажинативная реальность.

устремлении (как он это выразил в предисловии к «Герою нашего времени»), невзирая на все мороки сюжета, которые Лермонтов проявил в неоконченной повести «Штосс», саркастически осмеивая читательский вкус своего времени имажинативным миром своей прозы. Этого не поняла Растопчина*.

Имажинативный реализм выступает в искусстве, особенно в художественной литературе, так же, как стиль. Проза Лескова, которого намного труднее читать, чем других русских классиков, подобно тому, как Гофмана намного труднее читать, чем других немецких романтиков, есть такой имажинативный реализм как стиль. «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Тарас Бульба» Гоголя, хотя и в другой манере, если взять их хотя бы со стороны языка, — также замечательные образцы имажинативного реализма. Такого языка, каким написаны «Вечера», ни в быту, ни в истории нет и не было. Это язык имажинативной действительности, это сам поэт Гоголь и язык только поэта Гоголя. Этот гоголевский язык, сумевший выразить Запорожье на Хортице, перешел в кисть Репина, когда он писал своих «Запорожцев». Их «роскошные» фигуры, юмор их мимики, их типичность и характерность, их беззвучно в красках звучащий язык — имажинативная реальность, а отнюдь не просто реальность. Она такая же имажинативная реальность, как боги на фронтоне греческого храма, невзирая на то, что там чистая классика, а здесь передвижнический натурализм, который на самом деле и у Репина, как и у Гоголя, есть романтика. Нет, это все же не лошадь как лошадь. Это все же лошадь как «нелошадь». Это все же Пегас, крылья которого незримы, но они веют непрерывно вам в лицо. Пегас же — имажинативный реализм: он — миф.

IV. Миф как имажинативная реальность и микромир

1. Различие и сходство между предметом мифологическим и предметом микромира современной науки

1

Предмет мифологический *субстанционален* и пребывает в пространстве. Он обладает всеми внешними признаками *вещи*: будучи пространствен, он может обладать осязаемым объемным

* Поэтесса Растопчина вспоминала о чтении Лермонтовым повести, по-видимому, у Карамзиных; она поверила в мистификацию автора; см. сочинение Голосовкера «Секрет автора («Штосс» М. Ю. Лермонтова), опубликованное в журнале «Русская литература», № 4, 1991 С. О. Шмидтом. — *Прим. ред.*

телом, но может также обладать только имажинативной, но неосознанной формой тела (тень аида, женщина-призрак, сновидения, облачное видение и пр.). Он может быть воплощением *символа* или волшебным предметом: например, «рог изобилия» есть символ плодородия, однако актуально действующий в мифе как вещь*. Обычная реальная тень как отражение человека или как отражение в воде любого предмета (дерева, животного, дома, леса, облаков и т. д.) и мифологическая тень аида имеют совершенно различный смысл для архаического homo sapiens. Мифологическая тень аида, по сути смыслообраз, была для него реальным предметом, тем самым, который я называю *имажинативной* реальностью, как, например, имажинативно-реальны для нас герои романа или поэмы или драмы, причем их реальность бывает для нас большей реальностью (realiora), чем реальность существующего живого человека.

Предмет науки о микромире, т. е. микрообъект, *асубстанционален* и пребывает только *во времени* — в действии. Он не обладает никакими признаками *вещи*: сам по себе он недоступен внешним чувствам. Сам по себе он незрим, неосознан и не имеет в своем теоретическом одиночестве чувственной предметности. Он, во-первых, *биспецифичен* и как реальный объект нашего знания существует только в связи с процедурами нашей аппаратуры и прочими аксессуарами науки. Его истина амбивалентна: он — частица и импульс, он — корпускул и волна... и выразим для знания только математической формулой, т. е. выразим только теоретически, практически же он выразим только как общий результат его использования: а) либо в качестве научного понятия или научного изложения о нем, б) либо в качестве с его помощью созданного физического явления при наличии аппарата, машины, химической реакции и т. п.

2

Микрообъект как смыслообраз, диалектическая логика и миф о нем.

Нам предстоит задача показать, как воображению (имажинации) удалась его познавательнo-комбинационная творческая работа при помощи диалектической логики, вооруженной *интуицией*, т. е. как *интуиции удалось уловить*, т. е. разгадать, наличие и скрытый смысл ей неведомого микрообъекта, открытого тыся-

* Он — либо рог, вырванный из головы отца рек Ахелоя — реки же, — символ плодородия, символ, очень важный для земледельца, — либо он — рог козы Айги, Амалфеи, кормилицы бога Зевса, и уже поэтому он символ плодородия, даже независимо от роли козы как главной кормилицы греческих пастухов и поселян, которая уже поэтому стала вообще символом изобилия.

челетия спустя, и как имажинации (воображению) удалось найти два (нами упомянутых) языковых символа: «ἄπειρον» «апейрон» (беспредельное) и «die Tiefe» (глубину) для выражения этого смысла мифом о засимволизированном микромире, положив начало научным открытиям XX века.

3

Микрообъект и диалектическая логика. Начнем с мифа. Микрообъект есть «апейрон», бесконечно-глубинно-малое, а не просто «малое» в пространстве. Здесь как реальность фигурирует и то философское понятие (и образ одновременно, т. е. смыслообраз) «die Tiefe» (глубина), которое так присуще немецкой философии, особенно ее романтической философии, и которое приобрело в философии скорее поэтический смысл и даже поэтически-моральный смысл, чем онтологический и познавательный смысл (поэты-романтики этот термин «die Tiefe» использовали вовсю).

Совершенно неожиданно для так называемой «идеалистической философии» термин «die Trefe» оказался скрытым *символом* тех частиц-импульсов, которые были открыты только в XX веке (в аспекте якобы так называемой «материалистической философии»). Они были открыты точной наукой, а не философией. Однако философия их прозревала в своих полумифологических видениях — сперва наивных, но гениальных первомыслях натурфилософов Эллады VI века до н.э. Анаксимандра и других, а затем у атомистов Левкиппа, Демокрита, Эпикура, Лукреция. Понятие «апейрон» и было первым *символом* — предвидением воображения бесконечно малого всех современных электронов, позитронов, протонов, меонов и их бесконечных братьев, которых выбрасывает бесконечно наука о микромире на поверхность научной истины.

Романтический смыслообраз «die Tiefe» (глубина) был вторым *символом* — предвидением воображения того же факта бесконечно в глубь расщепляемого атома: в глубь его физических взаимоотношений, которые я называю *диалектико-синтетическими* (т. е. диалектикой синтеза) и в глубь его смыслового расщепления, которое все более и более обогащается в своем содержании как некий смыслообраз науки. Эти два *символа* — предвидения воображения — древнее понятие «ἄπειρον» (беспредельное) и понятие немецкой философии «die Tiefe» (глубина) могут нами восприниматься и *эстетически* как эстетические смыслообразы философии-как-искусства. Эти два *символа* — «ἄπειρον» и «die Tiefe» как символы истины принадлежат имажинативному познанию и подсказаны воображением, т. е. они созданы его имажинативным разумом, предугадывающим одну из тайн реального мира: тайну *микрообъекта*, о котором наука еще ничего не знала.

Эти два философских термина «ἄλτερον» и «die Tiefe» суть два языковых символа того микрообъекта, который принадлежит «*трансубъективной*» реальности современного научного знания. Мы здесь привели пример, взятый из истории знания о том, как имажинативная реальность мифа в лице ее двух смыслообразов «ἄλτερον» (беспредельное) и «die Tiefe» (глубина) превратились в трансубъективную реальность науки: имажинативная реальность мифа и поэзии стала научной реальностью. Миф превратился в научное знание.

2. Понятие о микрообъекте как понятие о трансубъективной реальности или о трансубъективном предмете, именуемом «объект науки», которое приложимо к эстетике

Это не предмет моих внешних чувств, сущий вне меня и моего сознания: не нечто объективно-реальное.

Это не предмет во мне, в моем сознании: не нечто субъективно-реальное.

Это нечто третье.

Что же оно: и то и другое одновременно? Или не то и не другое, а действительно нечто третье? Или оно: то одно, то другое — попеременно?

Оно, прежде всего, — *предмет науки*. Оно обладает «so sein» (Мейнонг) «бытием», «так сказать бытием» (не путать это с «якобы бытием» «als ob»), каким обладает *научное суждение о предмете*. Им оперируют как объектом, но его *знают* только как предмет науки, а не как внешний объект. Оно делается объектом только посредством нашего научного суждения о нем и посредством научного процесса с ним, процедуры и научной аппаратуры.

Оно не есть предмет природы или объект природы, как физическое тело, как *субстанция*, но оно тем не менее есть предмет природы как ее элемент, но элемент *асубстанциональный*, который условно может называться *временной* субстанцией или «субстанцией действия».

Для философии оно не есть подобие «элемента» в смысле термина античной натурфилософии как нечто вещественное, как единицы земли, воды, воздуха и огня, переходящие друг в друга по общему закону мировой метаморфозы существования и до-

ступные восприятию*. Но им, понятием микрообъекта, можно оперировать, так как оно доступно уму: как рассудку, так и воображению, однако доступно по-разному: в одном случае оно есть тогда элемент имажинативной реальности (воображения), в другом случае оно тогда есть «понятие» отвлеченного разума: оно би-специфично.

Если бы вся наука погибла, оно тоже погибло бы, но погибло бы только относительно: до того момента, пока наука снова бы не возродилась. Оно уже потому не погибло бы окончательно, что оно есть момент асубстанцииальный и аперсональный, обладающий только логическим субстратом: оно — движение, которое может быть уловлено снова — уловлено научно, как и до гибели науки. Поэтому оно всегда есть вне нас объективно как движение, и его никогда нет для нас как субстанции. Оно вроде чувства сердечного, вроде привязанности к кому-то или к чему-то, но безответной.

Когда атом расщепился, на что же он расщепился? — он расщепился, говоря языком Анаксимандра, на «*апейрон*», на бесконечно малое, он, говоря языком романтической философии, расщепился вглубь, «in die Tiefe». Это бесконечно малое может расщепляться еще на другие бесконечно малые, которые якобы суть частицы микроцелого, но которые на самом деле есть только импульсы (или волны), т. е. колебания «чего-то» без какого бы то ни было «кого-то» (субстрата). Дальше формально логический путь в аспекте объекта кончается, так как формально-логически идти некуда.

Здесь на сцену для дальнейшего понимания должна выступить уже *диалектическая логика*, которая ухватит этот «*апейрон*», этот смыслообраз своей интуицией и выразит его как символ, как мифологический образ в мифе; в науке же формальная логика выразит его как математическую формулу. Это и есть *трансубъективная реальность* в аспекте объекта.

Перейдем теперь к трансубъективной реальности в аспекте «субъекта». И в этом аспекте микрообъект как предмет не есть нечто субъективное. Но он не может быть выражен, т. е. быть предметом без субъекта. Исчезновение субъекта привело бы к исчезновению микрообъекта как предмета науки, которая *polens volens* всегда субстанцииализирует предмет своего исследования, усматривая или улавливая его «временную суть», его асубстанцииальность как *субстанцию*. Без нее, науки, этот асубстанцииальный предмет стал бы неуловимым, т. е. стал бы для нас ничем. Интересно то обстоятельство, что хотя наука сама провозглашает *асубстанцииальность* мик-

* Но оно может быть доступно внутренним чувствам, о которых наука пока только смутно заговорила и о которых мы еще ничего не знаем.

рообъекта как предмета, она тем не менее «научно» субстанционализирует его при исследовании с необходимостью для себя как знания.

Таково и здесь проявление *диалектической логики*. Это она превращает *асубстанциональное в субстанцию* и улавливает время как четвертую координату. Это она же превращает микрообъект как смыслообраз науки в транссубъективную реальность, в транссубъективный предмет. Этот смыслообраз науки, будучи не субъективной принадлежностью только мира сознания и будучи не объективной субстанцией, вне моего сознания лежащего мира, является как транссубъективная реальность одновременно и тем и другим. Она является таковой как биспецифический предмет, выражаемый в форме амбивалентной истины природы, для которой необходимы и амбивалентные философские понятия. Одно из таких понятий есть транссубъективная реальность.

Атом для Демокрита и Эпикура есть монада, есть объект природы. Атом, будучи реальностью природы, для нас — транссубъективный предмет, который есть предмет науки. Наука может нам даже представить модель орбит, по которым вращаются электроны вокруг ядра атома, и его взорвать: якобы «его». Эта модель подобна символу, который может быть выражен математическим символом, чем он отличается от символа мифологического, который обладает только имажинативной реальностью, а не транссубъективной реальностью науки.

Можно сказать, что эта транссубъективная реальность присутствует и эстетике: во-первых, потому, что эстетический предмет сам по себе обладает транссубъективной реальностью как имажинативный предмет культуры; во-вторых, потому, что транссубъективная реальность может быть принята как еще один дополнительный закон эстетики, наряду с законом осуществленного противоречия, сложности простоты, приема «оксюморон», закона монотриады и диалектико-синтетических взаимоотношений, а не только «многообразия в единстве»*.

Отмечу только, что, по-видимому, эстетика в транссубъективной реальности не нуждается, так как имажинация с ее диалектической логикой дает ей достаточно для имажинативной реальности ее смыслообразов искусства. Она нуждалась бы в ней, если бы точная наука занялась самой эстетикой, как некой эстетической

* Последний закон выразил впервые, по-видимому, Аристотель. Но его должен был выразить и Гераклит. Гераклит должен был его выразить, ибо, уловив три закона противоположностей — их единство, их тождество и переход друг в друга, т. е. уловив закон «осуществленного противоречия» — один из основных законов эстетики, а значит, и искусства вообще, Гераклит не мог не уловить закон «единства в многообразии».

атомистикой, вплоть до раскрытия ее кажущейся «мистики» — той мистической тайны искусства, когда мы с полной искренностью воодушевления восклицаем: «Мы спасаемся красотой, когда мы терпим крушение в истине».

V. К гносеологии имажинативизма

1. [Предварения]*

Три предварительных аксиомы, необходимых для знания

1. Амбивалентность истин природы и возникшая необходимость амбивалентности философских понятий для знания, если оно хочет соответствовать реальности существования.

2. Биспецифичность предметов как выражение амбивалентности истины.

3. Необходимость диалектической логики для постижения амбивалентности истины при биспецифичности предметов.

Три следствия для философии, следующие из аксиом

1. Необходимость для культуры константности (постоянства) и абсолютности с целью закрепления истины как явления культуры в качестве устойчивого бытия среди изменчивости и метаморфоз существования. Только при наличии постоянства и абсолютности, только при устойчивости преодолевает культура духовно амбивалентность истины в природе при биспецифичности ее предметов, иначе культура гибнет и замещается технической цивилизацией, лишенной нравственного принципа.

2. Культура создается и сама действует силой *разума воображения*, силой имажинации. Эта деятельность воображения сводится к замене биспецифической реальности явлений, т. е. существования, реальностью *имагинативной*, благодаря созданию духовных мощностей и ценностей, так называемых *культуримагинаций*, обладающих двумя уже указанными основными атрибутами культуры: постоянством и абсолютностью.

3. Культура и есть то, что мы именуем «Дух».

Вопросы, подлежащие безоговорочному разрешению

Первый вопрос: будут ли такие амбивалентные философские понятия рациональными понятиями или же они будут смыслообразами некой интеллектуальной имажинации?

Второй вопрос: существует ли такая особая интеллектуальная имажинация или это будет разум воображения вообще?

* От редакции.

Третий вопрос: если такой интеллектуальной имажинацией будет разум воображения вообще, который оперирует смыслообразами, то не будут ли его амбивалентные философские понятия понятиями по типу фигуры «оксюморон» (как, например, «нищее богатство», «горькая сладость»)?

Третье следствие из аксиомы

Закон или прием «оксюморон» имажинативного познания, как один из законов его диалектической логики. Само выражение «разум воображения» выступает как амбивалентное философское понятие типа фигуры «оксюморон».

2. Воображение как энергия и субстанция

Воображение раскрывается одновременно как *энергия* и как *субстанция*, т. е. как *субстанциональная* форма — образно. Выраженный образ есть смысл. В целом он смыслообраз.

Особое свойство этой энергии: знание как проникание. Она проникновенна. Она проникает неведомое. Она угадывает. Но она и загадочна. Она дает загадочное знание, иногда предугадывающее грядущее знание науки. Она создает так называемые *энигмы** — загадки: загадочные законы культуры. Отсюда — энигматика мифа и искусства. Эта загадочность происходит от кажущегося для нашего рассудка противоречия: сочетания энергии мысли с субстанциональностью ее формы — с образностью, поскольку воображение выражает себя одновременно и как энергия, и как форма, и как смысл, и как образ. Говоря точнее: энергия воображения выражает себя образно, а не безлично-стихийно, не наподобие колебаний в виде частоты или волны. Цвет есть только образ.

Эта имажинативная энергия прибегает к образности вследствие многопланности постигаемого и выражаемого ею смысла, не укладывающегося в абстрактную определенность научных понятий, теоретического отвлеченного разума (*ratio*). Смысл многопланности состоит как бы из многих смыслов: он многосмыслен, отчего при восприятии художественного опуса его смысл вибрирует и аберрирует. Аберрация и вибрация смысла вследствие его многомыслия свойственны миру образов воображения — его имажинациям, а не понятиям отвлеченного разума, — настраивая нас на уловление смысла. Вибрация отвлеченных понятий дала бы

* Отсюда — энигматическая эстетика воображения на основе имажинативной гносеологии. Таков путь философской эстетики.

бессмыслицу или неосмысленное мигание смысла. При вибрации смысла образности энергия воображения одновременно и сохраняет себя как энергию, и перевоплощается в субстанциональные формы образности, подобно тому, как то или иное количество колебаний дает тот или иной цвет.

В этом ее амбивалентность. Здесь уже проявляет себя изначально диалектическая логика*, оперирующая одновременно и имажинативной энергией, и субстанциональной формой образа.

3. О некоторых законах диалектической логики, применяемых в эстетике и в мифе

1. Мы излагаем некоторые законы диалектической логики, которые дают нам основание утверждать полную реальность диалектической логики как в теории, так и на практике, а также присоединяем сюда некоторые высказывания о реальности символов (в частности, языковых символов), которыми оперирует воображение как предметами, оставляя пока в стороне математические символы. Мы имеем здесь в виду также символ как имажинативный предмет или даже как имажинативную вещь мифа, особенно мифа эллинского.

2. Мы также высказываемся здесь о диалектической логике, применяемой нашим воображением, не только как способностью творчески комбинирующей, но и как способностью *познающей*, однако применяющей диалектическую логику также и в своей творческой комбинационной деятельности.

В этой своей творческой деятельности, которая часто неотделима от деятельности познающей, *воображение* применяет диалектическую логику как логику, разворачивающуюся в процессе творчества (например, в мифе) *спонтанно*, без видимой индукции или дедукции и без открытого применения причинных связей (закона каузальности), т. е. как логику, действующую и познающую интуитивно, непосредственно. Причем эта непосредственно действующая и познающая логика воображения часто раньше высказывает истину, например смысл какого-нибудь положения (в чем я убедился на своем творческом опыте), и только потом мысль подбирает примеры и доказательства и эту истину разрабатывает.

* Поскольку в художественном творчестве осуществляет себя диалектическая логика, постольку и законы, так называемые энигмы эстетики, естественно олицетворяют собой диалектическую логику воображения.

Задачу, которую я здесь себе ставлю, я могу формулировать как необходимость и потребность продолжить путь к *имагинативной* гносеологии, к теории имажинативного познания, преодолевая любые предрассудки, стоящие на пути к познанию истины о существовании разума воображения как разума нашего высшего инстинкта — инстинкта культуры. Я пользуюсь пока термином «разум» условно, так как допускаю, что со временем могут найтись для этого и особые термины, более точные. Но ведь сейчас важен не термин, а его смысл. Смысл же слова «разум» всем понятен. Я предвижу, что может вызвать смущение мое сочетание смысла слова «разум» со смыслом слова «воображение», т. е. само выражение «*разум воображения*» как сочетание двух противопоставляемых друг другу, контрастирующих понятий. Но как раз подобное сочетание создает всем известную фигуру «оксюморон», типа «нищета богатства» или «горькая сладость», как некий новый смысл (в данном случае не саркастический, а положительный). Такое создание смыслообразов и акций типа фигуры оксюморон, как мы увидим ниже, есть один из приемов диалектической логики, а также один из законов эстетики. Так что термин «разум воображения», с точки зрения диалектической логики, не должен вызывать ни у кого смущения.

Диалектическая логика существует *in concrete*: это — *логика инстинкта*, инстинкта вообще и высшего инстинкта как инстинкта культуры, поскольку высший инстинкт культуры заложен в воображении. Это значит, что *диалектическая логика* есть *логика воображения*, познающего и комбинирующе-творящего. Законы этой логики как законы одновременно и познавательные, и творческие надо раскрыть и показать, если даже не так как мы, со времен Аристотеля, показываем законы формальной логики, логики рассудка и эмпирического здравого смысла, то пусть по-иному, но все же их надо раскрыть и показать хотя бы в виде попытки, а не только патетически о ней восклицать или таинственно о ней шептать, как о чем-то мистическом.

4. Диалектическая логика воображения и законы эстетики

Данная глава представляет высокое затруднение не только для читателя, но не меньшее и для автора, вследствие необходимой пока сжатости первоначальных формулировок, которые постепенно в дальнейшем прояснятся.

Среди законов или приемов диалектической логики, обнаруживаемой в *познавательной* деятельности воображения (имагинации) как высшего инстинкта, нам удалось раскрыть и показать не-

которые законы или приемы этой логики, выражаемые как *законы* или *энигмы* — *скрытые законы эстетики*.

Первый закон: закон *осуществленного противоречия* как гармония и смысл, выражаемый в эстетике как категория трагического.

Второй закон: закон *сложности простоты*, выражаемый особенно отчетливо и полно в лирике, особенно в мелике эллинов, куда привходит еще «ритмомелодика» (выражающая «этос» — настроение) наряду с вибрацией и абберацией смысла. Диалектика эстетического смысла здесь явна.

Третий закон: закон или прием фигуры «*оксюморон*», прикладываемый к смыслообразам воображения (однако не в саркастическом, а в положительном понимании), когда из сочетания двух контрастирующих смыслов возникает новый смысл — эстетический.

Четвертый закон: закон *диалектико-синтетического взаимоотношения*, выраженный, например, в монотриаде *интересного* как категории эстетики (см. с. 45). Именно к этому закону примыкает закон транссубъективной реальности эстетического предмета как смыслообраза.

Пятый закон: общий закон эстетики «*единство в многообразии*», обнаруженный еще античной философией, но нуждающийся в дополнительном истолковании.

Шестой закон: сюда включается и закон *изменчивости в постоянстве* как общий закон или как энигма культуры вообще.

Вторая энигма — закон «сложности простоты» — постигается аналитическим путем, хотя полному анализу предшествует всегда догадка. Она оборачивается в закон «простоты сложности», который постигается синтетически, как *гармония*, хотя полному синтезу предшествуют единичные неполные синтезы.

Так, ритмопоия и версификация поэтов-меликов Эллады кажется чрезвычайно сложной и загадочной. Однако она сводится к нескольким простым законам и приемам. Таковы приемы «внутренней рифмы», пауз, доминантных гласных или дифтонгов (например, у Ибика), перемены «этоса» (у него же или у Софокла — хор в «Трахинянках»). Сам по себе каждый прием служит примером «простоты сложности». В то же время самая структура мелического стиха как совокупность метросиллабической системы, синтаксиса, лексики, инструментовки, образов, смысла, т. е. как совокупность, дающая у великих лириков Эллады по смыслу очень *простые стихи* — лирику прямого отражения, — эта структура стиха служит примером «сложности простоты».

Это значит: для того, чтобы в стихе прийти к высшей простоте художественного выражения, требуются наисложнейшие средства отбора, которые у поэта возникают комплексно — одновременно.

В нашем раннем исследовании «*Логика чудесного*» античного мифа (см.: «Логика античного мифа», 1946) мы указали на ту особенность диалектической логики воображения мифотворца, а следовательно, и мифа, что в нем диалектическая логика действует и разворачивается, т. е. развивает сама себя *спонтанно*, как бы по инстинкту. Такое действие по инстинкту вполне естественно и закономерно, если принять положение, что воображение есть высший инстинкт культуры и, как инстинкт, иначе действовать не может. Это его, воображения, высокая прерогатива, против которой рассудок или отвлеченный разум (*ratio*) ничего не в силах предпринять, кроме протеста и запрета, но тщетно: изменить скрытые методы работы воображения (имaginationи) рассудок бессилен, если он не убьет самое воображение в зародыше (системой муштры или погода — тяжким жизненным опытом и суетой плюс бешеный темп каторжной цивилизации).

Основываясь на нашей работе «Логика чудесного», мы открыли еще седьмой закон диалектической логики воображения: закон о метаморфозе мифологического образа как движения образа по смысловой кривой, до полного исчерпывания смысла данного мифологического образа, т. е. когда метаморфоза образа, исчерпав себя, прекращается.

Закон *метаморфозы* мифологического образа, поскольку мифотворчество есть искусство (художество), тем самым оказывается и законом эстетики: эстетики мифотворчества. Для античной эстетики это особенно характерно, тем более что в аспекте эллинского мировосприятия эстетика есть онтология — как для народа, так и для его мыслителей. Это особенно явственно у Гераклита, Эмпедокла, элеатов, Платона и даже у Аристотеля.

Мы указывали и на другую особенность познавательных и творчески комбинирующих процессов диалектической логики воображения, именно на ту особенность, что оба эти процесса — и творческий, и познавательный — в имажинативном разуме протекают одновременно: он одновременно и творит смыслообраз, и познает его. Благодаря такой двойной работе своей диалектической логики воображение функционирует как бы под лозунгом: «Творя, я познаю, и познавая, я творю».

Таковы шестой и седьмой законы диалектической логики воображения, которые мы здесь формулируем как —

седьмой закон: закон метаморфозы мифологического образа или закон *спонтанного* диалектического движения образа по смысловой кривой;

и как —

восьмой закон: закон амбивалентности познавательного творчества и творческого познания.

Этот восьмой закон об одновременной деятельности имажинативного творчества и имажинативного познания можно также подвести под четвертый закон фигуры «оксюморон», но только в другом плане: в плане *действия*.

Как закон эстетики он создает «имажинативный реализм».

Наличие седьмого и восьмого законов, в связи с предыдущими шестью законами эстетики, позволяет нам высказать ту мысль, что в законах диалектической логики воображения (имажинации) налицо два момента, или плана, в которых она проявляется:

А. *Момент, или план действия*, например:

- а) *спонтанность движения*, или же
- б) движение образа по смысловой кривой (его метаморфоза), или же
- в) одновременность и амбивалентность процессов творчества и познания.

Б. *Момент, или план композиции*, т. е. применения приемов или законов:

- а) осуществленного противоречия;
- б) сложности простоты;
- в) приема «оксюморон»;
- г) приема «монотриады» или же диалектико-синтетических взаимоотношений;
- д) единства в многообразии;
- е) изменчивости в постоянстве.

Все нами пока сформулированные законы диалектической логики воображения (имажинации) выступают перед нами также и как законы *эстетики*, хотя и в разных ее разрезах. В эстетике они могут создавать и сложные комплексы.

Указанием девяти законов диалектической логики воображения (если «спонтанность движения» рассматривать как самостоятельный закон) мы не только обнаруживаем в работе воображения наличие диалектической логики, но благодаря ей немного приоткрываем тайну познавательно-творческой работы воображения как высшего инстинкта. Мы заглянули тем самым, правда, еще очень неглубоко, в ту реальную мощь его интуиции, к существованию которой с таким недоверием и ненавистью относится рассудок, застрявший беспомощно в формальной логике. В итоге мы оказались у подступов к имажинативной гносеологии, о которой осмеливались только робко мечтать на правах «романтика». Но не пора ли нам с помощью нашего имажинативного метода всерьез заняться также и этим «слепым» романтиком, который сидит почти в каждом человеке: то в его детстве, то в его юности, а иногда и в старости, и который почему-то имажинативную реальность

«бытия» предпочитает реальности «быта». Не есть ли этот романтик, этот тургеневский Калиныч, олицетворение имажинативного реализма культуры?

5. Монотриада интересного. Интересное как категория эстетики

Итак, мы различаем.

1. *Интересное как влечение*, т. е. как интерес к чему-то: например — интерес к искусству.

2. Интересное как *интересное предмета* или объективно интересное: например — интересный роман, интересный портрет, интересная живая женщина.

3. Интересное как отношение к предмету, т. е. «интересное», которое Я или Икс или Игрек ценим в предмете, или субъективно интересное: такое отношение к предмету есть, например, — мой вкус.

4. И наконец, мы различаем «интересное» как *диалектически интересное*: т. е. интересное, в котором заключено и мое влечение, и самый предмет (объективно интересное), и мое отношение к предмету (субъективно интересное), и все вместе взятое как единство, как одно целое: это и есть *интересное-как-категория эстетики*, или монотриада интересного.

Интересное-как-влечение. Если «интересное предмета» должно быть чем-то объективно интересным, если «интересное отношение к предмету» должно быть чем-то субъективно интересным, то что такое «интересное-как-влечение», если не *интересное по инстинкту*: например интерес к красивой женщине. Но может быть интерес и к театру, и к ваянию, и к философии*.

Все эти три рубрики соединяются в одно целое, как три момента *интересного*.

Все эти три момента связаны с воображением, но по-разному. И связь их сложна.

Остановимся на интересном по инстинкту в его взаимодействии с «интересным предметом». Взаимодействие *интереса*, т. е. моего влечения, с «интересным» предмета открывает нам целую драматическую картину, до сих пор скрытую от нашего взора: мы вдруг видим, как «интересное» предмета попадает в зону моего влечения (интереса), как затем мое отношение к этому «интерес-

* Здесь мы имеем в виду «инстинкт культуры».

ному» предмета определяет орбиту его вращения в моем воображении и, наконец, как воображение превращает «интересное» предмета в «духовно интересное», т. е. в имажинативную реальность, обладающую для ума много большей реальностью, чем так называемое «реальное» существования или быта, утверждаемое безоговорочно, по инстинкту, нашими чувствами. Такое странное преимущество для ума имажинативной реальности, т. е. «realio-га»*, которой издавна придавали и придают метафизическое бытие, над безоговорочной реальностью существования объясняется тем, что атрибуты имажинативной реальности суть «вечное», «абсолютное» и «постоянное», т. е. символы бессмертия — как нечто вполне устойчивое, в то время как атрибуты существования суть «движение» и «метаморфоза» — символы изменчивости и прохождения, которыми наш высший инстинкт культуры, т. е. наш разум воображения, не удовлетворяется.

Разберемся в этой сложной конфигурации еще конкретнее и детальнее. У меня, Икса, читательский интерес или влечение к литературе. (Авторский интерес к литературе, как явление еще более сложное, я пока устранию.) Этот мой интерес к литературе есть нечто субъективно-интересное. Но роман, который я читаю, побуждаемый к этому моим интересом, есть сам по себе, независимо от меня, нечто объективно интересное: он — интересная книга. Интересная книга есть уже «интересное» как объект. Однако существует еще и некое третье «интересное»: мое отношение к этому роману. Это отношение определяется прежде всего моим *вкусом*. Следовательно, мой вкус есть в данном случае «интересное» как мое отношение к предмету (роману). Однако *вкус* не есть нечто простое. Он определяется или сопровождается моим *культурным уровнем*, моей *даровитостью*, моим *умом*, моим *мировоззрением*, моим *характером*, и вдобавок нередко еще и моим *настроением* в данный момент (куда входит состояние моего здоровья, моя жизненность и прочее), и еще очень многим другим случайным: во всяком случае, моим культурным уровнем, даровитостью и мировоззрением он определяется прежде всего. Выяснилось, что вкус как мое отношение к предмету есть сложнейший комплекс в роли «интересного».

Однако мой вкус есть еще нечто «общее», а не только «мое» индивидуальное: он есть тот или иной *тип* вкуса и входит в типологию вкусов.

Кроме того, «вкус» не есть мое единственное отношение к данному предмету (к роману), т. е. к его «интересному». Впрочем, мои другие отношения к данному предмету перечислять здесь не сто-

* «Реальнейшее».

ит. Нам важно раскрыть смысл интересного, а не эмпирический перечень его окружения и внутренних импульсов.

Все это вместе взятое, т. е. мой интерес или мое влечение к литературе, — мой вкус или мое отношение к роману, и наконец, «интересное» предмета, т. е. самого романа, образуют в совокупности нечто единое взаимодействующее, некое *диалектико-синтетическое* «интересное», т. е. образуют нами упомянутую монотриаду, которую можно принять за «интересное» как категорию эстетики. Казалось бы, что «интересное» как категория эстетики есть как будто нечто только объективное — категория эстетического объекта, т. е. нечто, данное сверх «интересного» данного предмета (романа): каким же образом мы можем принять такую монотриаду за категорию эстетики? Но в том-то и дело, что наше сомнение было бы справедливо, если бы это касалось других категорий эстетики, например «прекрасного», «возвышенного», но никак не в отношении «интересного»: «интересное» есть категория особая, *sui generis*, подобно тому как философия есть тоже особое искусство, тоже *sui generis*. Его особенность в том, что оно, «интересное» как категория эстетики, есть как будто нечто только объективное: есть категория эстетического объекта, тем не менее это «интересное» относится и к разряду субъективно-интересного, ибо «интересное» как категория эстетики обнаруживается только при моем, Икса или Игрека отношении к предмету в связи с объективными качествами этого предмета, т. е. когда раскрывается *еще* мой «интерес», мое влечение к чему-то объективно интересному, в то время как «прекрасное», в смысле категории эстетики, есть нечто вполне «объективное» как безусловно прекрасное для всех, независимо от понимания Икса или Игрека. «Венера Милосская», голова гиганта Алкионея Пергамского алтаря объективно прекрасны всегда и для всех, в то время как «Джоконда» Леонардо да Винчи, хотя она и общепризнанный мировой шедевр искусства, однако, будучи как категория эстетики безусловно «прекрасной», она все же не только «прекрасна», но *еще* и «интересна». И это ее «интересное» так же неотъемлемо от «Джоконды», как и ее «прекрасное». Однако это ее «интересное» есть все же и мое или Икса или Игрека субъективно интересное, не обязательное для Зета.

Таково принципиальное различие между «прекрасным» как категорией эстетики и «интересным» как категорией эстетики. В то же время как «прекрасное» есть категория монистическая: объективно прекрасное предмета, и только, — «интересное», по своей троякости, есть нечто триединое, есть *монотриада*, где само по себе объективно интересное не существует, а только образуется в сплаве с моим интересом к «интересному» и моим вкусом.

Хотя по отношению к «Джоконде» мы можем всегда в аспекте рассудка эмпирически и формально-логически найти достаточное основание для утверждения ее образа как чего-то «объективно интересного», однако решающим для нас здесь будет все же не «достаточное основание» рассудка, а интуиция нашего воображения, которая в своем непосредственном опыте в силах утвердить «интересное» Джоконды как несомненно «объективно интересное». А это все равно, что объявить ее «интересное» категориями эстетики.

Тем не менее принципиального значения такое утверждение, продиктованное интуицией нашего воображения, иметь не будет, а будет иметь только психологическое значение. В принципе, т. е. теоретически, «интересное» останется в отношении Джоконды все же только субъективно интересным, хотя оно может быть провозглашено со всей несомненностью объективно интересным.

Здесь явно расхождение между оценкой *психологической* и оценкой *логической*, а также между диалектической логикой интуиции воображения и формальной логикой рассудка. Интуиция воображения (*imaginatio*) объявляет «Джоконду» объективно интересным, рассудок (*ratio*) объявляет ее субъективно интересным. Так обнажается здесь различие между пониманием вкуса (психологическим пониманием) и пониманием принципа (логическим пониманием). Это различие приводит к неразрешимому спору, где каждая сторона требует истины. Но чтобы в подобных случаях добиться истины, мало, например, провозгласить, что эстетическая истина трагического скрывает в себе всегда осуществленное противоречие. Это опять-таки только принцип, так как само трагедийное произведение искусства как смысл есть нечто постоянное и абсолютное, невзирая на то, что логически оно есть осуществленное противоречие.

Выход из такой дилеммы один: сидящему в нас психологу надо подсмотреть под сидящего в нас логика, чтобы узнать: чем руководствуется рассудок (*ratio*), когда он выступает против интуиции имажинативного разума (*imaginatio*), против познавательной способности воображения. Тогда раскроется и различие между формальной логикой отвлеченного разума и диалектической спонтанной логикой воображения как разума, т. е. раскроется, как каждый из этих двух «разумов» понимает, что такое истина: почему, например, разум-воображение (*imaginatio*) объявил Джоконду не только прекрасной, но также и объективно интересной, а рассудок (*ratio*) объявил ее только субъективно интересной?

Конечно, для всего этого надо иметь глаз — глаз интуиции. Таким глазом, напомним еще раз, обладал Достоевский, когда он подсмотрел под антиномии Канта: гениальный психолог подсмо-

трел под гениального логика и создал роман «Братья Карамазовы», где и раскрыл загадочный секрет чёрта — секрет учения Канта об антиномии теоретического разума.

В итоге «интересное» как категория эстетики и выступает как *диалектически* интересное, как *монотриада*: оно есть одновременно объективно интересное в аспекте интуиции воображения, т. е. в аспекте непосредственного знания, и оно есть субъективно интересное — в аспекте теоретического разума.

Итак, *монотриада*, где воссоединены «интересное» предмета, «интересное» как мое отношение к предмету и «интересное» как мой духовный интерес или мое духовное влечение, и есть в целом интересное как *категория эстетики*.

Повторим для ясности.

Образ скульптуры «Алкионей» прекрасен целиком для всех и всегда, роман, даже такой, как «Анна Каренина», интересен целиком не для всех и не всегда (я, признаться, всегда смертельно скучал при появлении Левина, но с увлечением перечитываю куски романа), и все же общепризнано, что он один из самых классических, интереснейших романов мира, и, несомненно, все его читают, и с точки зрения вкуса и ценности подведут его, так же как и «Джоконду», под категорию «интересное» как категорию эстетики.

6. Жанр как интересное

Под рубрикой «интересное предмета» можно рассматривать и жанр: например, авантюрный роман как жанр. Но жанр может фигурировать как предмет эстетики только постольку, поскольку поэтика будет рассматриваться как часть эстетики. Не неряшливость ли это нашей мысли? Эстетика есть прежде всего одна из форм философии и может быть и основной формой философии. Такой она была у эллинов. Для эллинов эстетика была онтологией. Под углом зрения эстетики народ эллинов воспринимал или брал мир: таково было его мировзятие. Для философов Эллады эстетика была не аспектом, а была онтологической реальностью. Их сочинения, озаглавленные «De natura» — «О природе», раскрывают эстетически воспринятый мир как мир познания. Они мир воспринимали и познавали разумом воображения, а не только отвлеченным разумом как *ratio*. Они не рационалисты. Платон, именуемый основоположником объективного идеализма, был величайший имажинист, обладающий самым гениальным имажинативным разумом, какой только знала культура за два с половиной тысячелетия. И для него эстетика была той (далеко не всегда главной, т. е. им высказываемой впрямую) основой, на которой он

воздвиг свое сказочное здание философии, населенное идеями-истинами (имагинативными истинами). Его идеи-истины, подобно произведениям искусства, до сих пор удивляют весь мир культуры и неустанно истолковываются самыми могучими мыслителями на земле.

Но эстетика есть, кроме того, философская дисциплина, правда, весьма разношерстная и не выкристаллизовавшаяся (себе во спасение), — поэтика же есть раздел теории литературы (речь идет о теоретической поэтике, а не исторической), раздел, больше поясняющий термины, чем разъясняющий эстетический смысл предмета или эстетического восприятия. «Интересное» же есть именно смысл и восприятие, наравне с прекрасным, а не теоретический термин. Вот почему «интересное», будучи по своей природе или сути иным, чем другие категории эстетики, требует для того, чтобы стать именно категорией эстетики, монотриадичного понимания. Эта категория как смысл и восприятие должна охватить одновременно «интересное предмета» (романа), «интересное-как-вкус» и «интересное-как-влечение». Во всех трех своих моментах оно есть нечто эстетически интересное, т. е. оно эстетически интересно и в своих элементах, и в своем целом в один и тот же момент. Ко всему этому жанр не имеет никакого отношения. Поэтика только указывает, что «авантюрный роман» как жанр есть роман приключений, приключения же увлекают воображение или скорее увлекают фантазию и поэтому интересны. Роман «Три мушкетера» интересен вне всякой эстетики. И если здесь можно ставить вопрос об эстетике, то только об имагинативной эстетике, связанной с фантазией, где перипетии приключенчества как «нечто фантастическое», «невероятное», представленные, однако, как абсолютно реальное, могут, наподобие «чему-то сказочному», восприниматься эстетически и превратиться в эстетически интересное.

Аутосуггестия ли?

Художник и философ. Поскольку я заговорил о искусстве и философии, а это значит, и о художнике и философе, я выскажусь и о творческом процессе художника и философа, памятуя, что философия есть искусство. Заголовок моего высказывания:

7. Самовнушение и воображение

Без самовнушения нет подлинного творчества. Психиатры скажут: «Аутосуггестия». Пусть! Они говорят о танцоре с перебитыми ногами, у которого ноги остались только в голове.

Творческий процесс художника и философа протекает всегда под самовнушением. Они одержимые. Они чрезвычайно высоко

о себе мыслят, т. е. грезят, хотя и падают не раз в бездны отчаяния. Но они и высоко поднимаются, когда их поднимает воображение. Иногда поражает их простота. Но это только хорошо замкнутая гордость как выражение их большой сложности. Попросту просты они только с очень простыми людьми. Но тогда они отдыхают от своей гордости и одержимости.

Самовнушение есть ток для творческого двигателя их воображения. Излечите художника или философа от одержимости, замкните ток, и они превращаются в нудных и пустых профессионалов, весьма похожих на *повторитетов*, т. е. на поклонников песенки: «Жил-был у бабушки серенький козлик». Да, есть авторитеты и есть повторитеты!

В процессе творчества, порой даже всю свою жизнь, художник и философ — маниаки. Их маниакальность есть самовнушение — сосредоточенность на одной идее, одной цели при разнообразии замыслов. Маниакальность есть болезнь, когда самовнушение утрачивает смысл своей творческой деятельности и утрачивает способы, ведущие к осуществлению — воплощению этого смысла. Тогда маниак уже не творец, а скорее фантазер. Фантазер только мыслит еще неосуществленное или даже неосуществимое, но не воплощает его, довольствуясь этой тенеподобной жизнью своих замыслов в своей фантазии.

В самовнушении художника и философа проявляется их инстинкт самосохранения: сохранить не свою жизнь, а свой дар. Тогда дар сохранит им их жизнь. Художник и философ одержимы самовнушением для воплощения их идеи, которую им диктует их дар, сидящий в их воображении. Самовнушение предохраняет идею художника и философа от распада, сохраняет в художнике художника и в философе философа, спасая их от вторжения чужеродных искусству и философии интересов. Более того: самовнушение перерабатывает в воображении случайные впечатления применительно к идее и замыслу, которыми одержим в данный момент художник или философ.

По существу, в художнике или философе одержимо их воображение. Воображением созданы их творческие идеи и замыслы, и в нем, в воображении, горят они, как солнце во вселенной. Но они и жгут, как солнце, и, восторгая мыслью мысль, порой пытаются ее, как палачи, своей раскаленностью. Самовнушение же не дает им, этим идеям и замыслам остыть и погаснуть, раздувая жар, нагнетая свет и бичуя живые человеческие чувства, если они осмеливаются устать и взмолиться об отдыхе. Самовнушение беспощадно. И подобно тому, как Озирис вечно вновь умирает (пусть только на мгновение!) и вновь оживает, так в художнике и философе уже было поникшее чувство, все целиком переливаясь в во-

ображение, беспощадное в своей требовательности и вместе с тем восхитительное и целительное, также вновь умирает и оживает и зажигает воображение.

О сколько бесконечности воображения в самом воображении и сколько в нем сложнейших метаморфоз перед лицом великого верховного закона, господствующего в существовании — закона *мечущейся необходимости* (об этом после!)

Спросят: — А чувство художника?

Но как мало знают до сих пор о роли чувства в творческом процессе художника и философа по отношению к воображению, и как мало еще знают о самом воображении. Страсть и воображение! Аффект и воображение! Как здесь все перепутано, потому что воображению в человеке предоставили играть бессмысленную роль калейдоскопа, фантазии, в то время как именно оно вкладывает высший смысл в существование и создает великие идеи культуры.

* * *

Не чувство, а воображение — поэт. Человек с большим чувством, но без воображения не может быть поэтом. Он может быть только вулканом. Чувство греет — воображение светит. Здесь случай, когда свет первое тепла. В творчестве чувство только топливо, воспламеняемое воображением. И когда это топливо пылает, воображение, в свою очередь, согреваемое чувством, светит не чистым холодным светом мысли (ума), а светит волнующим нас светом вдохновения. Оно волнующе светит не только для создателя-художника в процессе творчества, но и волнует воображение других тем, что оно сейчас создает или уже создало, то есть творением искусства и тем самым вызывает у других ответное чувство. Такова цепная реакция воображения и чувства как авторского, так и читательского (или слушателя, или зрителя).

То обстоятельство, что чувство любви воспламеняет воображение, есть не возражение, а заблуждение. Ибо чувство любви (если его не путать с вспышкой страсти, моментом только сексуальным) — то есть вспышка любви (именно вспышка!) — вызывается прежде всего воображением, мгновенным током, воздействующим через воображение, а затем уже оно становится чувством. Любовь может вспыхнуть даже тогда, когда о предмете любви знаешь только по рассказам. Впечатление, впервые запавшее в нас от предмета любви, западает в наше воображение, которое и зажигает в нас любовное чувство. Через воображение оно может зажечь и чувство ответное в самом предмете любви. Стендаль это прекрасно выразил в своем положении о «кристаллизации» образа любимого силой воображения влюбленного, то есть об идеализации этого образа. Стоит только воображению раскры-

сталлизовать этот образ, как чувство мгновенно угасает и наступает конец любви. Характерно, что воображение создает при такой кристаллизации образа любимого предмета также его моральную кристаллизацию: повышенную нравственную оценку любимого предмета. Она падает вместе с раскристаллизацией образа. Вот почему соперник или другой противник такого увлечения, помогая раскристаллизовать образ любимого кем-либо предмета, прежде всего снижает моральный образ этого предмета в воображении влюбленного. Тогда свет, бросаваемый воображением влюбленного на предмет его любви, начинает угасать. Образ становится темным, и иногда даже рождается отвращение и ненависть к нему.

Разлюбивший как обманувшийся в любви, а не просто обманутый, даже если он не вовсе разуверился в самой любви как абсолютной идее и абсолютном начале в человеке или не вовсе разуверился в ней как в силе неиссякаемой, редко все же относится с благоговением к ее былым пережитым радостям и редко сохраняет светлую память о когда-то любимом существе, если он не закрепил его образ творчески, как художник, в мире имажинативной реальности. Однако можно носить образ любимого существа и до конца жизни в памяти своего воображения. Это значит: можно носить в себе реальный имажинативный мир — и им жить, и в нем жить. После грозных войн немало овдовевших жен или потерявших сына матерей дорожат памятью о нем, т. е. до конца своих дней дорожат тем имажинативным миром, в котором он, когда-то любимый, жил — но это не любовь художника.

* * *

Что наиболее сближает философа и поэта, которые многим кажутся антиподами? Эта антиподия — недоразумение, которое происходило оттого, что философу приписывали мышление понятиями, а поэту — образами. В действительности оба мыслят смыслами: смыслами образа и смыслами понятия. То и другое — смыслообразы. Причем смыслы и у понятия, и у образа весьма разнообразны и многоплановы, т. е. многосмысленны. С того мгновения, как становится явным, что философия не наука и не наукоучение, а искусство, и что воображение обладает высшей познавательной мощью, когда я постиг, что подлинный поэт при вдохновении невероятно глубоко познает и при этом как-то для себя бессознательно выражает свое познание одновременно всеми средствами поэзии — и образами, и ритмом, и благозвучием (по существу — ритмомелодикой) стиха и что философское познание также имеет своим источником то же воображение, для меня стало очевидным, что философ и поэт в одинаковой степени *энтузиасты воображения*.

Но почему же большинство философов все же мыслят как будто понятиями, в то время как поэты ими не мыслят. Это тоже недоразумение. Понятие по своему содержанию не есть нечто одного порядка. Понятие может быть рассудочным, может быть отвлеченным обобщением, только формально логическим термином, может быть еще многим другим и, наконец, может быть смыслом или даже многомыслием, — оно может иметь чувственный тон, быть логическим и быть психологическим. Психология понятий раскрывает самые глубокие тайны у мыслителей, которые были для них самих скрыты. Опираясь на психологию понятий, Достоевский в романе «Братья Карамазовы» раскрыл антинормии теоретического разума Канта и, так сказать, расшифровал их подтекст, найдя их Ахиллесову пяту: он подсмотрел под логику и диалектику Канта. Добавлю, что философы бывают часто еще и учеными, как Лейбниц и Паскаль, а ученые творчески мыслят понятиями — отвлеченными и при этом нередко рассудочными <...>.*.

* Рукопись заканчивается фрагментом под названием «Три психологических этюда». Почти тот же самый текст входит в «Имагинативный абсолют» как раздел 4.1 («Имагинация как внутренний опыт»; «Так называемый мистический треугольник»; анализ стихотворения А. Блока «Художник»). Ввиду этого мы решили не публиковать данный фрагмент в «Имагинативной эстетике». — *Прим. ред.*

Интересное

1. Пока вопросы

Интересное — как проблема. Но проблема ли это искусства? Прекрасное — категория эстетики. Но категория ли эстетики интересное? Одно ли и то же интересное в литературе и интересное в жизни? Интересный герой романа и интересный человек? Или: интересный роман и интересное событие? То есть одно ли и то же образ имажинативной реальности и бытовой или исторической реальности? Человеку присущ интерес ко всему, следовательно, все может быть интересным и неинтересным. По-видимому, в слово «интересное» включилось нечто слишком обширное и многозначное по объему. Это пока не термин знания. Мы же здесь явно ищем категорию эстетики как знания. Мы хотим отличать «интересное» от «прекрасного», как мы «прекрасное» умеем отличать от «возвышенного» или «возвышенное» от «трагического». Пусть эти термины условны и вовсе нам не так понятны, как это нам кажется. Но мы и не требуем от них математической точности. Они только наводят на смысл и помогают нам в не писанных для искусства законах прозревать и нечто писанное; например, в классической простоте разгадать всю сложность этой простоты и понять, что суть «божьего дара» или гения заключается в том, что эта «сложность простоты» дается поэту-художнику всем комплексом сразу, образуя то целое простоты, которое есть «чудесное» искусства. Но при этом нужен и опыт, и труд, и еще очень многое.

Итак, нам явно хочется провозгласить для искусства две категории: категорию «прекрасного» и категорию «интересного». Но как же быть с «интересным» в жизни? Можем ли мы «интересное» в жизни отбросить, как нечто лежащее вне искусства и вне эстетики? Как нечто, относящееся только к интересу как к влечению.

Но рядом с интересным как влечением, как привнесением интереса от лица существует еще «интересное предмета» (интересное,

* Работа была впервые опубликована Н. В. Брагинской в журнале «Вопросы философии». М., 1989 — № 2. — С. 115—142. В настоящем издании нами добавлена нумерация подзаголовков. — *Прим. ред.*

как заражение кого-то этим «интересным» извне), то есть существует «интересное», как нечто возбуждающее в нас интерес. Такова, например, интересная книга, то есть книга, возбуждающая интерес у читателя (своим «интересным»). И тут же возникает нечто иное: «интересный читатель» — как читатель, который поймет такую книгу. В итоге образовалась целая множественность «интересного».

Но не есть ли «интересное» только одна из игр воображения? Тогда картина иная. Таких картин порядка игр, то есть фантазий может возникнуть немало.

Я сомневался, является ли «интересное» эстетической категорией, пока не наткнулся на его интеллектуально-эстетическое значение, — что отнюдь не исключает участия в этом чувства и воображения. Я убедился в том, как «интересное» интеллектуально захватывает воображение* — и что существует и интеллектуальная чувственность, как интеллектуальная возбудимость от чисто интеллектуальных явлений: например, от новой научной гипотезы о происхождении космоса, которая интересна: она захватывает воображение интеллектуально.

Или, когда смыслообраз воображения — в искусстве или философии — возбуждает и заинтересовывает нашу интеллектуальную чувственность.

Есть стихи, которые привлекают нас тем, что они интересны. У них оригинальное сопоставление образов, переключение планов, меткость выражений, лукавая ирония и прочее. Таков часто Гейне. Он действует на наш интеллект, возбуждая его якобы своей эстетической занимательностью, на самом же деле своим трагизмом, под прикрытием сарказма, то есть трагизмом, который при своем крушении превращается в юмор, прибегая к нему, как к единственной защите от нестерпимого страдания. Но эти стихи нас духовно не воспаляют, не возносят нас так, как нас возносит «прекрасное» романтиков.

Мы бросаем слова: «интеллектуальный захват воображения», «интеллектуальная чувственность». Но существует ли такая интеллектуальность воображения? Не впутываю ли я в воображение рассудок? Или в рассудок чувственность? Не поддаемся ли мы чарам интеллекта того мыслителя, который подчас под творческим натиском воли своего философского оргазма вмещает в интеллект заодно и рассудок, и отвлеченный разум, и чувство?

Ответ напрашивается, но я оставляю пока все под вопросом. Для мыслителя, если ответ очень напрашивается или предрешен заранее, существует опасность давать ответ до того, как этот от-

* Имагинативная эстетика — эстетика, связанная с познавательной и комбинирующей способностью воображения.

вет до конца понят самим мыслителем. Я доверяю ошупи — интуиции воображения, но не доверяю его опасному спутнику, тому заранее подсказанному выводу, именуемому в логике *petitio principii*, который все знает еще до завершения познавательного опыта. Это опасный подсказчик. Несомненно одно: интеллектуальная фантазия существует и играет немалую роль в науке и в искусстве: она часто предугадывает истину, как это характерно для мифа.

2. Попытка классификации интересного

Можно ли классифицировать интересное? — Не в большей мере, чем можно классифицировать поцелуй. Классификацию поцелуев создать, конечно, теоретически возможно: например, поцелуй страсти, поцелуй дружбы, поцелуй благоговения, поцелуй как обычай, поцелуй фальшивый, поцелуй между прочим и т. д. Словом, можно перебрать все классы, роды и виды поцелуев от чмоканья — до лобзания, можно выявить логику поцелуев и даже раскрыть смысл того или иного вида поцелуя. Но ведь вся суть поцелуя заключена только в его практике, в его вкусе — в самом ощущении поцелуя, и того внутреннего чувства, которое побуждает к поцелую. Оно непосредственно без всякой теории, говорит целующимся все, что в данном поцелуе заключается: любовь или обычай? Никакая поцелуйная логика целующимся тут не нужна и не поможет, если не иметь в виду юмор такого предприятия или школу гетер. Если коринфским или римским гетерам нужен был поцелуйный опыт для служения богине любви, то есть для искусства целования, как танцовщице нужен опыт в танце для искусства танцевать, то и такой поцелуйный опыт не нуждается ни в особой поцелуйной логике, ни в поцелуйной теории: он сам научает искусству любовной игры, научает приемам, ремеслу, как надо целовать, то есть как надо овладеть обманной игрой в страсть. Однако секрет этого обмана известен заранее: он быстро обнаружится и весьма жалок по сравнению с поцелуем по инстинкту в момент подлинной страсти и любви.

Любить не учатся: здесь — либо любят, либо не любят. Но любовь имеет свою логику, и именно этой логикой протекает чувство любви. При всем своем психологизме она диалектическая логика. И кто проник в эту диалектическую логику любви, тот может прочесть многие ее тайны в историях живой любви и создать, как писатель, и особенно как писатель-философ, самую глубокую драму любви, как это создали Киркегор и Леонтьев.

Но как тому, кто не умеет любить, нельзя научиться любить, так нельзя научиться быть интересным. Нельзя научиться инстинкту, если инстинкта нет. Нельзя овладеть имажинативной интуицией, ес-

ли у тебя нет воображения (имажинации), а следовательно, и интуиции. Но вычитать чужую интуицию и изложить ее теоретически возможно. Также возможно научиться: как надо быть интересным, как надо держать себя в обществе или при свидании, чтобы казаться интересным, оригинальным, не таким как все. Многие остроумцы берут с собой шпаргалку с остроумными словечками и замечаниями, чтобы по этой шпаргалке блеснуть в обществе чужим или своим остроумием. Так как можно научиться актерству и обманывать приемами интересности некоторое время даже проницательные умы. Но эти приемы, исходящие от рассудка, становятся очевидными, машина рассудка обнажается и мнимо интересный человек превращается в неинтересного — в банального. Можно даже некоторое время играть в «талант», выступать в роли одаренного человека. Но бездарность скоро вылезает наружу, и игра в талант проваливается. Так и с «интересным». Хотя формальная классификация интересного, так сказать, логика интересного, возможна, но она будет не чем иным, как бесцельной номенклатурой. Знания она не даст. Поэтому я заранее предупреждаю читателя, что мне придется оборвать бесцельную попытку дать классификацию «интересного», как формальную логику интересного. Ее можно дать только как имажинативную логику интересного. Но такая имажинативная логика* будет по сути не чем иным, как опытом психологии «интересного», то есть будет психологией, подложенной под логику.

Попробуем, действительно, разобраться, хотя бы не строго, а только попытки ради, в родах или видах, качестве, специфике «интересного» в классической литературе.

Вскроем смысл «интересного» как термина.

Интересное — как любопытное, необычное, необычайное, небывалое, — как нечто новое, оригинальное, удивительное, сверхъестественное, чудесное, чудовищное, — как ужасающее, потрясающее (то есть любопытное с ужасом), — «интересное» — как все, что сверх нормы: Квазимодо, античная Химера, джинны.

Интересное — как таинственное, загадочное, неведомое, как нечто нас особенно волнующее, — как наше тяготение к тайне.

Интересны новелла и роман с призраком: «Штосс» (Неоконченная повесть) Лермонтова, «Мельмот-скиталец» Мэтьюрина. Интересно преступное как нарушение запретного. Наш интерес к криминальной литературе, особенно — к убийству, несомненен, как бы его ни бранили. Интересен злодей, но не само злодейство. Интересен палач, невзирая на страх и нравственное отвращение к палачу: интересен роман с палачом. «Черный роман» учел этот интерес, со-

* «Имажинативная логика»: диалектическая спонтанная логика воображения — его познавательной и комбинирующей деятельности.

четая злодейство с таинственностью, чудесное с чудовищно-ужасающим. Все это — интерес к неведомым и таинственным событиям или к происшествиям, а не интерес к идее или смысло-образу.

Интересное — как соблазнительное, как проблема соблазна вообще, — как интерес к пороку вообще. Интересно соблазнить добродетель. Сама добродетель неинтересна. Строка стихотворения Аполлона Майкова:

Сеньор, я бедна, но душой не торгую, —

высокий образец морали, но никак не образец «интересного».

В строках Горького —

А вы на земле проживете,
Как черви слепые живут:
Ни сказок о вас не расскажут,
Ни песен о вас не споют —

речь идет о «безумстве храбрых», как об «интересном» — а вовсе не как об образце высокой морали, если заранее не провозгласить такой моралью любое «безумство храбрых», то есть любую героику независимо от ее цели: например, сожжение Геростратом храма Артемиды Эфесской — одного из семи чудес мировой архитектуры. Как известно, последствием «безумства храбрых» Герострата была его казнь — распятие на кресте. Никакая высокая идея «всечеловеческой любви» его безумие храбрости не сопровождала. Он сжег храм только из честолюбия, чтобы сказкой о себе обессмертить свое имя, и обессмертил: «Безумный Герострат» — доньне поговорка.

Зато интересны бывшие темы: монашка-любовница и ее похищение, русская сектантка-любовница, классная дама-развратница. Неинтересно обратить порочное в добродетель. В литературных сюжетах это обычно не удается: в финале трагический срыв (см.: Гаршин). Явно: перед нами «интересное» как нарушение запрета, особенно, как нарушение морального запрета: «Синяя борода и запертая дверь». Итак, все незаконное, запрещенное интересно. Поэтому запрещенный плод сладок. Поэтому грех сладок. Поэтому интересна греховная преступная любовь — излюбленная тема новеллистики: «Франческа да Римини» (Данте, «Ад», кн. 3); «Беатриче Ченчи» (Шелли, портрет Гвидо Рени), «Леди Макбет Мценского уезда» (Лесков).

Теоретически перед нами «интересное» — как интересное предмета. Это, во-первых, — «интересное» по содержанию: по материалу, по идее, по теме, по проблеме, по смыслу. Во-вторых, — «интересное» по жанру, по ситуации, по постановке вопроса (например,

по смелости постановки вопроса, по смелости темы) и т. п. Все это — «интересное» в аспекте качества и положения.

Во имя научной схематики построения мы, распределяя «интересное» по родам и видам, могли бы создать, например, такую схему:

- 1) ментально или интеллектуально интересное;
- 2) соматически интересное;
- 3) этически интересное, куда относятся интересы чести, достоинства, Принципа, убеждения и т. п., а также «интересное» проповеди.

Среди означенных родов «интересного» мы могли бы усмотреть также и виды интересного, например:

1. Индивидуально интересное и коллективно интересное, куда относится и «зрелище—как—интересное»: движение толпы, парад, театр, кино... а также «подвиг»: спасение утопающего или погибающего в горящем доме.

2. Исходя из агональной культуры эллинизма, возрождаемой в настоящую эпоху в виде состязаний и соревнований, мы могли бы ввести как особый вид: спортивно-интересное.

3. Так же, как особый вид, в нашу схему включились бы: эстетически-интересное и научно-интересное, — и в аспекте науки как бескорыстного знания, как бы возрожденного «гнозиса», и в аспекте утилитарном как нечто практически применимое.

4. В эту схему включилось бы и эротически интересное. Последнее, равно как и все предыдущие виды интересного, присущи как ментально интересному, так и соматически интересному (роды). Что касается, этически интересного, то виды интересного могут не включаться и могут не включаться, так как «интересное» в принципе находится вне этики. Тем не менее само «этически интересное» существует: «Отец Сергей» Толстого — этически интересен. Этически интересны также принц Гамлет и доктор Фауст.

Мы также могли бы «соматически-интересное» и «ментально-интересное» рассматривать только с позиции интересного—по—инстинкту и разработать широкую программу классификации, начав примерно так:

Интересное—по—инстинкту как интересное по соматическому инстинкту, например, сексуально интересное (мы говорим тогда об эротическом влечении), и как интересное по духовному инстинкту, то есть по инстинкту культуры (мы говорим тогда о духовном влечении).

Исходя из нашего общего понимания воображения, мы установили, что роль воображения для первого случая — для соматически интересного важна тогда, когда соматически интересное служит эстетическим возбудителем или эстетически апперципируется нами и получает эстетическую оценку. Но оно также может

апперцепироваться нами и этически и получать тогда возвышенную этическую оценку. Таково обожествление любимого существа в историях о романтической любви, о которой тоскуют и мечтают девушки и Дон Жуаны поэта А. Толстого как о реальной реальности (*realiora*), именуемой Донна Анна.

Отмечу: образцом интересного как высшей реальности воображаемого, как *gealioa*, может служить также сказка: сказка даже на экране кино воспринимается как реальнейшая реальность. Именно такова имажинативная реальность образов не только в классических произведениях искусства и литературы. Такова также реальнейшая реальность иных этических идей, выраженных как смыслообразы различных философий. Ими живут века. И в каком бы море скептических улыбок ни плавали эти идеи, их реальнейшая реальность от этого не теряется. Ни Пиррон, ни Секст Эмпирик не утопили «идей» Платона. Реалист же Аристотель их даже стабилизировал.

Хотя самое увлекательное и всеобщее интересное — это интересное для фантазии и особенно интересное самой фантазии, однако самый могучий интерес — это все же интерес, сидящий в нашем воображении — интерес имажинативный, который проявляется как высший инстинкт культуры. Он выступает как интерес всего человеческого духа, и мы именуем его поэтому нашим духовным интересом.

Высшее выражение такого ментального интереса, интереса Ума — это интерес к идее как к смыслообразу. В сущности, под этим скрывается интерес к знанию.

Волнующееся море — пример «интересного вообще»: оно привлекает взор любого зрителя. Поскольку существует и «интересное вообще» и «специфически-интересное», постольку у классификатора есть и другой подход к «интересному» для построения схемы по признаку специфики и общности. Он устанавливает, что «специфически-интересное» возникает часто в связи со специфическим интересом к чему-то.

Такой специфический интерес может быть и интересом профессиональным. Художник-профессионал на выставке картин бросает на выставленный пейзаж прежде всего профессиональный взор. Его интересует прежде всего фактура опуса: как кладет на полотно краски живописец? Его интересует техника кисти. Сама по себе фактура не есть нечто специфически интересное как предмет. Ее делает таковой профессиональный интерес зрителя. Но рядом с профессиональным интересом зрителя возникает другой интерес: интерес по призванию — интерес творца как влечение к «духовно-интересному», к гению человека.

Конечно, может существовать и «специфически интересное» само по себе. Например, художественная форма может быть таким «специфически-интересным» как предмет для исследования. Но та-

кого рода «специфически-интересное» возникает из специфики наших интересов-побудителей. Когда, например, судят о художественном произведении только с точки зрения его *формы*, это значит, что его судят под специфическим углом зрения. Но если окажется, что, кроме формы, в нем нет никакого иного смысла, то его форма обнаружится тогда как нечто специфически интересное *вообще*.

Мимо прошла прекрасная девушка: мои чувства возбуждены. Я увлекся книгой — трудом философа: мое воображение возбуждено. Быть может, читатель ожидает здесь не слово «воображение», а другое: «мой интеллект возбужден». Пусть так: «интеллект». В данном случае девушка и книга нечто «интересное». В первом случае налицо эмоциональный интерес. Во втором случае налицо интеллектуальный интерес. И мы вправе ввести в наш научный подход рубрику «эмоционально-интересное» и «интеллектуально-интересное».

Мы могли бы пристроить сюда схему родов и видов «интересного» и под другим взглядом: например, в аспекте предметности и беспредметности.

Мы могли бы высказать, что интересное предметности может выступить как интересное предметности вообще и как специфически-интересное предметности.

В то время как отдельные явления фонетики и морфологии языка языковедом воспринимаются как «интересное предметности», неязыковедом они воспринимаются как беспредметно-интересное; для иных же лиц эти явления фонетики и морфологии суть только условные, но необходимые системы языковых связей, лежащие вне круга «интересного».

Мы могли бы предложить еще и еще конструкции схем для классификации «интересного», но, кроме наукообразной внешности, наш опус об интересном от этого ничего не выиграл бы в научности как знанию, а скорее потерял бы, ибо формально-логическая выкройка лишила бы его того психологического проникновения в секрет и тайну «интересного», которое достижимо только при живом спонтанно-логическом изложении предмета нашего исследования, когда психолог непрерывно как бы заглядывает под логику, и не только не позволяет пальцам наукообразности застегивать тему на все пуговицы, но подчас отстегивает формально-логические пуговицы и даже рвет при этом тематические петли.

Несомненно, читатель, читая последние страницы о классификации «интересного», немного скучал. Он и должен был скучать. Схемам радуется только загипнотизированный ими схематик, который, не находя идей истины у себя в воображении, строит вместо них клетки из пустых труб рассудка.

В утешение читателю скажу, что автор, когда он писал эти страницы о классификации «интересного», тоже скучал. Если читатель

искал на этих страницах точного знания или хотел извлечь из них точное знание, то, по-видимому, он его так и не нашел и не извлек. Если автор в данном случае ошибается и дело обстоит иначе, то это только доказывает, что иной читатель проницательнее автора, ибо читатель умеет порой видеть в писаниях автора то, чего автор у себя не видит. И все же, пусть читатель перетерпит еще одно мгновение скуки перед тем, как ему станет несомненно интересно.

Пусть он возомнит, что я, антиковед-мыслитель, знаю ученейшего автора, тоже антиковеда-мыслителя, как бы моего тематического двойника, который, фальсифицируя науку, мастерит в своих трудах железные схемы, чтобы вбить их в головы читателей, очевидно, полагая, что чем больше таких выхолощенных схем будет вбито в головы читателей, тем больший восторг перед такой железной аргументацией автора вызовут они в головах читателей. Причем ученейший автор, мой тематический двойник, почему-то полагает, что вместе с расщеплением атома расщепилось и ядро этики и что ненапечатанные чужие рукописи для него полезнее чужих напечатанных трудов. Тут логика «интересного» налицо, и она чудесна. Конечно, иногда «логику чудесного» можно заменить логикой схематики, дав ей наименование «логика фантастического», если полагаться на две строки одного стихотворного опуса:

А уголовный кодекс, как ребенок,
Стоял в углу и няню ждал.

Но вдруг кодекс выйдет из угла? Что тогда? Тогда, читатель, наступит явно нечто чрезвычайно интересное для моего двойника схематика, а, следовательно, и для читателя: возникнет «схематик»-как-криминально-«интересное» — и скуке конец.

И все-таки, «интересное» может быть рассмотрено еще и под совсем иным углом зрения: например — в аспекте времени; как интересное—на—мгновение. (Таково интересное на злобу дня, или злободневно-интересное.) И как «интересное» неиссякаемое. Таков новый вариант для выражения извечного — новая научная космическая формула как нечто постоянно интересное: одна из тайн космоса, разгаданная умом. Таково и гениальное произведение искусства типа «Война и мир», которое для всех всегда интересно, а не только значительно.

Отсюда возникает:
глубокое — как интересное: то, что в немецком философском романтизме именуется «die Tiefe» (глубина). Под этим подразумевается не только глубина смысла, но одновременно и глубина проникновения в этот смысл — проникновения интуитивного и отча-

сти логически неизрекаемого, но тем не менее понимаемого внутренним чувством и умом как реальность.

Человек даже в повседневном житейском опыте многое как-то понимает сразу и без слов, то есть без построения фразы или даже отрезка фразы или одного всеобъемлющего слова и даже без высказывания про себя. То, что он понял, есть не слово, а чистый смысл или иногда смысл с некоей аберрацией, весьма напоминающей по характеру восприятия чувство любви или близости: любящий мгновенно постигает чувством состояние любимого и мельчайшие оттенки его настроения. Мать чувством мгновенно постигает состояние ребенка. Если она формулирует его, то формулирует материнским языком. Так и ум мгновенно постигает смысл. Отмечу, что я вовсе не отождествляю эти два понимания — чувство и ум, а только их уподобляю, для того, чтобы меня правильно поняли. Это, однако, не отрицает возможности их родства.

Во-вторых, эта глубина (*die Tiefe*) есть то, из чего, независимо от эпохи и мирозерцания, а только в зависимости от личного дарования понимающего, можно черпать всегда новый смысл, например, в чем смысл мысли как таковой в аспекте ее глубины. И вместе с тем эта глубина, «*die Tiefe*», есть то, что создает всегда новое понимание также и в зависимости от исторического момента или от данного момента культуры. Такова трагедия «Гамлет», такова трагедия «Прометей» Эсхила, таков «Фауст» Гёте. Таков «Дон Кихот» Сервантеса. Такова «Библия» и другие шедевры мировой литературы, проходящие любую дистанцию истории без проигрыша.

3. Интересное – неинтересное – скучное

Мы установили: интересное все, что *сверх* — сверх нормы, сверх ведома, сверх запрета, то есть все, что нарушает норму, тайну, запрет. Норма неинтересна. Закон неинтересен. Он грозен, необорим, бесчувствен. Закон интересно нарушать, незвизая на последствия. Интересно «безумие». Оно интересно как необычайный спектакль. Оно — романтика. Романтика по своей идее (как смысл-образ «романтика») интересна, но по своему исполнению интересна не всегда. «Генрих фон Офтердинген» Новалиса прекрасен, но неинтересен. Новелла «Петер Шлемиль» Шамиссо интересна. Сумасшествие — как болезнь без фантастики, без безумия — неинтересно. Глупость неинтересна. Идиот, если он не глубокая ирония и не пощечина идеалисту, данная ему жизнью («Идиот» Достоевского), неинтересен. Неинтересно все, что жалуют, что возбуждает жалость при сострадании — все жалкое.

«Интересное» требует обязательного наличия ума. Мефисто — интересен, шут короля Лира интересен, паяц интересен, Уленшпи-

гель интересен: они умны. Мефисто даже слишком умен. Карикатура интересна. Юмор интересен: он трагичен, — у него трагическое навыворот. «Человек, который смеется» Гюго также трагически интересен. Все трагическое вообще интересно, если оно не чрезмерно возвышенно, то есть если оно не только «прекрасное». Страдание бывает только тогда интересным, когда оно трагическое страдание. Само по себе страдание скучно. Больные вообще скучны. Страдание на кресте было интересным, как трагедия Голгофы, но не тогда, когда оно стало символом жертвенной любви — стало Благоговением. Зато в римских цирках свирепое зрелище страдания христиан было для римлян «интересным». Интересно героическое. Оно также нечто сверх нормы. Норма скучна, если она не прекрасна — если она не «прекрасное», если она не принадлежит миру эстетики как эстетического бытия. Хотя «героическое» есть нечто от отваги, от храбрости, от подвига, однако храбрость сама по себе неинтересна. Интересны ее последствия, особенно трагические, и взаимоотношение храбрости с этим трагизмом: когда, например, граната на Бородинском поле сражения вертится вокруг князя Андрея Болконского, не пожелавшего из гордости прилечь на землю.

Интересен риск, игра со смертью. Поэтому всегда интересен Печорин. Интересен укротитель зверей: он рискует. Раненый, если он в толпе таких же раненых, или если он жалок, но не смертельно ранен — неинтересен. Андрей Болконский интересен также в те ночи, когда он умирает. Интересность раненого — в особой его позиции к живым или среди живых. Грушницкий никак не интересен, но принятый за раненого и разжалованного, он заинтересовывает светское общество. Как общее правило: интересно только живое. Отсюда: «живое» как «интересное». Мертвое неинтересно. Труп не интересен. Он интересен для вскрытия — врачам, или уголовному розыску. Он всегда немного жуток. Утопленник возбуждает интерес своим уродством — и то, интерес мгновенный. От покойника уходят. Его прикрывают. То же от удушенника. Тот и другой отвратительны. Мертвый неинтересен, — зато сама Смерть интересна: как тайна и сила, как загадка. Она интересна и инстинкту, и уму.

Поэтому мы можем рассматривать «интересное» — как живое и «неинтересное» — как мертвое. Но оживить мертвое уже интересно. Воскресший Лазарь интересен: он — тайна (см. «Элиазар» Л. Андреева). «Живой труп» неинтересен: он жалок.

Интересное стоит вне этики.

Интересное — как привлекательное, как увлекательное, фантастическое, сказочное, волшебное. Все это «интересное предмета», а не «интересное как влечение».

В противовес ему скучное. Скучен трафарет: вечно одно и то же, — бочка Данаид, — банальное, нудное, серое, штамп.

Интересен авантюрист, как интересна всякая авантюра. Авантюрный роман одним своим заголовком «Приключение такого-то» сразу заинтересовывает. Волшебник, колдун интересен, как бы отрицателен он ни был: он — тайна, он таинствен. Колдун в «Страшной мести» Гоголя интересен. Он вдвойне интересен, потому что он еще злодей. Моральное не входит в «интересное». Каин интересен, и его образ притягивает воображение авторов. Апель — авторов не притягивает. Он обязательный партнер поневоле — ради Каина. Идиллия скучновата. Демон крайне интересен. Абадонна у врат рая мил, но неинтересен. Его грусть только трогательна.

Интересно все эмоционально возбуждающее, эротическое, все то, что насыщает фантазию. Насыщение фантазии и есть увлекательное. Это учел в романах Дюма. Интересны в таких романах драматизация ситуаций, быстрая смена событий с интригой: их спутывание и распутывание, выход из затруднений, из безвыходности, то есть обилие завязок, коллизий, развязок, метаморфоз. Это значит, интересно явно выраженное комбинирование, удовлетворяющее комбинационной способностью воображения нашу жажду перемен, необычного, неожиданного, даже несуразного. Мышление хочет часто отдохнуть от строго логического, от здравого смысла, от всего с необходимостью вытекающего, от основания и следствия. Оно готово разрушить связь времен и логики и предпочитает на мгновение дисгармонию гармонии, как нечто более интересное. Оно, мышление, иногда, а может быть, и чаще, чем мы это замечаем, предпочитает удар хлыста ласковому поглаживанию ладонью, опасное — безопасному, злясь на благополучие, которое заставляет изнывать его фантазию и чувства, жаждущие возбуждения, чтобы затем найти в буре покой. Такова мятежная романтика, так чудесно раскрытая в нескольких строках Лермонтовым: «Белеет парус одинокий». Поэтому и воображение философа вдруг жадно набрасывается на «Эссей», как на форму изложения, с его капризной вольностью и стилистическим алогизмом (только стилистическим!), придающим остроту смыслу и беллетризованность (опять-таки только стилистическую беллетризованность!) его скрытой логической глубине. «Эссей», как изящный покой в бурях мысли, нужен имажинативному абсолюту мыслителя, как трудовому глазу нужны то нежные облака, пронизанные лучами полуденного солнца, то дымные тучи в багряни заката.

4. Почему интересен гений, артист, поэт?

Гений, артист, поэт потому интересны, что они — фокус пересечения многих удивительных планов воображения и абсолютов мечтаний — а вовсе не потому только, что человек и множественность

людей жаждут преклонения перед чем-то чрезвычайно высоким. Преклонение не относится к интересному. Оно относится скорее к возвышенному. «Культуримагинация» «бог» в истории человечества никогда не была «интересным». Она была ужасающим, непостижимым, необоримым, всеведением, абсолютom всех абсолютов, — перед нею падали ниц и против нее поднимали мятеж, ее любили и ее проклинали, к ней даже оборачивались с презрительным равнодушием спиной (Пилат), но в разряд «интересное» культуримагинация «бог» не попадала ни у теистов, ни у атеистов.

5. Еще о скучном

Скучное неотделимо от интересного. Но заявление «неинтересно» может означать: оставляет меня равнодушным — не волнует, не трогает. «Скучное» же есть нечто безнадежно неинтересное, нудное, притупляющее. «Скукин сын» — безнадежная характеристика. Автор готов быть истериком, литературным бандитом, поэтом-хулиганом, чем угодно, но только не скучным. «Пустота» бывает сперва любопытной, но затем она скучна. При приговоре: «Пусто», — машут рукой и уходят. «Пустое место» — также безнадежная характеристика, даже худшая, чем «пустая голова»: это нечто презрительно-неинтересное. «Пустая жизнь» равносильная скуке. Но «пустые мечтания» часто притягательно интересны.

Целеустремленность неинтересна, когда в ней чувствуется или явен расчет или фанатизм. Фанатик возбуждает только мгновенное любопытство, как крокодил, ползущий по Арбату, но он не интересен. Он отталкивает. Отталкивающее неинтересно, но оно не оставляет равнодушным: его бранят, его хотят убрать из жизни. «Интересное» не хотят убрать из жизни, как скучный роман с прилавка: наоборот, — его хотят вовлечь в жизнь, потому что оно «живое». Скучное же делает жизнь скучной. Скучное — необязательно старый угол с паутиной на покое. В таком углу может быть поэзия старины. Скучное может быть и действием: например, долбление. Непрерывное долбление одного и того же слова нагоняет скуку: привычка у маленьких детей, вызывающая сердитый окрик матери: «Чего ты долбишь!» Но долбление распространено не только у детей. Проповедник, который, проповедуя, долбит одно и то же; ученик, который долбит урок, или студент, который долбит лекцию, также нагоняет скуку. Также газета, которая ежедневно долбит одно и то же, может «продолбить» читателя. Поэтому она прибегает к пряным и острым приправам — к сенсациям, иначе она будет насмерть скучна. Скуку презирают. «Выдолбил» — замечание презрительное: отсутствие собственной мысли. Скука идиллической жизни Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны не вызывает

презрения, потому что она трогательна. Трогательность спасает в литературе скуку. Эстетическую категорию «трогательное» понимали сентименталисты и Гёте: взять хотя бы его идиллию «Герман и Доротея». Феокрыт это понимал не всегда: он часто нам скучен. Скучен резонер — отрицательный персонаж комедии: Интересным для зрителя или читателя его делает насмешка — юмор автора. Скучно все автоматическое. Сперва оно вызывает удивление и даже восторг — а затем вызывает равнодушие и даже нас морально раздражает. Восторги интеллекта без участия сердца и воображения, то есть высшего инстинкта культуры, — скоропреходящие восторги.

Мысль человека очень горда. Она духовно гордится своей свободой, которую она сама же себе постулирует по инстинкту — по имажинативному инстинкту. Постулирует ее, свободу, невероятная мощь человеческого воображения. Автоматика же в принципе — антисвобода, невзирая на то, что современная чудо-автоматика облегчает труд человека и ускоряет цивилизаторский успех. Созданная мыслью человека, автоматика унижает самую же мысль: своей претензией превзойти и заменить мысль и ее свободу, опираясь на превосходство скорости механического процесса. Автоматика тоже гордится, но ее гордость — спесь, а не духовная гордость. Эта спесь забывает, что породившая ее, автоматику, мысль может ее мгновенно уничтожить и что все сложные процессы ее связей, готовые прошлым перегнуть будущее и им управлять — ничто перед мощью идеи, которую рождает мысль — воображение человека.

Все чудеса автоматики заключены в смыслообразе (идее) нашего имажинатного рассудка, то есть той свободной мысли, которая создает культуру вместе с ее цивилизаторской технической миссией. Три легендарных волжских старца Толстого, которые знали только одну молитву «Трое вас, трое нас, помилуй нас» и ходили босыми по водам, догоняя пароход, они, — как смыслообраз, дороже человеческому сердцу и человеческой мысли, чем все победоносные суда с атомными двигателями, проникающие в Антарктику и готовые врезаться в почву Венеры и Марса. Они только песчинки человеческого гения, гения Мысли, в то время как хождение трех старцев по водам есть сам гений. Он есть то, что мы именуем «духом», абсолютom воображения — та глубокая тайна знания, упрощенным смыслообразом которой воспользовался Толстой.

Чудо-автомашина есть мгновенно-интересное, которое требует безостановочного, все нового и нового продвижения и успеха, именуемого прогрессом автоматики. Как только это продвижение замедлится или остановится на каком-нибудь этапе, чудо-автоматика тотчас же перестанет быть чудом и перестанет быть интересным. Она становится неинтересным. По сути говоря, оно вовсе не

чудо, ибо все элементы такого чуда заранее известны, и предел его возможности заранее вычислен.

Хождение же трех безграмотных старцев по водам есть нечто неведомое и невычислимое: оно есть чудо, которое можно назвать вечно интересным, как «вечно интересное» всегда удивительная тайна знания.

«Скучное» связано с мертвым, а не с живым. Но оно все же включается в эстетику. Тогда практически оно проблема: как дать «скучное» не скучно? как дать его живо? Дать живо означает дать интересно. В литературе описывать надо живо. «Живая речь» — положительная оценка, в противовес отрицательной оценке: «мертвый стиль». Пейзаж в живописи надо иногда чуть оживить. Этого требует даже его грусть, чтобы не превратиться в скуку, если, конечно, «скука блеклости» — не прямая тема пейзажа: например, «осенняя скука». На лице портрета надо умело поставить ту магическую точку, как бы искру, которая мгновенно оживит лицо: ведь портрет есть живописание, живопись. «Мертвое полотно» — жестокая оценка для живописного опуса.

Интересное доставляет удовольствие. Скучное доставляет не-удовольствие. Это еще не значит, что «интересное» и «неинтересное» связаны с моралью гедонизма. Интересное увлекает, привлекает, но здесь еще далеко до высокого духовного наслаждения. «Интересное» часто только интригует, но не «упоевает», как этого хотел Баратынский. То, что только дразнит, и то, что дает упоение, — разные вещи.

Скучен педант. Не странно ли, что фанатик и педант — два полюса одной и той же скуки? Только педант все мертвит подспудно, а фанатик умерщвляет впрямую. Казалось бы, что фанатик — при непрерывном нагнетании его энергии, при непрерывных взрывах его целеустремительной активности, что он — сама жизнь? На самом деле в фанатике сидит «неживое»: некая неподвижная идея, неподвижная цель. Сам он мертв, потому что он выдолблен и продолжает выдалбливаться сверлом своей цели, своей идеи. Это сверло — его нетерпимость, а следовательно, и его слепота: слепота к живому, к жизни. Вот почему он несет в себе смерть. Он все живое готов принести в жертву своей идее, своей цели. Но его фанатическое пламя для других, для просто живых, скука: оно не светит и не греет живых. Оно мертвит живое, как формалистический вицмундир рационализма, натянутый на живой разум, мертвит самый разум. Вот почему образ фанатика плохо удается в художественной литературе, если он не безумец или не злодей — не Савонарола. Честность педанта скучна. Но и честность фанатика-пуританина также скучна, и автору романа о фанатике приходится сильной дозой героизма спасать его образ от скуки, прикрывая его скучность острой, как шпага,

энергией д'Артаньянов или романтическим сверхблагородством Атосов, вызывая самые авантюры на соревнование друг с другом.

Истина тоже скучна и многим даже не нужна. Она слишком жестока для жизни. Однако *слово* «истина» нужно всем. Большинству кажется, что в истине сидит правда, хотя для истины нет ничего более чуждого, чем правда с ее моральной экзистенцией. Истина вне морали, как вне морали логика и математика. Но она никак не антиморальна. Истина — «бог знания» и обладает всеми его атрибутами.

Однако против этого «бога» атеисты не воюют и не доказывают ему, что его не существует, как это делал Кириллов в романе «Бесы» Достоевского, когда он решает убить себя, чтобы заявить богу свое своеволие и тем самым показать богу, что его, бога, нет. Наоборот, атеисты поклоняются «богу знания», как своему патрону, так как только с его, бога-истины, помощью они разделились с богом — или, говоря точнее, вечно разделяются с богом, хотя совершенно неизвестно: зачем им так нужно, чтобы его не было. Ведь тогда и их, атеистов, тоже не будет. Останется только бог-истина, на страже которого будет всегда стоять разум воображения, оберегая его и создавая ему, богу-истине, его имажинативное бытие.

Однако, повторяю, слово «истина» нужно всем. Оно даже вызывает волнение, и гнев, и радость, хотя смысл самого слова «истина» уму полностью непонятен, но как будто понятен какому-то неизъяснимому внутреннему чувству. Что это: милая иллюзия или серьез? — Думается, что всем этим мы обязаны выработавшемуся в нас инстинкту культуры с его требованием абсолюта. Этим ведает всерьез имажинативный разум человека — разум воображения.

Вернемся к скуке. Что порождает у читателя гениальной книги скуку? — Иногда скуку порождает обилие выраженной мысли. Я здесь имею в виду не количество мысли, которое никак не переходит в качество. Я имею в виду другое: скуку от напряжения ума при чтении, от необходимости думать при самом чтении (прошу не путать с интеллектуальным кейфом после чтения, который так обожают пассивные мыслители). Я имею в виду скуку как вообще лень мыслить, а не как любимое занятие гедоника «лениво мыслить», наслаждаясь этим и смакуя. «Мыслить» — не означает отдых. «Мыслить» есть деяние, действие, подвиг. Иногда мысль выносится глубоким страданием, и для нее нет ни врача, ни повивальной бабки, чтобы облегчить роды. Никто из великих философов, создавая свои труды, не кричал при этом «ура!» и не пел гимны, и не бахвалился. Он искал не «интересное» для себя, он искал истину, искал ее даже при сомнении: есть ли она? Но иногда он ловил на «интересное» читателя, как на приманку, чтобы приблизить его к истине: любимое занятие французских скептиков

и Уайльда. Уайльд ловил читателя на эстетическую приманку. Монтень ловил его на анекдот.

6. Интересное и серьезное

Интересны ли гениальные книги? — Для кого? Интерес рождается всегда в зависимости от личного дарования и знания, от аспекта и апперцепции. Мы знаем «интересное» для всех, — «интересное» для большинства, — для меньшинства, — для немногих, — для иных, — и даже для никого. Существуют и книги «для всех»: такова Библия. Существуют и книги «для никого»: таков Макс Штирнер. Но есть книги: «Для всех и для никого». Последние наиболее интересны. Их глубина неисчерпаема. «Интересное» обычно интересно только на данный момент, а не вообще: вообще многие из книг, если не большинство, для большинства скучны. Гениальные книги по литературе, особенно по поэзии, для читателей как множества часто неинтересны. Скучна в целом «Божественная комедия» Данте. «Небожественная комедия» Красиньского для тех же читателей во много раз интереснее, хотя соотношение по величине и значению этих двух мировых памятников подобно соотношению пирамиды Хеопса и мемориального надгробия. Для юных читателей эпически скучноват «Пан Тадеуш». Скучен часто лирический потоп Шелли: хотя бы «Лаон и цидна». Иногда тяжело скучен том Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Даже иные из ранних поэм Байрона не захватывают читателя не-поэта, если вычесть момент их появления как моду на свежую и необычайно романтическую дичь. Скучноваты немало опусы немецких поэтов-романтиков: у Арнима, Тика и иных, хотя это литература уникальная по своей ценности. Для искателей «интересного» можно привести длинный и при этом весьма почетный список скуч и тяжестей мировой литературы из бессмертных памятников, за высокую ценность которых я бы сам стоял горой и пришел бы в уныние, если бы они не печатались. Но здесь речь идет не о знатоках и ценителях, и не о хранителях культуры, а о сериях и массивах читателей. Должны ли они определять нужность книги, не обладая пробирным камнем культуры для оценки, а обладая только своим узкокоридорным интересом и бытовым умственным фондом.

Из русских классиков-прозаиков можно ручаться за Достоевского и Гаршина. Даже за Лескова в целом я бы не поручился. О Горьком предпочитаю умалчивать не только из вежливости. Даже за Толстого целиком до последнего слова не поручусь, невзирая на всю его умную незамысловатость и грандиозность ума и труда, и невзирая на всеобщую любовь к нему. Но ведь именно грандиозность бывает скучна. «Вильгельма Мейстера» убила его четырехтомная

грандиозность. Эту циклопическую постройку спасает только слово «Гёте». Субъективно для многих «Обрыв» Гончарова интереснее доброй половины романов Тургенева. Я перечитываю его целиком — но «Анну Каренину» целиком перечитать затрудняюсь. Гоголь вне конкурса: он весьма интересен, как и весь интересен Лермонтов-прозаик: лучшего русского прозаика не только по стилю в целом, но и в отношении «интересного» я не знаю. «Интересное» прозы Лермонтова — эстетическая категория: оно служит в литературе «парадигмой» — образцом «объективно интересного» вообще. Из авторов большого эпоса один Гомер выдержал экзамен тысячелетий. Но ведь «Илиада» сплошь героика и трагическая драма, а «Одиссея» — плутовской роман, серия новелл, сказок и трагических небылиц, притом обе они — эпопеи без всякой морали, так как мораль олимпийцев божественно-цинична. Правда, есть у Гомера скучный список кораблей. Но ведь этот список при чтении читатели опускают, если они не гурманы античности, — и то:

«Я список кораблей прочел до середины».

Дальше признание: автору захотелось спать.

Во многих мировых памятниках есть то «интересное» глубины, которое требует от читателя интереса к глубине как к глубокому. В эпоху субстанциональную такой интерес к «глубокому» главенствует в культуре и выступает как мерило оценки. В эпоху асубстанциональную — а наша именно такова — большая глубина вызывает скуку, ибо осознание глубины как бесконечности превращает самое глубину в такую же бесконечность. «Бесконечное» убивает интерес: оно бесцельно и погружает нас либо в вечный сон небытия, либо в беспрестанное кружение вокруг фокуса. Бесконечное—как—смысл — антипод глубины. Желание и мечта проникнуть в космос, в его бесконечность есть дерзание знания: оно героический порыв, но не как нечто мгновенное, модное, а как нечто постоянное в культуре. Однако желание прорваться в космос есть и потребность непоседы-асубстанционалиста и продиктовано тогда не столько интересом к космическим тайнам и гордостью знания, сколько задором и модой на дерзость, не исключаяющей также и утилитарных соображений карьеры, славы и многого другого.

Об «интересном» философских сочинений говорить не приходится. Они интересны только для философов, то есть для тех, кто их умеет читать, кто их понимает. Для многих ученых, историков философии, они часто только обязательны.

Порой за кой-какие шедевры философии берутся, как за нечто «интересное», умные журналисты. Но это особая порода читателей, теперь выдающаяся, у которой особый глаз, и слух, и вкус — даже

есть вкус к безвкусице, если это нужно моменту, и даже есть вкус к недостижимому. Не помню, где я это читал, там было сказано, что журналисты готовы даже на аудиенцию с господом богом, которого нет, и что с дьяволом, хотя его так же нет, они беседовали неоднократно и при этом запросто. Сейчас эти слова неинтересны и не отвечают, так сказать, «общественной функции» журналиста, но когда-то они были интересны, то есть остроумны и верны. Впрочем, во все века «верное» переходит в «неверное», а «неверное» — в «верное» в силу всеобщего закона метаморфозы и диалектики истории.

Можно ли книги по философии читать без понимания, невзирая на то, что в них речь идет о смыслах и что вся их суть в понимании смысла? То есть, можно ли их читать так, как мы слушаем высокую музыку (огромное большинство слушает ее без понимания)? Я спрашиваю о том, можно ли «философии» читать только как «интересное», то есть так, как мы читаем «романы»? — Можно. Ведь «философия» есть тоже искусство, о чем я высказывался неоднократно, хотя и «особое искусство». Несомненно, можно. Читают, чтобы получить удовольствие от игры мыслей, особенно от их диалектики, от мастерства логики, от интеллектуальной эстетики понятий. При этом читают без всяких мыслей об истине. Многие диалоги Платона наверняка именно так читали его современники: они дегустировали. Так их читают многие и посейчас. Так читали некогда Тимона из Флиунта, ученика Пиррона-скептика и так читают и сейчас Секста Эмпирика, даже Плотина, Монтеня и Шамфора — скептиков, Бергсона и многих философов-художников, в том числе и Шопенгауэра. Но так ли у нас читали в XIX веке Джона Стюарта Милля? Список и здесь не мал. Но можно ли как «интересное» читать Канта? или Гегеля? Можно: надо только обладать большой техникой подобного чтения, а также вкусом к интеллектуальной эстетике, чтобы именно так читать и даже перечитывать и при этом всякий раз получать удовольствие, если не удовлетворение. Но книги по истории философии так читать нельзя. Их «интересное» только в их школьном знании, в собрании концепций. Впрочем, «философии» не читаются и не пишутся как «интересное». Они все же пишутся только для истины и об истине — даже скептиками, несмотря на то, что философия есть искусство. Ведь и сама истина требует искусства: искусства раскрытия истины.

Скептик непрерывно проверяет свое сомнение на оселке истины. Он только потому и может быть скептиком, что смысл истины как таковой непрерывно служит ему мерилom. Исторические анекдоты и иные пестрые занимательные вкрапления у Монтеня, если они часто и служат забавой или игрою ума, то эта забава или игра ведется Монтенем при тайном дворе Истины — особенно истины моральной. Балагурия, Монтень нередко хочет на самом деле

заинтересовать своим балагурством воображение читателя, чтобы заставить его взглянуться в моральную истину и задуматься над собой и над нею. Его занимательность есть часто прикрытая серьезность, равная серьезности нравственных сочинений (*moralia*) Сенеки, которого (но не только Сенеки!) он нередко берет себе тайком за образец. За Сенекой же всегда уныло бредет истина, как старая, немного глуховатая кормилица бредет за своим уже поставшим питомцем, именуясь моралью.

Для подавляющего большинства читателей философия скучна.

Англичане это понимали издавна. Их позитивисты не скучны. Они дельны, фактичны и логичны. Французы — Декарт здесь полное исключение — стремились не быть скучными. Немцы поняли это в эпоху романтиков, хотя избавиться от тяжести скуки не смогли. Особенно остро они поняли свою скуку в последней четверти XIX века: Фридрих Ницше — как глашатай философии—без—скуки. Русская философия — особая. Она всегда в вопросах духа размышляет над человеческой душой и над судьбой людей и Земли — при любой метафизике. Сейчас во всем мире философию захотели сделать «наукой», и ее скука для нас смертельна: в сущности, это — умирание философии—как—искусства. За спиной этой философии—науки стоят роботы, вооруженные механизмами логики.

Несомненно, в произведениях изящной литературы есть «скука серьезности», и есть «скука несерьезности». Например, в эстетически-прекрасном есть иной раз скука «чистоты», объясняемая избытком этического идеализма: то как скука в самом стиле (Новалис), то в самом содержании (Словацкий). Поэтому Красинский в письме Словацкому дал ему совет примешать немного желчи к его лазури. И Словацкий написал «Бенёвского». Но этакая скука не есть всегда скука предмета (книги). Она чаще всего скука от отношения воспринимающего предмет: она — скука—от—читателя, а не скука—от—писателя. Она наступает тогда, когда читатель требует занимательности, а не высокой эстетики и познания, требует действий, действий и действий, а не мысли, мысли и мысли. Самое тяжелое — это бесплатная скука, как приложение к книге, когда сознание факта «уплачено», не может помочь читателю переносить скуку, хотя бы из самолюбия и оправдания сделанных затрат: «раз купил, то и читай — иначе ты глуп». Применение силы для прочтения никого уму не научает.

7. Интересное как страстность мысли и как игра

Существуют интеллектуальные натуры, у которых интеллект сладострастничает и ищет в умственном и в духовном сладострастного удовольствия. Оно ничуть не связано с чем-либо сексуаль-

ным. Оно именно «интеллектуально-сладострастное»*. Оно имеет отношение к «мысли» и «стилю». Это отнюдь не западное явление как черта «умственных гурманов». Это явление и восточное, притом исстари существующее на Востоке и даже более восточное, чем западное, принимая во внимание конвенциональность (условность) восточного стиля — и в литературе, и в искусстве с его условной фантастической декоративностью. Я бы отметил хотя бы такую особенность Востока, как сладострастничество ирреальностью или абстракцией. В русской старинной иконописной живописи, созданной под воздействием Востока, иногда также встречается отзвук сладострастия ирреальностью и условностью, но в нем обычно имажинативно-реальное всегда пытается преодолеть абстрактность, подобно тому, как у Рублева нечто до Ренессанса преодолеvalo Восток и вместе взятое создавало у него свое прекрасное, а никак не византийское, и не ориентальное.

В основе всей этой страстности мысли, особенно у мыслителя, лежит неистовство воображения. Одна из форм этого неистовства воображения (которое свирепствовало по их собственному признанию и в Гегеле, и в Ницше) не только есть интеллект как воля—к—познанию, к проникновению в тайну ума и устройства мира космоса, но и наслаждение от интеллектуального общения с мыслью и космосом, наслаждение анализом и синтезом, равно как и наслаждение от игры мысли и, наконец, наслаждение, испытываемое от мощи мысли, которое часто именуют наслаждением — мощью человеческого духа.

Все это хотя и относится к интеллектуальной чувственности, на самом деле оно протекает в имажинативном плане, то есть в плане воображения и проистекает от нашего высшего инстинкта культуры. Это — деятельность не рассудка-резонера, не его здравого смысла, а деятельность инстинктивная, но уже на том высоком уровне мысли, где создаются ценности духовной культуры и где власть имажинативного абсолюта неоспорима. Только «чувство» имеет смелость оспаривать эту власть. Но чувство может оспаривать все и всегда, и тем не менее оно даже своим оспариванием служит только топливом воображению, лучевой энергией — его свету. Мыслитель всегда имажинативист, если он философ. И какой подлинный мыслитель променяет свободу авторской мысли, то есть свободу творческого воображения и познания или право на высказывание истины, на любые блага мира сего? Здесь «променять» означает «потерять» смысл своего существования и взамен получить бессмыслицу, то есть скуку. Что ему как интеллекту скучно? — ему скучно *лгать*. Здесь «лгать» понятие особое,

* Я отвожу здесь объяснение «сублимацией» (замещением).

для многих непонятное: в чем здесь ложь. Здесь «ложь» означает *штамповать*. Мыслителю скучно выполнять интеллектуальную нагрузку банальности, как общеобязательную повинность гражданина мысли.

Мыслителю скучны все вывески, все паспорта, все медали, все чины, все монументы, все мундиры — все, пожалуй, кроме пожарных. В касках и одежде пожарных есть поэзия средневековья — и в их бешеной скачке, теперь в автоезде, видна тысячелетняя удаля человека. Эта удаля увлекает мысль на постижение непостижимого. Кто по-настоящему, а не по-рекламному, знает о подвигах постижения мысли мыслителем в ночной тишине, когда все закрыли глаза и ушли в сон от слов и выкриков, от торжества десяти тысяч или трильона дел и когда только мысль мыслителя находит слова познания, которые день не слышит.

Впрочем, что «сейчас» эти ночи и эти «мыслители»! Их примут сейчас за романтику прошлого. Пусть так.

Откажемся даже от тихой патетики воздаяния мыслителю за мысль. Ограничимся рассмотрением страстности мысли, интеллектуального сладострастия как явления «интересное».

Есть наслаждение от понимания. Радость осмысления — не просто радость узнавания, радость удовлетворенного любопытства.

Интерес к интеллектуальной игре есть частный, но повышенный интерес к игре вообще, связанный с деятельностью воображения, однако не всегда связанный со страстями в обычном понимании. Страсть интеллекта — особая страсть. Интерес к игре, особенно к игре в плане культуры, культурного наслаждения, может быть только эстетическим интересом, и если даже этот интерес принимает страстный характер, его страстность остается тем не менее только интеллектуальной страстью, а не чувственной, хотя мы ощущаем ее чувственно. Таков и интерес к фантазированию, когда «фантастическое» выступает как «интересное». Восклицание: «Какая фантастическая голова!» — означает: «какая интересная голова» (по содержанию, а не по внешности), но никак не означает: «какая бессмысленная голова». Здесь фантазия есть игра, за которой забываешь не только о реальных выгодах жизни, но и об опасности — даже о смертельной опасности. Фантазия оказывается сильнее инстинкта самосохранения, потому что фантазия — работа воображения, а воображение также инстинкт и притом высший: он — инстинкт культуры, он выше и сильнее, чем инстинкт самосохранения. Разве перед нами не сильный урок, когда политический романтик, революционер-фантазер, дает у Гюго такой урок анималитету лавочника с его жадой самосохранения. Виктор Гюго дал этот урок очень многим в главе романа «Отверженные» «Баррикады», где фантазия иных романтиков оказалась сильнее их

жажды жизни и где, играя со смертью, смертью героя погиб вместе с ними чудесный парижский гамэн* Гаврош.

Такого рода «интересное» увлекает нас в арабских сказках с их фантастикой и игрой в сверхъестественные ужасы и таинственные загадки, где даже «грандиозное», вроде гигантских джинов, носит только характер «эстетически-ужасного», а не морально-ужасного, отвратительного, вроде образа Ганса Исландца того же Гюго. Отвратительное не есть «интересное». Малюта Скуратов не есть «интересное». Змея интересна — гад неинтересен: он мерзок. Он вне эстетики. Он и вне философии. Я допускаю психологию гада, но не допускаю возможность «философии гада», гаду нет дела до истины. Он может только рассуждать и рассуждать гадко. И если Валерий Брюсов предложил как-то пожалеть бедного гада, то это было не более, чем выражение его презрения к низости иных, якобы высокомыслящих лицемеров.

Конечно, и чувственная игра интересна. Любовь-страсть захватывающе интересна. Эротика может быть утонченно интересной. В эту игру вплетается множество интриг — и жизненных (от обстоятельств), и придуманных эротической игры ради. Тут налицо и игра самолюбий: борьба «его» и «ее» самолюбия, состязание самолюбий соперников, и еще, и еще... Однако игра самолюбий есть и нечто самостоятельно-интересное: своя особая игра. Мы даже говорим: «игра в самолюбие». Но «интересное» любви (когда она не просто спаривается) как удовольствие есть часто не только чувственное наслаждение, а есть наслаждение чувственное плюс наслаждение интеллектуальное: оно двойное. Эротика тела без эротики ума натурам интеллектуальным приедается, если эта эротика — не бегство от интеллекта к природе, как это у Оленина Толстого в повести «Казаки».

8. Интересное и смешное

То, что смешно, то не интересно, а только забавно. Смешным всерьез увлечься нельзя. Им можно только баловаться. Со смешным шутят. Остроумие же — интересно. Оно есть также само по себе «интересное». Соль остроумия высоко ценится: недаром «аттическая соль» — высшая оценка остроумия.

9. Интересное и циничное

Я здесь не имею в виду «высокий цинизм», то есть искусство подсматривать под все идеалы человечества и под все табели ран-

* фр. gamin — мальчишка. — *Прим. ред.*

гов морали. Я не имею также в виду вульгарный цинизм римского циника-паразита и прихлебателя с его кокетством римским хамством — то, что называется «низкий цинизм». Я говорю о цинизме принципиальном, тонком, расчетливом и беспощадном, то есть по своей сути принципиально-беспринципном, о злом и гедонистическом цинизме, ибо этот подлинный циник испытывает наслаждение и даже сладострастие от своего мерзкого цинизма, который способен на все. Его единственная цель — использовать, загадить и оставить свою жертву в дураках, но при этом так, чтобы загаженный это чувствовал. Князь — отец Валковский — из романа Достоевского «Униженные и оскорбленные» — может быть выставлен как лучший образец такого цинизма, но никак не Яго. Яго — только идеал интригана. Он вовсе не тонок, и он мстит за обиду — ему везет. Князь сам обижает и вне обид. Ему не обидна даже пощечина. Он только избегает одного: быть поколоченным.

Но откуда происходит интересное в циничном, которое так привлекло и самого Достоевского как автора романа? И откуда происходит интерес к циничному при отвращении к циничному?

«Отвращение» здесь, — нечто от морали. «Интересное» же как влечение к утонченному художеству пакости есть нечто от интеллектуальной эстетики, когда поневоле у вас вырывается восклицание: «Интересный мерзавец!» И это «интересное» мерзавца впрямь доставляет эстетическое удовольствие: мерзавец князь Валковский умен, блестяще умен. Досадно — но это так.

Нередко умный блеск подлости у героя романа, морально отвратительный и осуждаемый нашей совестью, под пером гениальной совести автора бывает для читателя эстетически крайне интересным. Я имею в виду не только Достоевского, но и Бальзака, и Гюго, и даже Хемингуэя, — а кстати, и барона Бромбеуса.

Так и афиняне, осуждая софистов, невзирая на моду и далеко не всегда соглашаясь с их исключительно ловкой и остроумной диалектикой, наслаждались ее логическим блеском и артистизмом и, признавая величие и глубину мысли Платона, все же восторгались виртуозно-стилистической риторикой софиста Горгия и обманчивой мощностью речей Протагора. Даже сам Платон до того не мог уйти от умных чар Протагоровых аргументов, что читатель, читая его диалог «Протагор», часто предпочитает Протагора платоновскому Сократу, потому что Протагор в этом диалоге интереснее Сократа. И в диалоге «Горгий» Сократ много скучнее софиста Калликла, без которого, быть может, не было бы и «морали насилия» Гоббса с ее лозунгом: «Человек человеку волк».

10. Взаимопревращение интересного и неинтересного

Интересное и неинтересное обладают особенностью взаимопревращения. Разгадка этому проста: исчезновение новизны превращает интересное в неинтересное. Наоборот, возникновение новизны, хотя бы в силу новой ситуации, превращает внезапно неинтересное в интересное: девушка-чернавка превращается внезапно в прекрасную принцессу, сгорбленный хилый кардинал, выпрямившись, превращается в высокого грозного папу. Такое превращение интересно. И обратно: Анна Каренина перестает быть для Вронского той интересной Анной Карениной, когда он трепетал перед ее недоступностью. Ему с ней теперь досадно, скучно — во всяком случае, скучновато. Герой как «интересное», когда он в отставке, превращается в «неинтересное». Не всякий отставленный Наполеон в силах сохранить при жизни свою интересность даже в заключении, невзирая на все старания представить его неинтересным. Ни Толстой, ни Поль Вейнингер не смогли сделать его неинтересным, как не смог Вересаев сделать неинтересным Пушкина в быту. Толстой это делал, то есть снижал, из моральности, Вейнингер — из отвращения, Вересаев — из пуританской честности, и, пожалуй, все трое — немного из зависти и злости.

Все слишком пышно возвышенное скучно, как бы высока ни была идея. Все слишком долго пребывающее возвышенным теряет свое «интересное», если само «возвышенное» не принуждает других им интересоваться. Но такое «интересное по принуждению» есть уже тиранически-интересное, а не просто интересное, то есть оно деспотично и не принадлежит ни к какой эстетике или искусству:

И тут кончается искусство
И дышат почва и судьба.

Оно принадлежит истории. Если здесь переходить на язык детской эстетики, можно сказать: «скучно-возвышенное». Но такая категория не для ребенка: он сам так не скажет.

11. Интересное—как—хитрое и как честное

У слова «хитрое» двойной смысл: положительный и отрицательный. Например, «хитро сделано» означает «искусно сделано»; «хитрый механизм» — «сложный» и «с секретом»; «хитро придумано» — «умно» или «лукаво придумано»; «хитришь, брат» — «лукавишь», «обманываешь». Во всех случаях это «хитрое» есть «ин-

тересное», а не «неинтересное». Лиса интересна — медведь неинтересен: он простак, увалень. Простак неинтересен: он виден насквозь. Честный неинтересен. Но честность сверх меры, героическая честность — интересна. Она поражает воображение. Таков Жан Вальжан у Гюго. Он интересен своей грандиозной честностью. Другой образ героической сверхчестности — афинянин Аристид. Он был изгнан из Афин — за честность. Жан Вальжан — имажинативный герой: он — образ имажинативного реализма в романтическом романе. Аристид — герой истории. И он же имажинативный герой Плутарховых биографий.

12. «Интересное—как—красота» и «красота—как—неинтересное»

Интересное—как—красота. — Мы говорим: «Интересное лицо». Это еще не значит, что оно красивое лицо. Но оно может быть притягательным: выражать ум, одухотворенность, духовную тонкость, силу воли. Оно может быть характерным, особенно выразительным, может носить на себе печать индивидуальности — своего «я». Интересные лица бывают и некрасивыми, однако их некрасивость полностью поглощается их мощью или умом: герцог Йоркский у Шекспира, невзирая на то, что он чудовище. Они внушают, что они более красивы, чем красота. Но мы не скажем: «интересное лицо», когда оно очаровательно. Очаровательное лицо относится к разряду милых или прекрасных. В нем есть что-то детское, девичье или очень женственное и открытое, но оно не относится к разряду интересных лиц. Я заметил, что интересные лица часто асимметричны. У них выразительный рот, иногда по-разному выгнуты брови, чуть приподнятые в сторону переносицы или сломанные под углом. У них глаза, а не гляделки, но и не очи, и в глазах что-то вопросительное, смелое, умное и непреодолимое: как будто в этом лице не один смысл, а много смыслов, перебегающих туда и обратно, как вода в ручье меж камней. Эти перебегающие смыслы быстро сменяют друг друга, и их смена чрезвычайно привлекательна: она вызывает к таким лицам интерес и волнует воображение и чувство. Она будит интеллектуальную чувственность и переводит это «интересное лицо» в образ — именно в тот имажинативный образ, которым живет воображение и который оно же, воображение, создает из образа природы, — из лица: оно создает его не только из черт этого лица, из его внешней выразительности, но и из его внутренней, умственной и духовной выразительности и из его живых чувств, которые мгновенно вам передаются. Все это волнующее нас многосмыслие воссоединяет-

ся в одно целое, и тогда и создается та красота души, которая и есть имажинативный образ, именуемый «интересное—как—красота», а не «прекрасное». Впрочем, это интересное—как—красота представляется нам и «прекрасным», но отнюдь не по тем признакам «прекрасного», которые обозначают категорию прекрасного в эстетике. Это есть именно то имажинативно-прекрасное, которое живет в воображении так, как живет образ ранней любви в стихотворении Лермонтова:

Моя душа, я помню, с детских лет
Чудесного искала.

Если существует «интересное—как—красота», то существует и «красота—как—неинтересное» — тот холод во внешне красивом лице, который нравится неумным женщинам в мужчине и бесхарактерным мужчинам в женщине и который так не любил Толстой, снабжая этим «холодом» в романе своих бездушных героинь-любовниц, Элен, ее брата Анатоля, Бориса Друбецкого, Вронского и отчасти Андрея Болконского, который был умен, но которого Толстой тоже недолюбливал и только благодаря Наташе Ростовой привлек к душе читателя, примирившись с ним, наконец, в кошмарную памятную ночь с ее «пити-пити-пити-ити-ти» — незадолго до кончины Андрея.

Поэтому, когда в литературе «интересное—как—красота» состязается с «красотой—как—интересным», победа остается за первой, в то время как в жизни верх берет скорей всего второе, ибо в первом случае перед нами имажинативная реальность (мир культуры), где воображению как высшему инстинкту естественно одолеть природу — низший инстинкт, в то время как во втором случае, где перед нами натуральное существование (неинтересная красота), низшему инстинкту, по сути сексуальному, естественно перетащить воображение на свою сторону, воспламеняя его чувством и влечением. Ведь в подлинной литературе интересный герой всегда выше героя-красавца, и если автор делает своего интересного героя еще и красавцем, то такой слишком идеальный герой либо должен трагически погибнуть, либо превращается в романтическую благополучную куклу: подобная кукла — великолепный эпилוג для благополучного классического английского романа, но никак не для авантюрно-трагического французского, кстати, и не для классического русского романа: Достоевский убил своего Ивана-царевича Ставрогина, Гоголь убил своего красавца Андрия («Тарас Бульба»), Лермонтов уничтожил Печорина и наверняка уничтожил бы Демона, как Арбенина, если бы тот не был бессмертным. Зато Руслан пушкинской сказки и, например,

герои классической польской литературы (Сенкевич) выдерживают такого романтического идеального героя — сверхъестественного красавца, который, как Богун, благополучно не гибнет, даже разрубленный на куски. Здесь перед нами романтический сверхъ-имагинативизм*, а не реализм.

13. Интересное—как—артист—внутри—нас

«Интересное» — как сидящий в нас артист. Кто же он? Мы о нем знаем и в то же время не знаем, мы о нем помним и в то же время забываем. Этот в нас сидящий артист мешает нам знать самих себя. Смешно предполагать, что этот артист внутри нас непрерывно рефлектирует на самого себя, так сказать, болен «рефлексией» или самоанализом и что мы поэтому знаем, какой, когда и что за спектакль он внутри нас постоянно устраивает, чтобы разыграть других. На самом деле он, то есть «мы» разыгрываем не только других, но и самих себя. Однако мы этого не замечаем. Бывает так: замыслив разыграть других, мы разыгрываем только самих себя и, намереваясь поймать других в капкан и оставить в дураках, сами попадаем впросак и сами остаемся в дураках. Этот сидящий в нас артист крайне двулик и двойствен как артистический диалектик и юморист и притом крайне хитер. К нашему смущению, надо сказать, что наш артист рефлексией-самоанализом вовсе не занимается (иначе мы были бы несчастнейшими из людей!) — он только постоянно действует, то есть играет, играет и играет и иногда не перестает играть даже во сне, невзирая на свое утомление. Утром, проснувшись, мы вдруг с удивлением узнаем, то есть вспоминаем об этом ночном спектакле, никак не понимая: откуда он вдруг взялся? И даже тогда, когда нам приходит в голову, что мы сами разыгрываем день за днем спектакль, мы все же в увлечении этим спектаклем забываем о том, что это спектакль ума, а иногда даже и спектакль души, настолько в нас сидящий артист приучил ее и нас к театральным подмосткам нашего интеллекта, — и мы, несмотря ни на что, принимаем этот спектакль за чистую монету, за истину или за высшую правду, живущую в нашей душе. Мы даже весьма обиделись бы и почли бы за оскорбление, если бы какой-нибудь тонкий психолог указал нам, что мы, например, разыгрываем спектакль с собственной совестью, не зная при этом, что наша совесть — только новая интересная роль, то есть новый спектакль в руках нашего внутреннего артиста, загримировавшегося под совесть.

* Нечто сверхвообразимое.

14. Об интересном человеке. (Пустая страница)

Что такое интересный человек? Интересный мужчина, интересная женщина? «Интересное» в мужчине вообще? «Интересное» в женщине вообще? Что такое «интересное» в мужчине для женщины? «Интересное» в женщине для мужчины? Где в этом «интересном» кончается пол и начинается эстетика? Или наоборот? Имеется ли здесь «интересное предмета»? Или здесь имеется только «интересное отношение к предмету»? Где одно и где другое? Что имеется в виду под интересным человеком: нечто необычное, нечто сверх нормы или вне нормы? нечто привлекательное? нечто внешне-привлекательное — красивое? Или нечто внутренне-привлекательное — нечто очень умное, остроумное, волевое, сильное? Или это выражение многосмысленно: в зависимости от того, кто его высказывает и для чего? Или же «интересный человек» — это характер? или это человек-загадка: капитан Немо Жюль Верна? Или же это загадочная женщина, как нечто неразрешимое, стоящее всегда под вопросом и тем самым всегда вызывающее любопытство? — Ответ на этот вопрос равносильен ответу на вопрос: что такое «жизнь, как интересное»? То есть нам надо исчерпать все возможности и варианты жизни для того, чтобы дать ответ: что такое интересный человек? Если бы нас спросили: что такое интересантка: кокетка или женщина, завлекающая с корыстной целью? Ответ был бы тотчас дан, поскольку вопрос задан об «интересном» предмете, наподобие вопросу: что такое интриган? Но когда вопрос касается об «отношении к предмету», то ответ дается по касательной в зависимости от тех или иных координат ума и чувства, в которые в данный момент взят предмет. Поэтому простейший ответ на вопрос: «Что такое интересный человек?» был бы: «Тот, с которым не скучно». Но такой ответ был бы не ответом, а повторением вопроса в другой форме: «С каким человеком не скучно?» И ответ гласил бы: «Не скучно с интересным человеком». В итоге мы описали бы порочный круг. Поэтому такие вопросы для нас пока исключаются: они не относятся ни к категориям эстетики, ни к проблеме имажинации как высшего инстинкта. Они относятся скорее к разряду вопросов «о не таком, как все», то есть об оригинальном. Но что такое «оригинальное»? — Это нечто неповторимое, своеобразное, «только однажды сказанное». В итоге: страница об интересном человеке оказалась пустой страницей.

Для того чтобы она не была пустой, напомним.

Печорин — интересный человек и для Веры, и для княжны Мери, но и для доктора Вернера. Для женщин он интересен биологически, как интересный мужчина — и наружностью, и волей, и от-

вагой, и остроумием, и общим шармом. Для доктора он интересен прежде всего своим беспощадным интеллектом — умом и характером, как культурменш холодного отчаяния. Для прочих — он простой человек и опасный.

Герои Лермонтова сплошь интересные люди. Герои Достоевского в подавляющем числе интересные люди: они необычайно имажинативные образы, — сперва образы, а уже потом люди. Основные герои Толстого в подавляющем числе неинтересные люди. Они именно люди, а уже потом образы. Кто, например, из героев романа «Анна Каренина», кроме Анны, интересный человек? В романе «Война и мир» интересны побочные персонажи: старый князь Болконский — своим чудачеством, Долохов — бретерской наглостью, Денисов — отвагой и душой нараспашку... Но из ведущих героев ни Андрей Болконский, ни Пьер Безухов (даже он!), ни Николай Ростов, ни Каратаев не интересны. Крайне неинтересен у Толстого Наполеон с его глупой самовлюбленностью. Зато рысак Холстомер интереснее всех героев этого рассказа; потому что он, во-первых, — сам Лев Толстой, а во-вторых, он лошадь. Также скаковая кобыла Вронского Фру-Фру намного интереснее самого Вронского. Даже охотничьи собаки в «Войне и мире» интереснее всей привлекательной семьи Ростовых, исключение — Наташа. Но Толстой принял в дальнейшем все меры, чтобы превратить интересную Наташу в крайне положительный персонаж романа и в крайне неинтересное существо из сферы молочного хозяйства и мира пеленок. И в то же время, как ни старался Толстой сделать Пьера интереснейшим человеком, ему во всех смыслах это все же не удалось. Пьер слишком много раздумывает, как обученный Толстым медведь. Он оказался в основном только очень образованным, смелым и достойным человеком. Наташа и читатель полюбили его за высокую честность души и за неуклюжую героикку — за то, что он выше всех, а никак не за его философские думания, весьма примитивные для философа начала XIX века, хотя бы после «Феноменологии духа» Гегеля. Все же как-никак примечательно, что животные Толстого могут быть интереснее людей: то, чего нет и не могло быть у Достоевского. Только бульдог Фальстаф из повести «Неточка Незванова» и жеребец Варвар из рассказа «Маленький герой» могут претендовать у Достоевского на интересность в смысле характера. Но все же они далеко менее интересны, чем сам маленький герой или чем маленькая княжна, укротительница Фальстафа, прелестный прототип Лизы Хохлаковой. Герои Толстого, может быть, «хорошие люди», «честные люди», «нормальные люди», «крепкие люди» — но они не интересные люди. Герои Достоевского, может быть, «дурные люди», даже «скверные люди», «гнусные люди», «мучительные люди» — но они интересные люди:

хотя бы мещанин Мурин из рассказа «Хозяйка» — и он же сказочный разбойник в глазах сказочной красавицы. И все в целом — это сказка-бред, как образец имажинативного реализма.

15. Интересное положение

В интересном положении бывает беременная женщина, человек, попавший явно впросак, шахматная партия, армия, окруженная противником, деревушка, нависшая над самой пропастью, или старый замок, бурно омываемый клокочущим морем. В силу ли необоримого закона природы или ярости стихий, промаха или недальновидности ума положение получается интересным. Случайное или неминуемое, мгновенное или долговременное, по чьей-то вине или в порядке «без вины виноватого» оно есть «интересное» предмета, а не «интересное отношения к предмету». Оно есть интересное, данное извне, и для всех объективно «интересное», а не «интересное» только в чьем-то сознании, только для себя, то есть субъективно интересное. Оно есть «положение»: безразлично, будет ли это беременность или неудача, расстановка деревянных или живых фигур, опасная топография деревушки или замка. Поэтому оно есть предмет. Но существуют ли общие признаки интересности такого положения? Чем интересно беременное брюхо? Тем, что оно раздуто и уродливо? Но это нечто обычное: миллионы женщин беременеют. Или такое положение у женщины интересно потому, что в нем есть тайна или сюрприз — плод? Или ожидание неизвестного? Или здесь интересность оправдывается только некрасивость положения? Но ведь не все уродливо интересно.

Дорошевич рассказывает о каторжнике, добродушном старом татарине на Сахалине, который зарезал множество беременных женщин, вскрывая им живот, чтобы полюбоваться положением плода-ребенка в чреве матери. Он именно любовался, то есть убивал из эстетического интереса и любопытства. Никаких сексуальных извращений у убийцы не установлено. Ему было просто интересно.

Когда попавший впросак, то есть в безвыходное положение, восклицает: «Ну и в интересное же положение я попал!», то очевидно, что оно интересно и для зрителей и для жертвы по-разному, хотя идея одна. Для жертвы интересно: как ей выпутаться из положения; для зрителей интересно: как он выпутается из положения. Заинтересованность действительно разная: у одних — сочувствие или злорадство (у зрителей), у попавшего впросак — поиск догадки, выхода, спасения.

Когда говорят: «Шахматная партия отложена в интересном положении», то вокруг нее создается «интересное» как настрое-

ние, ибо исход партии загадочен: кто выиграет? Или ничья? Загадка вообще интересна как неизвестность и тайна, и как возможность разгадки. Но в интересном положении на шахматной доске есть еще нечто специфически интересное: явная шахматная комбинация в уме игроков, которая решит исход игры, и еще плюс само по себе комбинирование как способность воображения шахматистов.

Эти три ингредиента комбинации составляют «интересное» положение как нечто интеллектуально-интересное в связи с комбинированием вообще. Это «комбинирование вообще» относится к деятельности воображения, как и сама комбинация, как и сама игра в уме вообще, а не только на доске. Здесь «интересное» охватывает и прошлое, и настоящее, и будущее, и самое предмет, и отношение к предмету. Перед нами нечто комплексно-интересное.

Итак, пока у нас тайна беременности, поиск выхода из безвыходности и загадка комбинирования создают «интересное положение». Но стоит разрешиться от беременности и выявить плод (скрытое), стоит найти выход из тупика — догадаться, стоит выиграть или сделать ничью, как «интересное» исчезает. Суть дела не в том, что само положение исчезло. Это эмпирика! Суть в том, что «интересное» есть в принципе нечто временное и относительное, а не постоянное или абсолютное. Его ценность преходящая. Шахматная партия, попавшая в историю шахматной игры, все же есть нечто, не имеющее абсолютной ценности и качества «духа», не есть культурная ценность. Она обладает только ценностью цивилизации-техники, такой же преходящей ценности, а не вечного. Такова же и сама история. История — это шаги. И ее «законы» — те же шаги. История шахматных партий — также шаги и типажи, то есть собрание преходящих партий. «Интересное» пока есть тоже нечто временное, преходящее. Не может ли «интересное» быть постоянным: стать имажинативным бытием культуры? Вот вопрос для имажинативной психологии.

16. Интересное и любопытство

Итак, проблема для нас несколько прояснилась, как проясняется погода. Мы рассматриваем интересное под углом зрения временности, а не вечности (*sub specie aeternitatis*). Ибо интересность интересного всегда кончается: она выдыхается, как запах цветка и духов, и тогда наступает скука. Скука — смерть интересного. Вечное же никогда не выдыхается: оно бессмертно. В этом для нас смысл вечного. Этим определяется и наше отношение к интересному, как к чему-то непрочному, не подлинному. Оно скорее веяние смысла, чем самый смысл. Интересное асубстанционально.

«Интересное» удовлетворяет любопытство, а не знание. Оно не есть нечто «истинное»: к истине оно отношения не имеет. Оно «своеобразное», оригинальное. Оно не типажное, но оно и не нечто основоположное. Оно также и не характерное. Но характер и характерное могут быть интересными. Мы говорим: «интересный характер», и это выражение точно.

Любопытство может рассматриваться как одна из форм интереса (но не «интересного»): особенно любопытство женское (библейское). Его превратили в любознательность, соединив его с древом познания — символом знания, когда оно всецело связано с древом жизни — символом живого. Оно такое же, как любопытство дикого животного, птицы пингвина или сороки, или любого малыша. В целом оно детское любопытство зверюшки. Оно связано с любознательностью и даже с изобретательностью игры. Такое же особое любопытство есть любопытство сексуальное: оно связано с острым интересом к половой тайне, но не с высшим инстинктом. Любознательность же связана с высшим инстинктом — инстинктом культуры: это значит с воображением.

Любопытство возбуждает не воображение, а возбуждает фантазию; вызывая фантастический вымысел и повышенную эмоциональность. Фраза: «Меня лихорадит от любопытства» — точная передача эмоционального состояния, вызванного любопытством — любопытством от интересного. Или фраза: «Я умираю от любопытства», или: «Ой, даже сердце сжимается, до того интересно!». Все это лежит по ту сторону творческого воображения и инстинкта культуры и по ту сторону эстетики.

«Интересное» по-разному возбуждает фантазию и воображение: фантазия лихорадочно ищет выдумку в порядке вольной игры, насыщающей жадность нашего любопытства, — воображение не ищет вдохновенно разгадку в порядке истины, той имажинативной истины, которую оно тут же создает, хотя бы эта истина была чудесной. Чтобы быть истиной, этой имажинативной истине нужно всегда обнаруживать себя как смысл или даже как смыслообраз идеи, в то время как выдумками фантазии можно быть и бессмысленными, как пустому сновидению. Не случайно гений эллинов создал два вида сновидений: сновидения вещие, вылетающие из преисподней через роговые ворота, и сновидения обманные, вылетающие через ворота из слоновой кости. Первые предсказывают грядущее: они «разгадка» воображения; вторые изобретают пустые обманы: они «выдумки» фантазии. Они никак не связаны с искусством лжи, иногда весьма завлекательной и интересной — до того момента, пока истина воображения ее, эту ложь, не разоблачит. Есть нечто поразительное в том, что воображение разоблачает фантазию, что имажинативно-реальное разоблачает «мни-

мое», что воображение разоблачает одну из форм его же собственной деятельности: ибо фантазия — одна из сил воображения. Более того: не существует той черты, где кончается воображение и начинается фантазия или наоборот. Часто очень нелегко отличить одно от другого, а подчас и невозможно, ибо мы не всегда можем отличить реальную иллюзию от мнимой иллюзии по той причине, что для нас, особенно при увлечении, в момент страстного творчества или безудержной активности воображения, самое «реальное» и самое «мнимое», так сказать, в дыму имaginативного вдохновения теряют свои границы. И только позже холод воображения, именно его холодный разум, отделяет выдумку—как—истину от выдумки—как—блефа и разоблачает последнюю — иногда со слезами на глазах: истина оказалась пустой — мнимой.

17. Интересное и установленное

«Интересное» — как некое противопоставление «научному» или «академическому», особенно в отзывах о научной работе или докладе, приступ к которому обычно трафаретен: «В вашей интересной работе», что вовсе не означает последующего одобрения. Наоборот: оно предшествует и неодобрению. Но это также не всегда только «формула вежливости». Выражение «интересное» может здесь обозначать и нечто действительно интересное в смысле «оригинальное», «новаторское», но все же еще «незрелое», «слишком смелое», «рискованное», «гипотетическое», еще не общепринятое, то есть не академическое: оно нечто качающееся между похвалой и порицанием. В итоге такая работа научно еще не котируется, но и не отвергается: она только зачисляется в фонд. Она, так сказать, профигурировала как просвет между тучами, который снова заволочло тучами, что, как известно, никому не запрещает питать надежду на возможность прояснения погоды.

Такой приступ, как: «Ваш интересный доклад», применяется и тогда, когда научный доклад — «ни рыба, ни мясо», то есть неинтересен; случай наиболее частый в научной практике. Тогда выражение «интересный» — условный термин вежливости, лишенный какого-либо смысла: пустое слово. «Интересное» как пустое слово, наряду с множеством других таких же пустых слов, необычайно засоряет мышление и сферу «знания». Эти пустые слова похожи на стаи рыб прилипал, которые неумоимо сотни километров следуют за китом или другой важной особой океана, иногда даже не для того, чтобы поживиться его отбросами, а исключительно из прислужничества, ставшего у них слепым инстинктом или рефлексом. Они похожи на людей, которые не могут не ходить «на цыпочках» перед теми, «от которых зависит», и при этом часто

прикрывают «хождением на цыпочках» тайную наглость по отношению к тем, от которых ничего не зависит.

Однако в жизненной практике мышления эти пустые слова, в том числе и слово «интересное», играют и профилактическую роль: они предохраняют мышление от переутомления и дают отдых воображению, позволяя под прикрытием пустых слов вызывать его идеям, как личинке в коконе. Кажется, что «идеи» рождаются сразу, внезапно, взрывом, как юные звезды в бесконечности неба для земных глаз. На самом деле «идеи» вынашиваются, но незримо и неведомо для разума воображения в своих незримых коконах, и вдруг сразу прорываются от какого-то душевного или духовного толчка, какого-то тайного накопления мыслительной мощи как результат таинственной и не зафиксированной рассудком работы воображения и заливают мысль необычайным светом знания. Иногда же в силу упомянутого внезапного душевного толчка или даже сильной эмоции «идея» вырывается слишком рано, еще не вполне созрев, и заставляет мысль долго страдать для того, чтобы идея вызрела, то есть чтобы она могла быть понятой, и могла из своего имажинативного бытия осветить знанием мелькающий мир существования.

Более того: иногда необходим и отдых от идей, так как идеи обладают всепожирающей силой света и пожирают или подчиняют себе не только все мыслимое человеком, но и самое мыслящее, перенапрягая его силу и сжигая его — и его чувства, и волю, и даже разум воображения, и даже самое себя.

Безумие от идеи — случай далеко не редкий, и он относится не только к случаям, зарегистрированным в психиатрической практике как болезнь, а к огромному числу случаев, вовсе не зарегистрированных психиатрами, к случаям, пользующимся уважением, высокой оценкой, даже самой высокой оценкой, и даже рассматриваемым как культурный подвиг, как высочайшее служение вплоть до самопожертвования. Эти случаи на негласной бирже исторических оценок даже котируются современностью как нечто гениальное. Но часы истории сменяют друг друга: приходит ее другой час, и гениальность оказывается безумием, и притом крайне уродливым. Какой же силой внушения должна обладать идея, чтобы явная болезнь была рассудком возведена в ранг гения. Ломброзо («Гений или безумие») в данном случае ни при чем.

18. Интересное и скандальное

Известно, что скандал, особенно скандал в высших сферах, возбуждает необычайный интерес. Скандальная слава распространяется намного быстрее, чем слава культурного подвига. Культурный подвиг героизируется, его возносят и закрепляют как за-

слугу и ценность, и с ним покончено. Скандальную славу разносят по миру, всячески варьируют, создают ей превосходные степени, долго смакуют и наслаждаются ею, присасываются к ней всем, чем только можно присосаться, вымещая на ней из зависти свою злобу за свое бесславие и скуку, и только тогда отрываются от скандала, когда на смену приходит другой скандал, более пикантный уже в силу новизны или масштаба.

Известно, что на скандал особенно падка пресса, которая превратилась ныне в автора мировых скандалов. Ее жажда мировых скандалов стала чудовищной и опасной болезнью, лакомой пищей для масс, именуемой сенсация. Пресса хочет быть интересной, и поскольку она знает, что самое интересное это «скандал», пресса овладела искусством любую вспышку пучка соломы или любую искру из-под копыт жизни раздувать в мировое пожарище, чтобы быть интересной. Прессе нет дела до того, что за это скандальное как «интересное» человечество расплачивается высшими ценностями духа — сутью культуры, ибо «скандальное—как—интересное» сводится в итоге всегда к убийству духа, к торжеству цинизма и апофеоза бесчестности и бесчеловечности, к развитию криминальной фантазии за счет развития имажинативного гения, то есть гения познающего воображения.

Без скандала как сенсации прессе скучно, и она действительно скучает, и вместе с нею скучает жадный до сенсация читатель, то есть читательская масса. И здесь раскрывается трагедия: читатель-масса не знает, что господство скандальной славы заглушает в нас наш высший инстинкт — инстинкт культуры.

19. Автор — как интересное

В слове «автор» таится смысл изречения «В начале было слово». Автор — первосоздатель, изобретатель — *auctor*. Он виновник творения. Он — даритель и вдохновитель. Автор — интересен. Слово «автор» ощущается как нечто «духовное». Он создает то, чего нет и никогда еще не было. Вводит в культуру нечто небывалое — нечто от себя.

Если автор заимствует от другого автора или подражает ему, копирует — интерес к нему падает. Здесь по отношению к автору происходит не та переоценка ценностей, когда дурак объявляется гением, а гений дураком: здесь происходит как бы проверка, нормировка сортов авторства — первый сорт вдруг оказывается третьим сортом. Тогда автор уже не первосоздатель, не оригинален. Он уже не автор.

Поэтому критик прежде всего ищет у автора заимствование, тайную кражу. Он вскрывает источники, которыми пользовался

автор, чтобы снизить его авторство, чтобы превратить первоценность в нечто малоценное, в нечто уже прежде известное. Критик вскрывает: как использовал автор свои источники, свой материал: в порядке ли прямой подачи или полной переработки, в порядке размазывания и размалевывания или в порядке намека, нюанса или в порядке документации. Таким образом, он превращает «интересное» авторства в «неинтересное», лишая автора оригинальности, то есть лишая автора авторитета.

Тогда автор приближается к подобию мыслящей счетной машины. Автор есть прежде всего лицо. Счетная мыслящая машина способна на типовые комбинации, но лица у нее нет. У нее нет индивидуального качества. Она навек от рождения обезличенная типовая особа. Если одну и ту же работу заставить одновременно производить десять мыслящих машин, настроив их одинаково, то все десять машин сработают тоже одинаково, то есть обезличенно. Их работа может быть интересна по своей эффективности или как новинка, как показ торжества техники, но не как высокое достижение духовной культуры.

20. Интересный разговор, или разговор с самим собой

Разговор автора с самим собою вовсе не есть разговор келейный, замкнутый, наедине только с самим собою. Это разговор со всем человечеством, со всей землей, со всем миром, разговор с прошлым и даже с будущим. Это самый открытый разговор, который только может вести человек и который только можно себе вообразить. Поэтому когда перед вами философский труд, написанный автором якобы в глубоком одиночестве, то ошибочно делать заключение, что такой труд написан для себя, то есть для никого, как некий философский дневник — и только, и что автор подобен русскому столпнику или пещерному анахорету. Как раз наоборот. Такое одиночество означает, что автор имеет в виду мировую и вековую аудиторию читателей, а не узкую группу своих современников, например, — о, ужас! — специалистов. Освободитесь от заблуждения, что автор-философ — специалист. Он менее всего специалист: он антиспециалист. Он мыслитель, а мысль не имеет специальности. Мыслитель мыслит обо всем и когда он мыслит о себе, он мыслит о всем человечестве в целом и о каждом человеке в отдельности и прежде всего о том: человек ли этот мыслимый им человек? К нему ли обращено восклицание: «Се человек!» Страшно, если он только «хорошо организованная скотина», как определил его озлобленно Шопенгауэр. «Дневник Амиеля»,

сто телесного здоровья спорт развивает бешенство тщеславия. Античного атлета заменяет рекордсмен — некий человеческий механизм приемов и специализированных мышц. Быть может, скоро будут выращивать силачей, как выращивают рысаков и скакунов. Но и этому скоро наступит конец, поскольку человек хочет оторваться от почвы земли и земной атмосферы и унести в космос. Я говорю не шутя: мыслящие машины скоро создадут «машину безумия». Поэтому все здоровые, все небезумные требуют сейчас неонатурализма. Их глаза безмолвно кричат и молят: к земле, к телу, к чувству — прочь от ума! Страшное требование. Оно может привести — к зверю. Это значит, что, влюбившись в цивилизацию, они в итоге испугались ее и возненавидели. Поистине интересный чужак или «чужак как интересное».

22. «Рассудок» как интересное

Уже само слово «рассудок» вызывает скуку. Рассудочный человек — нечто скучное. И все же если взглянуть в рассудок глазами мыслителя как в умственный характер и образ, то в нем открывается нечто интересное. Интересно в нем то, что он четырехликий.

Подобно тому, как у двуликого Януса два профиля, так у рассудка четыре профиля: профиль резонера, профиль контролера, профиль здравого смысла и профиль диалектика.

Как резонер он любит основание и следствие. Как контролер он все контролирует в уме и чувстве и особенно помогает контролю над интуицией. Его погоня за интуицией, чтобы взять ее под контроль, темная полоса в автобиографии многих мыслителей и художников. Здравый смысл — его «credo» и его совесть.

Что касается его профиля «диалектика», отмечу, что рассудочная диалектика оперирует не только понятиями, но и данными эмпирики, наблюдениями и восприятиями, в то время как ratio, отвлеченный теоретический разум в роли «диалектика», оперирует только отвлеченными понятиями.

В аспекте наивности рассудок, в сущности, наш здравый смысл. Кстати, это и шут с удочкой в драме А. Блока «Король на площади». Его рассуждения — именно рассуждения здравого смысла. Но истина, особенно научная истина микромира, гораздо ближе к нездоровому смыслу, чем к обычному здоровому смыслу. Рассудок в своих рассуждениях следует правилам формальной логики и строго осуждает все то, что формальная логика считает алогизмом или нарушением и заблуждением. Но здравый смысл в приложении к миру первого приближения, к чувственно постигаемому миру наивного реалиста вовсе не приложим к миру второго приближения, к миру, постигаемому через математическую

формулу и язык аппаратной процедуры и линзы. С точки зрения здравого смысла наивного реалиста там, в этом мире второго приближения, все нездорово — вплоть до характера пространства и времени: ибо там не Евклидово пространство, а пространство особое, ибо там не время, а времена, и само время может рассматриваться как четвертая координата пространства. Там и причинные связи носят тот же нездоровый характер, ибо там основание и следствие вовсе не адекватны причине и действию.

Для мира второго приближения как бы существует другой, свой здравый смысл, иной, чем для мира наивного реалиста, воспитанного на показателях внешних чувств. Обычные «здоровости» здравого смысла, пригодные для мира первого приближения там, в мире второго приближения, обнаружатся как нездоровости или как нелепость.

Рассудку, которому приходится иметь дело с этим двоемирием, с миром науки и миром наивности, и вмещать в себя два здравых смысла, из которых один неизменно смеется над другим, или во всяком случае загадочно улыбается, глядя на другого, — при таком положении рассудку действительно надо обнаруживать двоякую, а иногда и двойную мудрость, чтобы удержать оба здравых смысла в рамках лояльности. Ему также надо быть дельным софистом, чтобы тот и другой мир признавать за реальность и их несовместимые «здоровости» — за реалии. Поэтому мы не должны удивляться, что с развитием научности во многих странах количество потерявших рассудок чудовищно увеличилось: земной Софист не выдержал.

23. Пряный цинизм как интересное

Что в настоящее время происходит при заигрывании искусства с наукой, особенно при заигрывании с нею литературы, представители которой под видом кающихся пилигримов проникают даже в небеса достижений математического метода. Они берутся быть намного умнее ученых и вырабатывают особого рода пряный цинизм, выступая в роли моралистов. Пряность этого цинизма в том, что они делают вид, будто они намереваются приделать дно к бочке Данаид морали, заранее зная, что у этой бочки нет и не может быть дна и что их моральный пафос прикрывает только цинизм пустоты. Такой пряный цинизм интересен своей интеллектуальной занимательностью, как своего рода маскарад культуры, когда легкомыслие одевается в домино философии.

Что же происходит с философией? Почему на ней домино? И ей ли красоваться на маскараде и интересничать?

Философия занята погоней за наукой, но не в силах ее догнать. Философия делает стремительные выводы, подлаживаясь под но-

вые методы науки, она осваивает ее научные достижения и открытия, разбрасывает на бегу свои предвидения — и все же безбожно отстает от науки. Она ничего не разрешает. Она только волнуется, ужасается, отчаивается и дерзит, и мечется. Экзистенциализм — одно из домино философии — образец такого волнения. В иных случаях философия закутывается в науку, особенно в математику, чтобы стать высоконучной, но в итоге только задыхается, стесненная своим тесным научным костюмом, который именуется «точным» и в котором она чахнет. Сколько уже таких костюмированных «в науку» философий зачало в XX веке.

И сколько еще зачашнет!

Что же случилось с философией и с ее искусством мыслить? В погоне за наукой она потеряла «абсолют», свой высший познавательный инстинкт, тот абсолют культуры, которому имя «дух».

Мне незачем продолжать, так как этим все уже сказано.

24. О смене интересного

Существуют ли законы смены интересного? Не рождаются ли новые интересы в связи с возникновением новых вещей, новых открытий, новых методов, новых целей, в связи с возникновением нового типа человека. Эти новые интересы создают и новое «интересное». Такое новое интересное создается в силу нового содержания, которое вкладывают в человека новые им поставленные цели и требования как к себе, так и к другим, причем эти новые цели и требования могут возникать не в силу духовной потребности, а в силу общественного (или государственного) внушения (суггестии) и могут быть результатом обезличенности, принявшей типажный характер.

Тогда может возникнуть даже такое особого рода «интересное», как, например, восприятие полной «обезличенности» как лица и даже как яркой «личности», подобно тому, как иногда глупость, выраженную в духе эпохи, котируют как нечто «умное», или когда нечто насквозь фальшивое и «лицемерное» котируют, как «глубоко правдивое» и такая «глупость» и такая «фальшь» этим-то именно и интересны (то есть они нечто «интересное»).

Конечно, корни такого переворота в содержании «интересного» можно искать в социальных сдвигах: в возникновении новых общественных формаций, в глубочайших переворотах истории и науки, но при этом все же следует помнить, что подобные случаи бывали в тысячелетиях и веках не раз, что это, так сказать, типовое явление в истории, ибо глупость не раз предъявляла права на высший ум и подлость не раз предъявляла права на то, чтобы быть мерилom честности и благородства, и если такое явление

и становилось для очень многих, даже для большинства чем-то «интересным», то все же далеко не для всех, ибо в итоге историческая оценка воздаст должное этому «интересному» феномену.

25. Казус XX века.

Живопись абстракционистов как «новая» этика

Живопись абстракционистов, в сущности, искусство антиформы: оно выступает против чувственных форм Евклидова мира — мира первого приближения, как бы против обманов и иллюзий зрения и осязания, против наивности непосредственного восприятия человека. Оно как бы претендует быть, слепо для себя, каким-то научным искусством, искусством мира второго приближения — мира математических формул, колебаний, параболического пространства, мира телескопов, установленных на булавочную головку, и тончайших приборов, то есть мира, далекого от чувственного вооруженного глаза. Это новое искусство, несчастное, но заносчивое дитя последнего слова технической цивилизации, прогресса, сверхчеловеческих скоростей и бесконечного микроэзотеризма вещи и стихий. Отвернувшись от эстетических иллюзий материи и духа, именуемых «культура и природа», то есть отвернувшись якобы от лжи чувственного мира и его лживых обольстительных образов, его новое «искусство» втайне представляет живому миру чувств моральное обвинение в обмане, иначе говоря, в грехе и бессовестности, как будто научный мир второго приближения такой совестью обладает. Подражая прогрессу точных наук, превращаясь неожиданно для себя в якобы научное искусство, передающее скрытую истину, искусство абстракционистов забывает, что в аспекте формы искусство и наука антиподы и что научность для искусства смерть. Такое искусство, словно оно искусство формально-математического мира, одевается в искусство научных понятий и становится миром аналитически разложенного смысла, вместо того чтобы являть воплощения многопланного смысла реальности. Эти воплощения смысла реальности как художественные образы всегда суть скрытые синтезы, которые эстетически воспринимаются нами отнюдь не как статика, а как вибрация смысла, как многомыслие, передающее многопланность замысла. В подлинно художественном произведении столько внутреннего движения, что оно вовсе не нуждается в показе движущихся линий или двигательной обесформенности формы или в показе голого ритма и чистой кинетики без плоти и духа, а лишь как нечто математическое. Очевидно, «научная» живопись абстракционистов не понимает самое себя. Желая быть

искусством, она со своей научной совестью, узурпированной от точных наук, предстает перед зрителями как инородное искусству антиискусство, которое обманывает себя мечтой, будто опираясь на научный глаз среди искусств может возникнуть искусство запечатленных мигнов и миганий, то есть искусство антихудожеств. Я хотел бы себе представить абстракциониста, который вспыхнул бы желанием иметь абстракцию или проекцию вращающегося винта в качестве возлюбленной, позабыв, как глубоко Фауст был разочарован даже прекрасным призраком Елены.

Это новое «искусство антихудожества», вступая в борьбу с художественным реализмом, в сущности вступает в борьбу с воображением, с имажинацией, а не с устарелыми и дурными вкусами и не со статической и кинетической фотографией вещей — с натурализмом. С ним оно в слепоте своей, не зная о том, фактически дружит, а не воюет, так как оно само, это искусство антихудожества, является тем же натурализмом — только во втором приближении: через линзу и физико-математическую формулу. Оно вступает в борьбу с самим инстинктом культуры, создавшим искусство, подстрекаемое к этой борьбе чуждой искусству научной совестью — требованием истины там, где место красоте. Здесь перед нами одновременно трагический и юмористический случай, когда техника, упиваясь своей мощью победителя, предъявляет свои права и на совесть в лице искусства. Оказывается, искусство абстракционистов есть скрытый бунт научной совести интеллекта против эстетического чувства и интуиции воображения. Эта совесть с торжеством в уме и с отчаянием или с пустотой в сердце, как некий Савонарола научности, переодетый в Савонаролу искусства, набрасывается на волшебную игру света, красок и форм «живой жизни», на воплощения воображения, имея втайне этическую подоснову своему бунту: бунт совести. Это новое искусство, втайне для себя, требует новой этики, этики научной истины, против якобы мнимой, теперь антинаучной, этики чувств, как будто этика и совесть подчинены отвлеченному разуму («ratio») и могут быть «научными». Как это ни обидно, но притязания абстракционистов, прикрывающие притязания победительницы Техники, напоминают притязания обезьяны на красоту. Можно сказать, что распространяющаяся в нашу эру скоростей со все усиливающейся быстротой по всему миру болезнь обезьянничания, как досадный рефлекс общего обезличивания, распространилась и на искусство. Искусство захотело быть обезьяной науки, хотя сама наука над этим только смеется. Но для того, чтобы обезьяна науки восторжествовала, в человеке должно умереть воображение и вместе с ним никогда не покидающий воображение поэт.

Итог

В итоге огляда написанных страниц об интересном мы увидим, как явно в них воплотились обе изначально выставленные темы: интересное—как—влечение и интересное предмета. Они сами собой объединились на почве воображения, следуя той спонтанной логике, которой оперирует воображение, как наш высший инстинкт культуры. Проблема «интересное—как—категория—эстетики» потребовала особого раскрытия. Она относится к кругу законов или энигм (загадок) имажинативной эстетики вообще и вовлекает в нее «интересное» независимо от всей проблемы «интересное» в целом, как она представлена в моем вкусе.

Моим отрывочным изложением проблема интересного далеко еще не исчерпана. Она только намечена, как намечен путь человека к звездам. «Интересное» и не может быть исчерпано, как не может быть исчерпана жизнь и как не может быть исчерпано чувство и богатство воображения человека. Сама жизнь — «интересное». И даже «неинтересное» жизни может стать внезапно «интересным» в силу мирового закона метаморфозы, которому подчинено и творческое воображение мыслителя. Надеюсь, что начатый мной Опыт размышлений над «интересным» найдет продолжателей среди тех, кто проникнет в мое понимание философии—как—искусства — но искусства особого.

Лирика – трагедия – музей и площадь

Лирика – трагедия – музей и площадь*

Часть 1. Оргиазм и число

§ 1

В мифотворческой симфонии эллинской культуры явно слышатся две темы, два стимула творческой жизни Эллады: тема оргиазма и тема числа. И если оргиазм был выражением стихии народной, то число было выражением полиса с его в широком смысле понимаемой гражданственностью. Взаимодействие этих двух выражений и обнаруживается как характер эллина с его изумительной чертой: искусством гармонизировать любой оргиазм. Здесь скрыто действовала способность безотчетно постигать числовые отношения (количественную меру) коротких и длинных звуковых и зрительных волн и материально воплощать их ритм в конкретность формы. Вот почему и обозначена нами вторая тема как «тема числа». И тут же сама собой навязывается игра этим термином «число» в сторону символизации гражданской множественности полиса: она тоже — число, и притом живое.

Так двойким смыслом выявляет себя эта тема в культуре Эллады: число — как символ количественных отношений ритмоформы и число — как количество единиц, как голая сумма тел, ставшая к эпохе вселенства массой. Смена этих двух смыслов «темы числа» (как гармонии и как массы) как замещение одного смысла другим есть путь эллинской культуры от эллинства к вселенству эллинизма. Еще в Пифагоровой философии, в учении о мистике чисел, о гармонии и музыке сфер, синхронном расцвете лирики и гражданственности, доминантом звучит тема числа первого смысла (ритмоформы). Зато в великом двигателе Аристотеля, в риторике и в великом походе македонских фаланг с запада на восток таким же доминантом начинает звучать тема числа второго смысла (масса).

Упрощая смысл, можно сказать, что тема числа раскрывается в исключительной организационной способности эллинов при их оргиастической фантазии: отсюда пластика их образов.

* Работа впервые опубликована Н. В. Брагинской и Д. Н. Леоновым в книге «Логика мифа». М., 1987.

Вот почему даже попойка получила вскоре у эллинов форму организованного симпозиа — пирования, подчиненного уставу и канону и все же вольного: и здесь число претворило оргиазм в гармонию.

Этот оргиазм, кинувшись в воображение, создал страстный фантастический мир эллинского мифа, симфонию хаоса с его пластикой образов и трагикой смысла. Поэтический инстинкт, оковывая в поэзии эту фантазию формой, не только сопроводительной инструментальной музыкой, но и музыкой слова, ритмо-мелодикой стиха, напоминает нам об оргиастическом источнике этой впрямь пленительно чудовищной фантазии.

Некогда оргиазм находил выход в кровавых ритуалах хтонических культов, в безудерже половых вакханалий, в оргии дионисийских тиасов-кружков, в явлениях социального психоза, пока силой полиса не был введен в русло государственных мистерий — элевсинских, орфических и иных — с их декоративной стороной, явно обращенной к народу, и эзотерической стороной, явно обращенной к избранным — к интеллектуалам, ко всяческим неофитам, мистам, эпоптам, проходящим ступени посвящения, — и тайно к народу. Потоки мистерий, не смущаясь народными культурами и государственной религией, обтекали одновременно торжественно и таинственно (но и не без двусмысленной улыбки всякого «тайноведения», порой прикрывающего шарлатанство) весь эллинский общественный космос, пока не встретились с хлынувшими с востока, уже в эпоху диадохов, темными волнами дурной мистики и, смешавшись с ними, не создали тот религиозный сумбур и пьяноворот вселенства, из которого вынырнуло победоносно христианство, а погода — митраизм. Митраизм погрузился обратно. Христианство вышло на берег и стало так называемой «двухтысячелетней историей культуры».

Первичный оргиазм, не найдя свободного разрешения в религиозном ритуале, продолжал бушевать в чувстве грандиозного тщеславия эллинов, столь явно выраженного в богоборчестве их гигантов или их героев-мучеников (кстати, подаренных аиду орфиками), героев, хотя бы даже первоначально обласканных богами Олимпа. Это сказывается и в страстной жажде этих героев померяться с богами силой, достичь их вершинной власти: низвергнуть бога, заместить бога, хотя бы сознание обреченности сопровождало героя-борца в его тщеславной борьбе. Это было опасно. Это вызвало со стороны полиса и храма грозное обвинение в ὑβρις, высокомерном дерзании, в гордыне, за которую гордец неминуемо должен быть обречен каре: на сцене жизни — каре людей, на сцене театра — каре богов, ибо

Человек выше смертного смотрит.

И все же кара не устрашала. Человек продолжал смотреть выше смертного.

Зритель трагедии радовался богоборцу-герою. В этой радости раскрывается нечто для нас новое: трагическое мировосприятие эллина — детерминизм при героическом взгляде на мир, что нашло свое высшее выражение в образе Эсхилова Прометея — чело-веколюбца-мученика и предателя по необходимости.

Опасность от ὕβρις, т. е. от богоборчества, для нас скрывающего в себе культуродвигательную силу, созидательный героизм, вынуждала эллинскую гражданственность искать применения и разрешения такого чудовищного взрыва тщеславия, и при исключительном искусстве эллинов гармонизировать любой орги-зм, применение нашлось: агонистика.

§ 2

Агонистика, т. е. соревнование первенства ради, с его славо-словием победителю при восторженном преклонении эллина перед героем и при культе героизации, — ведь победитель и есть герой! — пронизывало официально или вольно всю общественную жизнь Эллады: состязания атлетические, состязания конные, состязания в красоте, состязания музыкальные — рапсодов, сольных поэтов, мелических хоров, трагедий и комедий, музыкантов-виртуозов, т. е. авлетов и кифаристов; состязания в речах, философских спорах с их утонченной эристикой и диалектикой — все равно где: на рынке, на сцене, в суде, в народном собрании, на пиршке, на арене гимназиума или ипподрома, на поле битвы, в Одеоне, т. е. в филармонии, — здесь личное тщеславие находило выход. Даже летосчисление ведется по олимпиадам, т. е. по агональным, столь прославленным Пиндаром ристаниям на плац-дроме Олимпии (Пелопоннес).

Агонистикой эллины как бы примиряли непримиримое: противоречие интересов личности и множественности. Культ победителя был своеобразным культом личности, той самой *Persönlichkeit*, в которую так непоколебимо верил гуманизм с его философией свободы — Канта, Фихте, Шиллера, Гумбольдта. Этот культ личности своеобразно выразил себя в искусстве эллинов: в стремлении увековечить свое «я» так называемой сфрагидой — печатью, подписью, именем, запечатлеваемым на том, что создавал данный автор, — только бы назвать себя! И не только Сафо и Фокилид, но и ремесленник афинского предместья Керамик запечатлевал свое имя на сделанной им вазе: такой-то.

И все-таки культ личности был культом героя-победителя (того самого *Überwinder*, которого Гёте презрительно противопоставил *der Persönlichkeit*), и вся культура эллинская была культурой

героического человека, выразившего свое мировосприятие: на сцене театра — в трагедии, на сцене жизни — в политике.

Как и культ героя, культ личности был высоким искусством выдвинуть личность на фоне множественности, но он был далек от отрешенности «я» аскетического Востока и субъективирующей Европы.

Для эллина героизация Икса есть подытоженное выражение в иерархическом ряду подвигов Игрека, Зета и т. д. Она — зафиксированный факт наибольшего риска. (Это понял и использовал Гюйо!). А раз наибольшего — то такая героизация требует бытия множественности, требует площади, а не пустыни или кельи.

Отрешенное «я» для эллина эпохи эллинства — это уродство, чудовищное создание дурной фантазии: Скилла в пещере над водоворотом Харибды. Чистый субъект-для-себя европейского идеализма был бы для эллина тенью айда, лишенной памяти: тень — без тела, без мысли.

Поэтому и поэт-для-себя в Элладе невозможен: уже потому хотя бы, что он имел сперва не читателей, а слушателей. И только якобы возможен философ для себя. Его «для себя» — прием: оно вызов, брошенный множественности. Оно — законный парадокс: нарочито скрытая в святая святых (адитоне) храма Артемиды Эфесской рукопись Гераклита, нарочитая бочка киника Диогена, нарочитая пещера мизантропа Тимона Афинского как бы с надписью: «Прохожий, подойди к моей бочке, к моей пещере, и хотя мне якобы нет до тебя дела, ты все-таки учись у меня и почти и прославь меня».

Отрешенное «я» означало в Элладе общественную казнь. Остракизм как замена смертной казни был не чем иным, как таким отрешением. Остракизм не только отсечение личности приговоренного от гражданственности-множественности. Остракизм тем самым является также отсечением от приговоренного его собственной личности. Поэтому и Сократ, страшась обезличивания — это значит, и аннулирования своего учения, — предпочел смерть изгнанию: его учение было его поведением, а не книгой. Изгнанный из Афин честнейший Аристид — отрешен от честности вне Афин. Изгнанный храбрейший Алкивиад — отрешен от храбрости вне Эллады. Это бесславная храбрость. В конце концов если бы его не убили, он принял бы яд. Если все это анекдоты, то здесь анекдот есть point истины.

Так агонистика породила два движения: одно с направленностью на личное — явление победителя-героя, другое с направленностью на множественность — соревнование как таковое и прославление, т. е. участие в соревновании зрителя-слушателя полиса.

Постигая эти два движения, мы постигаем и то, как возникли из первоначального оргиазма: через личную страсть — сольная мелика эллинов и через гражданственность полиса — мелика хоровая, со-

участница всех его праздников и празднеств. А таковым числа нет! Былое иступление пляски и бега было силой обуздывающей гражданственности превращено в торжественный процессиональный ход: былому хаосу дикарски пляшущей толпы была придана в гимне форма каре, а наиболее яростному по происхождению дифирамбу, посвященному Дионису, была придана замкнутая форма круга.

В четырехугольник и круг хора замкнулся былой оргиазм. И только неистовая гипорхема — песня-пляска сатиров, с полемической целью окарикатуренная поэтом Пратином, с ее пантомимой, тимпанами, авлами, бубнами, напоминала еще о былом первобытном неистовстве оргиастов. Так обрел оргиазм в музыке слова и в пляске мелической хореи одновременно обуздывающую и пленительную форму, где регламент сочетается с вольностью, условное с непосредственным.

Да, была одна область поэзии, где оргиазм, это бешено вращающееся, страстями бушующее ядро сил как бы непосредственно ввергается в те скрытые числовые отношения, которые, выявляясь ритмомелодикой, дают выход личному началу: область эта — сольная мелика. Здесь взаимоотношение двух тем — «оргазма» и «числа» — явственно.

Пусть ищут корни эллинской мелики в поэзии народной, в ритуальном песнопении богослужебного культа, даже в эпической традиции. Важно другое: сила аффектов, страсть. Из страсти, подстегнутой воображением, родилась эллинская мелика, из сублимации оргиазма.

Пусть торжество личного начала и его бурный расцвет заложены в тех бурях конца VIII и начала VII века до н. э., среди которых родились Архилох, Сафо, Алкей, — века напора, искания, освобождения, века колонизаций, революций, заморской торговли, расширения и непрерывного прорыва кругозора, крушения родовой знати, захвата власти демосом, торжества сильного человека-тирана, века, смысл которого был тогда выражен философией Гераклита — его безудержным потоком и метаморфозой вещиности (где поток — единый смысл-логос существования). Для нас здесь важно одно: то, что самоосознававшая себя личность, которой разрешалась буря эпохи, не могла не высказать себя и бурно изверглась лирикой. Сама тирания способствовала расцвету лирической поэзии, т. е. перевоплощению силой воображения в музыку слова необузданной страсти грандиозного тщеславия эллина.

§ 3

Первые поэты-лирики — Архилох, Алкей, Анакреон, даже Алкман — все они поэты-бойцы. Они мечут в противников гневный стих, а вслед за ним и копье. Они умеют ненавидеть, умеют и лю-

бить. В исступлении их любовной страсти, хотя бы у Сафо, Архилоха, даже у Ибика, чувствуется стихийная мощь космического, порожденного Хаосом, «безумящего душу» Эроса древних космогоний, а не сладострастный ожог от язвящих стрел коварного баловня природы — амура, освобожденного от соблюдения честного слова.

И какой напористостью и организованностью должны были обладать эти одинокие голоса, чтобы прорваться сквозь быт множественности и установленные ею каноны и, выявляя свое личное (поэта) как тему «оргазма», соблюсти канон как тему «числа» — гражданственности и слить то и другое в гармонию.

Если лирика эллинов и называется субъективной лирикой, то только в том смысле, что субъект зубами впился в жизнь и, отрываясь от нее с окровавленным ртом, вкладывал вопли боли, тоски, отчаяния в такие гармоничные звуки, какие только может создавать музыка слов. И прав был бы читатель, который удивился бы, как уживаются эти исступленные крики ненависти и ревности, этот безудерж страстей, вся эта вакханалия чувств с скованностью строф и условностью формы эллинского мелоса. Ведь, по мифу, растерзали все-таки Орфея вакханки! Но тут и сказалось умение эллинов гармонизировать любой оргазм, не расслабляя его, а вынуждая его пульсировать целеустремительно и экономно под прозрачной, как эфир, упругой оболочкой. Цель была одна: зачароваться и зачаровать. Скованная лирическая строфа, особенно в мелике хоровой, заковыкая исступление страсти, рвущееся из душевного хаоса наружу, она сама в музыкальном смысле представляет собой удивительное явление оргазма, гармонизованного «числом». К тому же хоровой мелос больше, чем все иные виды поэзии, есть сочетание условного, во всех деталях оформления регламентированного, искусства с вольностью конкретно-образной фантазии и ритмомелодики, при сопровождающей ее музыке, как напоминание об изначальном оргазме.

Античный мелос — это потоки, ручьи и ручейки внутренних рифм-переключков и эхо созвучий, паузных немотствований, переменных длительностей и ускорений, ударных фонем-доминантов, как бы лейтмотивов мелодической темы, — и при этом какое богатство ритмического движения при переключении этоса (т. е. характера, настроения), при стихийно вольном течении стиха, не ограниченном ни конечной рифмой, ни равносложностью или равноудаленностью! Перед нами свободный, белый, будто хаотически волнующийся стих, и все же какая мелодичность, протекающая отнюдь не из одного благозвучия эллинской речи, а из тончайшего, точного, но методологически неуловимого подбора звуков при необычайно гибком ритме, т. е. при строгом выполнении числовых отношений музыкального искусства.

В целом — это под воздействием «числа» как множественности музыкой слова зазвучавший оргиазм. И если определять, согласно романтикам, эллинскую лирику как подражательное излучение музыки в образах и понятиях, если считать, что эта музыка борется в душе человека-лирика, стремясь разрядиться образами, что субъективность лирика-поэта — только одно воображение, что его «я» звучит из глубин бытия, что образы его — не что иное, как он сам, но его «я» есть вечно сущее «я» человека, гения мира, ибо человек-Архилох никогда не может быть поэтом, — то мы согласны, что субъективизм поэта-лирика в смысле «отрешенного субъекта-для-себя» есть даже не воображение, а голое отвлечение, проекция. Но мы противопоставляем этому высказыванию тезу, что эллинская мелика есть неистовство души, оргиазм, рвущийся из живого существа, из нутра человека-поэта, который стремится выразить себя музыкой как единственной формой, где его страдающее, само себя зачаровывающее тщеславие получает удовлетворение в единовременном зачаровывании других, слушателей, и где он может насладиться победой над соперником, вступить с ним в бой — на этот раз в бой музический на почве агона, т. е. на почве гражданственности:

Железный меч не выше
Прекрасной игры на кифаре.
(Алкман. Пер. В. Вересаева)

Таковы две строки поэта Алкмана, познавшего весь трагизм «боевой судьбы» для поэта — стоять с мечом, а не с лирой в руках. Пройдет столетие, два, и поэт перестанет быть бойцом. Он обратится в виртуоза, до зубов и до бесстрастия вооруженного поэтикой, мастерством — и только. Он уже не Алкей — он поэт-музыкант Тимофей*. Здесь слово действительно захотело подражать музыке, быть музыкой. И сама музыка стала игрой форм, столь же бесстрастной, но с изыском. Тогда-то прозвучал предостерегающий голос Платона: «Кто подходит к вратам поэзии не в исступлении мусическом, а в убеждении, что одно мастерство сделает его поэтом, тот и сам не поэт, и искусство его, как искусство здравомыслящего, исчезает перед искусством исступленных».

Что это значит? Это значит, что Платон потребовал от поэта исступления страсти: оргазма воображения, а не голый виртуозной техники, которой «скоморохи тщеславия щекочут наше милое отдыхающее животное».

* Тимофей — поэт-виртуоз IV в. до н. э., создатель так называемого «кифаредического нома».

Это был как раз поворотный пункт в истории культуры Эллады и в то же время час поединка между темой числа-как-гармонии и темой оргазма, час, смутно предрекавший победу новой, третьей силе — науке. Тогда «число», формой окова в искусстве оргазм, заковало его в итоге как пленника: оно как бы арестовало оргазм и захотело вывести его за пределы космоса, чтобы, видоизменив свой смысл, став репрезентацией «множественности», самовластно править миром и человеком, т. е. грандиозным тщеславием эллина.

Это был как раз момент высшего напряжения также и в судьбе хоровой мелики, ее агония, когда ее уже не могла спасти даже агонистика. Наоборот, агонистика обостряла положение, ибо напряжение было вызвано борьбой музыки и слова, точнее, музыки слова и музыки инструментальной, как бы двух виртуозов внутри самого хорового мелоса.

Если допустить романтическое понимание, что мелика — подражательное излучение музыки в образах и понятиях, то подражание это, все прогрессируя, дошло до того предела, где слову угрожала участь стать в поэзии голым аллитерирующе-ассонирующим звукорядом. И тут разразилась катастрофа. Трагедия поглотила хоровую мелику, но и сама оказалась обреченной.

§ 4

Есть захватывающая сила в трагическом. Оно волнует скрытым в нем оргазмом. И именно для эллина трагедия была высшим гармонизированным выражением темы оргазма: и как выявление личности, и как выявление множественности. Только в пору распада гражданственности, к началу эллинизма, когда «личность» снизилась до обезличенного индивида, все-таки самолюбиво противопоставляющего себя «числу», т. е. сумме таких же обезличенных индивидов, и когда эта сумма вернула себе на рыночную площадь оргазм, некогда похищенный у нее оркестрой, только тогда власть трагедии пала. Эстетическое наслаждение было сперва вытеснено политическим, а затем религиозной вакханалией и анакреонтическим весельем.

Но трагедия была и выразительницей темы числа и в смысле гармонии, и в смысле множественности.

Трагедийный герой — оргиаст. Изначально, в примитиве трагедии он — сам Дионис, руководитель вакхических оргий. Он — преступник: иногда поневоле. Он преступает черту, начерченную ему новыми Мойрами, т. е. гражданственностью, моралью, законом: он нарушает тему числа-гармонии. Он преступает в силу заложенного в нем, в его личном начале, оргазма как богоборчества или просто как тщеславия эллина даже тогда, когда он расплачивается за оргазм предков: за преступление Тантала, Атрея, Фиеста. Он чаще все-

го детерминированный преступник поневоле. Проследивая орги-
зм героя от Эсхила к Еврипиду, мы устанавливаем, что чем мы
ближе к эпохе вселенства, тем обнаженнее неистовство героев, кру-
шащих тему числа-гармонии, пока неистовство само не становится
темой трагедии даже в ее заголовке. Например: «Неистовый Ге-
ракл» Еврипида. От образов Кассандры и Электры Эсхила — к Аян-
ту Софокла — к Кассандре, Гераклу, Пенфею и Агаве Еврипида тя-
нется для нас кривая оргазма: от одного к другому перебегают то
зримо, то незримо змееволосое исчадие ада, безумящая Лисса, как
это реально дано в упомянутой трагедии «Неистовый Геракл»:

А теперь за дело, Лисса: и клянуся я, что море
Так не выло в непогоду, волны тяжкие сдвигая,
Так земля не содрогалась и, по небу пролетая,
Столько ужаса и смерти стрелы молний не носили,
Сколько ужаса и воя, и безумных содроганий
Принесу я в грудь Геракла...

.....
Видишь, видишь, — началось. Голова от гнева ходит:
Сам ни звука, точно скован. Только белые шары
Всё по впадинам катает, да высоко и неровно
Ходит грудь его скачками. Точно бык, готов он прыгнуть...
Вот из сдавленного горла воздух вырвался со свистом.
Грозным ревом смерть зовет он. Скоро, скоро, — погоди,
Дикий танец затанцуешь, бледный страх флейтистом будет...

(Пер. И. Анненского)

И характерно: завершающей жизнь Еврипида трагедией были
«Вакханки». Здесь дионисийский оргиизм вместе с Дионисом,
вдохновителем оргий, выступил на сцену перед зрителями, рас-
терзав героя Пенфея руками вакханки, его матери Агавы, как для
того чтобы обнажить корни трагедийности и спеть покаянную
песнь — и за смирение благоговейного Софокла, и за маску траги-
ческого героя, и за всех тех, кто безумствовал мало на краю безд-
ны. Даже хор и тот неистовствует в «Вакханках». Было ли это
предчувствием близкого оргиизма площади-рынка эпохи вселен-
ства, — как знать! Послееврипидовская трагедия для нас только
след на каменистом грунте усохшей реки: «здесь пробежала траге-
дия!» — это все, что мы знаем о ней.

Но если в герое трагедии, в его непреодоленном оргиизме-
богоборчестве оказался поворот личности в сторону героического
акта, то в лице трагедийного хора перед нами образно выражен-
ный детерминизм при преодоленном былом оргиизме толпы-
множественности (как темы «голого вещественного числа»).

Хор трагедии бездействен. К чему вмешательство в необоримый ход событий: все предопределено, помощь бесполезна. Хор правит свою хорею даже не на сцене театра: он теперь в оркестре — ниже уровня сцены. Он хранитель тайного дара эллинов — искусства гармонии, взрываемой неистовством героя, т. е. оргиазмом его личности. Задача хора пассивна: силой одной только морали, своего нравственного авторитета сдерживать безудерж нарушителя. Попытки хора броситься на сцену, на помощь, предотвратить бедствие и тем самым якобы преодолеть свой детерминизм (свое назначение быть «мертвым числом», инертным воспроизведением массы, быть узаконенной вакханалией-на-месте) — и опять-таки только якобы спасти от неминуемой кары героя или его жертву и этим предотвратить нарушение «гармонии» — такие попытки единичны и не привились в трагедии.

Как ни заманчиво утверждение автора «Аполлона и Диониса»*, что хор — символ дионисийски возбужденной массы в ее целом — порождает из себя видение сцены как мир аполлоновых образов и говорит о нем всю символикой пляски, звуков и слов, или же его утверждение, что хор — «дионисийское выражение природы и изрекает, как и она, в своем вдохновении слова мудрости и оракулов, как бы из глубины души мира вещая истину», — как все это ни заманчиво звучит, но так ли это?

Скорее обратное. Возникший из оргиазма, быть может, из оргиастической пляски козлов или вакханок, трагедийный хор (этот «символ дионисийски возбужденной массы») силой обуздывающей и гармонизирующей темы числа (силой гражданственности полиса) оборотил свой оргиазм, свое возбуждение, свое «дионисийское выражение природы»: его роль в трагедии как лица есть скорее именно символизация вышеуказанной темы числа как множественности, освобожденной от своего возбуждения, от своего оргиазма. Хор есть подобие организованной гражданственности, и только в форме эстетическо-сценического обнаружения оно своей триединой хореей, всей символикой пляски, музыки и словесной ритмомелодики как бы напоминает зрителю о своем изначальном, теперь сдержанном исступлении, то предостерегая о нем, то горестно оплакивая его в своем бессилии. Евмелия — пляска трагедийного хора — есть теперь гармонизированный оргиазм.

И «слова мудрости и оракулы», которые изрекает хор якобы в своем вдохновении, «как сама природа», прошли сквозь умеряющую восторг гражданственность полиса, сквозь его «закон» (*vómos*) и только там звучат страстно, где в лице хора говорит сам поэт, где говорит его «я» вдохновенного лирика. Смысл же самой «мудрости»

* Речь идет о Ф. Ницше.

хора есть скорее здравомыслие моралиста, склонившегося перед детерминизмом и трагической участью человека, чем опьянение восторгом. Мятеж Прометея хору чужд. И даже в самой эсхиловой трагедии хор океанид при всем своем сочувствии Прометею и стихийном сродстве с ним, с его титанической природой — «эти юных дней его подруги, роем крыл звенящие в эфире» (пер. Вл. Нилендера), при всей нежности своей негодует на Зевса, преступно попирающего древние законы, и тут же трепещет в ужасе от вольноречия возмутителя-титана, готов покорно возлагать на Зевсов алтарь бедра закланных быков и советует Прометею прочь отбросить гордость, испить мудрого благоразумия, быть послушным и не упорствовать. Покорность — вот она мудрость хора! Здравомыслие — смысл его речений! Но их звучание, сама музыка слов, ритмомелодика в сочетании с пафосом (то изнуренным у Эсхила, то порой риторическим у Еврипида и по мере приближения к эпохе вселенства все возрастающим по риторичности, даже украшенным цветистостью горгианства у трагика Агафона) — вот где еще бушует скованный строфикой и регламентом пляски оргиазм, волнуя даже современного читателя при чтении греческой трагедии у себя за столом.

Но если проследить судьбу хора в трагедии от Эсхила к вселенству, то мы увидим, как судьба этого предстателя детерминизма и явного хранителя эллинской гармонии (темы числа), в то же время тайного оргиаста, обуздавшего формой собственный изначальный оргиазм, как судьба хора служит признаком крушения «гармонии» эллинства и умаления его высокого искусства гармонизировать оргиазм.

Если «Персы» Эсхила скорее кантата, чем трагедия, т. е. больше хор, чем действие, если у Софокла хор еще субстанционален и песни хора тесно связаны с действием, вмещены в него как его неотъемлемая часть, то уже у Еврипида намечается смещение хора в сторону — разрыв между действием и хором: хор постепенно отступает за пределы действия, как бы присутствуя отсутствует при коллизии и гибели героя. Он обращается в передвижную хорею, которую можно переносить из трагедии в трагедию, в самостоятельный лирический антракт с пением стихов между действиями. Таков он уже, по-видимому, у трагика Агафона. В конце концов он только музыкальная интерлюдия с балетом или пантомимой.

Этот разрыв между хором и действием шел преемственно вслед за разрывом между поэзией и музыкой; и как в оргиазм хорового мелоса проникла риторика и всосала его в себя через свои тропы и фигуры, так проникла риторика и на сцену трагедии, но только рядом с философией, и подточила связи между хореями и действием. Трагедетворец Еврипид уже для современников — философ на сцене.

Это постепенное отступление дионисийского хора, первоначального носителя темы оргиазма (а затем уже носителя темы числа), за пределы действия оставляло трагедию, возникшую из хора, как бы без хора, что, быть может, и было, чему свидетельством служит комедия, где хор вовсе ушел с оркестры за сцену и стал зрителем.

Так трагедийная лирика (хор), праздновавшая в конце V века до н. э. свой триумф над хоровой меликой, к эпохе вселенства — с изменением смысла «числа» как гармонии и появлением «числа» как массы — постепенно изгоняется из трагедии. Здравомыслящая лирика не возбуждает аффектов: теперь нужны эффектные речи, а затем одни эффективные события. Но в эпоху диадохов, непрерывных войн, улица жизни предьявила столько трагических актов, что они перестали быть нужны на сцене, и остался, как сказано, один балет на забаву гурману и оргиастической живой массе, заполнившей рыночную площадь.

Что иное можно увидеть в герое-оргиасте трагедии без хора, как не попытку освободить оргиазм личности от обуздывающей его гражданственности? С разрывом между хором и действием для эллина некто одинокий выходит на сцену — тот индивид, которого подготовила проповедь в садах атеиста Эпикура.

Мотив одиночества, т. е. мотив отрешенного «я», — антиэллинист. И если такой мотив зазвучал (а он зазвучал уже у Еврипида!), то это также служило признаком смысловой метаморфозы темы числа, признаком разрыва между личностью и множественностью — полисом.

Одинок и герой трагедии XIX века: он оторван от множественности, от окружающих. Но он образ трагизма удручающего. Герой эллинской трагедии субстанционален: он всегда в кругу гражданственности (даже Прометея не покидают океаниды). Он образ трагизма возвышенного, ужасающего. И если теперь герой трагедии оторван от хора — это означало, что гармонизирующий дар эллина иссякает, это означало, что оргиазм вырвется наружу вместе с суеверной массой на рыночную площадь и что если массу не организовать высокой идеей труда и не приобщить к культуре, то высокая культура погибнет.

Гибель трагедии как искусства была тогда признаком не только притупления прежде необычайно жгучего чувства трагического у эллина, но и признаком метаморфозы и срыва всего эллинского мировосприятия. Очищался путь для «сильной особи», которая, противопоставляя себя обезличенной, но уже грозной массе, выступила сперва как индивид-эгоист. Ее подготовила к эпохе вселенства проповедь, что философия исследует средства для достижения индивидуального блаженства.

Так возникла антиподия: Эпикур против Прометея, равнодушный атеист — против страстного богоборца, как два символа двух эпох культуры Эллады — эллинизма и эллинизма. И не странно ли, что на стыке этих эпох, как некий жест истории, пограничным столбом пламени стоит безумное, нелепое и все же героическое деяние тщеславия: сожжение Геростратом храма Артемиды Эфесской, одного из семи чудес света, в день рождения Александра Македонского, как аллегорическая картина гибели трагической культуры эллинизма, как последний взрыв ее богоборческого, уже извращенного прометеизма перед восходом иной эры человечества — христианства.

§ 5

Но вернемся назад — к эллинизму.

Интерес к поэзии не угас в Афинах V века до н. э. Эстетические дискуссии о задачах, оформлении и воздействии поэзии, о поэтических жанрах занимают умы. Но прежние виды поэзии и формально, и по содержанию, за исключением торжествующей трагедии и ее трагедийной мелики, сказали свое слово: высшее выражение было найдено, подражать бесполезно, достигнутого не превзойти. Уже у Пиндара чувствуется тяжеловесность, манерность, виртуозность. Было отмечено, что его новые мысли не спасают формы, что напрасно вставляет Вакхилид в дифирамбы и эпиникии, всячески размалевывая их, мотивы из эпоса: он не умеет развить действия — он обрывает его.

На смену мелодической поэзии идет музыка. Она требует автономии. Как уже было сказано, хоровая мелика превращается в поединки между музыкой и словом. Воздвигается Одеон. Он арена для этого поединка. Новонайденный кифаредический ном поэта-имажиниста IV века до н. э. Тимофея — образец агонии этой борьбы. Напрасно поэзия стремится при помощи виртуозности инструментовки и ритма, в ущерб мысли, самой стать музыкой. Эта попытка поэзии соревноваться с музыкой была уже заранее осмеяна в гипорхеме Пратином (V век до н. э.). Соперница-музыка торжествует. Она отделилась от слова и выступает как самостоятельное искусство. До сих пор Эллада знала авлодику и кифародику — сочетание духовой (авла) или струнной музыки (кифара) с напевным словом. Теперь она услаждается кифаристикой и авлетикой, т. е. чистой виртуозной многострунной музыкой — кифарой и флейтой, и находит больше удовольствия в искусстве риторики, чем в искусстве поэзии.

До нас эта музыка не дошла. Но знатоки обвиняют ее в подражательности: она, дескать, воспроизводит явления; она — звуковая живопись. Между событиями жизни и природы и ритмическими фигурами и характерными звуками в музыке аттического дифирамба — явная аналогия. По мнению одних, музыка воспро-

изводит битвы, бури на море и лишилась мифотворческой силы. По мнению других, она немного сентиментальна и изысканно психологична. Во всяком случае, новая музыка кажется опасной дальнзорким умам: хотя бы Платону. Возникают споры о тональности, о ее этическом и политическом воздействии: не расслабляет ли она волю, не создает ли чувствительного интеллигента вместо мужественно-героического гражданина?

Но что делать! Теперь на аффект зрителя воздействует только эффект. Нервы притуплены, но одновременно и слишком раздражительны. Чувство неустойчивости, прозрение близкого взрыва не только культурных ценностей, но и самого уклада жизни, быта, овладевает в IV веке до н. э. полисом. Его гражданственность, его искусство организовывать — эта тема числа все сильнее и сильнее начинает звучать не в ритме, не в гармонии, скрыто или явно обусловливаемой количественными отношениями, а в голой множественности, в материальном количестве единиц-тел — в числе-массе: смысл «числа» стал иным. Там же и «личность» выступает из рамок гражданственности. Она терпит двоякую метаморфозу: самообезличивание как явление всеобщее, массовое, и апофеоз личности как явление единичное, обоснованное философскими школами. Теперь уже не гражданственность, не полис возносит эту личность как героя-победителя в соревновании-агоне, олицетворяя в этой личности себя. Теперь личность возносит стихия, живая масса, живое «число», только якобы организованное в гражданственность. Теперь у полиса отнята та сила, которая помогала ему гармонизировать любой оргиазм: то сочетание культа и искусства, в которое верил или хотел верить гражданин общины полиса. Теперь он уже не хочет верить в гармонию: софистика разложила веру в абсолютную истину*, а когда падает вера в истину вообще, тогда падает и вера в поэтическую истину, в поэтическую ценность — в поэзию как ценность. Зритель трагедии и слушатель мелоса потребовал от театра сокрушения и умаления былых богов и героев — их дегероизации; и не во имя нового идеала, а во имя «ничто», или во имя наслаждения, или какого-то смутного предчувствия чего-то нового, грядущего. Зритель потребовал — и аттическая комедия охотно пошла навстречу этому требованию. Сотни комедий и фарсов, чьими заголовками служат нередко имена великих людей прошлого, так и кинулись стайей на сцену: зритель требует! Чего стоят хотя бы десятки комедий под заголовком «Сафо» или «Фаон», где страстная женщина-поэт обращена в триблуду, проститутку-гетеру, пропагандистку и учительницу «сафической любви». Над ней глумились на потеху «числу», на потеху

* Академия Платона стала школой скептицизма (Аркесилай, Карнеад).

рыночной площади. Осмеяние страсти-любви — конек новоаттической комедии у преддверия вселенской эпохи.

Все это означало, что наступила эпоха разложения мифа, т. е. смена былого мифа новым: вместе с мифом былым разлагалась былая поэзия и умался возвышенный образ ее создателя-поэта — его героическая личность.

Право на личность остается только за политическим бойцом. А ему, конечно, в борьбе нужна не поэзия, а риторика. Новый политик — оратор и борец: он — Демосфен, он — Эсхин, он — Деметрий Фалерский, он — Деметрий Полиоркет*.

Былого героя, Архилоха и Алкея, — поэтов-бойцов сменил оратор-боец, после того как поэты стали виртуозами слова и поэзия стала терять своего партнера — музыку.

Так былой оргиазм выродился для обывателей в цинично-сладостное наслаждение оплевывания и зубоскальства над всем возвышенным былой культуры Эллады. Не было имени великого поэта, художника, философа, политика, который не преобразился бы в карикатурного героя пошлой опереточной комедии. Вскоре ей на смену придут скабрезные фарсы — бытовые мимиямбы и гилияро-трагедии. Пока, наконец, слово вовсе отойдет на второе место, и на сцене главенство возьмет на себя пантомима, балет: актер пантомимы — это герой дня и эпохи, выразитель темы числа как символа голый множественности: рынка — площади Александрии — Рима.

Агонистика осталась, так как грандиозное тщеславие эллина не уменьшалось, но у преддверия эпохи вселенства это тщеславие ищет победоносного идола, единого, столь же грандиозного, как деспотизм Востока: оно ищет героя, который мог бы полновластно повелевать числом, получающим отныне все обнаженнее и обнаженнее смысл количества тел вместо смысла «количественных отношений». И тот, кого ждали, — пришел: победоносный Александр.

Этот грандиозно-тщеславный романтик, носитель идеи всемирного государства, кстати, надо полагать, идеи, подсказанной ему его наставником Аристотелем, чья голова выглядывает из-за плеча Александра, стал героем-идеалом «числа» и всех честолюбцев. Так идея вселенского государства (кафолического) как выражение темы числа нового миропорядка — эллинистического — заместила идею гражданственности полиса как выражение темы числа миропорядка былого — эллинства.

Тогда же рядом с Александром встал Диоген — человек-космополит, «гражданин» вселенной, в которого потом влюбилась французская революция.

* Демосфен и Эсхин — ораторы; Деметрий Фалерский — философ, оратор, правитель Афин; Деметрий Полиоркет — полководец.

Промежуток между казнью Сократа и приходом Александра был периодом подготовки нового миропонимания и крушения трагедийной культуры. И если христианству, которому были необходимы мученики, угодно было увидеть такого дохристианского мученика в Сократе, то мы сейчас вправе спросить: мученика за что? Не за «число» ли, гармонирующее «оргазм»? И наш ответ: нет! Не платоновский Сократ — сам Платон был апологетом этого дара эллинов. Он своим жутким идеальным государством попытался спасти Элладу, ее гражданственность, ее полис, дав ему новое устройство. Это он хотел сохранить тот удивительный дар эллина: искусство гармонизировать оргиазм. Вот почему придавал он такое значение агонистике и музыкально-ритмическому воспитанию юношества. Сократ же был «мучеником» за героическую личность, выразительницу победоносного тщеславия эллинов. Сам Сократ при всем величии его самопожертвования был все-таки, как было сказано, «монстром тщеславия».

Платону не удалось создать идеальное государство. Мы знаем: его попытки с Дионисием Старшим и Дионисием Младшим и с его другом Дионом кончились в Сиракузах чуть ли не смертным приговором Платону — продажей его в рабство и удалением навсегда в рощу Академа близ Афин. И здесь, из рощи Академа, зоркий глаз Платона увидел, как эллинская гражданственность, постепенно теряя свой смысл силы, гармонирующей оргиазм личности и множественности, склоняется к господству голого «числа» как множества. Agora как «гражданственность» обращалась в агору-рынок. И, предвидя грядущее, ему ничего другого не оставалось, как умереть с томиком Аристофана под подушкой. Какая ирония!

Еще десятилетие — и Александр, этот чудо-ребенок, рванул и двинул фалангами с запада на восток вооруженное железом «голое число» — пока еще фалангами, — чтобы якобы приложить там на практике бывшее высокое, теперь одряхлевшее искусство эллина «гармонизировать любой оргиазм». Его фаланги, по замыслу, несли гармонию оргиазму Востока. Но порожденное победителем обратное движение с Востока на Запад ответило обоготворением лица и потоками религиозного, для эллина «варварского», оргиазма — восточными культами, как бы идя навстречу не гармонии полиса, а навстречу тем древним оргиастическим мистериям, которые истари обтекали Элладу. Точкой всеобщего восточно-западного водоворота сил вскоре стала Александрия. Вселенское государство, империум Александра, как выражение темы голого числа, неорганизованной массы, передало ей свою «вселенскую» идею.

§ 6

Двояко осмысливается для нас имя «Александрия»: как средоточие культуры вселенства и как символ эпохи.

Александрия — это распадение былой гармонии на «оргазм» и «число», на религию и науку, на изыск и ученость. Это интеллектуальная попытка в мистике неопифагорейцев и в гнозисе сочетать распавшееся начало воедино.

Александрия — это анакреонтика как мировоззрение, и это религия как цемент и фундамент вселенской идеи.

Александрия — это академический скепсис, усомнившийся даже в сомнении. Это — полупрезрительная улыбка снисхождения у атеиста и эгоиста-эпикурейца (с его ставкой на индивида) — снисхождения к потугам искателей чего-то истинного, «желательного» — к античным романтикам.

Александрия — это героическая тема античного интеллектуалиста, интеллигента-стойка, непрерывно переваривающего свое мучительное честолюбие в котле морали на медленном бледном огне самоограничения. Только и слышится, как он упорно твердит свое: «Счастье возможно! Стоит жить! Действуй внутри себя! Будь первым — в морали!» Хотя сам он несчастен, пассивен, ему скучно жить, и он далеко не первый — даже в морали.

Александрия — это лозунг якобы красоты жизни, а не развития красоты душевной, как будто при внутреннем уродстве или пустоте, когда в душе — выеденное дупло, жизнь может быть красивой.

Александрия — это замещение подлинного политического красноречия канцелярским языком, вымышленными речами — суазориями, это подмена судебного красноречия контрверсиями, т. е. мнимыми судебными речами по вымышленным делам. Это либо крошка из стилей, либо всеобщий обезличенный четкий и краткий литературный язык — койнэ*. Это публицистикой ставший цинизм, который находит примирение свободы и необходимости в тезе: *volentem fata ducunt, nolentem trahunt***.

Это — появление профессионалов в искусстве, спецов по поэзии, создателей ученого эпоса, поэтов-реставраторов стиля, языка, жанров прошлого. Это — накопление антологий, энциклопедий, всяческих компендиумов, подводящих итог прошлому миропорядку в культуре Эллады. Это — насаждение музеев, университетов, библиотек, планирование новых городов, созидание дворцов, расцвет статуарного и живописного портрета.

Но есть нечто поражающее на первый взгляд во вселенстве: стремительный взлет медицины и математической науки — геометрии и астрономии, а кстати, и географии, как будто высший культурменч, интеллигент-атеист, укрывшийся за стены музеев и библиотек, стремится углубиться в себя, в свое человеческое тело или

* «Койнэ» означает «общий»

** Добровольно идущего судьба ведет, упирающегося — тащит.

же унести за тридевять земель от «быта» и его вкусов, от раболепия перед державными покровителями наук, перед всеми Птолемеями — только бы уйти от самой действительности в мир проекций или бесконечно далекой астральности. Измерен диаметр Земли, меридианы и параллели; открыто вращение Земли вокруг оси; поняты вулканы... И все же, при этой «универсальной жажде знания», которая была уже нами отмечена, поражает в людях мучительная жажда чуда. Объяснение ей: неуверенность в завтрашнем дне. И что же! Не имея опоры в жизни, александрийский интеллигент пропитывается бюрократизмом, чтобы укрыться за формальной схемой административной необходимости.

С какой жестокой пронизательностью охарактеризовал этого электика, этого обезличенного индивида, культурменча эпохи вселенства автор книги «Аполлон и Дионис», разгадав в нем критика, бессильного и безрадостного, вечно голодающего, если его не накормит просвещенный правитель — Птолемей, Антиох, Селевк, Аттал — этого ученого ученика Эпикура, стойков и скептиков Академии, который в глубине души своей библиотекарь и корректор поневоле и только слепнет от книжной пыли и опечаток. Но как должны мы быть благодарны этому библиотекарю и корректору: они сохранили нам поэзию Эллады. И не их вина, если от нее мало что уцелело.

И впрямь, что оставалось делать этому александрийскому интеллигентуалисту, если не следовать рецептам философов, не жалеющих моральных медикаментов для достижения «индивидуального блаженства» — эвдаймонии; рецептов так много, и они все те же вроде: эпохэ, апатия, атараксия, акаталепсия, где знатоки так тонко различают отсутствие потребности от воздержания, воздержание от равнодушия, равнодушие от покоя души, а покой души от непостижения, как будто все эти нюансы не обозначают одной и той же сути. Однако моральная терапия оказывалась бессильной перед взрывом накопившегося оргазма, когда из пустой бочки близ портика Афин <...> все еще раздавалось на весь мир прозвучавшее признание киника Диогена: капля счастья больше, чем бочка духа! Откуда же выжать эту каплю счастья: из грамматики, или медицины, или из математики? Или, выбежав из музея, кинуться на взыгравшую оргазмом рыночную площадь и среди вакханалий суеверности толпы выпить эту каплю?.. Площадь манила и пугала интеллектуального александрийца. Он колебался.

Эллины исстари знали, что секрет счастья не только в умении поймать мимолетную случайность, но и в умении организовать ее: лови мимолетное и организуй.

Только позже, когда античный космос весь изошел трещинами и то и дело грозил расколоться и рухнуть, в эпоху послесократи-

ков, торжествующий гедонизм и цинизм пренебрежительно отбросили второй абзац секрета: «дар организовывать», и только первый абзац «мимолетность» провозгласили единственной истиной и смыслом, который, пожалуй, кое-как еще оправдывает обесмысленную жизнь. Так сократилась заповедь до лозунга: «лови момент» — *carpe diem* (Гораций).

И александрийская эпоха с ее крылатыми эротиками и мотыльковыми душами-психеями приняла это *mot* как правило поведения — *modus vivendi*.

И этим лозунгом овладела поэзия — анакреонтика, наследница эллинского мелоса.

Что же такое анакреонтика, а кстати, и эпиграмма как мировоззрение эпохи вселенства?

Это — легкий скептицизм, как всегда не без цинизма, впрочем, прикрытый изысканной грацией гедоника, любителя тонкого наслаждения, отдавшего алчности мгновения. Теперь утрачено различие между былой «божественностью» муз Парнаса и прелестью площадной гетеры: чем теперь гетера — не муза, чем муза — не гетера:

Дайте мне вина, девицы.
Пить, лишь бы не думать!

Возвышенная трагедийность, Пиндарова величавость в век господства авантюры, религиозного сумбура, ученого универсализма, музейной науки и площадного суеверия, в век всеобщего синкретизма, винегрета из обычаев и обрядов всех культур Востока и Запада, среди этой ярмарки, когда уже голос эллинского философа и «исступленного» поэта замирает, и образ их уже не служит идеальным образцом для «пути» юношества, как это дано в биографиях Плутарха, в век, когда воздвигается храм Афродите-Лаиде, т. е. обожествленной гетере, когда ничто не прочно — ни в сознании, ни в быту, и все поклоняются богине Тюхэ-Случайности (кстати, гению-хранителю Александрии), в век, когда великий для эллина эрос Платона, этот высший инстинкт, непрерывно и страстно влекущий воображение к красоте, к творчеству в формах «абсолютных», т. е. в образах совершенства, когда этот образ уже смешон и вызывает глумление, в век, когда позади отравленный Сократ и, быть может, тоже отравленный и без того уже в пьянстве погибавший Александр, этот романтик идеи «всемирного государства», столь жалко распавшегося у еще не остывшего трупа победителя, — нет, великую серьезность эллинства прочь. Шибче и веселей! Веселей! Веселей! Вот моральный лозунг эпохи вселенства.

А если серьезность нужна — то так называемая честная, тяжелая серьезность александрийской учености, к слову сказать, мы

тоже многим ей обязаны: она собрала остатки «бывшей» истины, былой культуры эллинизма.

Всего ненужнее сейчас, конечно, трагедийная романтика. «Реализм» эпохи требует скабрезного фарса или просто пантомимы — жестикуляции на сцене при немотствовании слова-мысли. Слово-мысль — в музей, в стены философской академии, в саркофаг для чтения душам интеллигентных мумий при их загробном путешествии (по «квадриллиону километров»!). А для сентиментальной, конечно, реалистической чувствительности обывателя найдется идиллия с «бытом». Трагедия же? Кому нужна сейчас трагедия — этот Эдип? Пожалуй, еще нужен Еврипид, да и то кучке гурманов. И что такое теперь трагедия, если не душещипательная забава и приятное времяпрепровождение? Для катарсиса же, т. е. очищения зрителя при созерцании трагедии, о котором учил Аристотель, существуют бани и врачи. Впоследствии императорский Рим примет такой «катарсис» за аксиому. Не угодно ли вам термины Каракаллы! — Очищайтесь.

В этой Александрии в те века отчетливо противостояли друг другу две силы, как два символа эпохи: музей и площадь — площадь рынка с ее бурным вселенством и музей с его гробовой тишиной. В музее укрывался былой гений эллинской культуры, ее интеллект и высшая интеллигенция; на рыночной площади властвовали минута, фанатизм и меч победителя. Изначальный оргиазм, сдержанный некогда на агоре секретом числа — ритма и гармонии и выпавший из гражданственности полиса, кинулся теперь на рыночную площадь неорганизованной, разноплеменной, суеверной, крикливо-пестрой множественностью («голого числа»).

Так стала тема оргиазма началом и завершением эллинской культуры, сопровождаемая на всем пути эволюцией и метаморфозой смысла темы числа.

И пока музей стоял — было ли то в Александрии египетской, или Антиохии, или в Пергаме — повсюду среди многоязычного клочка площади металась полуслепая, расклоченная великая идея вселенства — идея политического и религиозного объединения человечества в одно целое. И две руки протянулись за ней под порхание анакреонтических песенок и психей: рука Рима и рука христианства.

Эта идея нуждалась для воплощения в организованной материальной силе. Единственным же, кто тогда мог сказать: «Сила — это я», — был Рим. Рим стал наследником оргиастического мира диалогов с его числом-массой индивидов и хаосом культов. Рим, приемник идеи вселенства, дал этому числу-массе формально право римского гражданства и *corpus juris civilis*, гражданское право, вместо былой организованности самого живого гражданства классического эллинского полиса.

И тут раскрывается весь цинизм императорского Рима, где некогда ниже V класса стоящая масса римских граждан бывшей центуриальной системы, оцененных по головам или по числу потомков, — эти *capite censi* или *proletarii* <...> стали теперь люмпен-пролетариатом Рима, но зато номинально гражданами Римской империи. И им, оргиастам площади, были брошены хлеб и зрелища в оцеплении легионов и преторианцев, чтобы их оргиазм получил оргиастическую пищу и не вырвался восстанием наружу, как при Спартаке.

Как некогда Эллада обуздывала грандиозное тщеславие эллина агонистикой и трагедией (где в форме оргиазма, гармонизованного числом, представлялась кара за оргиазм), так обуздывал теперь Рим империи «оргазм масс» кровавыми зрелищами обнаженного оргиазма цирков — битвами гладиаторов и диких зверей и помпезной казнью преступников. Властвовали цезарь и откупщик.

И как декоративно этот «герой» империи, преемник грандиозного тщеславия эллина, цезарь Нерон, официальный победитель на всеэллинских состязаниях, этот император-мусaget, новый бог мнимой агонистики, празднует свой триумф на трупе раздавленной Эллады!

Часть 2. Прометей и Геракл

*Как гордо б эллины клялись
Рабом последним на земле.
Лук Жизни я напряг бы в высь
Принес бы солнце на стреле.*

§ 1

Мы снова отступаем к V веку до н. э., когда хоровая мелика нашла соперницу в трагедии с ее трагедийной лирикой.

Не раз возникал вопрос, как это у самого жизнерадостного народа в эпоху его победоносного наступления расцвела именно трагедия, как будто искусство наслаждения трагическим возникает не от избытка жизнерадостности.

Мы попытаемся в целях понимания трагедийной лирики бросить на эллинскую трагедию несколько иной свет, рассматривая ее как высшее выражение трагического, но отнюдь не пессимистического миропонимания эллинов, возникшее из крайне обостренного общего чувства трагической участи человека во вселенной, при специфически эллинском повороте этого чувства в сторону героической активности. И хотя мы остаемся при уже усвоенном наименовании этой эпохи как эпохи трагической культуры, в эстетическом аспекте мы ни на мгновение не упускаем не-

изменного наличия темы оргазма и темы числа как ее двигателей. Но одновременно мы усложняем эти две темы двумя новыми темами — темой Мойр, т. е. детерминизма, и темой героя, т. е. революционного нарушения детерминированного, — двумя слагаемыми трагического миропонимания, которое и есть не что иное, как детерминизм при героическом взгляде на мир.

Так трагедия представляется символом неразрешимого конфликта детерминизма и героизма.

Тем самым трагическое миропонимание превращается в героическое мировзятие (герой берет мир, а не воззревает или созерцает мир), близкое по сути современному, хотя и лишенное оптимистической идеи прогресса, но зато чуждое пессимистическому мироощущению всех созерцателей закатов культуры. Ни оптимизм, ни пессимизм: трагическая героика — вот эллинизм! Она есть искусство: стоя над бездной, мужественно смотреть в бездну и провозглашать «да» жизни.

Это мировосприятие почти телесно осязается в трагедии Эсхила «Прометей», где само понятие «трагизм» служит темой трагедии, а ее герой Прометей — воплощением трагизма как темы.

§ 2

Эстетики всех направлений в многообразных терминах раскрывают категорию трагического как диалектическую игру противоречий. Противоречивость загадочного образа эсхилова Прометея, этого титана, сына земли-Фемиды, эллинского богоборца, человеколюбца, мученика и прозорливого предателя — могучее подтверждение истинности такого раскрытия. Этот образ волновал поэтов и философов всех времен, и истолкования его столь же противоречивы, как и он сам и дело его. По мифу, Прометей предает титанов в их борьбе с Зевсом, обманывает затем Зевса жертвенными костями, прикрытыми жиром, похищает у него огонь с неба, чтобы передать огонь, а вместе с ним и мысль куску из земли и воды, двуногим животным — людям, спасает их тем от гибели, уготованной им Зевсом, терпит за обман страстную муку — не века, — тысячелетия! — непреклонный волей, непримиримый в своей ненависти к Зевсу, — и все же в итоге примиряется с ним, выдает ему, обреченному врагу, тайну Мойр (как отвлечь угрожающую Зевсу гибель), спасает его и его миропорядок, и им же освобожденный от мук при посредстве героя Геракла возносится на Олимп.

Благовестник свободы, он тем самым как бы предает человека, навеки оставляя его рабом Зевса. Грядущий, Прометеем предсказанный избавитель, тот, кто должен родиться от союза нимфы Фетиды и Зевса и низвергнуть отца — Зевса, не придет. Зевс, узнав от Прометея тайну Мойр, отдает Фетиду в жены смертному

Пелею, и рождается Ахилл, герой «для себя» — образец для подражания смертным, но не спаситель человека, не создатель нового миропорядка.

Так неразрешенной остается проблема вины и кары: кто прав? Зевс или Прометей? Или же «нет виноватых»? Здесь воззрения истолкователей раскололись. Для одних Прометей — бунтарь. Зевс же — мудр и справедлив. Прометей-полубог должен смириться перед высшей мудростью. Величие жертвы Прометея — ничто перед волей Зевса. Так исповедует прислужник Зевса, Гермес. Так исповедуют лучшие немецкие филологи XIX века: Welcker, Wecklein, Weil.

Но уже для романтика Шлегеля — иначе: Прометей — свободолюбец, человеколюбец, идеальный человек. Он мудрая воля человека. Зевс же — тиран: он слепая сила природы. Возникают моральные образы: Прометей-виновный, Прометей-невинный, Зевс-виновный, Зевс-невинный.

Гёте истолковал Прометея, создав своего «Прометея». Он отбросил мораль. Он поставил между участниками распри знак равенства: Прометей равен Зевсу, оба — боги. Гёте перенес тему из сферы этики в эстетику, решив вопрос «за кого» как художник. Зевс у Гёте подчинен судьбе: он раб. Прометей презирает Зевса-раба. Он выше Зевса. Мощь Прометея — в радостях и страданиях творчества. Так возник образ Прометея — титанического художника. Сам юный Гёте был тогда таким титаническим художником.

Шелли перебрал тему в сферу социальную. Как и у Шлегеля, Зевс у него — физический закон. Прометей — разумная свобода, «дух культуры». Демогоргон свергает Зевса, преодолевая физический закон, и на земле наступает золотой век. Положение «страдание обуславливает прогресс» было смещено положением «революция обуславливает прогресс». Но в том и в другом случае человеческая воля преодолевает необходимость природы.

Гёте и Шелли исправили Прометея по-своему: рассекли кривую двусмыслия его образа и, выпрямив отрезок каждого смысла, разрешили тяжбу в пользу Прометея. Предстал могучий профиль односмысленного Прометея, героически попирающего и претворяющего слепую силу материи, необходимости, природы. Слова Гермеса: «Если бы Прометей победил, то стал бы невыносим», — не устроили поэтов. И все же Эсхилос титан заслонила своих эпигонов.

Что же хотел сказать Эсхил своим Прометеем? Или суть трагедии в трагической неразрешимости темы, в том, чтобы образ Прометея оставался загадкой, и той загадкой волновал, под игрой сил эстетических скрывая игру сил жизненных?

Или разрешение диалектично и загадочнее самой загадки?

Не мудр ли Зевс-промыслитель титанической мудростью промыслителя-Прометея? Не получил ли он свой промысел от Мети-

ды — стихийной мудрости хаоса? Не проглотил ли Зевс Метиду, эту премудрость природы, беременную мудростью культуры — Афиной? И не вышла ли Афина после того на свет из головы Зевса?

И опять-таки! Не велик ли Прометей, потомок Хаоса, создатель культуры и человеческого устройства, величием мироустроителя-Зевса? Не носитель ли он гармонии Зевса? Один как бы скрыт в другом: Зевс в Прометее, Прометей в Зевсе. И в то же время они отделены друг от друга и враждуют. Какое противоречие! И не должны ли быть поэтому обе силы объединены и действовать согласованно? И вот сама трагедия «Прометей» и трагедия ее героя, этого страстного разума, завершается его апофеозом — слиянием титана Прометея с Зевсом, примирением хаоса и гармонии.

Или, быть может, иначе: не есть ли примирение Прометея отказ от самостоятельного действия, после того как он познал тщету своего усилия оборотить необходимость? Не усумнился ли мудрый Прометей вообще в роли спасителя: в том, что спаситель спасет? Не увидел ли он, что новый миропорядок будет столь же подчинен необходимости при сыне Зевса от Фетиды Ахилле, как и старый миропорядок Зевсов, что человек был рабом и рабом останется, и напрасны его, Прометея, тысячелетние муки, и что при любом миропорядке выход один: примирение. И Прометей открывает Зевсу тайну Мойр, предаст грядущего, еще не рожденного сына Зевса, мнимого спасителя мира Ахилла (как у Рихарда Вагнера Вотан предаст сына Зигмунда, тоже мнимого спасителя мира) — и соединяется с Зевсом не для войны, а для мира.

И все же не в этом плане диалектически разрешается смысл трагедии «Прометей». Примирение означало бы устранение Прометеева титанизма, страстного разума из мира и передачу мира во власть бесстрастного разума — Зевса. Так именно продолжал миф Платон в диалоге «Протагор», где мятежник и устроитель людей Прометей, как создатель одной материальной культуры, устранен. Теперь устроить людей — задача одного только Зевса. И Зевс посылает в мир Гермеса с двумя дарами человеку: со стыдом и правдой — двумя устоями гражданственности.

Так, по почину Платона, Прометей предстал перед судом философов. Для философа же понять — значит подчинить смыслу первопринципу своей системы.

§ 3

Гегель не отличает первомифа о Прометее в традиции Гесиодовой от Эсхилова образа. Гегель судит Прометея, и его вердикт: Прометей виновен. Вина Прометея в том, что он титан, а не бог. Он вместе с Зевсом восстал на старых стихийных богов, на титанов, преодолевая этим свой титанизм. Но как благодетель людей, он — необуздан-

ный создатель одной материальной, технической культуры. Этим утверждает он вновь свой титанизм. Прометей — не чисто духовная сила: его изобретение, его духовное творчество исходят от разума. Но цель, содержание этого творчества конечны, прозаичны. Он научил людей хитрости, искусству побеждать силы природы и использовать их для удовлетворения своих ближайших потребностей, т. е. для утверждения своего физического благополучия — и только.

Но Прометей — не создатель духовной культуры: он не дал людям ни нравственности, ни права, т. е. гражданственности. Огонь и сноровка в пользовании огнем не содержат в себе ничего нравственного, равно как и ткацкое искусство, но поступают в услужение интересам личным и самолюбивым. К общественному же укладу жизни человека они отношения не имеют. За это Зевс, чисто духовная сила, бог гражданственности, был вправе покарать Прометея.

Это кара обусловлена, по Гегелю, воззрениями эллинов. Для них стихийная сила природы и сила духовная сочетаются, но так, что духовное, индивидуальное для них есть нечто существенное, а стихия природы — только исходный пункт. Борьба богов и титанов — момент круговорота, когда стихийность была свергнута: переход от «природного» к «духовному» есть преемство власти старых богов новыми. Природное не исчезло полностью в духовном — но оно не химически сочеталось с ним: оно является только призывом, напоминанием. Так Зевс, бог-громовик-молниевержец, по существу, есть бог гражданственности.

Странно! Гегель, этот гениальный образец философской диалектики, не применил к Прометеем своего диалектического метода, так явно пронизывающего самую ткань трагедии. Он проходит мимо Эсхила, не выделяет Прометея трагедии из основного мифа о Прометее. Обосновывая приговор, он искажает воззрения эллинов: их мироощущение ускользает от его логики. Как судья Прометея он примитивно повторяет Платона, осудившего в «Протогоре» и «Политике» Прометея как необузданного создателя одного только физического благополучия, технической культуры. Гегель даже не задумался над загадкой Прометеева предательства и опустил роль Геракла-освободителя. Более того, зная, он опускает еще нечто, а именно то, что у Платона был еще диалог «Филеб», где Прометей реабилитирован и вознесен как принесший людям с неба «божественный дар» диалектики вместе со «светозарным огнем», т. е. со светом мысли. Здесь у Платона Прометей — основоположник науки.

Шеллинг как судья остался верен философии тождества. Он оправдал преступника-Прометея и Зевса-карателя. Более того: он обосновал право Прометея на преступление и право Зевса на кару. Вина Прометея в том, что он богоборец: богоборчеством нарушил он исконное единство с богом-природой.

Но он должен был нарушить — оправдывает Прометея Шеллинг-судья: Прометея принуждало к этому не своеволие, а нравственная необходимость. И в этом трагизм! Отнять от него нравственную необходимость — значит отнять у Прометея его трагическое достоинство. («Нравственная необходимость», конечно, аргумент, взятый у Аристотеля.)

Затем Шеллинг-обвинитель повторяет обвинение Платона, поддержанное Гегелем: вина Прометея в том, что он не облагородил человека, что он даже свел его с пути: сделал его умным до того, как он стал добрым, дал ему средства для удовлетворения низших инстинктов до того, как развились в нем высшие, сосредоточил все действия человека на чувственном мире.

Нет, невиновен Прометей — отвечает Шеллинг-судья: для человека необходим переход от слепой воли к разуму. Первые дары Прометея недостаточны для обретения полной человечности; он передал человеку скрытый от него Зевсом огонь, чем открыл путь к искусствам и культуре технической. Но он дал ему еще «разумение» мира, чем открыл путь к высшему: от Прометея этот высший дар. Поэтому прав Прометей. (Оправданию помог «Филеб» Платона.)

Значит, виновен Зевс?

Зевс, по Шеллингу, не мог не хотеть поступка Прометея — даровать людям разум. Раз мир дошел до Зевса, то Прометей только предугадал и обратил в действительность ту возможность, которая предстояла человеку. Сам Зевс победил силой разума при помощи Прометея. Сам Зевс мыслит о создании обновленного человечества, и все же он карает.

Нет, невиновен Зевс, — отвечает Шеллинг-судья: только ценой такой кары, т. е. страдания, покупается свобода и независимость от бога-природы.

И так формулирует Шеллинг-судья приговор:

Прометей, будучи тем, что не мог поступить иначе. Он свершил то, что должен был свершить.

Но и Зевс, будучи Зевсом, поступил так, как должен был поступить.

Здесь противоречие — но противоречие надо не снять, а признать и найти ему подобающее выражение, осмыслить его.

Противоречие, по Шеллингу, скрыто в самом человеческом разуме. И мы вправе заключить, что трагедия «Прометей», по Шеллингу, — это трагедия разума, разрываемого противоречием познания и активной воли, т. е. заложенного в нем двоеначалия. Раскрытие этого двоеначалия возвращает Шеллинга к учению орфического дионисийства о титаническом и дионисийском началах в человеке, его единовременной устремленности к обособлению (индивидуации) и к объединению (общности), к гармонии и к хаосу.

И у Шеллинга в разуме человека есть и «божественное» и «противобожественное» начало, чему символом служит Прометей. Сам Прометей — Зевсово начало, божественное в глазах человека, наделяющее человека разумом. Но воля Прометея, неодолимая и бессмертная, противостоит божеству. В этом она противобожественна. Прометей несет последствия своей непреодолимой воли богоборца. Он терпит страдание за все человечество. В своих страданиях он высший прообраз «я» человека, которое, выступив из тихого единства с богом, приковывается клещами железной необходимости (Гефестом) к крутой скале (Кавказу) случайной, но безысходной действительности и в безнадежности взирает на неисцелимую, неустранимую рану, нанесенную ныне уже неотменным деянием. Так и Прометей отвергает мысль о покаянии, он готов бороться тысячелетия, пока не получат свободы титаны и пока новый род людской в лице Геракла не освободит его.

Пусть Зевс суров. Но суровость Зевса основана на исконном праве на бытие, которое в нем слепо, не знает ни добра, ни зла, пребывает по ту сторону разума и основывается только на силе власти. Зевс — это природа.

Так у Шеллинга предстоит Прометей — возмутителем поневоле, а Зевс — карателем поневоле, быть может, во имя грядущего освободителя Геракла как символа примирения двух враждебных начал.

Маркс безоговорочно стал на сторону Прометея-богоборца и цитирует отповедь Эсхилова прикованного титана прислужнику богов Гермесу:

Знай хорошо, что я б не променял
Своих скорбей на рабское служенье:
Мне лучше быть прикованным к скале,
Чем верным быть прислужником Зевеса.

Этим Маркс осудил Зевса.

Более того, Маркс усмотрел в Прометее философа и самое его богоборчество признал призыванием самой философии, для которой высшее божество — одно: человеческое самосознание. В свете такого истолкования Прометей предстал как «самый благородный святой и мученик в философском календаре». (Предисловие к докт. диссертации С.С.І.26.)

§ 4

Прометей — богоборец. Смысл богоборчества в плане культуры — не только богосвержение с передачей функций бога человеку, оно — борьба за человека, за личность, за право на человека, за право человека всецело создавать человека, вырвав у природы власть над ним.

В Средние века эта борьба за «сотворение» человека имела смысл натурфилософский и была зло осмеяна Гёте в образе алхимика Вагнера, создателя «гомункулуса» — человека в реторте. В новые века эта борьба получила социально-политический смысл и стала лозунгом науки: отвоевать у природы право человека на созидание человека.

И Прометей, по мифу — ваятель человека, исправляющий своим даром похищенного огня опрометчивость недогадливого брата Эпиметея, позабывшего вооружить человека. Если следовать Гесиоду, то преступление-подвиг Прометея — похищение огня — вызвано злой волей богов (природы): это они, боги, создавали поколения людей и сами же их уничтожали. Они уничили людей золотого, серебряного, медного века. И сейчас, в век железный, Зевс у Эхила

...уничтожить вздумал
Весь род людской и новый насадить.

Этому воспрепятствовал Прометей похищением огня, символа творческой мысли, т. е. той самой силы, которая, по мифу, создала человека. Вооружив его огнем и культурой, Прометей дал человеку одновременно оружие и оборонительное и наступательное против губительных сил природы, но это значит и против богов. Тем самым Прометей заложил в человека огонь богоборчества, который и должен был в конечном счете привести человека к атеизму, к попытке не только перешагнуть богов и стать превыше их, но и стать превыше Мойр — судьбы: преодолеть необходимость природы (Ананку).

Но у Эхила богоборец — не атеист. Атеистом он станет у Эпикура, равнодушного к богам и чуждого богоборчества. В жизни оба понятия покрывают друг друга. На практике современный безбожник — он же и богоборец. Но в плане искусства, особенно классической трагедии, где отчетливость обрисовки характера героя есть непременное условие для правильной мотивировки его поступков и где смещение в оттенке характера сместит самую мотивировку и выявит поступок неоправданным, там, в трагедии, взаимопоглощение понятий, как, например, атеист-безбожник и богоборец, затуманило бы характер героя. Здесь то же различие, какое между аморалистом и антиморалистом. Аморалист — отвергает любую мораль, он — некий пожимающий плечами: «Мораль?! Что такое мораль?». Он — Свидригайлов, он — Понтий Пилат. Антиморалист борется с данной системой морали, с ее заповедями во имя иной системы, иных заповедей: он — революционер. Так и здесь: атеист-безбожник равнодушен к богу, он аннулирует и игнорирует его бытие: он — Эпикур. Богоборец же борется с богом. Он его «противник», он — мифический библейский сатана Мильтона.

Но отпавший и восставший на Зевса Прометей не до конца отпал и восстал. Поскольку огонь-мысль, как это у Гераклита, есть сам Зевс, сама природа в ее высшем проявлении, постольку, выводя человека из якобы блаженного — по Руссо — анималитета, нарушая излюбленное пантеистами «единство с миром», Прометей все же предотвращает разрыв человека и природы-Зевса, выполняя как бы ее тайную мечту, скрытый замысел Зевса в лице самоосознавшего себя человека: освободить себя от кары за добытую преступлением власть тем, что человек освободит себя сам.

Даром мысли-огня человеку Прометей как бы заново создает человека, и эта борьба за право на человека между Зевсом и Прометеем — в этом весь смысл Прометеева богоборчества. И не здесь ли искать секрет его «предательства» у Эсхила, предательства, которого нет в первоначальном мифе.

Кто внимательно вчитается в трагедию Эсхила, тот с удивлением установит, что Прометей-провидец провидел весь ход событий: он знал, что он похитит огонь с неба, знал, что Зевс его за это покарает, знал, что 30 тысяч лет будет он терпеть муку, знал, что, если он не откроет тайну Зевсу, Зевс будет низвергнут, знал, что Зевс пошлет Геракла убить палача-коршуна и примирится с титанами, а сам Прометей примирится с Зевсом, знал, наконец, что он, Прометей, все-таки откроет Зевсу тайну и будет за это освобожден. Все предопределено. Свобода выбора — открыть или не открыть тайну — мнима. Прометей должен ее открыть и все же он ведет себя так, как будто он сильнее необходимости, т. е. детерминизма, и — «богоборствует».

Тут и сказалось трагическое мировоззрение эллина: осознанный детерминизм при воле к героической активности, т. е. «тема Мойр», осложненная «темой героя-победителя», — это и есть

...упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,

это — бесстрашное заглядывание в бездонную глубину, в которую герою суждено низвергнуться и погибнуть, ибо в итоге: необходимости не обороты. И все-таки надо героически бороться против нее, побуждая к этой борьбе и других, отвоевывая у необходимости час за часом свободу, с сознанием, что никогда не отвоевать ее до конца. Очевидно, смысл борьбы скрыт в «чувстве свободы», в самом ощущении героической борьбы, скрыт в победах, а не в окончательной победе (сказался дух агонистики), а раз в «победах», то богоборчество Прометея — не бесцельный бунт; это — «путь», героический путь к культуре.

Но Эсхиллов богоборец склонился к союзу с богами, не довел своего богоборства до конца, и неумолимая логика требует ответа:

зачем же все-таки Прометей, прозревая гибель Зевса, выдал ему тайну Мойр, а не сверг Зевса и старый миропорядок хотя бы ценой собственной гибели — отказа от бессмертия, — необходимость ему это предоставляла*.

Не находит ли свое разрешение загадка Прометеева предательства-по-необходимости в трагедии Эсхила в том, что борьба Прометея с Зевсом, его богоборчество, есть, как мы уже высказали, борьба «за право на судьбу человека», и эта борьба есть символическое выражение борьбы за право самого человека быть ковачом своей судьбы, за право на героическое дерзание — «на победу». И не тому быть спасителем человека, кто свергнет Зевса, чтобы самому сесть на его место и принудить человека рабствовать, как он рабствовал, а тому самому свободному герою, который освободит Прометея, оставаясь в пределах уязвимой смертности: грядущему Гераклу, подвижнику труда, а не Ахиллу** быть спасителем человека.

Зевс и Прометей одинаково подчинены необходимости. Ни тот, ни другой не борются с Мойрой. Они борются друг с другом. Они несвободны, как несвободен был бы и Ахилл. Единственно свободным будет тот, кто освободит Прометея в силу воли к подвигу — воли избавителя-героя. В борьбе свободы с необходимостью для эллина важна прежде всего победа как победа за право человека на свободный акт. И Геракл выступает как освободитель, освобождая Прометея от коршуна и от оков данной необходимости, чего не может сделать Зевс, не признав себя побежденным. Победа над данной необходимостью есть частный случай преодоления природы разумом. В итоге Зевс примиряется с титанами, освобождает Прометея, Прометей выдает ему «тайну Мойр» и предотвращает рождение Ахилла-избавителя, тем самым утверждая Геракла как избавителя. В этом смысле Геракл свободнее Зевса. Он и свободнее Прометея, так как преодолевает необходимость не силой мысли, а силой мышц.

Но в действительности и Геракл подчинен необходимости. Конфликт детерминизма и героизма разрешен только психологически, но не по существу: подвиг Геракла, его свободный акт героя, все же предопределен. О нем заранее возвестил Прометей. Здесь свобода совпадает с необходимостью. Впоследствии сам Геракл

* Не была ли ставка Ахилла, сына Зевса, провокацией Мойр? Мнимый спаситель никого бы не спас, и новый миропорядок оказался бы столь же случайным, как и старый Зевсов, т. е. столь же покорный Мойрам. И Прометей предал того бога Ахилла, который должен был родиться от Зевса и Фетиды. Брак Фетиды и Зевса не состоялся. Зевс выдал Фетиду замуж за смертного полубога — героя Пелея, и родился не бог Ахилл, а смертный герой Ахилл, обреченный умереть в юности. Так страшился Зевс даже смертного сына Фетиды.

** Речь идет о неродившемся сыне Зевса и Фетиды.

падет жертвой своей героической воли, т. е. свободы, как преемник мучений Прометея. Трагической участи не избежать и ему.

И все-таки не только богоборчеством Прометея, но и выстрелом из лука, этой стрелой Геракла, пронзающей коршуна Зевса, бросает эллин Эсхиловой трагедии героический взгляд на мир: для него в лице освободителя Геракла человек символически освобождал себя сам. С точки зрения гражданственности здесь сказалось все то же грандиозное тщеславие эллина, и любой хор трагедии осудил бы такого Геракла, открыто дерзающего «заявить свое своеволие», зато культ героя-победителя, поскольку сам Геракл такой герой-победитель, послужил бы достаточной мотивировкой для его оправдания.

§ 5

Может вызвать недоумение, почему именно Гераклу было суждено принять на себя преемство Прометеевой борьбы и страдания за право человека — этому «покорному исполнителю божественных начертаний», как охарактеризовал его Иннокентий Анненский. Геракл не дерзает даже восстать на свою свирепую гонительницу Геру.

Перед нами античная скульптура — громада глыбистых мышц, будто поглотившая мощь воображения. Явно: здесь решает сила, а не мысль. Здесь «хочу» означает «свершу». Здесь та наивность и прямота, которая рубит сплеча и готова на плечах поддержать целый небосвод за дружескую земную услугу. И впрямь, невелика грустно склоненная голова на богатырских плечах Геркулеса Фарнесского! Стоит немного сместить гармонию членов, втиснуть лоб, чуть выдвинуть челюсть — и перед нами герой гробианизма: киклоп Полифем или другая чудовищная карикатура наподобие шекспировского Калибана.

Но тот же Иннокентий Анненский раскрыл нам троякий образ Геракла: Геракла — «подневольного работника», Геракла — «блестящего победителя» и Геракла — «подвижника», того «героя труда», который любит «непосильные работы» и разрешает «неразрешимые загадки».

Эсхил Геракл и есть этот победитель-подвижник, созидатель культуры, который был вправе стать преемником Прометея. Сам Геракл характеризует себя таковым у Еврипида, уходя в изгнание:

Я вынес тысячи трудов и мук,
Я без числа вкусил, не отказавшись
Ни от одной, и никогда из глаз
Моих слеза не падала. Не думал,
Что мне придется плакать, но судьбе
Теперь, как раб, я повинуюсь.

И даже само безумие, Лисса, в той же трагедии «Геракл» с непривычным для нее смущением рисует вестнице Ириде героя Геракла подвижником гражданственности, младшим братом человеколюбца Прометея:

...Тот человек,
Чей дом ты указала мне, не даром
Известен на земле и славен в небе:
Он сушу непролазную, он море
Суровое смирил и отдал людям,

.....

...все он один...

Пусть Геракл здесь не богоборец. Но все-таки живет в нем и богоборческая стихия. С колыбели сам без помощи богов совершает он свои чудовищные подвиги. Более того, он совершает их при противодействии богов, делающих его женоубийцей и детоубийцей. Помощь Афины ничтожна. Он странствует по мукам: спускается в ад, откуда выносит связанного стража ада — Кербера; проникает в рай — в сад Гесперид, чтобы добыть там яблоки молодости, и убивает их райского стража дракона Ладона. Он даже нацеливается из лука в самое солнце — в Гелия, сжигающего его в Африке огнем своих стрел-лучей. Он, слуга царя Еврисфея, ничтожества и труса, достигает той вершины, где над ним кончается власть чело-века, и гибнет (у Софокла)*, по ошибке преданный ревнивой любовью, — но не от руки живого, а от руки мертвого; он гибнет, отравленный ядовитой кровью убитого им некогда кентавра Несса:

Меня живого мертвый паразил.

Даже в мгновение смерти сохраняет он свою независимость и отвагу: «Заупокойных жалоб/Я не хочу».

Умертвив в бреду безумия детей и жену по воле мстительной Геры, он бросает ей — это значит и всему Олимпу — в лицо упрек: «И это бог!».

Даже у благоговееющего перед богами Софокла в «Трахинянках» Геракл умирает как мученик, с вызовом богам. Его слова к хору:

...Вы и богов
Уличите в великой неправде — богов,
Что отцами слывут и спокойно с небес
На такое мученье взирают**.

* «Трахинянки».

** Возможно, что это слова Гилла, его сына.

До нас не дошла трагедия «Освобожденный Прометей» Эсхила, где Геракл освобождает титана от мук, но мы вправе предположить, что по величию образов и идей у Эсхила он превзошел образы Софокла и Еврипида.

Так страдание и предательство Прометея получает смысл жертвы за пришествие этого свободного Геракла, который ничем не обязан ни богам, ни титану: его оружие — первобытная сила мышц. Он свободен от благодарности создателю культуры — Прометею. Он, сын природы, сам создает культуру. Не Ахилл, а подвижник труда Геракл — героический создатель нового миропорядка.

Если смертный Ахилл Гомера — «герой для себя», славолюбец, вышедший положительный поэтический образ отваги и грандиозного тщеславия эллина и если мы вправе рассматривать его как гармонизированное выражение темы оргазма, то Геракла — «героя для других», победоносного подвижника, мы вправе рассматривать как выражение темы числа — героя массы. Тут всю свою значительность получают слова Прометея, что его освободит Геракл, наследник его мук. Свое дело Прометей свершил. Свершив его, он теперь потерял свой героический смысл. Прометей не нужен, и он очищает место Гераклу, как самому свободному, чтобы спокойно взойти на Олимп и утопить в лазоревом кубке бессмертия свое вечное, скрытое от Геракла знание, что подвиг Геракла детерминирован. Очевидно, недаром выклевывает коршун гнев из печени Прометея! Трагедия, как миф, завершается апофеозом богоборцу, исчерпавшему свое богоборчество ради преемника Прометеевой борьбы — ради того, кто освободит себя сам.

Философы-истолкователи разошлись во мнениях о роли Геракла в мифе о Прометее. Так, мысль о Геракле-освободителе как намек дана не только Шеллингом, но и Шопенгауэром — рядом с его сниженным до обывательского быта пониманием Прометея — по поводу метафизического истолкования Прометея Платином. По Платину, «Прометей, душа мира, создает людей, за это попадает в оковы, уничтожить которые может только какой-нибудь Геркулес».

Плотин ничего иного не высказал, как то, что борьба идет за создание человека и что только Геракл, гений труда, может утвердить это право.

Будет ли вечно терзаемая и вечно за ночь вырастающая печень Прометея символом бессмертия (так по Шеллингу), или символом дальновидной заботы о завтрашнем дне при непрерывной озабоченности (так по Шопенгауэру), или символом великого страдания и героизма (так по Ницше), в итоге она — символ мучительной мысли об избавлении человека от его трагической участи во вселенной. И, убивая коршуна-мучителя, Геракл-избавитель тем самым указал путь к этому избавлению: обороть самое

причину страдания, уничтожив ее. Вот выход, под которым подпишутся многие.

Но если снять трагическую участь человека, то богоборчество Прометея символизирует оптимистический лозунг науки: отвоевать у природы право человека на создание человека. Здесь утверждающий смысл получает столь саркастически осмеянное Достоевским и Толстым положение: *ôte-toi de là, que je m'y mette**.

Не победитель Икс обращается с этим лозунгом к побежденному Игреку, а человек — к стихийной материи, исполненный веры, что он преодолеет наукой природу, пока эта вера живет. Так оно для нас. Для эллина трагической эпохи это означало бы стать превыше Мойр: нечто антиэллинское. Такая концепция перерастает его трагическое мировзятие. Это означало бы предъявить конкретно право не на «победы», а на абсолютную всезавершающую победу. Это уже нечто от Гегеля, от нового времени.

Так трагедия «Прометей», раскрывая нам трагическое миропонимание эллина — его прометеизм, намечает нам путь к пониманию трагедийной лирики, и именно в лирике выразил это миропонимание далекий от богоборчества Софокл, когда он выводит в «Антигоне» хор фиванских стариков и когда с оркестры героической темой звучит их песнь «человек-победитель»:

Много в природе дивных сил,
Но сильнее человека — нет,

с ее концовкой как темой детерминизма:

...смерть одна
Неотвратна, как и встарь.
Недугов же томящих бич
Уже не страшен.

Сочетание мотива победы и неотвратимой смерти в параллель к сочетанию свободного акта героя-Геракла с детерминированностью этого акта есть то неразрешимое противоречие, которое составляет сущность «трагизма» вообще как темы трагедии «Прометей».

§ 6

Ранний Ницше перенес центр тяжести с противоречия, скрытого в разуме, на противоречие, скрытое в вещах. Он не выступает как судья, он не оправдывает — он утверждает права на преступление и ставит виновного выше невинного. Трагедия Эсхила,

* Встань с этого места, чтобы я на него сел.

по Ницше, — это прославление активности в противовес трагедии Софокла «Эдип», где дано прославление пассивности. И эта активность как активность «греха» есть, собственно, Прометеева доблесть. Уже само ядро мифа о Прометее раскрывается как необходимость преступления, поставленная титанически стремящемуся индивиду, ибо лучшее и высшее, что может выпасть на долю человека, достигает он путем преступления и должен затем принять на себя и его последствия — всю волну ниспосланных на него страданий и горестей. Отсюда этическая подпочва в трагедии Эсхила: оправдание зла в человечестве — и в смысле человеческой вины, и в смысле неизбежно вытекающего из нее страдания. Это «преступление», эта «вина» порождены противоречием, лежащим в самом существовании, т. е. порождены тем взаимопроникновением различных миров, из которых каждый имеет право на обособленность и все же, рядом с каким-либо другим миром, должен за эту обособленность расплачиваться страданием (нечто от Гегеля).

При героическом порыве обособленного ко всеобщности — при попытке шагнуть за грани индивидуации и самому стать единым существом мира — испытывает он на себе это скрытое в вещах противоречие, т. е. он совершает преступление и терпит страдание.

Так раскрывается трагедия Прометея-возмутителя. Двойственность и двусмыслие Прометея проистекают из стремления быть опорой всей множественности «обособленных» в мире и в то же время — из жажды поглотить их в себе: быть и творцом и властелином.

Для Ницше, как и для Гёте, Прометей — прообраз титанического художника. «Тот художник обретает в себе упрямую веру в свою силу создать богов, а Олимп богов по меньшей мере уничтожить: и это совершит он путем своей высшей мудрости, за которую он, впрочем, платит вечным страданием». Это значит, что человек, возвышаясь до титанизма, сам завоевывает себе свою культуру и принуждает богов вступить с ним в союз.

Вся трагедия — этот по основной мысли своей «гимн святотатству» — есть, по Ницше, выражение Эсхиловой жажды справедливости при его вере в царящую вечно правду-судьбу: он хочет примирить страдающего в одиночестве героя с богами и их нуждой. Так, поддавшись очарованию «Кольца Нибелунгов» Р. Вагнера, разрешает Ницше загадку примирения-предательства Прометея. Договаривая мысль Ницше до конца, мы должны признать, что Эсхил хотел показать все бессилие индивида в его борьбе с природой, если он не будет сочетать своего дерзания со знанием ее законов. И сам титан возвещает Зевсу, что власть Зевса подвергнется опасности, если тот, в свою очередь, не вступит в союз с Прометеем. И в «Освобожденном Прометее» Зевс снова поднимает титанов из мрака Тартара на свет, согласно предсказанию Прометея:

Он смягчится, разбитый ударом судьбы,
И дружбы союз заключить поспешит
Со мною, спешащим навстречу.

Потому и оправданы в трагедии вина и кара, ибо — формулирует по-гераклитовски Ницше свой вывод — «все существующее справедливо и несправедливо и в обоих видах равно оправдано». Так завершает Ницше свое «моральное» рассмотрение трагедии Эсхила, чтобы обернуть его в «эстетическое» и усмотреть смысл «Прометея», как и вообще всякой трагедии, сцены, только в любовании диалектической игрой героических сил — их сочетания, разделения и замещения друг друга.

После Ницше оставалось сделать еще один шаг в раскрытии смысла богоборчества Прометея, и этот шаг сделал Вяч. Иванов. Восполняя утрату «Прометея-Огненосца», по его мнению, первой части Эсхиловой трилогии, он создает своего Прометея — подлинно трагический характер человекотворца, мученика сознательности, обдуманно принимающего на себя вину и кару, чтобы возжечь огонь вечного мятежа и в том мятеже полностью истощить себя человека ради. Важно одно: не боги, а Прометей создает людей,

...каких соделать,
Вотще пытаюсь, боги не смогли.

Трагедия Прометея в том, что в нем познание убивает действие. Принимая на себя действие, он сознательностью своей отрицает его. Для действия нужна иллюзия, скрывающая неправду. И здесь срывает Вячеслав Иванов свое богоборчество: неправда для него преодолевается только искуплением — пришествием Диониса.

Огонь вечного мятежа вместе с орудием убийства путем преемства вины и кары передает Прометей им же созданному человеку, чтобы человек освободил себя сам:

Себя творить могущих сотворил я,
Что я возмог — возможет человек.

В людях два естества: титаническое и дионисийское (все та же орфическая традиция!). В них стихия титаническая преобладает над разумом дионисийским. Их энергия утверждает жизнь. Их действие призывает смерть: убийство и самоубийство. Убийство отнимает надежду на примирение людей и богов — свободы и необходимости. Первая цель Прометея-богоборца достигнута: примирения нет. Отсюда путь человека: «грех» и «возмездие», вечное

преодоление вины и кары, т. е. мятеж. Мятеж Прометея сменяется мятежом человеческим. Прометей дает людям религию богоборчества взамен религии «благоговения». Избранникам завещает он хранить им возжженный огонь мятежа, ибо люди склонны к раболепию. Огонь мятежа дан человеку, чтобы в цепи заковать «цепей предмирных ковача — Кронида» (Зевса) самоосвобождения ради. Самоосвобождение человека в победе его дионисийского начала, разума, над началом стихийным, титаническим: оно — в преодолении мятежа и междоусобицы. Титаническое начало жизнеутверждения — это воля к поглощению другого (голод, любовь, ненависть). Торжество дионисийского начала — не в насильственном механическом сцеплении людей, а «в свободном соглашении личных волей для внутреннего единства и “соборного” восстановления из себя утраченной целостности».

Мятеж Прометея — это восстание против самого же себя, когда созданием Пандоры он раскалывает целостность на два противоборствующих начала: мужское и женское. Пандора приводит с собою власть и насилие и поднимает мятеж смертных против того, кто их создал — против Прометея. И титан-богоборец падает жертвой им же порожденных богоборцев. Власть и Сила налагают на него оковы.

Прометей Вячеслава Иванова — это антиэллинство. Вина его, Прометея, вытекает из стремления титана к абсолюту. Его Прометей читал не только Ницше, но и Шеллинга, Гегеля, Канта. В традиции Канта — Шеллинга — Гегеля формулирует Вячеслав Иванов вину Прометея как «низведение совершенной идеи из спокойного истинного бытия в бывание». И сама идея искупления идет не столько от орфизма, сколько от христианства — из мифа о сыне, сокрытом в недрах отца, т. е. Диониса в Зевсе. Доводя богоборческий титанизм эллинства до своей вершинной точки, Вячеслав Иванов идеей искупления свертывается в мистериальную сферу эсхатологии вместо того, чтобы сделать последний вывод: ибо ничем иным не может завершиться миф о богоборчестве, как дерзанием стать не только превыше богов, но и превыше Мойр, т. е. самих законов природы, чтобы исправить и преобразить не только бывание как форму культуры, но и само бытие как константную форму природы и перейти в абсолютный атеизм, провозгласив возможность осуществления бессмертия средствами науки.

Отведя мифотему Вячеслава Иванова, мы можем подвести итог судебной сессии.

Гегель, следуя Платону, и немецкие филологи, следуя Гегелю, обвинили Прометея и оправдали Зевса. Маркс и Шлегель — оправдали Прометея и признали виновным Зевса. Гёте и Шелли оправда-

ли Прометея: первый отринул Зевса, второй — его сверг. Шеллинг оправдал обоих. Ницше как философ отказался от роли судьи*. Тем самым судебная сессия мыслителей над Прометеем была закончена.

* Ницше как поэт поступил решительнее: он задумал перевести трагедию в план историко-культурный и создать нового Прометея. Замысел не был осуществлен, но перед нами девятиступенчатая схема его трагедии. Эти девять ступеней поддаются истолкованию.

1. Боги глупы. Зевс замыслил погубить людей посредством войны, женщины и эллинской культуры, вызвав у них отвращение к жизни. Для этого он создаст Елену, Ахилла, Гомера: эллинство!

2. Далее он создал завоевателя мира Диониса-победителя. Дионис, спасая людей, делает их глупыми и страшасимися смерти, вызвав в них ненависть к эллинству. Тем низложил он Зевса-отца и олимпийцев. Молнии — во власти Адрастеи (Немезиды). Прометей и коршун забыты. Прометей ждет от человека освобождения: начало христианства!

3. Люди похищают мысль завоевателя мира: и с людьми покончено. Гибнет Зевс. Гибнет и сам победитель язычества Дионис. На земле наступает фантастическое царство теней. Люди-тенеподобия трусливы, озлоблены, испорчены. Все пожирают жрецы. Героя нет: Средневековье!

4. Из сострадания к людям Прометей посылает им Эпиметея со статуей Пандоры, т. е. историю и воспоминания. Человечество оживает и вместе с ним Зевс. Сказочная Эллада обольщает их жизнь: возрождение!

5. Точно узнанная Эллада уводит их опять от жизни. Их губит подражание эллинам. Основа эллинства постигается как нечто неподражаемое: ложноклассицизм!

6. Прометей отводит людям глаза от смерти; каждый считает себя бессмертным и живет по-своему: романтизм!

7. Период недоверия к Зевсу, Дионису, Прометею за то, что последний послал к людям Эпиметея: век скептицизма!

Прометей одобряет свою кару. Его вина в том, что, создавая человека, он забыл, что сила и опыт не совпадают во времени. В мудрости есть нечто старческое. Прометей ждет от человека освобождения.

8. Жизнь становится совсем отвратительно. Прометей отчаивается. Коршун не хочет больше клевать его печень. Подготавливается хаос: XX век!

9. Зевс освобождает Прометея, чтобы он заново переделал людей и создал индивида грядущего — дионисийского человека. Чтобы смягчить страдание при штамповании, сын Дионис (читай — Р. Вагнер) создает музыку. Зевс-отец и Дионис-сын — язычество и христианство — должны пройти. Возникают новые люди: грядущее возрождение!

Новый человек есть, по Ницше, сверхчеловек или еще проще: он — антихристианин-безбожник, создатель героической морали.

Достоевский и Кант

Достоевский и Кант. Размышление читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума»*

*Иван «из тех, которым не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить»**¹*

Ф.М. Достоевский

І. Кто убил старика Карамазова?

Читатель романа «Братья Карамазовы» знает, что чело-
веческим судом был осужден за убийство Федора Пав-
ловича Карамазова, ввиду формальных обстоятельств
дела, старший сын старика — Дмитрий Карамазов.

Читатель знает, что «божьем судом» — судом сове-
сти — был осужден за убийство средний сын старика —
Иван Карамазов, который, быть может, предугадывал убийство
отца, но не убил.

Читатель знает, что осудил себя и себя казнил физический
убийца Федора Павловича, предполагаемый побочный сын ста-
рика — Смердяков.

Но читатель знает и то, что физический убийца Федора Павло-
вича, Смердяков, является только как бы виновником убийства,
что он сам не признает себя подлинным убийцей, а признает под-
линным убийцей Ивана.

Читатель знает еще и то, что младший сын старика, Алеша, «судья
праведный», не признает убийцей ни Дмитрия, ни Ивана, а только
Смердякова, — что обвиняемый в убийстве Дмитрий сперва непоко-

* Републикация издания *Голосовкер Я. Э.* Достоевский и Кант. Размышление чи-
тателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого ра-
зума». — М.: Изд-во АН СССР, 1963. Ссылки на Достоевского даются по десяти-
томному собранию сочинений писателя (М., Гослитиздат, 1956–1958). Первая
цифра в сноске указывает том, вторая — страницу.

«Критика чистого разума» Канта цитируется в переводе Н. Лосского (Пг., 1915,
2-е изд.).

Квадратными скобками отмечены пояснительные вставки, угловыми — купюры.
Авторская разрядка заменена курсивом — *Прим. ред.*

** Цифрами помечены сноски, данные по главам в конце работы в «Примечани-
ях»; звездочками — постраничные примечания.

лебимо отклоняет всякое обвинение в убийстве отца от Смердякова, а затем поневоле признает его убийцей. Читатель также знает, что Иван, наоборот, долго не признает убийцей Смердякова, а признает убийцей только Дмитрия, и что, услышав в полубезумном состоянии от такого же, как он, полубезумного Смердякова, что убил отца все-таки Смердяков, — объявляет убийцей отца себя, Ивана.

И хотя иной читатель дочитал роман до конца и даже кое-какие страницы перечитал, хотя он знает до тонкости все обстоятельства дела, хотя он видел, как Смердяков завертывал на своей левой ноге панталоны, как запускал в длинный белый чулок пальцы, как вытаскивал оттуда пачку с тремя тысячами, — теми самыми, которые были предназначены «ангелу Грушеньке и цыплёночку», хотя читатель даже узнал, как Смердяков эти три тысячи передавал Ивану Федоровичу, он все же еще не вполне уверен, что убил именно Смердяков. Он все же как-то недоумевает. Его все еще продолжает мучить вопрос:

— Кто же тогда виновник убийства? Кто же, по замыслу автора романа, убил старика Карамазова?

И впрямь, признания, обвинения, самообвинения произносятся в такой бредовой, кошмарной, истерической обстановке, среди стольких мировых и авторских загадок, что не знаешь, чему верить, чему не верить, где действительность, где мнимость, и не хочет ли автор потрясти читателя сразу всеми противоречиями жизни и мысли, чтобы доказать, что, несомненно, «слишком много загадок угнетают человека на земле».

Да и ответ на вопрос читателя о виновнике убийства дан автором странный, неожиданный, непонятный:

— Вы не знаете, кто убил Федора Павловича? Так-таки и не знаете? Совсем не знаете? Так вот кто — чёрт: чёрт убил! чёрт, а не Смердяков! чёрт, а не Дмитрий! чёрт, а не Иван!

— Какой чёрт? Что за чёрт? Не гоголевский же чёрт, чёрт возьми! — недоумевает и даже возмущается читатель. — Что за вздор! Да не издевается ли над читателем автор? При чем тут чёрт?

Нет, автор не издевается. Трагедия исключает издевательство. А роман «Братья Карамазовы» — трагедия. И если в этой трагедии немало шутов и шутовства, то именно в трагедии рядом с трагическим героем отводится место и шуту (это мы находим, например, в «Короле Лире») — и не только ради контраста, и не только потому, что от великого до смешного один шаг, или что шут — это неудавшийся трагик, или что всякая до конца изжитая трагедия обращается в фарс, и труп героя — в трофей шута, — но еще и потому, что шутка в трагическом контексте тоже становится трагичной, и чем она острее и беспощаднее по своей остроте, тем она трагичнее, и, наконец, еще и потому, что, в силу особого душевного

свойства или характера человека, в нем — трагик и скоморох живут нераздельно.

Оставим пока в стороне вопрос о смыслообразе чёрта, так часто упоминаемого в романе, примем его за условную фигуру, за одного из героев наряду с другими героями романа, на что дает нам право кошмар Ивана Федоровича, которому чёрт явился воочию, т. е. где чёрт действительно фигурирует как действующее лицо.

Пусть читатель, которого мучает загадка, заданная ему автором («Кто же убил старика Карамазова?»), обратит внимание, что и все герои романа мучаются той же загадкой и гораздо более жестоко и мучительнее, чем читатель, — мучаются до слез, до отчаяния, до истерики, до бешенства, до галлюцинации, до безумия, до самоубийства. Кто же, по замыслу автора, убил старика Карамазова?

Версию о чёрте — убийце Федора Павловича — высказал впервые Дмитрий Карамазов на предварительном следствии в Мокром при допросе (глава «Третье мытарство»).

Отвергнув обвинение в отцеубийстве, отведя, после колебаний, обвинение от Смердякова — единственного, кто, кроме него, знал об условных знаках — о стуке в окно Федора Павловича, означавшем «Грушенька пришла», — Митя зашел в тупик. О знаках, кроме них двоих, Смердякова и Дмитрия, знало «только небо». Совершить же убийство мог лишь тот, кто простучал бы эти знаки в окно старику Карамазову.

«— Не подозреваете ли вы в таком случае и еще какое другое лицо? — осторожно спросил было Николай Парфенович [следователь] Митю».

«— Не знаю, кто или какое лицо, рука небес или сатана, но... не Смердяков! — решительно отрезал Митя»².

И тут же Митя узнает от прокурора, что Смердякова нашли в припадке падучей, что он чуть ли не при смерти и, следовательно, убийцей быть не мог.

«— Ну, в таком случае отца *чёрт убил*³! — сорвалось вдруг у Мити, как будто он даже до сей минуты спрашивал все себя: “Смердяков или не Смердяков?”»

Это «чёрт убил» сказано Митей как будто в сердцах, но почему-то тема о чёрте — виновнике убийства развивается Митей и дальше, ибо на вопрос следователя об окровавленных [кровью слуги Григория] руках Мити:

«— А руки все еще не подумали вымыть <...>? Не опасались, стало быть, подозрений?»

Митя отвечает:

«— Каких таких подозрений? <...> Ведь если бы не случай с отцом, ведь вы бы ничего не узнали и сюда не прибыли. О, это чёрт

сделал, чёрт отца убил, через чёрта и вы так скоро узнали! Как сюда-то так скоро успели? Диво, фантазия!»⁴

И впрямь, диво! Оказывается: чёрт не только убил, но он еще и направил следственные власти по следам Мити, мнимого убийцы, очевидно с той целью, чтобы замести следы и обвинить невинного. Конечно, эти слова сорвались у Мити от недоумения: он-то знает, что не он убил отца.

«— Я не убил, не убил, не убил! Слышите, прокурор: не убил!» — надрывно звучит его голос.

Но и не Смердяков убил, утверждает он.

Тогда кто же?..

Над загадкой «кто убил?» мучается и Катерина Ивановна, невеста Дмитрия. Неужели Митя убил?!..

«— Да убил ли он? Он ли убил?» — верит и не верит она, ибо тут же говорит Ивану:

«— Это ты, ты убедил меня, что он отцеубийца. Я только тебе и поверила»⁵.

И Алеша, младший сын Федора Павловича, слышит от Ивана, мучающегося страшной мыслью об отцеубийстве, что именно Митя — убийца и изверг. Иван даже ссылается при этом на один документ — на письмо Мити к Катерине Ивановне, — «математически подтверждающее», что убийца именно Митя.

«— Такого документа быть не может! — с жаром повторил Алеша, — не может быть, потому что убийца не он.

Не он убил отца, не он!

Иван Федорович вдруг остановился.

— Кто же убийца, по-вашему? <...>

— Ты сам знаешь, кто. <...>

— Кто? Эта басня-то о <...> Смердякове?»

И снова повторяет Алеша:

«— Ты сам знаешь, кто. <...>

— Да кто, кто? <...>

— Я одно только знаю, — все так же почти шепотом проговорил Алеша. — Убил отца *не ты*.

— “Не ты?” Что такое не ты? — ошеломлен Иван.

— Не ты убил отца, не ты! — твердо повторил Алеша. <...>

— Да я и сам знаю, что не я, ты бредишь? — бледно и искривленно усмехнувшись, проговорил Иван. Он как бы впился в Алешу. Оба опять стояли у фонаря.

— Нет, Иван, ты сам себе несколько раз говорил, что убийца ты.

— Когда я говорил?.. Я в Москве был... Когда я говорил? — совсем потерянно пролепетал Иван.

— Ты говорил это себе много раз, когда оставался один в эти страшные два месяца. <...> Ты обвинял себя и признавался себе,

что убийца никто как ты. Но убил не ты, ты ошибаешься, не ты убийца, слышишь меня, не ты! Меня Бог послал тебе это сказать»⁶.

Алеша почти что гипнотизирует Ивана этим «не ты, не ты».

«— Ты был у меня! — скрежещущим шепотом проговорил он. [Иван]. — Ты был у меня ночью, когда он приходил... Признавайся... ты его видел?

— Про кого ты говоришь... про Митю? <...>

— Не про него, к чёрту изверга! <...> Разве ты знаешь, что он ко мне ходит? Как ты узнал, говори!

— Кто он? Я не знаю, про кого ты говоришь, — пролепетал Алеша уже в испуге.

— Нет, ты знаешь... иначе как же бы ты... не может быть, чтобы ты не знал...»

И вот финал этой сцены под фонарем:

«— Брат, <...> я сказал тебе это потому, что ты моему слову поверишь, я знаю это. Я тебе на всю жизнь это слово сказал: *не ты!*»⁷

Читатель не посетует за длину приведенного диалога. Его неминуемо заинтригует: что имел в виду автор?

Кто же этот таинственный «он», который приходил к Ивану Федоровичу, о котором в таком смятении говорит Иван Федорович? Кто этот «он», вскоре откроется, — откроется, что имя этому «он» — чёрт: чёрт приходил к Ивану Федоровичу. Пока же отметим только, что Алеша, голос высшей совести, под шепот автора из суфлерской будки, изрек Ивану свое «не ты». Не Иван убил отца. Глава романа так и названа: «Не ты, не ты!»

То, что убийцей отца Алеша считает не Митю, а только Смердякова, — читатель знает.

То, что и Митя во время дальнейшего следствия, путем исключенного третьего, обвиняет в фактическом убийстве отца все же не чёрта, а того же Смердякова, хотя и страшно при этом путается, — и это читатель знает. Но есть против самого Мити одна роковая улика: отпертая дверь из дома в сад, в котором расположен флигель убитого.

«— Да, дверь!.. Это фантом! Бог против меня!»⁸ — воскликнул Митя еще на предварительном следствии. На том обстоятельстве, что дверь стояла отворенной до ухода Мити, упорно настаивал старый слуга Карамазовых, Григорий, хотя, в действительности, дверь тогда вовсе не стояла отворенной и это только так Григорию померещилось. И вот над этим свидетельством Григория об отворенной двери Митя во время следствия лишь презрительно смеялся и уверял, что это *чёрт отворил...* дверь.

Опять чёрт!

Пусть и эта последняя ссылка на чёрта сделана Митей с досады, в сердцах, но все же любопытно, читатель, как накапливается против чёрта обвинение: чёрт убил отца, чёрт направил следственные власти по следам Мити, чёрт отворил дверь в сад — во всем чёрт виноват!

Если Алеша, почти с силой внушения, повторяет Ивану: «Нет, не ты убил», то и Смердяков при третьем свидании его с Иваном говорит сперва Ивану:

«— Идите домой, *не вы убили*», — как будто Ивану Федоровичу надо доказывать, что убил не он, а *кто-то другой*.

«— Я знаю, что не я... — пролепетал было он.

— Зна-е-те?»⁹

И здесь в жуткой тишине ночи, перед поворотом всех событий на сто восемьдесят градусов, прозвучало ужасное и двусмысленное признание Смердякова, что убил Федора Павловича он, Смердяков, но что убийца тем не менее не он, Смердяков, а Иван.

«— Ан вот вы-то и убили, коль так, — яростно прошептал он ему. — <...> Вы убили, вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил»¹⁰, — ввинчивает он, как сверлом, в сознание Ивана.

«— Да разве ты убил? — похолодел Иван».

Так, значит, не Митя, а Смердяков — убийца отца. То, чего Иван никак не хотел допустить, то, что он втайне знал и не смел знать, все же оказалось правдой.

«— Да неужто ж вы вправду ничего не знали?» — слышится ему, уже соскальзывающему в какую-то пропасть, в мир кошмаров, удивленный голос Смердякова.

И вот опять прозвучали, пока еще слабым намеком, слова Ивана о его ночном посетителе, о призраке, появляющемся то ли во сне, то ли наяву — слова о том, кого Иван с ужасом называл Алеше «он», — о чёрте. Смердяков как бы уподобился этому ночному призраку, чёрту.

Явь и сон в сознании Ивана слились.

Ибо теперь и Смердяков наяву кажется ему не явью, а сном и призраком.

«— Знаешь что: я боюсь, что ты сон, что ты *призрак* предо мной сидишь?» — все с тем же ужасом говорит Иван Смердякову.

Смердяков-убийца — сон? Смердяков-убийца — призрак? Этот призрак-убийца еще явится нам: он явится нам в речах прокурора и защитника на суде.

«— ...обвинитель», — иронизирует на суде защитник Мити, адвокат Фетюкович, по поводу речи прокурора, — «с пафосом восклицает <...>, что будь тут кто-нибудь *шестой*, даже *призрак* како-

го-либо шестого, то подсудимый сам бы тотчас бросил обвинять Смердякова, устыдившись сего, а показал бы на этого шестого»¹¹.

Пусть пока этот призрак-убийца промелькнул перед нами, как некий *шестой* или даже как *призрак шестого*. Вскоре он предстанет перед нами воочию в образе известного сорта русского джентльмена, причем автор описывает весьма подробно и наружность, и костюм упомянутого джентльмена.

Этот упомянутый джентльмен и есть не кто иной, как чёрт — *призрак* кошмара Ивана Федоровича, с которым читатель еще встретится. Пока же, читатель, удовлетворимся ответом Смердякова на слова потрясенного Ивана Федоровича во время третьего свидания, что и сам Смердяков кажется ему *призраком*, — ибо ответ Смердякова расчищает нам путь к чёрту:

«— Никакого тут призрака нет-с, кроме нас обоих-с, да еще *некоторого третьего*. Без сумления, тут он теперь, третий этот, находится, между нами двумя.

— Кто он? Кто находится? *Кто третий?* — испуганно проговорил Иван Федорович, озираясь кругом и поспешно ища глазами кого-то по всем углам.

— Третий этот — Бог-с, самое это привидение-с, тут оно теперь подле нас-с, только вы не ищите его, не найдете»¹².

Вот здесь-то и открывается внутренняя антиномия романа — и у героя романа, и у самого автора.

Для Смердякова: некоторый третий — это Бог, совесть («его Бог убьет», — предсказал Митя).

Для Ивана: некоторый третий есть «он», — тот «он», которого Иван разыскивал глазами по всем углам, т. е. чёрт.

Здесь есть над чем призадуматься.

Между двумя убийцами оказался *некто третий*, некий «он», которому имя: не то Бог, не то чёрт.

Вспомним, что и Митя в Мокром, исключив себя и Смердякова, как убийц Федора Павловича, сослался на руку *небес* или *сатану*, как на виновников его смерти (путем исключенного третьего), т. е. сослался на того же третьего.

Быть может, иной читатель уже пожимает плечами: да что тут загадочного! Все просто и ясно. Иван — подстрекатель к убийству, Смердяков — исполнитель убийства. Зачем же тут понадобилось автору этого третьего впутывать?

Но автор не дает возможности читателю оставаться только в формально фактическом плане совершенного преступления. Он переводит его в иной план, в план мира совести, в план моральный, фантастический, inferнальный — и здесь разыгрывается, потрясающий ум и сердце, спектакль, одновременно трагедия и водевиль, где, повторяем, явь — это сон, а сон — это явь, где на

сцене играют уже знакомые нам актеры — и «он», и призрак *шестого*, и некоторый третий, т. е. и Бог, и чёрт, а не только Иван, Алеша, Митя и Смердяков.

Автор переводит читателя в этот бредовой, кошмарный, моральный мир, чтобы там читатель искал и нашел убийцу — единственного убийцу Федора Павловича, по замыслу автора, укрывавшегося в очень далеком и секретном убежище, куда, как говорит он, ворон костей не заносит, — словом, ни в каком ином месте, как в... «Критике чистого разума» Канта.

— Канта? — восклицает читатель. — В «Критике» Канта?

Да, именно в «Критике чистого разума» Канта.

— Ну и сумел же Достоевский выбрать местечко для своего чёрта-убийцы, сумел и утаить название этого местечка! Но так как на карте философской географии это местечко весьма явственно поименовано, то пытливый глаз читателя оказался столь же лукавым, как и глаз автора. А впрочем, кто знает, кто тут кого перелукавил!

Так будем же искать, невзирая на скрытность автора, в этом моральном мире совести, в этом Кантовом гнезде четырехглавых горгон — антиномий — убийцу Федора Павловича, чтобы доставить его на суд читателей.

А пока сцена третьего свидания Ивана со Смердяковым продолжается.

«— Ты солгал, что ты убил! — бешено завопил Иван. — Ты или сумасшедший, или дразнишь меня, как в прошлый раз!»

Смердяков дразнит Ивана, но читатель вскоре узнает, что дразнит Ивана, и именно по поводу убийства отца, не Смердяков, а «он», т. е. опять-таки не кто иной, как чёрт: чёрт дразнит Ивана.

Теперь, когда мы перешли в авторский план, читателей уже не будет смущать нелепая фигура чёрта.

Иван не верит, что Смердяков убил, а если убил, то Иван не верит, что Смердяков убил один: у него должен быть соучастник.

«— ...ты один убил? Без брата или с братом?» — попытается Иван отчаянно, как мифический Орест, отбиваясь от фурий совести.

«— Всего только вместе с вами-с», — отвечает ядовито, не хуже самого лучшего чёрта, Смердяков. — «Самым естественным манером сделано было-с, с ваших тех самых слов...»¹³ — И еще раз ввинчивает злорадно в больное сознание Ивана: «— ... вы виновны во всем-с, ибо про убийство вы знали-с и мне убить поручили-с, а сами, все знавши, уехали. Потому и хочу вам в сей вечер это в глаза доказать, что *главный убийца* во всем здесь единый вы-с, а я только самый не главный, хоть это и я убил. А вы самый законный убийца и есть»¹⁴.

Это «вы — вы — вы» Смердякова противопоставлено «не ты — не ты — не ты» Алеши: оно, как таран, долбит череп. Оно — невыносимо.

И вот Иван, этот, по слову Смердякова, подстрекатель, главный, единственный и «законный убивец», чистосердечно в ужасе стонет:

«— Почему, почему я убийца?»

И этот крик двойного «почему» Ивана отвечает крику Мити — его двойному «не я, не я убил».

Теперь все трое обвиняемых — и Митя, и Иван, и Смердяков — отклоняют от себя вину за убийство. Причем Смердяков перекладывает ее на Ивана, не отделяя себя от Ивана. — «Это уж нам с вами счастье такое выпало», — замечает он по поводу отворенной двери из дома в сад, — как позже не отделяет себя от Ивана чёрт, а Иван от чёрта.

«— ...я одной с тобой философии», — говорит ему чёрт.

«— ...ты есть я», — говорит чёрту Иван¹⁵.

Итак, на сцену романа выступает двойной убийца.

Оба — и Иван, и сам Смердяков — утверждают, что убийство совершено Смердяковым не в одиночку. Оно совершено вдвоем: или Смердяковым и Митей (мнение Ивана!), или Смердяковым и Иваном (мнение Смердякова!), и если этот второй убийца не Митя, и не Иван, то кто же он — этот второй, этот главный убийца — рядом со Смердяковым?

И вот Иван, как до него Митя, находит этого второго убийцу.

«— Так неужели, неужели ты все это тогда же так на месте и обдумал?» — спрашивает во время третьего свидания Иван у Смердякова, у этого недавнего, как все думали, идиота. И услышав от него, что все было обдумано заранее, он, как и Митя в Мокром, выкрикивает:

«— Ну... ну, тебе значит *сам чёрт помогал!*»¹⁶ — убить.

А ведь Митя в Мокром именно это и выкрикнул:

«— Ну, в таком случае *отца чёрт убил!*»

Материал для обвинительного акта против чёрта все растет.

Если обвиняемый в отцеубийстве Митя высказал, что чёрт убил отца, что чёрт направил следственные власти по следам Мити, что чёрт отворил двери в сад, то теперь уже и второй сын, обвиненный в отцеубийстве, Иван, высказал, что не он, Иван, а чёрт — соучастник убийства.

И именно теперь уже не Митя и не он, Иван, а *Смердяков и чёрт*, — вот они двое подлинных убийц Федора Павловича. И если бы выяснилось, что, по замыслу автора, Смердяков в романе дублирует чёрта, то единственным убийцей и окажется в конце концов только чёрт. Не Митя, не Иван, не Смердяков — чёрт убил.

Здесь есть над чем призадуматься. Высказывание обоих братьев Карамазовых, что чёрт убил отца, пока еще несерьезно, но оно приобретет свою серьезность, когда читатель убедится, что автор действительно отождествляет фактического убийцу Федора Павловича, Смердякова, с реально выведенным в романе русским джентльменом, с чёртом, т. е. когда раскроется та загадка, которую задал автор читателю самым образом чёрта.

Кто же он — чёрт?

II. Убийца-дублер

Отметим еще раз, что Иван не отделяет себя от чёрта, чёрт — от Ивана, как не отделяет себя от Ивана и Смердяков-убийца, как не отделяет себя от Смердякова-убийцы и сам Иван.

Разве не Иван говорит Катерине Ивановне¹, что если убил не Дмитрий, а Смердяков, то, конечно, убийцей отца является он, Иван?

Это признание, сделанное Катерине Ивановне, повторяется в романе еще раз². Значит, автор подчеркивает это обстоятельство.

Но этого еще мало. Не только Смердяков-убийца не отделяет себя от Ивана, но и Смердяков-философ и даже Смердяков-трус не отделяют себя от Ивана:

«— Ты думал, что все такие трусы, как ты?» — спрашивает Иван у Смердякова во время свидания.

«— Простите-с, подумал, что и вы, как и я»³.

Мы к обвинению в трусости Ивана еще вернемся в связи с чёртом. Что же до философа Смердякова, то ведь философия Смердякова есть по существу философия самого Ивана: сперва она только теория — «все позволено», а затем она уже теория, воплощенная в практику — в убийство. Мы даже вскоре убедимся, что под формулой «все позволено» скрывается у Достоевского не просто только философия вообще, а одна из крупнейших европейских философских систем. Пока же, читатель, удовольствуемся скромным результатом, что не только чёрт и Иван — одной философии, но и Смердяков и Иван — тоже одной философии, т. е. что философские воззрения чёрта и Смердякова совпадают.

Поэтому неудивительно, что для самого Ивана чёрт и Смердяков как бы сливаются воедино, уходят из действительности в галлюцинационный, призрачный мир кошмара. Если чёрт — этот сон и призрак (*«Ты сон, ты призрак»*), — говорит в лицо чёрту Иван), то и Смердяков (как уже отметил читатель, после своего признания, что он, Смердяков, убил) кажется Ивану тоже сном и призраком: *«Я боюсь, что ты сон, что ты призрак предо мной сидишь»*⁴, — говорит Иван Смердякову.

Этот сон, этот призрак-Смердяков дразнит Ивана, мучает, издевается над ним точно так же, как дразнит, мучает и издевается над ним в кошмарном бреду чёрт. И если от чёрта не отвязаться, то и Смердяков намеревался, как думает Иван, всю жизнь мучить его и по тому же самому поводу, что и чёрт. Смердяков только ставит тему, дает наметку, а чёрт подхватывает и развивает ее, повторяя даже слова и доводы Смердякова.

И эта карикатура Ивана, этот Смердяков, который так глуп, которого Федор Павлович называл не иначе, как ослицей, прокурор — «слабоумным», а Иван — просто идиотом и дураком, вдруг оказался вовсе не так глуп: обдумал и осуществил он убийство мастерски.

«— Нет, ты не глуп, ты гораздо умней, чем я думал...»⁵ — восклицает Иван во время свидания.

(Или:

«— Ты не глуп <...> я прежде думал, что ты глуп».)

И, заметьте, это сказано Иваном непосредственно после слов: «Ну... ну, тебе значит сам чёрт помогал!».

Но разве чёрт, этот ночной кошмарный гость, который тоже, как и Смердяков, «ужасно глуп и пошл», которого награждает Иван кличками «осел» и «дурак» («Не философствуй, осел!»)⁶, не получает такую же похвалу от Ивана:

«— Как, как? Сатана sum et nihil humanum...⁷ это неглупо для чёрта».

Даже выражение одно и то же: «Неглуп, неглупо». Но уподобление идет еще дальше. Оба — и Смердяков и чёрт — подлецы и негодяи, оба творят мерзости. Сам чёрт называет эти мерзости пакостями (чёрт, как известно из исповеди чёрта Ивану, и остался при пакостях). Иван бранит его в лицо «мерзавцем». Но и Смердякову Иван бросает брезгливо в лицо, и не раз, того же «мерзавца».

«— Да я и догадывался об чем-нибудь мерзком с твоей стороны... с твоей стороны всякой мерзости ждал»⁸.

Или:

«— ... предчувствовал даже от тебя какой-нибудь мерзости...»⁹ Значит, и по мерзостям Смердяков сходен с чёртом.

От отвращения и ненависти к Смердякову-убийце (кстати, к единственному обвинителю его, Ивана, в убийстве) Иван готов *убить Смердякова*. Желание убить Смердякова всплывает у Ивана не раз. Уже возвращаясь со второго свидания, он говорит самому себе:

«Надо убить Смердякова!.. Если я не смею теперь убить Смердякова, то не стоит и жить!..»¹⁰

Он и на третье свидание идет с мыслью: «Я убью его, может быть, в этот раз».

И после признания Смердякова в убийстве, во время третьего свидания, Иван перед уходом говорит уже самому Смердякову, что не убил его только потому, что тот ему для суда на завтра нужен¹¹.

Желание убить Смердякова-убийцу есть желание не только убить свидетеля, убить убийцу отца: это есть желание убить в самом себе Смердякова-убийцу, т. е. отцеубийцу.

От отвращения и ненависти к Смердякову Иван даже раз крепко ударил его кулаком и довел до слез.

Но и чёрту от отвращения к нему Иван грозил «*пинков надавать*» за издевательство над великим решением Ивана объявить суду, что убийца отца — он, Иван. А дальше, совсем как до того Смердякову, Иван теперь грозит чёрту:

«— Молчи, *или* я убью тебя!»¹²

Итак, Иван готов убить и Смердякова и чёрта.

Но как не смеет Иван убить Смердякова, так не может Иван убить и чёрта. Он только напоследок запустил в чёрта по-лютеровски во сне стаканом, т. е. тоже как бы ударил.

Автор здесь не случайно дублирует удар.

Даже самая сущность Смердякова и чёрта определяется одинаково: словом *лакей* — не в профессиональном, а в моральном смысле.

Ивану и прежде, еще до убийства, хотелось избить Смердякова — до такой степени «стал ему этот *лакей* ненавистен как самый тяжкий обидчик»¹³, — так же ненавистен, как чёрт — тоже *лакей*, тоже обидчик.

«— О, ты идешь совершить подвиг добродетели, объявить, что убил отца, что *лакей* по твоему наущению убил отца»¹⁴, — глумится чёрт в кошмаре над Иваном. Но ведь именно у самого чёрта, этого приживальщика, как его честит Иван, лакейская душа.

«— Молчи про Алешу! Как ты смеешь, *лакей!*»¹⁵ — негодует Иван. И немного погодя, в той же сцене, чуть не с отчаянием, восклицает, обращаясь к чёрту:

«— Нет, я никогда не был таким *лакеем!* Почему же душа моя могла породить такого лакея, как ты?»¹⁶.

Читателя трудно упрекнуть в искусственном подборе материала сходства — итог слишком внушительен.

И Смердяков, и чёрт — оба они неотделимы от Ивана, оба — сон и призрак, оба — первоначально ужасно глупы, но внезапно умнеют, их обоих надо убить (в одного Иван даже запускает стаканом, а другого ударяет кулаком), оба — лакеи, в контраст Ивану, и оба мучают и дразнят Ивана и готовы мучить и дразнить его без конца, а главное — по одному и тому же поводу, по поводу «великого решения» Ивана показать на себя на суде, т. е. по поводу отцеу-

бийства, причем этот идиот Смердяков дразнит и мучает Ивана не хуже самого чёрта.

Разве может, т. е. разве хочет Иван поверить, что Смердяков убил отца, разве это не издевательство, не безумие!

«— Ты или сумасшедший, или дразнишь меня, как и в прошлый раз!»¹⁷ — бешено завопил Иван, угрожая Смердякову. Это, впрямь, может довести до бешенства.

Но разве чёрт не доводит его до бешенства, разве не жалуется Иван Алеше в главе «Это он говорил» после кошмара, что чёрт дразнит его: «И знаешь, ловко, ловко: «Совесь!» Что совесь? Я сам ее делаю»¹⁸.

Черт дразнит Ивана за то, что Иван мучается совестью «по всемирной человеческой привычке за семь тысяч лет», что он идет *совершить подвиг добродетели*, показать на себя на суде, а сам в *добродетель не верит*, что он от гордости идет — потому что хочет, чтобы его похвалили за благородство чувства (хотя после самоубийства Смердякова жертва его напрасна), и что Иван сам не знает, почему он идет: он идет, потому что он трус, потому что не смеет не пойти, а почему не смеет — загадка.

Но не над этим ли самым издевается и Смердяков? Как совпадают со словами Смердякова «...какую вы жажду имели к смерти родителя»¹⁹ (конечно, для получения наследства) насмешливые слова чёрта о том, что он, чёрт, любит «мечты пылких, молодых, трепещущих *жаждой жизни* друзей» своих, которым «все позволено», в том числе позволено, конечно, для удовлетворения этой жажды жизни, и убивать²⁰.

Ведь и Смердяков убеждает Ивана, что именно для удовлетворения этой жажды Иван якобы согласился на убийство родителя, ибо, мотивирует Смердяков точку зрения Ивана, такому «великому человеку», как Иван, все позволено.

Вы «тогда *смелы были-с*, “все, дескать позволено”, говорили-с, а теперь вот как испугались!»²¹ — саркастически подводит Смердяков под «жажду жизни» Ивана теоретическую базу — ту же, что впоследствии подвел и чёрт — и, как чёрт, издевается над трусостью Ивана.

Эта теоретическая база чёрта формулирована им со всей четкостью в кошмаре: раз «*Бога и бессмертия нет*», то «*все дозволено*», и *шабаш!*»²², т. е. чёрт повторил давно известное читателю положение Ивана Федоровича: «Нет добродетели, если нет бессмертия», высказанное им еще в самом начале романа перед старцем Зосимой в монастыре²³.

Но разве Смердяков, отдавая Ивану во время третьего свидания запятнанные кровью Федора Павловича три тысячи рублей, не формулирует одинаково с чёртом и самим Иваном это же положение (ведь оба они одной философии!):

«— Не надо мне их вовсе-с... Была такая прежняя мысль-с, что с такими деньгами жизнь начну [и у Смердякова, стало быть, была “жажда жизни”!] <...> а пуще все потому, что “все позволено”. Это вы вправду меня учили-с, <...> ибо *коли Бога бесконечного нет, то и нет никакой добродетели, да и не надобно ее тогда вовсе*»²⁴.

А дальше именно и идет то самое обстоятельство, которое послужило поводом для издевательства чёрта, ибо на вопрос Ивана: зачем же Смердяков отдает деньги, раз он уверовал, Смердяков, махнув безнадежно рукой, отвечает весьма ехидно:

«— Вы вот сами тогда все говорили, что все позволено, а теперь-то почему так встревожены сами-то-с? Показывать на себя даже хотите идти»²⁵.

О, это «показывать на себя даже хотите идти» уже действительно есть прямое совпадение с издевательством чёрта над «великим решением Ивана», равно как и дальнейшее ехидное замечание Смердякова о якобы полной бесполезности показания Ивана на суде, как и беспощадное, нестерпимое для гордости Ивана заявление Смердякова о полной катастрофе и банкротстве прежнего гордого «человеко-бога» Ивана:

«— А что же, убейте-с. <...> Не посмеете и этого-с, <...> ничего не посмеете, прежний смелый человек-с!»²⁶

На эти же слова о прежнем смелом человеке, который сейчас уж ничего не смеет, с обидой жалуется Алеше Иван по поводу наглого издевательства над ним чёрта:

«— Он меня трусом назвал, Алеша! Le mot de l'enigme²⁷, что я трус! “Не таким орлам воспарять над землей!” Это он прибавил, это он прибавил! И Смердяков это же говорил. *Его надо убить!*»²⁸

Кого «его»: Смердякова или чёрта? — И того, и другого, как известно читателю. Ведь крик души Ивана о том, что Смердякова надо убить, уже прозвучал; и только что прозвучал насмешливый ответ Смердякова: «Не посмеете». И это «не посмеете» Смердякова вполне корреспондирует с ехидным ответом чёрта на вопль Ивана: «Молчи, или я убью тебя!»

«— Меня-то убьешь?» — насмехается чёрт. — «Нет, уж извини, выскажу»²⁹. И чёрт тут же высказывает изложенную выше философию Смердякова и Ивана насчет «все позволено».

Мы можем теперь снова подвести итог.

Пока Смердяков был жив, чёрт только полунамеками, иносказательно, безымянно, как некий «он», все время мелькает перед читателем, однако стоило Смердякову умереть, как чёрт появился уже воочию, как фигура, как действующее лицо, как дублер сошедшего со сцены актера, уже более не участвующего в дальнейшем спектакле. И то, что раньше высказывал на протяжении многих страниц Смердяков, теперь высказывает и развивает на

протяжении двух глав, двух последних сцен, чёрт, который n'existe point³⁰, как он сам не без умысла говорит о себе. Теперь чёрт — дублер Смердякова; он — единственный, кто до прихода Алеши, знал, что Смердяков повесился.

Пусть чёрт и раньше появлялся перед Иваном. Но пока Смердяков был жив, перед читателем чёрт воочию не появлялся, и голоса его читатель не слышал. Тогда его, еще незримого читателю, дублировал Смердяков. Отныне же сам чёрт дублирует ставшего незримым покойника Смердякова.

Теперь, когда читатель выяснил, что не Смердяков и Митя, и не Смердяков и Иван, а Смердяков и чёрт, по замыслу автора, двое подлинных убийц Федора Павловича, когда читатель также выяснил, что Смердяков — фактический, так сказать, «материальный», убийца Федора Павловича, — дублирует чёрта, его символического убийцу, а чёрт, в свою очередь, дублирует Смердякова, не признавшего себя единственным убийцей и вообще виновником убийства, теперь всю свою серьезность получает высказывание обоих братьев Карамазовых, обвиненных человеческим и божьим судом в отцеубийстве, что виновником, единственным виновником убийства Федора Павловича Карамазова является, по замыслу автора, не кто иной, как чёрт³¹.

Если прежде здравомыслящий читатель недоумевал и усмехался про себя, говоря: «Черт? Что за чёрт, чёрт возьми?!» — то, ежели он и сейчас еще будет продолжать недоумевать, все же усмехаться он будет вряд ли. Теперь читатель уже со всей серьезностью спросит: «Кто же этот чёрт?»

И впрямь, что за загадку загадал автор романа в лице чёрта-убийцы?

III. Словечки «секрет» и «тайна»

Среди слов и словечек особого значения есть у Достоевского в романе одно слово-спецификум, непрерывно дразнящее читателя своим своемыслием и двусмыслием, вьедающееся в сознание как-то особенно ядовито и иронически, так сказать, до крови, как тончайший волосок иного растения, и при этом светящееся, как гнилушка во тьме, — слово «секрет». И хотя рядом с ним стоят и его синонимы — «загадка» и «тайна», но смысл у слова «загадка» нейтральный, а у слова «тайна» — обычно противоположный смыслу слова «секрет», т. е. положительный, глубокий, утверждающий смысл, в то время как в слове «секрет» как будто таится нечто негативное, предостерегающее, нечто подмигивающее, интригующее и злокозненное. Вынырывает слово «секрет» во всевозможных ситуациях, пользуются им и герои романа, и сам автор-

рассказчик, но чаще всех пользуется словом «секрет» Митя. Читатель пройдет через много десятков и даже сотен мучительных страниц романа, пока доберется до последнего, как бы все секреты завершающего секрета — «секрета чёрта», который и для самого чёрта засекречен. Здесь-то и раскрывается читателю весь спецификум смысла этого слова «секрет».

Митя в соседском саду, примыкающем к саду Федора Павловича, «на секрете» сидит и «стережет секрет»:

«— Я здесь на *секрете* и стерегу *секрет*. Объяснение впредь, но понимая, что *секрет*, я вдруг и говорить стал *секретно*»¹, — сообщает взволнованно Митя.

Стережит он Грушеньку, чтобы перехватить ее, если она к его отцу, к старику Карамазову, польстившись на пакет с тремя тысячами, пойдет. То обстоятельство, что Митя здесь сидит, — это *секрет*: об этом хозяева сада и квартиры не знают. Говорит Митя об этом Алеше тоже секретно, шепотом. И существование рокового пакета с тремя тысячами — тоже секрет, даже «*величайший секрет*», известный, кроме Грушеньки, только одному Смердякову и ему — Мите.

Вспомним, что и Агафье Ивановне, племяннице подполковника, растратившего казенных четыре с половиной тысячи рублей, предложил когда-то Митя прислать ему, Мите, «*секретно*» институтку, дочь подполковника, гордую Катерину Ивановну, за сумму, равную растрате, причем секрет прихода Кати Митя обещает сохранить «в святости и нерушимо».

В ответ он получает от Агафьи Ивановны «подлеца»².

В ужасном *секрете* передает Катерина Ивановна Мите три тысячи рублей якобы, во-первых, для того, чтобы Митя послал их по почте той же Агафье Ивановне в Москву; во-вторых, для того, чтобы испытать благородство Мити; в-третьих, для того, чтобы снабдить Митю, своего жениха, деньгами чуть ли не для бегства Мити с ее соперницей Грушенькой, с целью помочь Мите. То есть Катерина Ивановна передает Мите три тысячи рублей, которые Митя «подло» растратил в два приема на Грушеньку в Мокром, которые он как-то и украл, и не украл. Словом, секретная передача была весьма двусмысленной, как это и выяснилось на суде при двух, одно другое опровергающих показаниях Катерины Ивановны.

Секретом — кстати, одновременно и *тайной* — оказалась и половина этой суммы, первоначально зашитая Митей в ладанку, о чем Митя так никому и не сообщил. Это «секрет», потому что Митя с расчетом отделил, чтобы на Катерины деньги бежать с Грушенькой и потому что в присвоении этой половины — весь позор Мити. Но это и «тайна», потому что Митя сознает свой позор, потому что он зашил эти деньги, чтобы вернуть их Катерине Иванов-

не. Если бы он их вернул, он бы, по мнению самого Мити, вышел «подлецом, но не вором»³, а теперь он вор. *Секрет победил тайну*.

Бесенок Лиза Хохлакова пишет любовное письмо Алеше «от всех *секретно*» и от мамы, зная, как это нехорошо⁴. Теперь ее «секрет» у Алеши в руках. Но и у самого Алеши есть особенная, какая-то грусть — *секретная*: потому что старец Зосима пропал, и у Алеши сомнение, что, быть может, он, Алеша, в Бога не верует. Из-за этой секретной грусти он, послушник, готов погодя даже «колбасу есть и водку пить, и к Грушеньке идти».

Предательски, «в секрете большом», сообщил Смердяков Мите про знаки — про стук в окно старику Карамазову. Читатель знает: с этим секретом, со знаками, был связан у Смердякова весь замысел убийства Федора Павловича.

Кстати, и у таинственного посетителя, о котором рассказывает старец Зосима, был свой *секрет*⁵. Секрет этот оказался также убийством, именно убийством вдовы-помещицы, совершенным этим посетителем в припадке ревности и злобы.

Водкой с каким-то *секретным* крепчайшим настоем вытерся под ночь убийства больной Григорий, давший губительное для Мити, но ложное показание об отворенной двери из дома в сад, причем остаток лекарства Григорий выпил с «некоторою молитвой» и залег спать. Но дверь в сад отворенной тогда вовсе и не стояла: *секретный* настой подвел свидетеля⁶. Григорий дал ложное показание, сам того не зная.

Еще далеко не все секреты романа исчерпаны. Но если попытаться уже сейчас, то окажется, что слово «секрет» связано с убийством, подлостью, воровством, предательством, лжесвидетельством, интригой, ревностью и сумбуром в мыслях и чувствах: в основном же «секрет» вертится вокруг убийства старика Карамзова — вокруг этого «чёртова дела».

А если по отношению к одному и тому же факту говорится и «секрет» и «тайна», значит, есть в этом факте обычно некое двусмыслие: и нечто положительное, и нечто отрицательное.

Но чтобы добраться до «секрета чёрта», надо вчитаться еще в две главы романа, где *секрет*, как черепаха из-под панциря, чуть высывает свою голову.

Это прежде всего некий *секрет* — он же и *тайна* — Мити, но не только его личный секрет, а еще и «секрет совокупный», — секрет троих, секрет Мити, Ивана и Катерины Ивановны, секрет, о котором «он» (кто это «он» — узнаем ниже) не велел говорить Алеше, секрет, который скрывают и от Грушеньки, который смущает, томит и с толку сбивает Митю и который Митя со страхом душевным открывает Алеше, как херувиму, как, быть может, высшему чело-веку. Этот *секрет* — дело высшей совести, поэтому он еще и *тай-*

на — столь важная, что Митя сам с ней справиться не может. Секрет этот не что иное, как предложенный Иваном Мите проект *бежать* с Грушей после приговора и при этом — *бежать в Америку*.

Почему же это секрет? Почему же надо его скрывать от Алеши? Потому что такое бегство Мити есть бегство от страдания, от распятия, потому что такое бегство есть отказ от указания свыше, от голоса совести, от очищения, от подземного гимна каторжника изгнанному с земли Богу: короче говоря, бежать — это значит в бессмертие и Бога не верить.

И куда бежать? — В *Америку*, другими словами — в мошенничество.

Ведь Америка, как ее определяет сам же Митя, — страна мошенников и «необъятных машинистов»!

Конечно, Алеше-херувиму нельзя было открыть этот предательский замысел, ибо Алеша за «гимн», за страдания, за очищение, за бессмертие и Бога, ибо Алеша — совесть, которая может помешать замыслу спастись бегством.

Кто же выдумал такой проект и кто не велел говорить Алеше?

«— Он, он выдумал, он настаивает! Он ко мне все не ходил и вдруг пришел неделю назад и прямо с этого начал»⁷, — сообщает Алеше Митя.

На этот раз «он» — как будто уже не тот «он», который приходил к Ивану, — не чёрт, а сам Иван. В этом читатель вместе с Митей не сомневается, зато почему-то несколько сомневается в этом автор и, очевидно, также и Алеша. Автор сомневается: поэтому самый стиль рассказа Мити Алеше, как «он [Иван] вдруг пришел», удивительно напоминает рассказ Ивана Алеше под фонарем, как «он» (чёрт) к нему, Ивану, приходил. Алеша сомневается. Поэтому Алеша и переспрашивает тогда Митю:

«— Скажи мне одно, <...> Иван очень настаивает [на бегстве] и кто это выдумал *первый*?»⁸.

Да, читатель, кто же это первый выдумал? Кто внушил Ивану мысль о бегстве Мити в Америку? Кто он — автор этого секрета?

Разговор Ивана с Алешей под фонарем происходит в главе романа, следующей за главой, где приведен интересующий нас разговор Мити с Алешей «об Америке», стране мошенников и «необъятных машинистов».

Напомним вторично отрывок из разговора под фонарем.

«— Ты был у меня ночью, когда он приходил... Признавайся... Ты его видел, видел? <...> Разве ты знаешь, что он ко мне ходит?» — выпытывает Иван у Алеши.

«— Кто *он*? Про кого ты говоришь?» — недоумевает Алеша, точно так же, как недоумевает он в разговоре с Митей: «Кто же это выдумал *первый*?».

Несколько позже, в главе «Это он говорил», Алеша опять спрашивает Ивана: «Кто он?» — «Он», который сообщил Ивану еще до прихода Алеши, что Смердяков повесился. Оказалось, что «он» улизнул, что «он» Алеши испугался, что «он» тут сидел на диване, что «он» ужасно глуп, что «он» — чёрт. И чёрта, этого «его», прогнал «херувим» Алеша одним своим появлением.

Оказалось, что этот «он», т. е. чёрт, отклонял, вдобавок, Ивана от его решения совершить подвиг добродетели, очиститься, объявить завтра на суде, что он, Иван, убил отца, т. е. что Смердяков по наущению Ивана убил отца⁹.

«— Это он говорит, он, а он это знает», — жалуется в отчаянии, потерявший все концы и начала, Иван Алеше. И хотя Алеша опять повторяет Ивану: «Не ты убил», Ивана это не убеждает.

Что же произошло, читатель? А вот что! Иван, который так гордо до конца отказывался от «осанны», вдруг, как и Митя, тоже решил «гимн» запеть вместе с херувимами, пострадать, очиститься покаянием, и вот чёрт смеется над этим, т. е. как бы предлагает Ивану вместо гимна остаться при пакостях или, говоря иносказательно, бежать морально в ту же самую Америку, в которую Иван предлагал бежать Мите. Вот он — тот первый, кто выдумал проект бегства в Америку: *чёрт выдумал*. Потому-то и не поверил Алеша, что бегство в Америку выдумал Иван.

В обоих случаях секрет один. Значит, опять чёрт вмешался в дело: чёрт подсказал Ивану, а Иван уже передал Мите. И если здесь произошел поединок — то произошел он между чёртом и Алешей-херувимом, причем Алеша-херувим, как известно, вышел победителем.

Даже по словесному оформлению обе исповеди братьев, Мити и Ивана, Алеше, с этим повторением «он», весьма сходны:

«— Он, он выдумал, он настаивает!»¹⁰ — говорит Митя Алеше про Ивана.

«— Это он говорит, он, а он это знает», — говорит Иван Алеше про чёрта.

Совокупный секрет троих — Мити, Ивана и Катерины Ивановны, вернее, секрет двоих — Мити и Ивана, секрет бегства в Америку, т. е. решение об отказе от страдания, от очищения, от гимна, от бессмертия, от Бога, — оказался выдумкой чёрта, «секретом чёрта». Очевидно, сама Америка, страна мошенников, по убеждению Мити, крепко связана с чёртом.

Ключ к Америке, почему именно она оказалась секретом, дает нам уже упомянутая глава «Гимн и секрет» (гимн — контроверза секрету!), где идет разговор Мити с Алешей «о самом главном».

Вопрос об Америке может быть решен Митей только после суда: так говорит Мите голос высшей совести, т. е. Алеша, так гово-

рит себе и сам Митя. Только после суда узнает Митя, кто он: новый человек, возрожденный, который отвергнет Америку, обретет Бога и запоет ему и его радости из-под земли гимн подземного человека, или он, Митя, тот, кто убежит в Америку, т. е. «Бернар презренный».

«Бернар презренный» и бежит по-бернаровски.

«О каком же это новом человеке идет речь? Что за Бернар?» — спросит читатель.

В романе — два *новых человека*: один — антипод другому и между ними вечный поединок не на жизнь, а на смерть.

Прежде всего новый человек — это тот, о котором говорят и Иван, и чёрт, и семинарист Ракитин, и Митя, — это — человекобог, которому «все позволено», гордый человек, узнавший, что он смертен до конца, отказавшийся от «осанны» и «гимна», это — человек-с-идеями, это — человек с «хвостиками» в мозгу, с нейронами вместо души, который выдумал протоплазму и химию, — это и есть «Бернар презренный».

Другой *новый человек* — это тот, о котором говорит Зосима (т. е. Алеша) и опять-таки Митя: это воскресший человек, который исполнен восторга и приходит к тихой умиленной радости, который за вся и всех виноват, который заключен внутри Мити и хочет пострадать «за дите»¹¹, за ни в чем не повинного маленького мученика. Этот новый человек, очевидно, также заключен и внутри Ивана, потому что Иван из-за неповинно страдающего ребенка «мира этого не принимает» и от будущей гармонии отказывается. Но этот другой новый человек заключен и в покаявшемся убийце (Зосиме), и в трагическом библейском страдальце Иове, который не убежит в Америку, как «Бернар презренный».

«Бернаром презренным» оказывается, чёрт его подери, и семинарист Ракитин, который знает, «что это за такая наука — эфика». Он собирается ехать в Петербург, чтобы поступить в отделение критики (критика — область чёрта!), но с благородным направлением.

Бернаром оказывается не кто иной, как известный ученый Клод Бернар, как химия, как подлец какой-то, как вообще наука, — и взято имя «Бернар» нарицательно, вместо слова «ученый». Но и Ракитин, у которого идеи в голове, те самые идеи, которые сидели в голове Мити и вдруг пропали, и этот семинарист Ракитин — тоже ученый, тоже Бернар, по слову Мити.

«— Ух, Бернары! Много их расплодилось!»¹² — возмущается Митя, видя в науке врага рода человеческого.

Чему же учат Бернары? Бернары учат о вышеупомянутых «хвостиках» в мозгу: у нервов есть «такие этакie хвостики» и «как только эти хвостики задрожат, то и явится образ, то есть предмет али происшествие»¹³ (происшествие — тоже область чёрта!); вот поче-

му человек созерцает, а потом мыслит: «Потому что хвостики, а вовсе не потому, что у меня душа и что я там какой-то образ и подобие, все это глупости!» Так объяснил Мите Ракитин. Таков манифест первого нового человека, человека с «хвостиками», который гордо выступает с этой великолепной штукой — «наукой», химией, протоплазмой без Бога и будущей жизни, которому все позволено, потому что умному человеку все можно.

Так вот кто такой Бернар презренный, предпочитающий Америку, страну мошенников, гимну из-под земли! Этот Бернар — «наука», которая идет против Бога и бессмертия и голоса совести: она и есть Америка. В этом и весь секрет Америки. Но ведь проект о бегстве в Америку был проектом, т. е. секретом Ивана, или, вернее, секретом того, кому имя «он», т. е. чёрт. *Америка — секрет чёрта*. Так вот почему Иван или, вернее, «он», не хотел, чтобы этот секрет «об Америке» стал известен Алеше-херувиму. Алеша — высшая совесть. Америка — это бегство от совести, и вот Алеша мог бы помешать бегству от совести, как он, Алеша, помешал, испугал «его», гостя (т. е. чёрта), который повадился ходить к Ивану, совсем так, как Иван вдруг повадился ходить к Мите с предложением бегства в Америку: херувим помешал чёрту — совесть помешала «науке».

Читатель терпеливо выжидал, пока раскроется секрет чёрта и теперь вправе потребовать разъяснений символа: кто же этот чёрт — виновник убийства Федора Павловича Карамазова — по замыслу автора? Разъяснение символа дает сам автор, и если мы так долго томили читателя загадкой, то только потому, что разъяснение автора без раскрытия *секрета* оставило бы читателя в прежнем недоумении. Теперь только мы смело вступаем в кошмар Ивана Федоровича, чтобы узнать, что чёрт — не потусторонний гость, что разговор Ивана Федоровича с чёртом есть разговор двойников — двух Иванов Федоровичей, или двух сторон Ивана Федоровича, друг с другом. Иван Федорович рад бы поверить в реальность своей фантазии, в реальность призрака, порожденного болезнью (отметим слово «призрак»!), будто перед ним действительно чёрт, а не галлюцинация и не сон, но он, Иван, ни одной минуты в это не верит, на сотую долю в него не верит и не принимает за реальную правду¹⁴.

«— Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых», — говорит Иван ночному гостю.

И неоднократно повторяет:

«— Браня тебя, себя браню! <...> Ты — я, сам я, только с другой рожей¹⁵. Ты именно говоришь то, что я уже мыслю... и ничего не в силах сказать мне нового»¹⁶.

«— Только все скверные мои мысли берешь, а главное — глупые».

«— Нет, ты не сам по себе, ты — я, ты есть я и более ничего! Ты дрянй, ты моя фантазия!».

«— Все, что ни есть глупого в природе моей, давно уже пережи- того, перемолотого в уме моем, отброшенного, как падаль, — ты мне же подносишь, как какую-то новость!»¹⁷.

И то же самое повторяет Иван Алеше:

«— Он — это я, Алеша, я сам. Все мое низкое, все мое подлое и презренное! <...> Он все дразнил меня, что я в него верю, и тем заставил меня его слушать. <...> Он мне, впрочем, сказал про меня много правды. Я бы никогда этого не сказал себе. Знаешь, Алеша, <...> я бы очень желал, чтоб он в самом деле был он, а не я!»¹⁸.

И дальше:

«— Но он клеветал на меня, он во многом клеветал. Лгал мне же на меня же в глаза».

Оставим в стороне интересный для психиатров вопрос о том, страдал ли Иван Федорович раздвоением личности: это только необходимый флер реализма для читателей.

Вопрос о раздвоении здесь не психопатологический, а философский. Здесь не только проблема двух антагонистических мирозерцаний, но и проблема дуализма, контroversы¹⁹ — (кстати, в романе есть даже глава с таким заголовком — «Контroversза») и диалектики по существу, ибо сам Иван Федорович Карамазов — как ни прозвучит это парадоксально для читателей — не только герой романа «Братья Карамазовы», но он еще и мыслитель — *диалектический герой Кантовых антиномий*.

К ним-то, к этим кантовым антиномиям, к этим философским горгонам, живущим в очень далеком секретном убежище, в «Критике чистого разума» Канта, куда укрылся чёрт-убийца, единственный виновник убийства старика Карамазова, — к ним-то мы и подбираемся все время.

В них-то и секрет двух правд чёрта, секрет, который не хотят чёрту открыть, ибо антиномии для него, по существу, неразрешимы. Короче говоря, в них-то и весь «секрет чёрта» и не только чёрта, но и секрет романа, и секрет самого автора романа — Достоевского.

И если гегелианская диалектика прорезает прослойками в романе мир Кантовых антиномий, то решение философской проблемы автор романа все же хотел бы (да, хотел бы!) найти не в ней, а в утверждающем тезисе антиномий — в Зосиме, в Алеше, противопоставляя этому тезису образ великого инквизитора, как анти-тезис с его отрицанием, и чёрта, как карикатуру на великого инквизитора и на самый антитезис.

Что же высказывает эта вторая сторона Ивана Федоровича устами символического чёрта — истинного убийцы старика Карамазо-

ва, — как это соответствует скрытому убеждению автора, вопреки, быть может, первоначальному убеждению читателя? (Ибо, согласно роману, фактически убил старика Карамазова Смердяков.) Не подводит ли она, эта вторая сторона Ивана Федоровича, теоретическую, философскую базу под данное убийство, да еще с корыстной целью, обосновывая свое особое право на убийство вообще? И против чего ведет полемику эта вторая сторона, символизированная чёртом, — против какой философии? То есть читателю предстоит проверить: действительно ли чёрт выражает окарикатуренный антитезис антиномий Канта и все то, что, по мнению автора романа, конструируется на основе этого антитезиса?

IV. Неназванные в романе герои — Тезис и Антитезис

Откуда и куда бы ни шел мыслитель по философской дороге, он должен пройти через мост, название которому — Кант. И хотя этот философский мост, одно из семи чудес умозрительного конструктивизма, надежно огражден высокими насыпями человеческого опыта, леденящий ветер безнадежности пронизывает на нем мозг путника, и напрасно будет он искать в окружающем полумраке солнце жизни. И как бы осторожно и медленно, с частыми передышками, ни ступал этот окоченевший мыслитель, он, еще не дойдя до середины пути, ощутит, что шаг его становится неверен, что мост под ним колеблется и качается, что он идет по подозрительно скептической дороге...

И вдруг его, мыслителя, начинает, как балаганного пьяного Петрушку, бросать из стороны в сторону: он то стремительно падает вниз, то взлетает вверх, как будто мост уже не мост, а какая-то хитрая система танцующих коромысел, перебрасывающих его с конца в конец, с одного коромысла на другое. Вдобавок между этими сцепленными коромыслами он заметит зияющую бездну, до дна которой никогда не проникнет его пытливый взор мыслителя. И если потребность в устойчивости, этот основной стимул культуры, побудит его, при его упорстве догматика, искать твердой опоры — «да» или «нет», именно здесь, среди этих танцующих четырех коромысел (их окажется всего четыре!) и пересилить инстинкт, влекущий его поскорее выбраться из мира этих членистоногих софистических секций, — тогда он, путник, погиб: ибо никогда уже не выйти ему оттуда и он до конца дней своих осужден качаться на этих коромыслах, соскальзывая с одного их конца на другой, и сам обратится в такое коромысло-маятник, пока безумие или смерть не избавят его от умственной пытки. Но стоит путнику, совершив переход через этот чёртов мост, обернуться, как он не может не развести руками и не попенять на себя за то, что

принял такую высокую забаву конструктора всерьез: ибо позади него окажется иллюзорная действительность, порожденная его же собственным догматическим упорством, прикрывающим его непреодолимый скептицизм. Он как бы попался на трюк комнаты из одних якобы волшебных зеркал, где зритель со всех сторон видит только себя и никак не может найти выхода, натываясь повсюду на свое же собственное изображение в холодной гладкой зеркальной стене.

Эта коварная конструкция из четырех качающихся коромысел и есть четыре знаменитые антиномии Кантовой «Антитетики» из второй книги «Трансцендентальной диалектики» его многоплодного труда «Критика чистого разума». Это — те парные диалектические утверждения, сформулированные как тезис и антитезис, которые опыт, по мнению Канта, ни подтвердить, ни опровергнуть не может и с которыми разум якобы бессилён расстаться.

Догматические только по виду, словно достоверные несокрушимые знания, оба, и тезис и антитезис, одинаково, хотя и по-разному, обольстительны: оба они, как бы с яблоком истины в руке, смеются над попытками мыслителя устранить между ними *неустраняемое противоречие*, исходя из одного только опыта, и выбрать одно из них себе в вечные спутники, провозгласив: се истина!

Едва только обольщенный теоретическим интересом, который влечет мыслителя к антитезису, кинется он к яблоку последнего, как еще более обольстительный голос практического интереса, подкрепленный популярностью темы, привлечет его к яблоку тезиса. И снова яблоко истины становится яблоком раздора.

Так и будет бедняга-мыслитель трагически метаться между тезисом и антитезисом, от одного к другому, не в силах ни одному из них отдать предпочтение, поневоле превращая по временам эту трагедию в фарс своей позицией буриданова осла.

Но так как в мире (не включенном, увы, целиком в границы нашего познания, а следовательно, и прошлого опыта, по Канту, — в границы всего возможного опыта — добавление небезынтересное!) звучат и другие неведомые голоса, то отчаявшийся мыслитель может обольститься каким-нибудь голосом, зовущим его перейти эти границы опыта и познания и обосноваться в потусторонней вечности, или в мире невысказанного, о чем бдительный Кант, как честный ментор, строго-настрого его предостерегает (т. е. предостерегает от спиритуализма).

Но так как мыслитель может с отчаяния поступить как раз наоборот, и вовсе отказаться от мышления о невысказанном, и прочно обосноваться в этом материальном мире, упокая на свои пять чувств и логические способности, то Кант предостерегает его и от такого дерзкого шага, обещая уладить все антиномические недо-

разумения с обольстительным тезисом и обольстительным анти-тезисом мирным путем, при том, конечно, скромном условии, что мыслитель себе в вечные спутники выберет самого Канта.

Впрочем, забота Канта о мыслителе проистекает только от его моральной доброты, так как он, Кант, знает, что человеческий разум при своем движении вперед все равно необходимо должен будет все вновь и вновь наткнуться на эти роковые диалектические пары, — кстати, именуемые Кантом космологическими идеями, — чей смысл столь же в их неразрешимости (в границах опыта!), сколь и в их неустрашимости.

Ибо Канту известен один действительно чудовищный секрет, равный тайне перстня Соломона, что в разуме нашем таится иллюзия, бессмертная сестра Химеры, которая рисует действительность там, где нет ничего, и, таким образом, рождает непримиримое противоречие между двумя истинами. Такое противоречие возникает вследствие того, что мы критерий абсолютного, вневременного, приложимый к миру *вещей в себе* (к тезису), применяем к миру опыта, где все возникает, проходит и только кажется, но где ничего вечного нет, т. е. прилагаем к антитезису.

Только сама эта «вечная иллюзия разума» — мать противоречия — бессмертна, по Канту, в мире сем: она сохраняется даже тогда, когда она не обманывает нас больше и, следовательно, становится как бы безвредною, однако никогда не может быть искоренена.

То обстоятельство, что в антиномиях таится неистребимая естественная Иллюзия, как дар природы, в этом их отличие от софизмов, где иллюзия искусственна, где она — дар ума, и где она исчезает, как только мы ее замечаем, подобно тому как исчезает страх перед змеей, когда мы узнаем в ней ужа.

Эти антиномии создают диалектическую арену для борьбы, в которой всякий раз побеждает та сторона, которая нападает, и терпит поражение та, которая обороняется. Кто из противников нанесет последний удар и не будет обязан выдерживать новое нападение, тот и победитель.

Хотя Кант, как некий объективный судья-Минос, считает спор антиномий пустым делом и предмет спора пустым *призраком* (вот он — *призрак* Ивана!) и недоразумением, тем не менее, владея тайной перстня Соломона, т. е. естественной Иллюзией разума, он считает себя в силах разрешить все это недоразумение примирением антагонистов друг с другом: ибо стоит только повернуть перстень в сторону умопостигаемую, как правым окажется тезис, а стоит только повернуть перстень в сторону эмпирическую, как правым окажется антитезис, т. е. оба одновременно правы, если перстень не вертеть только в одну сторону. Знаком ли был Досто-

евский с «Критикой чистого разума» — с антиномиями Канта, или он вполне самостоятельно поставил те же вопросы, что и Кант, и независимо от доводов и противодоводов Канта ответил на них в романе «Братья Карамазовы»?

На это ответ будет дан не антиномический.

Достоевский не только был знаком с антитетикой «Критики чистого разума», но и продумал ее. Более того, отчасти сообразуясь с ней, он развивал свои доводы в драматических ситуациях романа. Более того, он сделал Канта или, вернее, антитезис его антиномии символом всего того, против чего он боролся (и в себе самом, и с противниками) как писатель, публицист и мыслитель. Более того, он сам вступил в поединок с Кантом-антитезисом, не брезгуя никаким оружием: ни сарказмом, ни риторикой, ни внушением, ни диалектической казуистикой, создавая в этой борьбе гениальные трагедии и фарсы, какими являются главы романа.

Читателю незачем даже прибегать к изучению биографии писателя, чтобы убедиться в его знакомстве с Кантом. Текст романа и текст «Критики чистого разума» — здесь свидетели достоверные.

Если полагать, что — по Канту — речь в *тезисе* антиномий идет о «краеугольных камнях» *морали и религии*, а в антитезисе о «краеугольных камнях» *науки*, то о тех же «краеугольных камнях» идет речь и в романе.

Стоит только вывести первые две антиномии из космологического плана науки и перевести все положения антиномий на язык морали и религии, чтобы полное совпадение стало очевидным. Пусть же Кантовы антиномии предстанут пред читателем *en regard*, но только в той вопросительной простой форме, в какой они поставлены Достоевским.

Тезис	Антитезис
1. Сотворен ли мир и конечен?	<i>Или:</i> Мир вечен и бесконечен?
2. Есть ли бессмертие?	<i>Или:</i> Бессмертия нет и все делимо и разруσιμο?
3. Свободна ли воля человека?	<i>Или:</i> Нет свободы, а есть одна естественная необходимость (закон природы)?
4. Есть ли Бог и Творец мира?	<i>Или:</i> Нет Бога и Творца мира?

Вот они четыре коромысла Кантовой «Антитетики» с их точкой опоры в «или» (саркастическая опора!).

О чем идет спор, по Канту? Спор идет вот о чем:

— Имеет ли мир начало во времени и какую-нибудь границу своего протяжения в пространстве или мир безграничен и вечен?

— Существует ли где-либо (быть может, в моем *мыслящем «я»*) неделимое и неразрушимое единство или все делимо и разруσιμο?

— Свободен ли я в своих действиях или же, подобно другим существам, подчиняюсь руководству природы и судьбы?

— И наконец, существует ли высшая причина мира или же вещи природы и порядок ее составляют последний предмет, на котором мы должны остановиться во всех своих исследованиях?

На это Тезис, в качестве догматика, отвечает, что мир имеет начало, что мое мыслящее «я» обладает простою и потому неразрушимой природой, что оно в своих произвольных действиях свободно и стоит выше принуждения природы и что весь порядок вещей, образующих мир, происходит от одного первоначального существа, от которого все заимствует свое единство и целесообразную связь.

На это Антитезис, в качестве эмпирика, отвечает, что нет первоначального существа, отличного от мира, что мир не имеет начала, а следовательно, и творца, что наша воля не свободна и душа так же делима и разрушима, как и материя¹.

Не наша задача разбирать здесь самое существо этого давнего спора, соглашаться с его бесцельностью или оспаривать ее, взвешивать, что на стороне Тезиса, что на стороне Антитезиса и что против них. Наша задача пока одна: раскрыть Канта, как противника Достоевского в романе «Братья Карамазовы».

Все четыре антиномии выставлены Достоевским в романе, но основоположной во всей своей обнаженности стоит перед читателем четвертая антиномия — ее тезис и ее антитезис: есть ли первоначальное существо (независимо от космологической установки), иными словами, — есть Бог или нет Бога?

Она является основной темой главы «За коньячком». Она же окариатуренно, но столь же обнаженно, поставлена в главах «Третье свидание со Смердяковым» и «Черт. Кошмар Ивана Федоровича».

Она проходит красной нитью по всей ткани романа, сочетаясь с прочими антиномиями².

«Легенда о великом инквизиторе» и «Кошмар» суть вообще два фокуса романа: первый фокус — трагедия, второй фокус — травестия, водевиль. В первом фокусе романа выступает искуситель — великий, страшный и умный дух разрушения и смерти с его тремя вопросами всемирно-исторического значения. Во втором фокусе выступает чёрт, его карикатура, дрянной чёрт «критики»³, но они оба — и искуситель, и чёрт — символы антитезиса Кантовых антиномий. И то, что на сцене водевиля говорит чёрт балаганным низшим стилем, то на сцене трагедии говорит великий инквизитор символическим высоким стилем.

Как это ни парадоксально звучит в отношении такого художника, как Достоевский, но герои Достоевского, собственно говоря, — не только люди, не только потрясающие ум и душу художественные образы, они еще и проблемы, или идеи⁴. Подобно чёрту, они

только вселились в человекообразную оболочку, причем у одной и той же идеи несколько ипостасей (образов). Поэтому герои Достоевского высказывают обычно одни и те же мысли-формулы и слова-символы, так называемые *словечки* особого значения.

Так, Иван Карамазов — этот человек-с-идеей — не только Иван, как единица, он еще целая сумма слагаемых: это еще и Смердяков, и чёрт, и Ракитин, и даже отчасти Лиза Хохлакова. Все они повторяют девиз секты ассасинов «все позволено», иногда с ядовитой авторской добавкой «умному человеку». Все они — отголоски Ивана, целиком или частично уродливые (по Достоевскому) куски его сознания, дублиеры одной его стороны, ибо все они вместе взятые суть лишь воплощение антитезиса Кантовых антиномий, и хотя они выходят далеко за его границы, как герои романа, все же этот антитезис *polens volens* и есть подлинный герой романа в его авторском плане. Поэтому читатель и вправе именовать Ивана Федоровича *диалектическим героем Кантовых антиномий*, даже независимо от намерений автора романа.

Формула Ивана «все позволено» как лозунг «нового человека» (в идеале — «человеко-бога»), как его моральное, т. е. для автора аморальное *principium agendi* высказано сперва, со слов того же Ивана, Миусовым, затем Митей, затем Ракитиным, затем Лизой, затем Колей Красоткиным, затем Смердяковым, затем чёртом. Эта формула служит как бы закулисным обвинением против Ивана — обвинением в отцеубийстве. В уста Мити даже вложено такое бессознательное обвинение, брошенное и Ивану «Не тем его [Митю] подозревать и допрашивать, которые сами утверждают, что “все позволено”»⁵.

На суд читателей представлен собственно не Иван, а именно Кантов антитезис; сам Иван будет спасен автором. Антитезис осужден им бесповоротно, но осужден только морально.

На фабульной сцене романов-трагедий Достоевского лишь потому и остается столько трупов, что автор убивает не людей, а идеи. Только в четырех его романах («Братья Карамазовы», «Бесы», «Преступление и наказание», «Идиот») перед читателем лежат в ряд чуть ли не двадцать трупов — целый морг: причем четыре из них — самоубийцы (Смердяков, Ставрогин, Свидригайлов, Кириллов), а прочие зарезаны, застрелены, задушены, растерзаны: старик Карамазов, Лизавета Николаевна, капитан Лебядкин с сестрой, Шатов, Федька Каторжник, старуха-процентщица, глухонемая Елизавета, Настасья Филипповна и др.

И убийцей всех этих самоубийц и убитых является формула «все позволено», которая, по смыслу автора, должна в их лице убить самое себя — свою же собственную идею. Безудерж своеволия, неистовство неверия, цинизм, мечты от гордости — это только разные профили все того же «все позволено», которое в лице

Кириллова и Свидригайлова с отчаяния стреляется, в лице Смердякова и Ставрогина с отчаяния вешается, не выдержав ужаса космической, следовательно, и душевной «пустоты». И то же «все позволено», переодевшись в «наполеоновское шагание через трупы», в лице Раскольникова убивает двух беззащитных женщин, а в лице Верховенского-младшего приносит самому себе в жертву целую гекатомбу, чтобы в итоге аннулировать самое себя. Но не двадцать человеческих трупов, а только один труп, труп, плавающей в крови «идеи-самоубийцы» — хочет положить перед читателем торжествующий автор Достоевский: труп Антитезиса.

Ибо эта «идея» и есть все тот же Кантов антитезис, и никто с такой ясностью, как юный мыслитель Иван Карамазов, не раскрывает нам этой авторской тайны — тайны, к которой причастен и чёрт с его «секретом чёрта», тайны, которая указывает нам убежище, где укрылся главный и единственный виновник убийства старика Карамазова, по вине которого старший сын старика, Митя, пошел на каторгу, средний сын Иван — на моральную каторгу и сошел с ума, а побочный сын, Смердяков, повесился.

Согласно тезису и антитезису распределяются антиномии Канта, согласно тезису и антитезису антиномий распределил Достоевский также и своих основных героев (т. е. субстраты идей) по двум схемам или рубрикам, — и не только героев, но и их словесные символы. Распределим же и мы, сообразно Кантовой схеме, т. е. согласно тезису и антитезису, и сообразно схеме автора романа, героев его романа и их слова-символы, причем отметим, что почти все они схематически противопоставлены в романе друг другу.

Образы-антиномии в авторском плане романа

Герои романа — воплощения тезиса:

Пленник или великий идеалист

Зосима
Алеша-херувим

Раскаявшийся убийца
(таинственный посетитель старца
Зосимы)

Словесные символы тезиса:
Тайна
Гимн — «Осанна»

Герои романа — воплощения антитезиса:

Великий страшный умный дух
самоуничтожения и небытия,
искуситель
Великий инквизитор
Иван, он же Смердяков, он же
чёрт Ракиitin

Словесные символы антитезиса:
Секрет
Позор

Восторг
Умиленная радость
Ангел
Благодородство
Идеал Мадонны
Воскресший новый человек
Зосимы — Алеши

Критика (с происшествием)
Бернары,
Америка
Насекомое, клоп
Гордость
Идеал содомский
«Новый человек» Ивана
(«человеко-бог»).

Словесные символы тезиса символизируют: бессмертие — свободу — Бога. Словесные символы антитезиса символизируют: естественную необходимость — пустоту — бесконечность — уничтожение.

Но воплощая в героях и их словесных символах положения Кантова тезиса и антитезиса, Достоевский и самое, на почве опыта неустранимое, качание коромысла антиномий воплотил в Иване, представленном явно — как антитезис, а тайно — как тезис, причем автор избрал для этой цели Смердякова и чёрта: Смердякова — как материальное, окарикатуренное воплощение антитезиса, а чёрта — как его такое же окарикатуренное, но символическое воплощение.

V. Поединок Тезиса и Антитезиса под личиной героев романа

За непосредственное знакомство Достоевского, как автора романа «Братья Карамазовы», с «Критикой чистого разума», и именно с учением об антиномиях, говорит достаточно красноречиво текст обоих сочинений¹.

Если самый спор обеих враждующих сторон, т. е. Тезиса и Антитезиса, Кант считает пустым делом, а предмет их спора «пустым призраком», то и у Достоевского фигурирует слово *призрак* — в споре Ивана с самим собой: Смердяков-убийца для Ивана — призрак, чёрт — тоже призрак, и так как они оба не что иное, как вторая сторона Ивана, т. е. Кантов антитезис, то именно этот Антитезис-убийца и кажется Ивану призраком. Конечно, спор Тезиса с Антитезисом как призрак и сам антитезис как призрак — это не одно и то же. Но — терпение, читатель!

Если Кант далее указывает, что разум, попавший в путаницу противоположных доводов, чувствует себя в высшей степени стесненным в этом своем антиномическом раздвоении и что если разъяснить недоразумение, тогда «падут *гордые* притязания обеих сторон», то и Достоевский делает особый упор на понятии «гор-

дось». «Человеко-бог», этот идеал антитезиса, «возвеличится духом божеской, титанической гордости», — говорит он; в гордости, как в скрытом мотиве, побуждавшем Ивана желать смерти отца, упрекает Ивана Смердяков²; самое безумие — болезнь Ивана, его муку по поводу «великого решения» — Алеша, а кстати, и чёрт, определяют как муку гордого решения³. Гордость Ивана — причина всех его бед, ибо Иван попал в путаницу противоположных доводов, он раздвоен. Но стоит гордости пасть, как Иван будет автором спасен.

Эти два указания не имели бы силы и могли бы быть объяснены случайностью, если бы за ними не скрывалось нечто основоположное, а именно то, что антитезис, или эмпиризм, «отнимает всякую силу у религии и морали», или как говорит Кант в другом месте, при господстве антитезиса *«моральные идеи и основоположения теряют всякое значение»*, т. е. добродетель ничто, раз Бога и бессмертия нет (Антитезис 2-й и 4-й антиномий).

Это Кантово положение о том, что без Бога моральные идеи теряют всякое значение, не сходит со страниц романа, это основная тема романа, это и есть формула Ивана: *«Все позволено, раз Бога и бессмертия нет»*, т. е. все позволено, раз истина на стороне антитезиса. Это и есть секрет чёрта. Его повторяют все, кто хотя бы на мгновение попадает под сень антитезиса: «Если нет Бога, то нет и добродетели», а раз нет добродетели, то, следовательно, позволено и отцеубийство корысти ради.

Что именно эта Кантова формула была убийцей Федора Павловича — это четко высказывает Смердяков Ивану при третьем свидании⁴.

«— Я тогда бы все и рассказал бы на суде-с, <...> то, что вы меня сами подбивали к тому, чтобы украсть и убить». И далее, отдавая украденные три тысячи Ивану, он с горечью разъясняет своему «учителю»: «— Не надо мне их вовсе-с. <...> Была такая прежняя мысль-с, что с такими деньгами жизнь начну, <...> такая мечта была-с, а пуще все потому, что все “позволено”. Это вы вправду меня учили-с, ибо <...> *коли Бога бесконечного нет, то и нет никакой добродетели, да и не надобно ее тогда вовсе*»⁵.

Слова Смердякова «не надобно ее тогда вовсе» — это те же слова Канта: «Моральные идеи и основоположения теряют всякое значение».

Также и чёрт — в главе «Кошмар», — подразнивая Ивана его статьей «Геологический переворот», повторяет то же положение: «Раз человечество отречется поголовно от Бога, <...> то само собою <...> *падет <...> вся прежняя нравственность*»⁶. И далее: «Если даже период этот и никогда не наступит, то так как Бога и бессмертия все-таки нет, то новому человеку позволительно <...>

перескочить всякую прежнюю нравственную преграду прежнего раба-человека: <...> “все дозволено” и шабаш!»⁷.

«Прежняя нравственность» — это опять те же Кантовы «моральные основоположения тезиса», через которые перескакивают персонафицированные антитезисы.

Хотя в романе в рамках того же антитезиса, в лице Ракитина, этому утверждению Ивана-чёрта об аморальности противопоставлено другое — положительное утверждение, т. е. другая система морали и табель моральных ценностей, а именно то, что «человечество найдет в себе силы для добродетели и без Бога», и что «*можно любить человечество и без Бога*»⁸ и что человеко-бог, этот абсолютный атеист, «*возлюбил брата своего уже без всякой мзды*»⁹. Однако автор остается все же при Канте и уничтожает эту новую мораль нового человека презрительной репликой Мити: «Ну, это сморчок сопливый [Ракитин] может только так утверждать, а я понять не могу»¹⁰.

Митя не может понять, как же это «без Бога-то и без будущей жизни? Ведь это, стало быть, теперь все позволено». <...> «А ты и не знал?» — отвечает ему с иронией Ракитин. « — Умному <...> человеку все можно, умный человек умеет раков ловить, ну а вот ты <...> убил и влопался»¹¹.

Несомненно, философия «умного человека» — это все та же философия Ивана и Смердякова вплоть до самого выражения «умный человек». (Вспомним смердяковское: «С умным человеком и поговорить любопытно».)

Философия «умного человека» это и есть «разные философии», которые по признанию Мити Алеше, убивают Митю. (« — Алеша, херувим ты мой, меня убивают — разные философии, чёрт их дер! Брат Иван...»¹²).

Ссылка Мити на брата Ивана дает нам ключ к этим «философиям». Спасибо автору за самое слово «философии». Выясняется, что у Ивана «Бога нет» (все тот же антитезис четвертой антиномии), но у Ивана есть «идея»¹³. Что это и есть трансцендентальная космологическая идея чистого разума — такого признания от Мити и автора требовать трудно. Но зато есть у него другое признание: что прежде он, Митя, «этих всех сомнений не имел», но все же все они в Мите таились. Значит, не только в Иване, но даже и в Мите таятся подобные сомнения, — значит, они неустранимы, значит, они и есть неустранимые идеи человеческого разума, т. е. антиномии. Это тотчас и открывается.

« — А меня Бог мучит, — продолжает Митя. — А что, как его нет? Что если прав Ракитин, что это идея искусственная в человечестве? Тогда, если его нет, то человек шеф земли, мироздания. <...> Только как он *будет добродетелен без Бога-то*? Вопрос!»

Читатель знает, какой ответ дает Митя на этот вопрос. Его ответ: без Бога и будущей жизни нет добродетели, т. е. прав Кант, а не «сморчок сопливый», ибо, как утверждает Кант, *антитезис отнимает всякую моральную силу у морали*. Митя решительно становится якобы на сторону тезиса, но только после того, как автор, через Ивана и Ракитина, опосредствованно ознакомил Митю с антитетикой Канта и при этом провел его через горнило сомнений — к истине. Очевидно, автор испытал и на Мите утверждение Канта, что его, Кантова, антитетика весьма полезна для скептического метода, ибо до знакомства с «философиями» Митя «этих всех сомнений не имел», т. е. скептическим методом не пользовался.

Читатель мог бы умножить примеры. Но вопрос достаточно разъяснен. Смердяков, Митя и Достоевский согласны с Кантом, что антитезис отнимает всякую силу у морали. Но если иной читатель все же решит, что для подтверждения положения об исключительной роли «Критики чистого разума» в романе «Братья Карамазовы» сказано недостаточно, мы представим ему еще и другие веские доказательства, но уже без всяких лирических отступлений.

Только читателю следует помнить, что Тезис и Антитезис у Канта — философы: Антитезис — чистый эмпирик, а Тезис — догматик.

Разбирая какие *теоретические* и какие *практические* выгоды на стороне тезиса, и какие на стороне антитезиса, Кант утверждает, что «теоретическому интересу разума эмпиризм», т. е. антитезис, «доставляет преимуществу чрезвычайно привлекательные и далеко превосходящие то, что может обещать догматический проповедник идей разума», — т. е. тезис с его догматами о бессмертии души, свободе воли, творце мира и т. д.»¹⁴

Согласно эмпиризму, рассудок находится всегда в области возможного опыта (т. е. природы), законы которого он может выслеживать и посредством них *без конца* расширять свои прочные и понятные знания¹⁵.

Без конца расширять свои знания? И эти знания будут доставлять преимущества чрезвычайно привлекательные, далеко превосходящие обещания проповедника идей Тезиса-догматика, т. е. его непонятные догматы о бессмертии, свободе воли, творце мира и т. д., обладающие зато преимуществом популярности? Но не над этим ли апофеозом науки издевается чёрт в кошмаре Ивана, дразня Ивана «человеко-богом»:

«Ежечасно побеждая уже *без границ* природу, волею своею и наукой, человек тем самым ежечасно будет ощущать наслаждение столь высокое, что оно *заменит ему все прежние упования наслаждений небесных?*»¹⁶.

Правда, у Канта сказано «*без конца*», а у Достоевского «без границ», у Канта сказано «расширять свои прочные и понятные знания», а у Достоевского вместо глагола «расширять» стоит глагол «побеждать», а вместо «понятные знания» стоит слово «наука». Но ведь «прочные и понятные знания» эмпиризма, т. е. Антитезиса, и есть победоносная наука человеко-бога, а «чрезвычайно привлекательные преимущества» этих знаний и при этом «далеко превосходящие» то, что обещает Тезис, и есть «высокое наслаждение», которое, по роману, заменит человеку «все упования небесные». Ибо что же обещает Тезис, кроме упований, и что такое здесь «чрезвычайная привлекательность», как не «высокое наслаждение»?

Достоевский позволил себе маленькое переложение мыслей Канта о том, что теоретический интерес разума на стороне антитезиса; он только изменил стиль и интонацию, однако не утерпел и повторил крохотное «без», написав «без границ» вместо «без конца», как оно стоит у Канта. Это «без» и есть тот кончик хвоста, за который можно всего зверя вытянуть. Своим апофеозом «чёртова учения» Достоевский отнюдь не хотел оказать услугу XX веку и науке. Как раз наоборот: он хотел вонзить в сердце «науки» самый ядовитый из своих кинжалов, *подразумевая под «наукой»* скрытого в ней врага — умного и страшного антитезиса философии. Однако как бы ни волновала Достоевского проблема науки, от проповеди счастливого анималитета Руссо он был весьма далек.

VI. Иван Карамазов как герой Кантовых антиномий

Не для обличения и не для защиты исследует сейчас читатель мысли двух великих умов, а для раскрытия секрета романа Достоевского — секрета, засекреченного даже для самого чёрта.

Не один только Кантов антитезис секретно вооружил Достоевского своими испытанными доспехами. Не менее испытанными доспехами вооружает его тайно и тезис. Но отнюдь не для доказательства правоты тезиса, — для этого у Достоевского есть иное оружие, — а только для торжества над антитезисом пользуется Достоевский философским арсеналом тезиса.

Как судия публичного поединка между Тезисом и Антитезисом, Кант добросовестно отмечает, что преимущество популярности на стороне Тезиса, поскольку «*обыкновенный рассудок*», ничего не понимая в его умопостигаемых идеях, например в бессмертии души, может без конца умствовать в этих вопросах, блуждая среди идей, о которых именно потому можно говорить красноречиво, что о них ничего неизвестно, и можно считать известным все то, что стало для него привычным, благодаря частому применению.

Затруднения в понимании не беспокоят его, так как он не знает, что такое понимание вообще. Между тем как в области исследования природы, т. е. в области антитезиса, он, этот обыкновенный рассудок, должен был бы совершенно молчать и признаться в своем невежестве.

Кант даже упрекает в заносчивости и хитроумии поборников тезиса (спиритуалистов) за их важничанье пониманием и знанием там, где мы ничего не знаем и ничего не понимаем.

Иван Федорович Карамазов не принадлежит к тем, кто лишен понимания. Он не «обыкновенный рассудок», он — юный мыслитель. Но, как мыслитель, он, очевидно, вместе с Кантом знает, что если обыкновенный рассудок ничего не понимает в этих вопросах, то и никто другой, даже из наиболее упражнявшихся в мышлении умов, не может похвастаться, что понимает в них больше¹.

Таковы подлинные мысли Канта.

Юный мыслитель Иван Федорович не принадлежит и к невеждам в области «исследования природы», но представленный антитезисом «проект, обещающий удовлетворять его одними лишь эмпирическими знаниями и разумной связью между ними», дает Ивану Федоровичу так же мало успокоения и опоры, как и обыкновенному рассудку. Хотя за свои сочинения «Геологический переворот» и «Легенда о великом инквизиторе» Иван, как воплощенный антитезис, должен всецело принять на себя упрек в заносчивости, сделанный Кантом эмпиризму, упрек, что он «дерзко отрицает то, что находится за пределами его наглядных знаний и сам впадает в нескромность»². Это с торжествующим сарказмом и поднес ему автор романа устами чёрта в кошмаре. Тем не менее в разговоре с Алешей (глава «Братья знакомятся») наш юный мыслитель становится в положение «обыкновенного рассудка». Он не как олицетворенный антитезис заявляет чистокровному тезису-Алеше, а всего-навсего как скромный скептик, что если по своему эвклидовскому уму он даже не понимает, как сходятся две параллельные в бесконечности, то где же ему про Бога понять, т. е. понять тезис четвертой антиномии Канта.

«— Я смиренно сознаюсь, — исповедуется Иван Федорович, — что у меня нет никаких способностей разрешить такие вопросы, у меня ум эвклидовский, земной» [т. е. эмпирический], «а потому, где нам решать о том, что не от мира сего»³.

«Не от мира сего» — это, конечно, мир «вещей в себе», непознаваемый, по Канту, как мир, лежащий вне человеческого опыта. Далее идет «добрый» совет Ивана Алеше «об этом никогда не думать, а пуще всего насчет Бога» (т. е. насчет четвертой антиномии): «Есть ли он, или нет? Все это вопросы совершенно несвойственные человеку, созданному с понятием лишь о трех измерениях».

Теперь читатель может не сомневаться, что «эвклидовский ум» у Достоевского есть не только тот же «обыкновенный рассудок» Канта, но и рассудок вообще, бессильный познать что-либо за пределами опыта. Юный мыслитель раскрывает свое «кантианство», ибо об отсутствии способностей разрешить подобный вопрос именно и говорит Кант.

Итак, Иван Федорович в точности повторил Канта, лексикон Достоевского, о непознаваемости и непонимании для рассудка умопостигаемого мира, т. е. космологических идей тезиса, став в данном случае вместе с Кантом на опасную позицию теоретического агностицизма, как бы ни отрицал этого сам Кант.

Иван Федорович даже с горячностью заявляет: «Я ничего не понимаю⁴. <...> Я и не хочу теперь ничего понимать [положим!]. Я хочу оставаться при факте [т. е. при эмпиризме]. Я давно решил не понимать. Если я захочу что-нибудь понимать, то тотчас же изменю факту»⁵.

Изменять факты Кант строго запрещает, предлагая иной рецепт: примирить «факты» с «идеями», т. е. примирить понятное с непонятным, эмпирическое с умопостигаемым. По этому пути примирения автор романа кое-кого поведет, пытаясь разрешить антиномии, но не снять их противоречие как мнимое, что и пытался сделать Кант.

То обстоятельство, что не только герой романа Иван Федорович, но и сам автор романа принимает положение Канта о непознаваемости и бесцельности теоретических доказательств идей тезиса, — это раскрывает нам беседа старца Зосимы с госпожой Хохлаковой — той самой, которая так возмущалась после смерти Зосимы тем, что «старец пропах», и которая «не ожидала от него такого поступка». Как видите, читатель, автор романа весьма далек от позиции полного благоговения даже перед старцем Зосимой, представленном в романе как персонификация тезиса на практике.

Госпожу Хохлакову, эту бестолковую курицу-хохлатку, до ужаса волнует мысль о будущей жизни (о бессмертии души), т. е. вторая антиномия Канта: о неразрушимости и неделимости и о единстве моего мыслящего «я»⁶. Госпожа Хохлакова, как и Митя, не философ, но антиномии, как мы уже знаем из опыта Мити, волнуют — по Канту — всякий человеческий разум: таков его рок. Госпожу Хохлакову волнует — а вдруг вместо будущей жизни и бессмертия «только вырастет лопух на могиле»⁷ — вопрос, который волновал, правда, под пьяную руку, даже покойного старика Карамазова.

Старец Зосима дает ответ госпоже Хохлаковой. В этом ответе два положения, и первое из них, как это ни странно для старца Зосимы, дано согласно «Критике чистого разума» Канта:

«— Доказать тут нельзя ничего, — говорит Зосима, — убедиться же возможно: <...> опытом деятельной любви. Постарайтесь любить ваших близких деятельно и неустанно. По мере того как будете преуспевать в любви, будете убеждаться и в бытии Бога, и в бессмертии души вашей. <...> Это испытано, это точно»⁸.

Второе положение поучения об опыте деятельной любви гласит: «Это испытано». Положение «это испытано» есть уже довод, взятый из практики христианства, и есть, быть может, переход к «практическому разуму» Канта, к категорическому императиву; но то обстоятельство, что первое положение — «доказать тут ничего нельзя» — идет от философии Канта, этому подтверждением служит заявление старца в другом месте романа. Говорят философы, что сущность «вещей нельзя постичь на земле»⁹.

Старец Зосима — не Митя. Его простота — итог большой сложности, итог глубоких размышлений и большого внутреннего опыта, но «философы», о которых говорит старец, это, надо полагать, все те же философы, о которых речь шла и у Мити, т. е. прежде всего Кант, ибо именно у Канта доказательства по отношению к тезису и антитезису ничего не доказывают, и мир «вещей в себе» (т. е. умопостигаемый мир) непознаваем. И если старец Зосима вместо того, чтобы говорить о непознаваемости мира «вещей в себе», говорит о непознаваемости «сущности вещей», то смысл его утверждения остается тот же, что и у Канта, и он даже выражается вполне в рамках философской терминологии.

VII. Вердикт без вины виноватым

Пока речь шла о четвертой и второй антиномии. Но вот Достоевский поставил вопрос и о третьей антиномии: о свободе воли и необходимости или, переводя в моральный план, о свободе воли и вменяемости, о вине и возмездии. Эта антиномия, как известно, послужила Достоевскому темой романа «Преступление и наказание». Но эта же тема поставлена и в «Братьях Карамазовых», причем она поставлена как в том же плане, что и в романе «Преступление и наказание» (убийство Федора Павловича), так и совсем в другом плане («Легенда о великом инквизиторе»).

Поскольку читателя занимает сейчас только проблема «Кант у Достоевского», т. е. как понимал Канта Достоевский, постольку займемся пока лишь постановкой проблемы в первом плане.

В уже упомянутой главе «Братья знакомятся» Иван после самоуничижения и признания, что он клоп (в параллель к признанию Мити, что он, Митя, сладострастное насекомое), что смысла неоправданного страдания он понять не может, что, пожалуй, люди сами виноваты в том, что они рай неведения и необходимости

променяли на познание, ибо захотели свободы, т. е. после повторения обветшалой библейской темы о грехе познания, как причине страдания, Иван, снова прикрываясь своим жалким эвклидовским умом, сознается, что он знает лишь то, что «страдание есть, что виновных нет, что все одно из другого выходит прямо и просто, что все течет и уравнивается», но, страстно резюмирует он, ведь это лишь «эвклидовская дичь» и жить по ней он согласиться не может¹.

Однако в этой «эвклидовской дичи» есть два любопытных положения: первое — что все прямо и просто одно из другого вытекает, т. е., переводя на язык Канта, что в мире опыта все обусловлено непрерывным рядом условий, или же что все протекает в рамках естественной необходимости природы²; второе — что раз в эмпирическом мире, или что то же, в мире Эвклидовом, все обусловлено и совершается с необходимостью, то в нем отпадает вопрос о вменяемости, ибо *виновных нет*.

Так утверждает Иван, но так утверждает и Кант: таков антитезис его третьей антиномии.

Иван продолжает развивать мысль:

«Что мне в том, что виновных нет и что все прямо и просто одно из другого выходит и что, я это знаю, — мне надо возмездие!»

Но на это требование возмездия, на это признание Иваном вины человека, несмотря на то, что виновных нет, именно на это явное противоречие и указывает Кант. И именно ради разрешения этого противоречия Кант и вводит путем тончайшей казуистики свое учение об умопостигаемом и эмпирическом характере человека.

Читатель как бы на мгновение входит в зал анатомического театра, где виртуозно препарируют труп. Но только на этот раз анатом — философ Кант, а труп — «психический органон».

Умопостигаемый характер, по Канту, — это разум, действующий согласно самим идеям. Разум может самостоятельно начинать ряд событий. Способность самостоятельно, т. е. без принуждения, начинать ряд событий — есть свобода. Поэтому умопостигаемый характер (разум) обладает свободной причинностью.

От разума исходят императивы. Они приспособляют к идеям эмпирические условия, т. е. природу и среду — то, что «есть», к тому, что «должно быть». В эмпирических условиях, в процессе приспособления этих условий к идеям, и выявляется тогда умопостигаемый характер как характер эмпирический.

Моральные императивы, будучи свободной причинностью, обнаруживаются через эмпирический характер не как действия, а как независимое правило в действии: ты должен поступать так-то. Это правило в действии есть мотив воли.

Но все акты воли человека, как проявления его эмпирического характера, как протекающие в эмпирическом мире (в природе и среде), вытекают из условий этого мира и они необходимы. И вот дальше обнаруживается словно бы некий психический обман как неотъемлемое свойство человеческого ума.

Было сказано: умопостигаемый характер определяет, по Канту, не акты человека, а только эмпирический характер человека. Самые же акты, как проявления этого эмпирического характера, определены эмпирическими условиями; однако нам кажется, что и самые акты определяются идеями разума, его умопостигаемым характером.

Отсюда и возникает противоречие.

Раз акты воли человека эмпирически обусловлены и необходимы, то человек за них ответственности не несет.

Но поскольку нам кажется, что эти акты воли определены идеями разума, которые ничем не обусловлены, а являются «свободной причинностью», постольку мы возлагаем на человека ответственность за его поступки. На этой мнимой свободной причинности, на этом «кажется» основывается ответственность за поступки. Человек ни в чем не виноват, но нам кажется, что он виноват — потому-то он для нас и есть виноватый.

Хотя поступок предопределен рядом эмпирических условий (и проявлен эмпирическим характером), он все же приписывается разуму (умопостигаемому характеру), его идеи как причине поступка, которая, будучи свободной, могла и должна была бы определять поведение человека иначе, независимо от условий его чувственного склада, т. е. его эмпирического характера.

Почему же разум не определил его поведение иначе? Ответ на это, говорит Кант, невозможен. «Какая сторона нашей “вменяемости” есть результат свободы, а какая природы, мы не знаем и судить не можем. Заслуга и вина остаются для нас скрытыми», т. е., как судьи, мы находимся в вечном заблуждении или неведении³.

Вот почему Кант утверждает, что в одном и том же акте человека могут быть противоречия между свободой и необходимостью. Поэтому свобода и необходимость могут существовать независимо друг от друга и без ущерба друг для друга.

Вот почему и у Достоевского рядом с формулой Ивана и формулой короля Лира «нет в мире виноватых» выступает равноправная ей формула старца Зосимы и Мити: «Всяк за всех и вся виноват».

Для Канта никакого подлинного противоречия между такими двумя утверждениями нет. Их противоречие мнимое: оба они могут сосуществовать, одно — как выражение тезиса, и другое — как выражение антитезиса⁴.

Формула же «нет в мире виноватых» — это у Достоевского как бы возглас Антитезиса. Вспомним, что антитезис есть краеугольный камень науки (по Канту). И именно наука, как заявляет великий инквизитор, провозгласила, что «преступления нет», т. е. виновных нет.

Формула же старца Зосимы «всяк за всех и вся виноват», как тезис религиозной морали, всеобщего греха — есть формула Тезиса, ибо тезис — краеугольный камень религии.

Теперь читатель может снова возвратиться к главе «Братья знакомятся», к исповеди Ивана Алеше, к его признанию, что хотя «виновных нет», но возмездие ему необходимо, т. е. что вину на человека он все же возлагает, невзирая на его невиновность.

Читатель теперь знает, что формула «виновных нет» есть формула Кантова антитезиса, что она вытекает, согласно антитезису, из обусловленности и необходимости всех явлений и что требование возмездия, т. е. ответственности за поступки, несмотря на их детерминированность, основано на «свободной причинности», приписанной разуму не кем иным, как тезисом.

Так говорит Кант. Но так говорит и «антикант» — Достоевский — устами Ивана Карамазова.

Если бы читатель вывел «умопостигаемый характер» и «эмпирический характер» из-за кулис на сцену, где разыгрывается антиномический поединок, он тотчас бы убедился, что перед ним все те же *тезис* и *антитезис*, только по-иному костюмированные кенигсбергским философом.

Их было бы любопытно свести для диалога.

Диалог

Умопостигаемый характер, или Тезис:

— Ты должен поступать согласно своим идеям.

Эмпирический характер, или Антитезис:

— Я поступаю согласно тем условиям, которыми мои акты обусловлены.

Умопостигаемый характер, или Тезис:

— Но ты не должен поступать согласно этим условиям, а должен поступать согласно моим идеям, которые ничем не обусловлены: они свободны.

Эмпирический характер, или Антитезис:

— Но я не могу выйти из оков эмпирических условий. Я не могу поступать иначе, чем меня принуждают поступать эти условия.

Умопостигаемый характер, или Тезис:

— Так ты не хочешь?..

Эмпирический характер, или Антитезис:

— Я не могу...

И вдруг оба действующих лица — Тезис и Антитезис — проваливаются, а на их место появляется человек. И тут же на сцену поднимается не кто иной, как судья — Кант, чтобы произнести свой вердикт человеку, т. е. обвиняемому.

— Хотя ты, человек, поступал так, потому что иначе поступать не мог, в силу обусловленности твоих действий, и следовательно, ты не виновен, но так как ты не должен был поступать так, как ты поступил, то безразлично — мог ли ты поступить иначе или не мог, но ты виновен.

И только замолк голос Канта, как рядом с ним появляется другая фигура в маске — «герой романа» и патетически повторяет резюме холодного судьи, но только по-своему его переиначив: «Ты не виновен, потому что Бога и бессмертия нет, но ты все же виновен, потому что Бог и бессмертие есть», — в то время как из суфлерской будки звучит торопливый раздосадованный голос автора — Достоевского:

— Не так, не так! Виновных нет... но мне надо возмездия!

VIII. Чудовище «Необходимой Иллюзии разума» и ее жертвы как жертвы совести

Рассуждения Канта по поводу антиномий должны, по мнению Канта, служить предупреждением мыслителям: не прибегать к трансцендентным, т. е. потусторонним, основаниям, выходя за пределы человеческого опыта, но и не объявлять невозможным умопостигаемое как ненужное. Это значит: не говорить «да» ни тезису, ни антитезису. Как раз с этой Кантовой позиции и разъясняет Иван Алеше свое отношение к миру: заглядывать в потусторонний мир он, мол, не может в силу ограниченности своего эвклидовского ума; поэтому он поневоле решил оставаться при факте, т. е. при эмпиризме, в границах опыта.

Тем не менее потустороннюю идею Бога он-де принимает, только уже не в силу знания, а в силу веры, но мира, им созданного, не принимает. Однако идея Бога — это смысл тезиса четвертой антиномии, а эмпирический мир — это ее антитезис. Итог размышлений юного мыслителя получается несколько своеобразным: только что Иван Федорович отказался от потустороннего мира, в силу его непознаваемости, как уже принимает его в силу веры;

только что Иван Федорович решил ограничиться миром эмпирическим, как уже этого эмпирического мира не принимает.

Иван Федорович не в силах, как и Кант, примирить враждующие стороны — Тезис с Антитезисом — и продолжает раскачивать на коромысле антиномий. И тогда с отчаяния, закрыв глаза разуму, совершает именно то, от чего Кант хотел предохранить разум: Иван Федорович бросается к потусторонним основаниям — к религии, чтобы оправдать смысл страдания.

«— Не для того же я страдал, — восклицает он с болью душевной, — чтобы собой, злодеяниями и страданиями моими унавозить кому-то будущую гармонию. Я хочу видеть своими глазами, как лань ляжет подле льва и как зарезанный встанет и обнимется с убившим его. Я хочу быть тут, когда все вдруг узнают, для чего все так было. На этом желании зиждутся все религии на земле, а я верую»¹.

Признаюсь, насчет достоверности этого «верую» у читателя могут возникнуть некоторые сомнения. Но все же это не только эристический прием. Читатель вспомнит, что Иван Федорович в данном вопросе не совсем шутит, как это он сам высказал старцу Зосиме, — и даже вовсе не шутит. Он только и требовал, наперекор Канту, это запретное потустороннее, т. е. требовал либо разрешения вопроса в сторону тезиса — в сторону «да», либо полного отказа от потустороннего — в сторону антитезиса, в сторону «нет». Он абсолютист, поэтому он и не пошел за Кантовой казуистикой принятия неустрашимого противоречия между тезисом и антитезисом, как якобы противоречия мнимого. Поэтому он и не прикрыл, как Кант, свой теоретический агностицизм театральной «естественной и неизбежной Иллюзией разума», скрытой в наших суждениях, когда мы их субъективные основания выдаем за объективные, в силу магической диалектики нашего разума, изпод власти которой разум вырваться не может.

Очевидно, Иван Федорович и стал жертвой этой философской Сциллы и сирены. Сам того не зная, он принял субъективную необходимость соединять наши понятия в систему за объективную необходимость «вещей в себе» и мгновенно утвердил некий объективный мир за пределами нашего возможного опыта — мир потусторонний, создавая «трансцендентные» суждения, по существу иллюзорные.

Если конструкция системы четырех коромысел-антиномий есть одно из семи чудес философского конструктивизма, то Кантова «неизбежная Иллюзия разума», верный страж этого чуда, заранее делает всякого, кто попытался бы это чудо сжечь одним только диалектическим огнем, делает не только безумным Геростратом, но и Сизифом.

И понадобились бы не только Сцилла и сирены, но и все богатство мифологии эллинов, чтобы найти для этой Иллюзии, сестры Химеры, подходящий образ.

Предоставим же здесь слово самому Канту.

«Существует естественная и неизбежная диалектика чистого разума, не такая, в которую сам собой запутывается какой-нибудь простаk по недостатку знаний [пример: оптическая иллюзия], или та, которую искусственно создает какой-нибудь софист [пример: логическая иллюзия], чтобы сбить с пути разумных людей, а такая, которая неотъемлемо присуща человеческому разуму, которая не перестанет обольщать его даже после того, как мы раскроем ее ложный блеск, и постоянно вводит его в заблуждения, которые необходимо все вновь и вновь устранять»².

Это и есть *«естественная и неизбежная Иллюзия разума»*.

Как неизбежно уклоняется движущееся тело от прямой линии и начинает двигаться по кривой, если на него одновременно влияет другая сила в другом направлении, так объективные основания суждения неизбежно уклоняются от своего назначения под влиянием субъективных, так от имманентных суждений мы переходим к трансцендентным — из пределов возможного опыта мы уносимся за его границы, разрушая все пограничные столбы.

Это и совершил Иван Федорович.

Как нельзя достигнуть того, чтобы море не казалось по середине более высоким, чем у берега, или как нельзя даже астроному достигнуть того, чтобы луна не казалась при восходе большею (хотя астроном не обманывается этой иллюзией), так нельзя избежать естественной Иллюзии разума.

Но если Иван Федорович стал жертвой этой бессмертной чудовищной Иллюзии разума, то ее жертвой сделал Ивана не Кант, а автор романа Достоевский при помощи Канта, чтобы сокрушить Канта.

Иван советует Алеше никогда не думать о том, есть ли Бог или нет, а сам только об этом и думает и остается в мире неразрешимого для него противоречия антиномий, все вновь и вновь поддаваясь неизбежным чарам Кантовой сирены разума.

Он, вопреки предостережению Канта, объявляет ненужность умопостигаемого мира тезиса, как мира непознаваемого, замыкаясь в эмпиризм, в Кантов антитезис, чтобы после этого еще сильнее прислушиваться к обольщающему голосу Тезиса, и уцепиться за Алешу, за Зосиму, за веру.

Волею автора Иван, как Антитезис, воплощается то в «великого инквизитора», то в Смердякова, то в чёрта, чтобы тут же склонить голову под благословение старца Зосимы и поцеловать ему руку, чтобы получить от Алеши-херувима такой же поцелуй, ка-

кой «великий инквизитор» получил от великого идеалиста, и даже прийти от такого плагиата в восторг.

Он с отчаяния прогоняет от себя Алешу, как прогоняет от себя и чёрта (— Прочь, Тезис! прочь, Антитезис!), перекачиваясь с одного конца коромысла на его другой конец — от тезиса к антитезису и обратно. И это подметили в нем двое — два действующих лица романа, два антипода: персонифицированный Тезис и персонифицированный Антитезис: старец Зосима и семинарист Ракитин.

Читатель помнит первую редакцию философской статьи Ивана Федоровича, его манифест антитезиса, в передаче Миусова, которая довольно существенно отличается от второй ее редакции — в передаче чёрта и названной чёртом «геологический переворот».

Передача первой редакции Миусовым происходила в монастыре в присутствии старца Зосимы и самого Ивана Федоровича. Основная мысль манифеста Ивана та, что любовь человека к человеку проистекает не от «закона естественного» (от антитезиса), а от веры в свое бессмертие (от тезиса) и если уничтожить веру в бессмертие, то уничтожится и любовь, и нравственность и все будет позволено вплоть до антропофагии.

Когда Иван Федорович подтверждает только что им сказанное, ловко пользуясь нами уже разобранный парафразой положения Канта «Нет добродетели, если нет бессмертия», проницательный старец Зосима, разгадав «несчастное сознание»³ Ивана, замечает ему:

«— Блаженны вы, коли так веруете, или уже очень несчастны!

— Почему несчастен? — улыбнулся Иван Федорович.

— Потому что, по всей вероятности, не веруете сами ни в бессмертие вашей души, ни даже в то, что написали <...>.

— Может быть, вы правы!.. Но все же я и не совсем шутил...»

И тут Зосима раскрывает весь безысходный антиномизм Ивана:

«— Не совсем шутили, это истинно. Идея эта — “нет добродетели, если нет бессмертия”... еще не решена в вашем сердце и мучает его. Но и мученик любит иногда забавляться своим отчаянием, как бы тоже от отчаяния. Пока с отчаяния и вы забавляетесь — и журнальными статьями и светскими спорами, сами не веруя своей диалектике и с болью в сердце усмехаясь ей про себя... В вас этот вопрос не решен, и в этом ваше великое горе, ибо действительно требует разрешения...

— А может ли быть он во мне решен? — Решен в сторону положительную? <...>

— Если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную, сами знаете, это свойство вашего сердца; и в этом вся мука его»⁴.

Антиномизм Ивана разгадан и формулирован старцем полно и четко, будто лучшим знатоком «Антитетики» Канта. И это происходит в самом начале романа (книга 2-я) — надо полагать, не без участия автора романа. Здесь указана кантианская основа всей муки Ивана: и то, что «бессмертие» и «все позволено» (т. е. тезис и антитезис) здесь только идеи, что все аргументы Ивана — лишь блестящая диалектика, что вопрос им не решен ни в сторону тезиса, ни в сторону антитезиса и что если он не решится в сторону тезиса, то в сторону антитезиса никогда не решится, несмотря на манифестирование этого антитезиса Иваном, как его кредо.

Слова «идея» и «диалектика», вложенные автором в уста Зосимы, уже хорошо знакомы читателю: это «космологические идеи» антиномий и диалектики чистого разума Канта, с которыми автор романа был очевидно также хорошо знаком, и настолько хорошо, что даже, вкладывая их в уста Зосимы, не изменил Кантовской терминологии. Но вернемся к Ивану.

Противоречие, которое разгадал в Иване Зосима, раскусил в нем и Ракитин, по-своему, конечно, его истолковав: атеист, мол, а печатает богословские статейки, сладострастник, стяжатель, а юродствует; благороден и бескорыстен, а отбивает у брата богатую невесту; сам подлость свою сознает, а в подлость лезет; у него «с одной стороны нельзя не признаться, а с другой нельзя не сознаться», — т. е. опять-таки Ракитин улавливает в Иване, но уже в низменном плане, все ту же борьбу Тезиса с Антитезисом.

И Алеша постигает муку Ивана, как муку не только глубокой совести, но и разума, когда он говорит: Иван из тех, кому не миллион нужен, а кому надо мысль разрешить.

Читатель знает, что мысль была здесь сперва разрешена Иваном в сторону правоты Антитезиса, но когда он попытался действовать согласно этому Антитезису, то тотчас на сцену выступил в полном вооружении его соперник Тезис как голос совести и тогда снова и снова надо было разрешать все ту же антиномию сначала: Кантова сказка о диалектическом белом бычке теоретического разума оказалась сизифовым камнем.

Разве в сцене «За коньячком» на вопрос Федора Павловича «Есть Бог или нет?» не была Кантова антиномия разрешена Иваном категорически в сторону антитезиса: — Нет Бога и нет бессмертия! Никакого!

«— То есть совершеннейший ноль или нечто! Может быть, нечто какое-нибудь есть? Все же ведь не ничто!» — не унимается Федор Павлович, заимствуя с ведома автора это «нечто», — имеющее своих предков в очень древней философии, — вероятно, от Гегеля.

«— Совершеннейший ноль», — отвечает Иван.

И снова Федор Павлович спрашивает:

«...В последний раз и решительно: есть Бог или нет? Я в последний раз!»

И опять Иван отвечает:

«— И в последний раз нет.»

А дальше идет нечто для читателя более чем любопытное.

«— Кто же смеется над людьми, Иван?

— Черт, должно быть, — усмехнулся Иван Федорович.

— А чёрт есть?

— Нет, и чёрта нет»⁵, — того самого чёрта, в которого после хотел так уверовать Иван Федорович.

Опустим все те скачки Ивана от антитезиса к тезису и обратно, которые наблюдает читатель на протяжении многих сотен страниц романа, и перейдем к пикантному месту — к той сцене из кошмара Ивана Федоровича, где уже он задает не кому иному, как самому чёрту, тот же вопрос, какой покойный Федор Павлович задавал за коньячком ему, Ивану:

«— Есть Бог или нет? — <...> со свирепой настойчивостью крикнул Иван.

— А, так ты серьезно? Голубчик мой, ей-богу не знаю, вот великое слово сказал»⁶, — отвечает чёрт-критик, как честный кантианец. И хотя он якобы прячется тотчас, к великому удовольствию автора, за Декарта, а затем за ученика Канта, Фихте (маскируя свое паясничанье указанием: «Все, что кругом меня, все эти миры, Бог и даже сам сатана, — все это для меня не доказано, существует ли оно само по себе, или есть только одна моя эманация, последовательное развитие моего я, существующего одновременно и единолично»⁷), — однако читатель все же не может не оценить всего великолепия сарказма этой сцены, где чёрт не знает: есть ли Бог и даже сам сатана. Более едкой пародии на критическую философию и на все то, что она символизировала для Достоевского, придумать трудно. Но в то же время трудно найти более якобы беспристрастное, лишенное заинтересованности теоретическое положение для разума, чем когда сам чёрт рассматривает вопрос об объективном существовании чёрта и Бога и приходит, согласно Канту, к безысходному антиномизму скептика: чёрт не знает, существует ли чёрт.

«Если бы человек, — пишет Кант, — мог отказаться от всякого интереса и рассматривать утверждения разума независимо от всех последствий их, только со стороны содержания их оснований [т. е. чисто теоретически], то он впал бы в состояние постоянного колебания, если бы не находил иного выхода, как принять или первое [т. е. тезис], или второе [т. е. антитезис] из борющихся учений. Сегодня ему казалось бы убедительным, что человеческая воля с о б о д н а , а завтра, принимая во внимание неразрывную цепь при-

роды, он полагал бы, что свобода есть лишь самообман, и все есть только *природа* [т. е. необходимость]»⁸.

В этом состоянии постоянного колебания и пребывает теоретик Иван Карамазов. В это положение постоянного колебания его и поставил автор — не отступая и здесь от Канта, — поставил: то психологически — раздваивая Ивана, то сценически — удваивая и даже утраивая его. Это и есть Иван Федорович и чёрт, Иван Федорович и Смердяков.

Правда, Кант указывает, что при переходе к практической деятельности игра теоретического разума исчезла бы как «тень сновидения», и человек избирал бы свои принципы только соответственно практическому интересу. Но с юным теоретиком Иваном Федоровичем, когда он, в лице своего шаржированного alter ego Смердякова, перешел к практической деятельности, случилось нечто, на первый взгляд антикантианское: теоретический разум в Иване не прекратил своей игры; эта игра не только не исчезла, как тень сновидения, а даже персонифицировалась и предстала воочию, как воплощенная тень сновидения, как окарикатуренная философия, как окарикатуренный Кантов антитезис, как чёрт, — предстала во имя торжества совести.

Торжество совести есть торжество Тезиса, но в данном случае уже не Тезиса-теоретика, а Тезиса-практика — категорического императива, подменившего совесть, т. е. опять-таки восторжествовал тот же старый Кант, но только на этот раз Кант-моралист. Ибо этот категорический императив, подменивший совесть, в лице самого Ивана Федоровича, под скомороший хохот чёрта, явился на суд засвидетельствовать свое *credo, quia absurdum est*, а именно то, что хотя добродетели нет, но все же добродетель есть. Иван признал себя виновным в отцеубийстве, т. е. обнаружил добродетель. А раз добродетель есть, то оправдан и подтвержден тезис всех четырех антиномий о краеугольных камнях морали и религии, что автору, согласно его замыслу, и надлежало доказать в романе читателю. Правда, Достоевскому пришлось для этого свести Ивана Федоровича с ума, т. е. лишить его теоретический разум разума вообще, но кто решится упрекнуть за это Достоевского, когда ничего нового по существу не сделал и сам философ Кант.

Он также, для спасения человека от горгон-антиномий, дважды лишил свой чистый разум разума: первый раз, когда снабдил его своей монструозной сиреной — естественной и неизбежной иллюзией, превратив диалектическую деятельность разума в пустую игру, в спор о «ничто»; и второй раз, когда призвал на помощь категорический императив, аннулирующий всякую аргументацию сердца. И в данном случае Достоевский, сражаясь

с Кантом, быть может, сам того не зная, опять последовал за Кантом, хотя на практике устами Зосимы и рекомендовал применять деятельную любовь.

Ведь Иван Федорович не только «юный мыслитель», но и «глубокая совесть». В борьбе «юного мыслителя»-Антитезиса с совестью-Тезисом совесть победила. Но голос совести и есть здесь *vice versa* категорический императив, и самый Тезис-догматик у Канта поневоле становится для Ивана тем же категорическим императивом, но только в теории.

Однако с юным мыслителем на арене романа боролся не Кантов категорический императив, не псевдосовесть, а сама совесть, и вся теоретическая борьба Антитезиса с Тезисом оказалась, по существу, борьбой теоретического антитезиса с самой совестью, никак не заменяемой категорическим императивом, который незримо, как Афина в поединке Ахиллеса с Гектором, помогает у Канта тезису своим якобы божественным вмешательством, отклоняя теоретическое копье Антитезиса от тела этого теоретика-Ахиллеса.

Теоретик-мыслитель Иван Федорович, убивший в лице своего окарикатуренного двойника, Смердякова-практика, собственного отца, Федора Павловича, оказался, подобно Раскольникову, «бледным преступником», который не вынес своего преступления, который, выполняя программу «все позволено», все же почувствовал, что она ему не по силам, что ему позволено далеко не все, а может быть, и ничего не позволено. В итоге Смердяков повесился: его совесть заела. Иван же Федорович заболел белой горячкой: его глубокая совесть заела, т. е. тезис «заел» антитезис. И не столько за отцеубийство, сколько за всю принятую Кантову программу антитезиса как истины мира, заела совесть Ивана — в угоду автору. А поскольку антитезис в романе есть чёрт, то совесть в лице Ивана расправилась разом и с чёртом и с Кантом.

IX. Последний секрет чёрта, засекреченный и для самого чёрта

Теперь читатель разгадал загадку, заданную Ивану чёртом: почему Иван не смел не пойти показать на себя на суде.

Вот эта загадка:

«— Ты всю ночь, — говорит Ивану чёрт, — будешь сидеть и решать: идти или нет? Но ты все-таки пойдешь, и знаешь, что пойдешь, сам знаешь, что как бы ты не решался, а решение уж не от тебя зависит. Пойдешь, потому что не смеешь не пойти. Почему не смеешь, — это уж сам угадай, вот тебе загадка!»¹

Хотя Смердяков повесился, и теперь Ивану нельзя доказать ни его, ни своей вины, однако в силу категорического императива Иван не смеет не пойти показать на себя — и он идет: идет «исполнить долг». Ибо что такое «исполнить долг», как не категорический императив?

Правда, выражение «исполнить долг» автор в данном случае не применил к Ивану, но зато он применяет его к Неизвестному, к тому «покаявшемуся убийце», который, по рассказу старца Зосимы, сам на себя показал — «долг исполнил»² — и тотчас исполнился предчувствия Бога, веселия и «умиленной радости» — высшей формы земного блаженства, даруемого тезисом. Но это веселие сердца и умиленную радость испытал и Иван, когда, после третьего свидания со Смердяковым, возвращаясь домой, решил показать на себя на суде и тут же по пути делает «доброе дело»: по рецепту старца Зосимы он проявляет «деятельную любовь» к пьяному мужичонке. Тогда и на него нисходит «умиленная радость». Тезис празднует триумф³. Но чуть Иван обнаруживает колебание в своем «великом решении» и не идет к прокурору «объявить», как тотчас его радость исчезает и начинается кошмар: теперь триумф празднует антитезис. Коромысло антиномий продолжает раскачиваться.

Читатель разгадал загадку, заданную Ивану чërтом: почему Иван не смел не пойти показать на себя, но еще не до конца разгадал.

Пока на арене выступали только теоретические витязи мысли, можно было позволить себе высокую забаву: поединков во имя отвлеченной истины. Но когда на ставку была поставлена жизнь Мити, т. е. реальная истина, и на арену выступил страшный *рыцарь-страха-и-упрека* — Совесть — и потребовал последнего боя, боя неминуемого, — тогда высокая забава кончилась. Ивану надо было либо показать на себя, либо молчать. Показать на себя — означало бы признать правоту тезиса: высшее существо есть. Молчать — означало бы признать правоту антитезиса: высшего существа нет. Если бы Иван был действительно на стороне антитезиса, вопрос был бы решен тотчас. Но Иван пребывал в состоянии колебания и не мог остановить качание антиномического коромысла.

Когда в деле убийства Федора Павловича Иван принял только пассивное теоретическое участие на стороне антитезиса, им овладел ужас: потому что Иван не верил в антитезис, как это разгадал в нем Зосима. Теперь же требовалось участие активное. Если бы Иван верил в тезис, он, потерпев уже раз поражение на стороне антитезиса, стал бы на сторону тезиса. Но он не верил и в тезис. Он вообще не мог верить, потому что он хотел знать — знать то, что знанию недоступно (Кант!), чего доказать нельзя (так утверждают Зосима и Кант!), однако в чем якобы убедиться можно (Зосима).

Но ведь Иван Федорович — *человек-с-идеей* — теоретик; ему надо «мысль разрешить» — это и есть главное. Отдельные эмпирические акты, вроде «деятельной любви» Ивана к пьяному мужичонку, его, как абсолютиста, ни в чем не убеждают. Ведь Иван Федорович — автор «Легенды о великом инквизиторе» и «Геологического переворота», и он знает секрет великого инквизитора, а именно то, что человеколюбие и сострадание не убеждают ни в бытии Бога, ни в бессмертии, что они возможны, без Бога и без бессмертия, ибо сам великий инквизитор, который «в Бога не верит», только из одной любви к человеку, «к недоделанным пробным существам, созданным в насмешку», обманывает людей бессмертием, зная, что бессмертия нет⁴. Ибо и грядущий «новый человек» или «человеко-бог», этот абсолютный атеист, также возлюбит человека и даже «без всякой мзды». Короче говоря: Иван Федорович знал, что гуманность не требует религии или потусторонних оснований в качестве предпосылок (конечно, это сарказм автора!).

Иной вдумчивый читатель отметит, что Иван Федорович отступил от своего первоначального утверждения, высказанного уже в упомянутой первой редакции его мыслей о человеко-боге (будто любовь к человеку не есть «закон естественный», т. е. не есть закон природы, а вытекает только из веры в бессмертие), если оказывается, что любовь возможна и при отрицании бессмертия.

Быть может, вдумчивый читатель усмотрит в этом умысел автора: показать, что в таком ничем не мотивированном отступлении Ивана Федоровича от прежнего утверждения, в таком сознательном допущении любви к человеку без веры в бессмертие скрывается бессознательное утверждение Иваном Федоровичем бессмертия, бессознательная вера, бессознательное признание правоты тезиса и что потому-то Иван Алешу любил, даже изъяснялся ему в любви, что в нем самом жил Алеша-Тезис, что потому-то Иван и испытал радость и счастье, когда помог мужичонке и когда решил показать на себя.

И не подтверждается ли еще раз, что если Иван, чёрт и Смердяков, как олицетворение одной идеи, подобно человеку, отбрасывающему от себя две тени — длинную и короткую, поставлены в один ряд по линии антитезиса, то сам Иван для автора вовсе не антитезис (наука). В нем, в Иване, есть вторая сторона-бессознательный тезис (религия), и для автора Иван и есть именно такой бессознательный тезис.

Более того: ухватившись за этот бессознательный тезис Ивана, автор хочет не погубить, а найти в этом тезисе спасение для своего героя, т. е. применить тот самый рецепт, какой он применил к Раскольникову, — покаяние и очищение.

Но если, допустим, автор и хотел утвердить в этом читателя (а думается, суть здесь в другом!), то героя своего он в этом не убедил и не сокрушил его теории, будто власть над совестью сильнее власти самой совести или, как выразился великий инквизитор, «кто успокоит совесть человека, ради того он бросит и хлеб». Иван Федорович, как абсолютист, требовал от разума сознательного и абсолютного разрешения, а не бессознательного и эмпирически-случайного.

Не найдя абсолютного теоретического разрешения антиномий, Иван, как абсолютист, потребовал их морально практического разрешения в мире чувственном, а не в мире умозрительном — в жизни, в конкретном.

Он отказался удовольствоваться сознанием и верой, что абсолютная гармония есть в мире ином или в самом разуме, как его идея, или же в далеком грядущем мира сего.

Он потребовал осуществления этой гармонии в абсолютной форме — тут же, сейчас же на месте, как возмездия за неоправданное страдание ребенка: иначе гармония для него — мнимая иллюзия, и он, Иван, отдает свой билет на вход (в мир гармонии) обратно.

В итоге такого абсолютного требования, требования абсолютиста, его разум заболел.

Болезнь Ивана понял Алеша⁵. Но опять-таки понял так, как этого хотелось тенденции автора: он понял ее в аспекте тезиса, но понял бессознательно — инстинктивно.

Алеша понимал, что «Бог», в которого он, Иван, не верит, и правда его (т. е. тезис) одолевали сердце Ивана, все еще не хотевшее подчиниться тому, что инквизитор бит, что власть совести поборола «власть над совестью», что *рыцарь-страха-и-упрека* (совесть) метнул в сердце антитезиса копье, и оно вонзилось глубоко.

Но Алеша понимал и то, что если Иван с осознанным антитезисом (с безбожием) в разуме пойдет, в силу бессознательного тезиса (веры) в своем сердце, за тезисом, не признав в нем умом истины, то Иван погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что до конца не верил!

Конечно, Иван мог и «не восстать в свете правды», т. е. смолчать и не пойти показать на себя, и в то же время мог не признать истины и за антитезисом. Но и тогда он погиб бы в ненависти: третьего пути — пути признания истины за антитезисом — автор ему не оставил, подведя его под удар совести, как не оставил этого третьего пути даже самому чёрту.

Здесь читатель опять возвращается к «секрету чёрта».

Если чёрт, как необходимый минус существования (его дуализма), и остался, по его собственному признанию, «при пакостях» и не рывкнул «осанна» вместе с херувимами, если он выдал один свой секрет — «секрет чёрта» — устами великого инквизитора, ис-

полнившего совет великого духа смерти и уничтожения, то другой, последний секрет, все же остался еще не раскрытым: тот самый секрет, который был и для самого чёрта засекречен. И невольно возникает у читателя вопрос: не был ли этот последний секрет засекречен и для самого автора?

Этот секрет не хотят открыть любящему людей чёрту, чтобы в лице чёрта не исчез необходимый минус — иначе все на свете угаснет и не станет «происшествий».

И пока этот секрет не откроют чёрту, до тех пор для него существуют две правды: одна тамошняя, ихняя (т. е. потусторонняя), пока еще чёрту неизвестная, и другая — его правда, здешняя, «правда чёрта».

То положение, что «минус» (т. е. антитезис) необходим для жизни, высказано и великим инквизитором: зло есть необходимость. Но не открывает ли великий инквизитор и самый секрет, засекреченный для чёрта? Ибо и у великого инквизитора есть свой секрет, и секрет этот в устах якобы любящего людей инквизитора звучит уже не скоморошьям фарсом чёрта, а всечеловеческой трагедией, все глубже и глубже раскрывая свой затаенный смысл.

— Будут на земле «тысячи миллионов счастливых младенцев, — говорит великий инквизитор безмолвному пленнику (или, вернее, говорит Иван Алеше), — и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла». Исполнив советы великого духа смерти и разрушения, получив власть над совестью людей силой чуда, тайны и авторитета, получив от них бремя свободы выбора, приводящей якобы только к рабству, эти сильные волей сто тысяч страдальцев, с мечом кесаря в руках, будут вести людей путем лжи и обмана уже сознательно к смерти и к разрушению и притом будут обманывать их всю дорогу.

А люди? — «Тихо умрут они, тихо угаснут <...>, и за гробом обрящут лишь смерть. Но мы», — обещает великий инквизитор, — «сохраним секрет, и для их же счастья будем манить их наградой небесною и вечною»⁶.

Алеша сразу расшифровывает секрет инквизитора:

«— Инквизитор твой не верует в Бога, вот и весь его секрет!» — заявляет он Ивану, и Иван соглашается с ним: «— Действительно, только в этом и весь секрет»⁷. Инквизитор не верит в тезис, но хочет обмануть людей этим тезисом, чтобы они, обманутые, были счастливы на земле.

Как видите, читатель, секрет инквизитора оказался старым секретом — все той же, нам уже знакомой, истиной антитезиса, что нет бессмертия и Бога, — но не только этим. Истина антитезиса, как учение самого искуителя, осложнилась еще новым секретом:

необходимостью из любви к людям утаить от них самый секрет, а именно тот, что бессмертия и Бога нет.

И если великий инквизитор говорит пленнику, великому идеалисту: «Мы не с тобою, а с ним [с искусителем], вот наша тайна»⁸, то секрет потому тайна, что великому инквизитору и его единомышленникам, только из одной любви к людям, надо лгать и обманывать: будто Бог и бессмертие есть. В этом их тайное страдание — в необходимости таить от людей истину антитезиса (Бога нет, бессмертия нет) и проповедовать им мнимую истину тезиса (Бог есть, бессмертие есть).

Чёрту не хотят открыть секрет — зачем необходим «минус» для жизни. Чёрт-минус как будто бы не знает, существует ли Бог-плюс. Но «плюс» существует, раз чёрт хотел рывкнуть ему вместе с херувимами и серафимами «осанну» и обещает в конце концов помириться с Богом, дойти свой квадриллион километров и узнать секрет (т. е. Бога). Великий же инквизитор, наоборот, знает, что никакого «плюса» (Бога) нет, а существует только «минус» (ничто) и что «плюс» надо выдумать, чтобы человек не погиб в истине «минуса».

— Значит, великий инквизитор и раскрыл засекреченный для чёрта секрет, что Бог только иллюзия! — воскликнет стгоряча иной читатель. Ничуть! То, что Бога выдумали, об этом чёрт давно знает. Сам чёрт, следуя совету Вольтера, и выдумал Бога. Ведь чёрт смеется над человеком: ибо Бога нет, а человек в него верит. Разве читатель забыл разговор за коньячком: если бы не выдумали Бога, то не было бы и цивилизации, и коньячка?

Но, очевидно, и без чёрта не было бы цивилизации, ибо чёрт необходим для «происшествий», как необходимый «минус».

Оказывается, что и чёрт также выдуман. Причем Бог и чёрт выдуманы по образу и подобию человека. Это изрекает Иван:

«— Я думаю, что если дьявол не существует и, стало быть, создал его человек, то создал он его по своему образу и подобию.

— В таком случае, равно как и Бога», — подает реплику Алеша⁹.

— Но, если, — восклицает читатель, — в романе прокламируется, что Бога нет и его выдумали, и если чёрта нет и его тоже выдумали, значит, секрет, по замыслу автора, в том, что нет ни того, ни другого, — обоих выдумали! Значит, они — «искусственные идеи» в человечестве, изобретенные иллюзии, значит прав Ракитин!

— Ничуть, читатель, — отвечает нам автор.

Оказывается, что оба они, Бог и чёрт, существуют, и оба необходимы для жизни, как плюс и минус. Стоило чёрту крикнуть «осанну», т. е. аннулировать самого себя (как смысл), провозгласив абсолютный плюс, как тотчас же все бы приостановилось и прекратилась бы жизнь.

Но если и плюс и минус, и Бог и чёрт одновременно и выдуманы (так утверждает Иван), и существуют, и необходимы (так утверждает чёрт), значит, их выдумал разум, выдумал по необходимости, значит, они и есть все те же неустранимые идеи разума — тезис и антитезис. Значит, прав Кант, и надо только перестать раскачиваться на антиномическом коромысле, переходя, как Иван Федорович, попеременно от Бога к чёрту, и от чёрта к Богу, и разрешить антиномии, примирив их друг с другом, т. е. снять их мнимое противоречие?

Не совсем так, читатель.

По мнению Канта, оба противоречивых положения антиномий могут быть истинными в различных отношениях, а именно: все вещи чувственного мира имеют всегда лишь эмпирическое обусловленное существование (т. е. случайное: такой-то имярек родился, такой-то имярек умер). Но для всего ряда существует также не эмпирическое условие, т. е. «безусловно необходимое существо»¹⁰.

Так пытается примирить Кант материалистическую науку с завуалированной религией.

А кого такое диалектическое примирение (природа безбожна, но Бог существует!) мало удовлетворяет, для того Кант объявлял существование «необходимого существа» с теоретической точки зрения не обязательным, зато голос категорического императива, подменяющий у Канта голос совести, доказывал тому человеку, что «необходимое существо» есть: так категорический императив *vise versa* оказался рупором Бога.

Достоевский признал последнее — голос совести — как рупор Бога и на примере Ивана и Смердякова решил показать, что кто не принимает в расчет этого голоса, тот обречен.

Диалектическое же примирение Достоевский, в лице своего героя Ивана, тогда отклонил.

Вот почему, читатель, не в Кантовом теоретическом разрешении антиномий, не в снятии противоречия заключается суть «секрета чёрта» и искуителя.

Очевидно, не случайно автор засекретил свой последний и первый секрет и загадал загадку читателю.

«Секрет чёрта» в том, что если Бог и бессмертие есть, то чёрт должен утверждать, что их нет: иначе исчезнет жизнь.

Секрет великого инквизитора и искуителя в том, что Бога и бессмертия нет, но надо утверждать, что они есть, — иначе жизнь для миллионов будет сплошным страданием.

Однако искуитель и чёрт — это один и тот же герой, но только в разных масках — в трагической и шутовской, а один и тот же секрет их — не один и тот же: в одном случае раскрывается обратное тому, что раскрывается в другом случае.

Тогда не пополняют ли друг друга эти взаимоотрицающие положения секрета и не этим ли и смущает автор читателя? Не в том ли рассекреченный секрет, что чёрт, по замыслу автора, обречен на вечное противоречие (без его, кантовского, примирения), что для него Бог и бессмертие одновременно и существуют и не существуют?

Что это значит, читатель? У Достоевского это значит многое. Ибо это не только высказывание чёрта, но и Мити, и Зосимы, и Ивана, и... самого автора.

Х. «Бездны» и «правды» романа

Не обратил ли читатель внимание на странные двоицы-диады, по поводу которых философствуют герои романа: на *две бездны Мити*, провозглашенные самим Митей и Ракитиным и повторенные прокурором, — как на две бездны натур карамазовских, способных созерцать их разом: на бездну над ними — бездну высших идеалов, и бездну под ними — бездну самого низменного и зловонного падения — две бездны в один и тот же момент.

Не обратил ли читатель внимание на такие же *две бездны* — *бездны веры и неверия*, созерцаемые также в один и тот же момент отцами-пустынниками?¹

Не обратил ли читатель внимание также на *две правды старца Зосимы* — земную правду и правду вечную, которые соприкасаются и из которых одна совершается на глазах другой?²

Или же на уже упомянутые — *две правды чёрта*: правду здешнюю, известную чёрту, и правду тамошнюю, ему пока не известную, причем неизвестно, которая из них будет почище³.

Две бездны и две правды у автора здесь — понятия тождественные, так как «бездна веры» и есть «правда вечная», или «тамошняя», а «бездна неверия» и есть «правда земная», или «здешняя», т. е. перед нами опять-таки уже по-иному костюмированные, давно нам знакомые герои — Тезис и Антитезис, только уже как мир трансцендентный — потусторонний и как мир имманентный — посюсторонний. Здесь уже нет никаких «или», нет выбора.

Здесь утверждается двоемирие, как существование противоположностей, одновременно и в их раздельности, и в их единстве: оба мира соприкасаются, оба созерцаемы в один и тот же момент, один мир переходит в другой.

Само собой понятно, что из такого понимания мира мог быть сделан только один вывод: мир есть осуществленное противоречие. Сделал ли его автор или кто-либо из героев романа — так сказать, под шепот из суфлерской будки автора? Такой вопрос не может не задать читатель.

И окажется, что этот вывод сделан, но сделал его не юный мыслитель Иван, а неммыслитель Митя, причем сделал бессознательно, по инстинкту, так сказать, в простоте душевной, ибо «тайну мира божьего постигают, не имея ума», — как это высказал старец Зосима.

Митя, «не имея ума», постиг по инстинкту секрет антиномий, т. е. все лукавство Кантовой естественной Иллюзии разума о якобы неустранимости противоречия между тезисом и антитезисом.

В действительности, неустранимое противоречие разрешается у Канта тем, что оба противоположные решения принимаются одновременно, ибо свобода совместима с необходимостью, смерть — с бессмертием, независимое существо — с естественным законом — (Бог — с природой). Точно так же разрешается противоречие и у Мити, ибо обе бездны созерцаются одновременно, ибо идеал Мадонны совместим с идеалом содомским, насекомое сладострастия — с ангелом, гимн — с позором и вонью, подлость — с благородством, секрет — с тайной.

Поэтому Митя и заявляет о себе неоднократно — и Алеше, и следственным властям, и на суде, что хотя он и низок желаниями и низость любит, но не бесчестен, что хотя он подлец, но не вор и даже благороден. Поэтому Митя умеет и ненавидя любить («Я тебя и ненавидя любил, а ты меня — нет!» — говорит он Кате⁴; впрочем, и у Кати «любовь походила не на любовь, а на мщение»⁵). Поэтому Митя хотя и идет за чёртом, но одновременно он восхлищает: «Я и твой сын, господи!»⁶.

Вот почему даже Ракитин, а за ним и прокурор, характеризую Митю, заявили, что «ощущение низости падения так же необходимо этим разнузданным, безудержным натурам, как и ощущение высшего благородства, <...> им нужна эта неестественная смесь постоянно и непрерывно. Две бездны, две бездны <...> в один и тот же момент»⁷.

Для Ракитина, олицетворенного антитезиса, единовременное принятие тезиса и антитезиса в один и тот же момент есть «неестественная смесь». Такое принятие ему непонятно, как непонятны были Мефистофелю «две души» Фауста.

Для Мити же это принятие не требует вовсе понимания. Понимать надо Ивану, понимать надо чёрту, ибо пока Иван-чёрт не сможет понять, зачем необходим «минус», до тех пор для него будут существовать две несовместимые правды и он будет стоять за антитезис.

Мите же понимать не надо: для него единовременное принятие двух бездн есть нечто естественное, нечто такое, что Митя чувствует, что в самом Мите сидит, что сам Митя есть.

В нем, как и во всем мире, сочетаются воедино и единовременно оба начала в одном и том же акте: «вонь и позор», «свет и ра-

дость». «Свет и радость!» — это тот же «гимн». «И в самом этом позоре вдруг начинается гимн!» — восклицает восторженно Митя.

Мир и человек — это какое-то сосуществование, и переход друг в друга, и единство противоположностей: «Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут»⁸.

Насекомое сладострастия с его вонью и позором и ангел с его радостью, «гимном» и «осанной» живут в человеке, в Мите, как идеал содомский и идеал мадонны. И вовсе не в том соль, что «иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинается с идеала мадонны, а кончает идеалом содомским», а именно в том соль, что иной «уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала мадонны» — в один и тот же момент принимает оба полюса: и тезис и антитезис.

Подобно тому как в лице Ивана автор представил антиномии как неразрешимое противоречие, так в лице Мити он эти антиномии представил разрешенными — в форме осуществленного противоречия, в двойном аспекте умозрения и чувственности: «Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой». Но это не Кантово разрешение. Не в аспекте критической философии разрешается Митей проблема.

Да и сама красота есть также осуществленное противоречие, страшная и ужасная вещь, потому что сама красота неопределима и таинственна, и даже для большинства людей красота сидит в Содоме. И это понимание красоты как осуществленного противоречия, как эстетической категории трагического завершается изречением, которое могло бы служить девизом всего романа и творчества Достоевского:

«— Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей»⁹.

Или, если перевести на кантовский словарь: «Тут Антитезис с Тезисом борется, а поле битвы — роман Достоевского».

Но и Иван признает, что «нелепости слишком нужны на земле. На нелепостях мир стоит и без них, может быть, в нем самом ничего бы и не произошло»¹⁰, т. е. не было бы тех самых происшествий, для которых нужен необходимый «минус» — критика чërта: без происшествий не было бы и жизни¹¹.

В этом признании Ивана, как и в исповеди чërта-критика, несмотря на весь сарказм автора, скрыто утверждение того же противоречия, как основы жизни, которое провозглашал и Митя. Ведь для того чтобы были происшествия, т. е. чтобы была жизнь, чëрт «творит неразумное по приказу». Неразумное по приказу чërта и есть «нелепости» Ивана, на которых мир стоит, и есть осуществленное противоречие двух бездн Мити, названное Иваном «бесовским хаосом».

Но для Ивана это противоречие двоemiрия — бесовский хаос. Совсем по-иному двоemiрие представляется старцу Зосиме:

для него «мимо идущий лик земной» и «вечная истина» соприкасаются. Перед правдой земной совершается действие вечной правды¹². Формально дуализм старца Зосимы — это тот же дуализм, что и дуализм двух правд чërта, дуализм трансцендентного и имманентного мира в понимании этих терминов Кантом: мира «вещей в себе» и мира явлений. Но в итоге дуализм старца Зосимы есть, по сути, преодоленный дуализм Канта, так как мир потусторонний и мир посюсторонний неразделимы: они соприкасаются, объединены, один переходит в другой, горе снова сменяется радостью.

К старцу Зосиме и к его истине идет не только Алеша, но, по воле автора, должен прийти и Митя, как тот воскресший человек, который тайно заключен внутри Мити и должен победить. К истине старца Зосимы хочет привести автор и Ивана — после его выздоровления от белой горячки. К ней также, по мнению Алеши, придет и Иван, если «Бог и правда его победят в Иване». Только этой победе мешает пока «секрет чërта».

То, что Достоевский такое разрешение проблемы вложил в уста старцу Зосиме, чërту, Мите и отчасти Ивану, подсказывает читателю, что так был бы не прочь разрешить проблему и сам автор.

Что это именно так, что не в тезисе видел Достоевский ответ, что Зосима-Алеша, как персонифицированный тезис, только теоретическое желание автора найти здесь выход, его самоубеждение, а не убеждение — лучшим аргументом этому служит судьба другого морального олицетворения тезиса, правдолюбца и чело-веколюбца — князя Мышкина в романе «Идиот». Если Ивана довел до сумасшествия антитезис, то князя Мышкина довел до сумасшествия и идиотизма тезис¹³. Значит, не в тезисе разрешение.

Исходная точка зрения Канта есть предпосылка о двоемирии, которую Кант хотя и объявляет иллюзией, но тем не менее оставляет в разуме человеческом как иллюзию для него неизбежную, пребывающую в нем даже тогда, когда она диалектически устранена.

Иллюзия непримиримого двоемирия осталась и в романе даже тогда, когда Достоевский попытался устранить ее принятием тезиса в лице Зосимы-Алеши и затем примирением двоемирия в лице того же старца Зосимы. Для спасения от вечного колебания на коромысле антиномии автору не оставалось ничего иного, как принять эту иллюзию за реальность, как принять противоречие двоемирия в лице Мити и провозгласить смысл жизни в осуществленном противоречии.

Тут не в тезисе или антитезисе суть, а в их *вечном поединке*, который и есть для Мити сочетание секрета с тайной, который и раскрывает ему жизнь, как трагическую inferнальную красоту. *Суть в битве, а не в победе* той или другой стороны, суть в вечной

титаномахии — в борьбе. И титаническая душа Мити восторженно приветствует и принимает эту жизнь.

Для Ивана вся исповедь Мити — дуализм, превращающий поневоле мир в «бесовский хаос», нестерпимый для разума, потому что Ивану, абсолютисту, нужна не вечная битва, как Мите, а победа и при этом победа окончательная.

Иван, юный мыслитель, видел единственный путь к победе в гордом мужестве абсолютного атеиста, грядущего человекобога, вооруженного наукой перед лицом страшного вакуума природы, причем он совершенно опустил другое, столь же могучее оружие человека, известное автору, — искусство: ибо где человек погибает в истине, там он спасается красотой.

Но автор с помощью Канта или символического критика чёрта, т. е. с помощью окарикатуренной критической философии, которая водит Ивана попеременно от неверия к вере и обратно, — закрыл этот путь Ивану, как смысл и цель жизни: он заставил его бесцельно качаться на коромысле антиномий между религией и наукой.

В тайне сердца Иван, по словам чёрта, подобно иным отцам пустынножителям, хотел бы созерцать в один и тот же момент бездны веры и неверия, хотел бы, как Митя, принять сердцем противоречие бытия, без понимания этого бытия — хотел бы, но не смог: он мыслитель-теоретик.

В этом «не смог», в этом бессилии Ивана скрыт, по существу, сарказм Достоевского над скептической философией, над «Критикой чистого разума», над Кантом, который явно прозвучал в утверждении чёрта, что без критики не будет сомнения, а без сомнения не будет и «происшествий». Сбитый с толку Кантом, «критик» Иван Карамазов потерял все начала и концы; и вот, проходя через горнило сомнений, он в итоге объявляет «нелепости» основой мира и делается жертвой «белой горячки».

Иван потерял *разум*.

XI. Рассекреченный секрет

Автор выдал читателю свою авторскую тайну, и теперь читателю остается последнее — рассекретить до конца тот последний секрет, который остался засекреченным для чёрта.

Оказывается, окончательный «секрет чёрта» вовсе не в том, что Бога и бессмертия нет. «Секрет чёрта» в том, что Бог и бессмертие есть, но надо утверждать, что их нет — нечто обратное тому, что утверждал великий инквизитор.

Секрет в том, что истина на стороне тезиса, но надо провозглашать, что истина на стороне антитезиса.

Но зачем надо провозглашать торжество антитезиса, зачем надо «отрицать», зачем чёрту нужно быть «необходимым минусом» — этого чёрт не знает. Он только знает, что без отрицания не будет «происшествий», не будет нелепостей — и он творит «неразумное по приказу», обреченный на вечное сомнение. Любя людей, желая добра, он творит зло, потому что зло необходимо: иначе прекратится жизнь.

Таков явный сарказм автора. Но этот сарказм — трагедия самознания автора: его тайное знание против его явной веры.

Читатель не спросит на этот раз: кто же это приказывает чёрту творить неразумное? Автор не раз открывал читателю — кто: ум приказывает, высший философский ум — искуситель, и выполняет этот приказ «наука». Черт-антитезис и есть окарикатуренная философия, тот *ум-скоморох-диалектик*, который сам не знает, зачем он так утверждает: зачем создал он эту непримиримую «науку», выступающую против тезиса, против Бога, бессмертия и свободы.

Быть может, он только забавляется игрой в ничто — в происшествии? И быть может, сама игра ума, вроде философских статей Ивана Карамазова «по церковному вопросу», — тоже только чёртово происшествие?

До чего довел себя этот «ум», этот чистый разум, этот Кант! Он довел себя до вечного колебания на коромысле антиномий, до безысходности, до агностицизма, тщетно пытаюсь формально диалектическим трюком (если не в мире, то хотя бы в себе самом, в уме своем) примирить непримиримое: свой тезис со своим анти-тезисом.

Как олицетворение этого ума, погибающего на качающемся коромысле антиномий, предстал перед читателем Иван Карамазов, названный нами «диалектическим героем Кантовых антиномий».

Читатель понимает, что Достоевский в обнаруженном им якобы кантианстве Ивана сам не последовал за Кантом, что, наоборот, он вступил в смертельный поединок с Кантом — в один из самых гениальных поединков, какие остались запечатленными в истории человеческой мысли.

— Но ведь это противоречие! — воскликнет иной читатель. — Где же здесь Достоевский против Канта, если положительные герои романа Достоевского — старец Зосима и Алеша — суть как бы персонафикации тезиса? Но разве Достоевский — Алеша?

Критическая философия Канта нанесла самый тяжелый удар спиритуализму, за который якобы ратует Достоевский, сам далеко не до конца убежденный в его истине. Но она-то спасала для Канта спиритуалистическую мораль голосом категорического императива, бравшего на себя функцию совести или морального судии.

Вот почему Кант как автор «Критики чистого разума», чье имя ни разу не упомянуто в романе, оказался чёртом, скоморохом-философом, который не знает — есть ли Бог, хотя Бога слышит в голосе своей совести.

Вот почему Кант в лице юного мыслителя-атеиста Ивана Карамзова оказался тем противником Достоевского, которого тот хотел сразить его же собственным оружием — моралью.

Вот почему Достоевский против Канта.

С «диалектическим героем антиномий», с Иваном, на арене романа вступил в бой достойный противник — *рыцарь-страха-и-упрека*: с «наукой» вступила в бой совесть и победила.

Но что это за «наука»?

У «науки» в романе Достоевского много имен: Америка, химия, протоплазма, Вавилонская башня, «хвостики»... За ее атеистической спиной как будто скрыт не только Кант, но и вся рационалистическая философия. Однако Кант незримо присутствует в романе повсюду, где только сходятся у Достоевского соперники: совесть против ума. На его антитезис опирается все, что было ненавистно Достоевскому как поборнику совести. Но и в голосе самой совести звучит его императивный голос, т. е. Кантов категорический императив — тот самый, который приказывает и самому чёрту.

Черт-антитезис (в качестве эмпирика) своим отрицанием, своей критикой заложил краеугольные камни науки, которая утверждает, что Бога и бессмертия нет, хотя они — так мыслит автор — существуют.

Философия, как главный стимул, фундамент и оружие атеизма, стоит за спиной атеистической науки. Против атеистической философии и направил Достоевский весь свой сарказм в лице «русского джентльмена» — чёрта.

Глава «Кошмар Ивана Федоровича» — один из двух фокусов романа, где паясничает чёрт-критик, издеваясь над мыслителем Иваном Карамзовым. Это сплошная карикатура на философию — на Декарта, Канта, Фихте, Гегеля. Их имена затушеваны. Все прикрыто одним словом «наука», которой вооружен человек-бог — абсолютный атеист.

В «Легенде о великом инквизиторе» (второй фокус романа) в символе Вавилонской башни «наука» терпит крушение, и великий инквизитор, который сам разделяет грех атеизма с наукой, из любви к людям решает освободить людей от науки, взять на себя ее проклятие — атеизм, всю меру страданий человеческих, и обмануть людей иллюзией загробной жизни, т. е. бессмертия и Бога.

Эта «наука» уподоблена в романе ожерелью Гармонии, которое обрекает на моральную и даже физическую гибель всякого, кто польстится на его заманчивую прелесть.

Но в выступлении Достоевского против «науки» есть в романе одно, весьма досадное для автора противоречие: он запутался с проблемой «наука и любовь к человеку».

С одной стороны, устами Миусова Иван утверждает, что любовь на земле проистекает не от закона естественного, а от веры в бессмертие и Бога, с другой стороны — устами чёрта Иван утверждает, что и без Бога и бессмертия человек полюбит ближнего и даже без всякой мзды, т. е. без воздаяния за гробом: значит, полюбит по закону естественному, невзирая на свой атеизм.

Автор романа нигде и ничем не мотивировал такое противоречие между первоначальным и позднейшим утверждением Ивана, а следовательно, и своим собственным. Возможно, что он и сам его не заметил: но это — *vice versa* — может служить аргументом в пользу того, что сам автор далеко не был окончательно убежден, будто атеистическая наука и любовь к человеку несовместимы и что без Бога и бессмертия любовь перестает быть законом естественным.

Тем более что и атеист великий инквизитор любит людей, и семинарист Ракитин также не отрицает любви человека к человеку¹.

Здесь еще раз открывается внутренняя антиномия романа «Братья Карамазовы» и самого автора романа, который, отстаивая явно положения тезиса, не отрекся втайне и от антитезиса, от атеизма, тем более что в самом атеизме Достоевский признал вывороченную наизнанку религиозную веру. А если так, то герой романа и автор романа, Иван Федорович и Достоевский, не так уж безнадежно далеки друг от друга.

Читатель уже отметил, что идеальный герой романа Алеша — это только теоретический примерный образец того, во что Достоевский хотел бы верить, должен верить, но вряд ли до конца верил. И если не Иван и не Алеша выражают веру автора, то не выражает ли ее ближе всех третий брат — Митя, с его *тайной и секретом*, принимающий противоречия мира, как противоречие осуществленное? Или не выражают ли ее одновременно и Иван, и Алеша, и Митя, — и в Достоевском, как в мире и жизни, сходятся все загадки — «все противоречия вместе живут»?

Это осуществленное противоречие, усмотренное Достоевским в основе бытия и жизни, легло и в основу романа. Оно испещряет его сюжетную ткань причудливыми и гениальными сплетениями трагизма и фарса.

Самое осмеяние Достоевским философской диалектики нашего разума оборачивается в самоосмеяние, ибо суть осуществленного противоречия двух бездн Мити, возникшая из метаморфозы тех же антиномий Канта, не укроется от взора пытливого читателя.

Ибо не только две бездны Мити, но и две бездны отцов-пустынников — бездна веры и бездна неверия, созерцаемые в один

и тот же момент, и две соприкасающиеся правды — мимо идущая земная и правда вечная старца Зосимы, из которых одна переходит в другую, и две тождественные правды чёрта — тамошняя и здешняя² — раскрывают нам всю диалектическую игру противоположностей, провозглашенную и тезисом и антитезисом, олицетворенных в живых образах, в героях романа: эти «две бездны» и «две правды» раскрывают нам самого автора романа.

Вся эта символика — саркастическая игра с Богом и чёртом, весь калейдоскоп противоречивых утверждений: что если Бог есть, то надо утверждать будто его нет (так говорит чёрт), и что если Бога нет, то надо утверждать, что он есть (так говорит великий инквизитор), и что Бог выдуман, и что чёрт тоже выдуман (так говорит Иван), и что чёрт-минус хотел рывкнуть «осанну» Богу-плюсу, и что он не рывкнул, потому что отрицание необходимо для жизни, и что одной «осанны» для жизни мало (так говорит Иван), и что все в мире друг с другом соприкасается: в одном месте тронешь — в другом конце отдастся (так говорит Зосима), и что правды вечной умом не доказать и не понять, а понимается она без ума (так говорят Зосима и Алеша), и что в итоге Митя оказался мудрее чёрта, и проч., и проч., — что означает весь этот сарказм, эта окарикатуренная смесь кантианства, гегелианства, вольтерианства и христианства, — смесь максим, догматов, законов, анекдотов? Неужели только то, что писатель, как мыслитель-философ, по существу, всегда в философии втайне скептик и романтик, и не его, жизнеописателя, задача живописать в образах систему философии, когда жизнь ни в какую систему не влезает.

Вот почему живые образы героев Достоевского сильнее олицетворяемой ими идеи.

Пусть читатель оглянется на пройденный им путь. Теперь он знает, где укрывался единственный виновник убийства Федора Павловича — чёрт — со своим секретом. Он укрылся в «Критике чистого разума», в мире четырехглавых горгон-антиномий, и жил там под именем Антитеза, и оттуда выходил на свет под личиной «науки» — гордого ассасина³, чуждого морали, который провозглашает: «Все позволено, и шабаш!»

Это она, «наука», якобы убила старика Карамазова. Это атеистический, свободный ум — ум философии, ум Ивана — убил старика Карамазова. Вот он — символический чёрт-убийца! У Алеша «ум не чёрт съел», высказался как-то покойный Федор Павлович. Очевидно, у Ивана его ум чёрт съел — теоретическая философия, «наука», съела его ум, доведя его до белой горячки.

Теперь читатель разоблачил единственного виновника убийства Федора Павловича Карамазова — символического чёрта, из-за которого старший сын старика Карамазова, Митя, пошел на ка-

торгу, средний сын, Иван, сошел с ума, а предполагаемый побочный сын, Смердяков, повесился. И этого виновника убийства — чёрта-«науку» — поставил Достоевский перед судом читателей в романе «Братья Карамазовы», отнюдь не подразумевая под именем «наука» знания вообще.

Не Митя, не Иван, не Смердяков виновники убийства, а чёрт, ум, диалектический герой Кантовых антиномий, — вот кто виновник. И совесть, *рыцарь-страха-и-упрека*, вооруженная единственным аргументом *credo, quia absurdum est*, победила героя, вогнав в него безумие, вогнав его в безумие.

Засекреченный «секрет чёрта» читателем рассекречен.

Иной читатель, пожалуй, скажет: «Надо быть Достоевским, чтобы додуматься до такой утонченно-жестоккой четырехглавой горгоны, живущей не в мифологическом аду, а в чистом разуме кенигсбергского философа, которая так долго могла укрывать убийцу в своем секретном убежище! И неужели только в созданном Достоевским мифе о борьбе “науки” и “совести” среди клочущего хаоса мыслей сказывается смысл творчества писателя, изумившего своим гением мир, и только покоряющая мощь его художественного мастерства возносит его над мрачным и жестоким сарказмом его философии?»

Нет, суть не в безысходной путанице мировоззрений, и не в судорогах философских школ в уме героев романа, и не в отсутствии у них единого научного базиса; суть в трагедии самосознания писателя-мыслителя, попытавшегося в одном только сострадании и частных актах любви человека к человеку найти выход из того страдания ума, до самого дна которого как будто проник его взор.

Если в ад моральный, в страдания совести, уже до Достоевского глубоко заглядывали иные из мировых мыслителей, поэтов и художников, то в ад интеллектуальный, в страдания ума, до Достоевского еще никто так глубоко не заглядывал, ибо сам Достоевский переживал этот «ад ума». Этот «ад ума» был тот великий опыт, который Достоевский запечатлел и передал человечеству в своих романах-трагедиях.

Тончайший знаток всех уязвимейших мест самолюбия, он мог оценить оскорбление, как ювелир оценивает драгоценный камень. Он мог проследить позор *унижения-из-унижений* до той последней горечи, где цинизм отчаяния извлекает из горечи сладость: любой из его романов служит этому доказательством.

Он мог у самого высокого идеала в застенке совести вырвать самые гнусные признания и, вывернув идеал наизнанку, показать затаившееся в нем предательство от тщеславия («Бесы»). Он мог в самой гордой и героической идее открыть ее скрытую алчность интеллектуального хищника и ее кровавадные инстинкты (свое-

волие, пожирающее Кириллова). У него идеи дышат кровью и покрывают трупами сцену.

Он умел показать ужас физического голода (семья Мармеладовых), но он имел проницательный глаз, который увидел и весь ужас голода духовного — голода ума: его страстную жажду познания, безумную тоску по истине, ярость вихрей мысли, бешенство воображения не только поэтического, но и философского и неразрывность этого неутоленного, неутолимого танталова голода ума с моральным страданием (Иван Карамазов).

Он распознал в уме секрет тех микроскопических долей яда, из которых ум приготовляет эссенции иллюзорности для мнимого утоления этого духовного голода.

Он увидел всю гордость и все унижение, нищету и отчаяние этого ума, извивающегося в муке перед вакуумом природы, но героизму его упорной неистребимой борьбы за раскрытие ее засекреченного секрета противопоставил, из сострадания, примирение с тайной природы, как с тайной неисповедимой, — ветхий догмат веры.

Тонко вычерченная Гегелем в «Феноменологии духа» структура «несчастливого сознания» предстала под писательской кистью Достоевского трагическим портретом — трагическим даже при своей скоморошьей роже.

Рядом с «Божественной комедией» Данте — адом моральным, с «Человеческой комедией» Бальзака — адом социальным, стоит многотомная «Чёртова комедия» Достоевского — *ад интеллектуальный*⁴.

Поэтому вдумчивый читатель не посетует, что герои романа «Братья Карамазовы», при размышлении над романом, представлены не в их живой объемности, как фигуры читательского — фабульного — плана, а только в интеллектуальном и отчасти моральном разрезе — так сказать, в профиль. Этого требовала тема. Иначе герои романа, как смысл или, говоря точнее, как «смыслообразы», ускользнули бы от умственного взора.

В своем безысходном бегстве из этого интеллектуального ада — «ада ума» — Достоевский и восстал на пытливый ум, воплотивший всю гордость в «науке», как на виновника страдания и пытки.

Не примиряясь с «вакуумом природы», бесстрашно принятого наукой, он попытался завесить этот «вакуум» моралью страдания и сострадания, из-за которой звучит якобы метафизический голос совести — *рыцаря-страха-и-упрека*.

И все же Достоевский неустанно заглядывал в великую бездну «вакуума», стоя у самого ее края, столь же жадно и упорно пытаясь у нее тайны страдающей мысли, как наука испытывает у нее тайны материи, порой подразумевая под этим и тайны духа.

Пусть вдумчивый читатель в этом усмотрит дело мыслителя-писателя Достоевского и его значение.

И хотя сам Достоевский не мог вырваться из «ада ума», он в уста Алеши все же пытался вложить всечеловеческую надежду на грядущее — вернее, свою нежность к этой надежде.

«А дорога... дорога-то большая, прямая, светлая, хрустальная, и солнце в конце ее...»⁵

Пусть хотя бы этим утешится читатель.

Послесловие

1

Автор «Размышления читателя» не собирался рассекать Достоевского на двух Достоевских: на Достоевского с плюсом и на Достоевского с минусом. Он только хотел понять его, насколько ему это дано, и проникнуть в тайны его замыслов и в «засекреченные секреты» его творческой мысли.

В данном случае он только использовал право ученого на раскрытие тайн живого мира. К этим тайнам относится и творческий мир писателя.

Автор «Размышления» не сказал бы ничего нового о Достоевском, если бы стал указывать на то, как страдал Достоевский за человека, за этого гордого человека, провозгласившего себя «шефом земли» и оказавшегося, несмотря на весь свой героизм, для сердца и ума Достоевского только «пробным существом».

Автор не сказал бы ничего нового о Достоевском, если бы настойчиво указывал на то, как, нестерпимо мучаясь за человека, мучил он самого себя и героев своих романов и с какой нестерпимой для сердца жалостью и в то же самое время с какой безжалостностью ума жалел Достоевский этого бедного, бесконечно униженного, несчастного, преступного и при всем том прегордого и благородного человека, благородного подчас даже в своей подлости и подлого даже в своем мятежном благородстве. Это все и без того известно читателю.

Автор не сказал бы ничего нового о Достоевском, если бы настойчиво указывал на то, какая глубокая социальная трагедия порождает потрясающие душу страдания героев, действующих в драмах-романах Достоевского, и где искать причины, вызывающие исторически эту социальную трагедию нищеты и унижения. Но он впал бы в глубокое заблуждение и совершил бы непростительную ошибку в отношении Достоевского, если бы прошел мимо той «трагедии ума» человека, которая раскрывается в этих дра-

мах-романах Достоевского и порождает не менее, если не более потрясающие нравственные и интеллектуальные страдания героев его романов.

«Размышление читателя» посвящено именно этой трагедии человеческого ума, тщетно жаждущего познания всей истины бытия и жизни, абсолютного познания до самого конца (и непременно сейчас же, в этот момент) и бессильного этот конец ухватить, невзирая на все успехи своей познавательной деятельности. Перед невиданным зрелищем этой трагедии ума в романе «Братья Карамазовы» — зрелища, подобного которому до Достоевского еще никто из мировых художников слова с такой проникновенной силой не создавал, — читатель не может стоять только со склоненной головой. Он непременно хочет раскрыть «засекреченный секрет» этого зрелища, этой трагедии ума, столь близкой каждому думающему человеку. Вот что побудило меня, читателя романа «Братья Карамазовы», написать это «Размышление».

2

Размышления читателя над романом «Братья Карамазовы» раскрывают картину великого поединка автора романа Достоевского с философом Кантом. Имя Канта нигде в романе не упомянуто, хотя главный герой романа Иван Карамазов предстает перед читателем как «диалектический герой Кантовых антиномий». Засекретить явного противника, дать ему личину — в обычае Достоевского. Но в данном случае Кант — не только немецкий философ Кант. Кант репрезентирует в романе европейскую теоретическую философию вообще, особенно критическую философию, и с ней вступает Достоевский на страницах романа в сознательную борьбу, ведя одновременно бессознательную борьбу с самой собой.

Близоруко было бы предполагать, что Кант своей постановкой гносеологических проблем стимулировал Достоевского или что Достоевский заимствовал от Канта его философские идеи и аргументы. Кант только искуснейшим образом сумел сформулировать и огранить тот мир высших идей разума, именуемых им трансцендентальным, который для мыслителя-Достоевского, независимо от какого бы то ни было Канта, оказался его основоположной проблемой и его интеллектуальной трагедией. Кант-теоретик — тончайший софист, владеющий искусством в любой момент разоблачить в софисте софиста, самому же методологически выйти из игры в роли антисофиста. Но одновременно с этим Кант нанес миру излюбленных идей Достоевского, миру, в который Достоевский яростно хотел веровать и почти веровал, тот сокрушитель-

ный удар, который предопределил надолго судьбу метафизики и философского спиритуализма. Поэтому Кант и предстал перед Достоевским как некий главный противник, чьими аргументами он мог вооружить врагов своего духа и в своем собственном духе, вовсе о нем, как о Канте, не упоминая.

Этим нисколько не колеблется ни беспримерная оригинальность, ни невероятная проницательность Достоевского, подобно тому, как нисколько не умаляется художественная сила и жизненная объемность героев его романа, если мы будем рассматривать их только в логическом разрезе их смысла.

Если Достоевский в пылу поединка устами Дмитрия Карамазова называет философию саркастически «разные философии» или замещает ее словом «наука» или «бернары», избирая в качестве носителей этой «науки» образы окарикатуренные или морально дискредитированные, то было бы не меньшей близорукостью видеть в Достоевском мракобеса и гонителя знания или же находить для Достоевского историческое оправдание, чтобы смягчить таким образом вердикт «виновен» добавкой «но заслуживает снисхождения». Гений Достоевского не нуждается ни в оправдании, ни в снисхождении. Можно скорее признать право за ненавидящими, проклинаящими его или за отрекающимися от него, нежели за прощающими его или за снисходящими к нему.

Сравнение текста и основоположных мыслей «Критики чистого разума» и романа «Братья Карамазовы» не оставляет сомнения в том, кто скрытый противник мыслителя Достоевского и как глубоко вчитался Достоевский в «Антитетику» Канта.

В письме Ф.М. Достоевского к его брату М.М. Достоевскому, датированном 22 февраля 1854 года, говорится о том, что Федору Михайловичу еще в те годы понадобилась «Критика чистого разума».

«...Но вот что необходимо: мне надо (крайне нужно), — писал он, — историков древних (во французском переводе) и новых (Vico, Гизо, Тьерри, Тьера, Ранке и т. д.), экономистов и отцов церкви... Пришли мне коран, Critique de la raison pure Канта..., непременно Гегеля, в особенности Гегелеву историю философии. С этим моя будущность соединена».

Намек на «Критику чистого разума» в романе дан: самое враждебное и едкое слово, испещряющее роман, — это слово *критика*. Обычный для Достоевского негативный смысл слова *критика* не лишен и дальнего прицела — в сторону «Критики чистого разума» Канта.

В поединке с Кантом Достоевский выступает перед нами как символ ума, исходящего из душевной глубины, из этики горячего сердца. Кант же, наперекор самому себе, выступает как символ морали, исходящей из теоретического ума, из интеллекта, с ног до го-

ловы вооруженного формально-логической аргументацией. Кант из теоретической безысходности пытался выйти двумя путями:

1) гносеологическим путем, прибегнув к лукавой естественной «необходимой Иллюзии разума», ему прирожденной, и

2) моральным путем, выставив леденящий живую душу категорический императив — какую-то совесть пустыни под недостижимо-космологическим блеском звезд. Это — совесть устава, субординации и порядка, но не живого чувства. Достоевский же из всех безысходностей разума видит для человека выход в страстной деятельности любви, в практике, где знание сердца перескакивает через все теоретические постулаты и выводы и где ум-теоретик срысывается в трагедию.

Близорукостью было бы усматривать в применяемом здесь последовательном методе размышляющего читателя лишение Достоевского как писателя его художественной мощи, или усматривать в этом усеменение общественного значения его романа. Необходимо было давать объемный, бешеной страстью пульсирующий мир героев романа как категорию смысла, а не только как живое лицо: иначе *засекреченный секрет* романа было бы раскрыть невозможно.

3

«Размышление читателя» показывает, как можно читать произведение художника-мыслителя — роман, в котором мысль философа, образы художника и судьба героев дают единство смысла, объединяя *читательский* (фабульный) план романа с его вторым планом — *авторским*. Так «Размышление» невольно превратилось в исследование.

Читатель (он же автор исследования) выступает здесь в роли анатома, вскрывающего сложный организм романа, его внутреннюю структуру с целью раскрыть его смысл и явный, и затаенный. Раскрывая *секрет* романа, читатель-исследователь ни на мгновение не должен выпускать из рук логическую нить и не отступать от взятого им курса, от своего метода, строго, точно, шаг за шагом анализируя, как это делает при раскопках археолог.

Читатель-исследователь анализирует ткань романа, особенно — затаенную логику этой ткани, что потребовало весьма скрупулезной работы. В итоге перед глазами читателей предстал единок Достоевского с создателем критической философии.

Отметим вдобавок, что «Размышление» выясняет одну, весьма характерную для творчества Достоевского, в том числе и для романа «Братья Карамазовы», черту, а именно то, что Достоевский крайне усложнял смысл своих художественных образов, создавая одновременно *двойную ситуацию* — трагедию и водевиль — во всех

аспектах своего романа, особенно его интеллектуальных тайн, когда ум свое, подчас мнимое, знание принимает за полное знание и обманывает самого себя и тем самым других. При этом Достоевский, пользуясь таким приемом, устраивает в самой трагедии или в самом трагизме как таковом, водевиль, потешаясь над притязаниями интеллекта на знание там, где вопросы решает только сердце.

Такова хотя бы речь Смердякова в сцене «За коньячком», в сцене, где устами Ивана и Алеши Карамазовых так обнаженно поставлена четвертая антиномия чистого разума: тезис и антитезис Канта о высшем существе.

Читателям «Размышления» следует помнить, что эта работа носит заголовок «Достоевский и Кант», а не «Кант и Достоевский», что речь в ней идет не о воздействии на Достоевского целокупного учения Канта, а только о «Критике чистого разума» и о писателе-мыслителе Достоевском, как о читателе этого труда Канта, — именно о том, *как читал Канта Достоевский*.

Последнее обстоятельство здесь особенно важно, ибо так психологически пронизательно, как читал Достоевский «Критику чистого разума» Канта, особенно его «Антитетику», написанную в формально-логическом плане, мог читать только такой ум, как Достоевский, снимающий этот формально-логический план, как пустую игру интеллекта-диалектика, на что указывал и сам Кант. Этот план ничего не говорил ни сердцу, ни совести Достоевского. Его ум никак не мог оставаться только в плане космологического характера антиномий, имеющих чисто научное значение. Он немедленно переводил их, эти антиномии, в план морально-религиозный, и весь теоретический спор, со всей его тончайшей диалектической и даже софистической игрой он тут же переводил в драматическую коллизию, в уже указанные нами *трагедию и водевиль* интеллекта. Достоевский не выключал теоретичности антиномий, как таковой. Эта теоретичность была ему нужна, но только для того, чтобы раскрыть, как страдает самый ум человека при этом споре, неразрешимом, по его мнению, средствами одного только теоретического ума и как смехотворен одновременно этот теоретический спор, если он ведется только в теоретическом плане: вот суть кошмара Ивана Карамазова, вот она, суть беседы Ивана и чёрта и его «засекреченный секрет», который надо было «раскрыть».

И тут же Достоевский усматривает своим психологическим глазом подноготную всей этой Кантовой антиномической концепции, глубоко понимая роковое для Канта умолчание о совести интеллекта, столь хорошо знакомой каждому подлинному ученому, особенно там, где речь идет о высших идеях разума. Для До-

стоевского «научность» как одна только формально-логическая постановка вопроса, без участия нравственного переживания, была пустым делом, прикрытием непостижения сути подлинной истины. Математическая истина — не для него. Даже Митя высмеивал такую «научность». Ее даже Смердяков разоблачил... без участия Ивана Федоровича.

При своей тончайшей, не лишенной *контrovers* (при всех попытках их сгладить), интерпретации антиномического спора про и contra, Кант давал психологу Достоевскому немало поводов для психологического «подгляда» под его, Кантову, эристику, обнаруживая себя даже отдельными словечками, за которые Достоевский тотчас ухватился. Достоевский тонко понимал значение тайнописи словаря писателя, в данном случае Канта-сочинителя. Он понимал, как надо эту тайнопись расшифровывать и что она под собой скрывает в области «познания». А ведь у Канта вся суть — именно в области познания. В познании также вся суть героя романа, мыслителя Ивана Карамазова, которому не миллион нужен, «а надобно мысль разрешить», по слову автора романа. Поэтому Достоевский и сделал Ивана «диалектическим героем» Кантовых антиномий. Не случайно в романе имеются разделы и главы под заголовками «Про и contra», «Контroversа», а также выражения, взятые из «Критики чистого разума», и иные Кантовы словечки, которые Достоевский обыгрывает, подобно тому, как сатирическая драма обыгрывала у древних греков трагедию. Вот отчасти почему первоначально «Размышления читателя» имели подзаголовок — «Засекреченный секрет». Достоевский рассекречивает Канта. Автору «Размышления» пришлось рассекречивать Достоевского. Перед нами любопытный случай: что можно увидеть в книге, во многом определившей на столетие пути мировой философии, если читать ее глазом такого писателя, как Достоевский. Об этой особенности читательского глаза Достоевского следует помнить и читателю книги «Достоевский и Кант».

Примечания

1. Кто убил старика Карамазова?

¹ 9, 105.

² 9, 589.

³ Здесь и везде ниже разрядка в цитатах дана автором настоящей работы. — *Ред.*

⁴ 9, 593.

⁵ 10, 114.

⁶ 10, 117–118.

⁷ 10, 118.

- 8 9, 606.
- 9 10, 144.
- 10 10, 144—145.
- 11 10, 291.
- 12 10, 145.
- 13 10, 147.
- 14 10, 150.
- 15 10, 170.
- 16 10, 155.

II. Убийца-дублер

- 1 10, 138.
- 2 10, 231.
- 3 10, 126.
- 4 10, 145.
- 5 10, 155.
- 6 10, 168.
- 7 Есмь «и ничто человеческое...» (*лат.*). 10, 166.
- 8 10, 126, 127.
- 9 10, 136.
- 10 10, 138.
- 11 10, 157.
- 12 10, 178.
- 13 9, 346.
- 14 10, 184.
- 15 10, 164.
- 16 10, 178.
- 17 10, 146.
- 18 10, 184.
- 19 10, 151.
- 20 10, 178—179.
- 21 10, 147.
- 22 10, 179.
- 23 9, 91.
- 24 10, 156.
- 25 10, 157.
- 26 Там же.
- 27 Разгадка (*франц.*).
- 28 10, 186.
- 29 10, 176.
- 30 Вообще не существует (*франц.*).
- 31 Мы различаем авторский план романа, т. е. смысловой, и читательский, т. е. фабульный. По авторскому плану романа убийца старика Карамазова — чёрт, а не Смердяков.

III. Словечки «секрет» и «тайна»

- 1 9, 133, 154, 155.
- 2 9, 143.
- 3 9, 610.

⁴ 9, 202.

⁵ Этот «таинственный посетитель-убийца», как нам кажется, был сам Зосима (до своего старчества). Его рассказ — исповедь Зосимы.

⁶ 9, 490.

⁷ 10, 111.

⁸ Там же.

⁹ 10, 184.

¹⁰ 10, 111.

¹¹ 10, 105. Тема «дите» связана почти со всеми главными героями романа: «дите», приснившееся Мите; сам Митя, покинутый в детстве; неповинно замученные дети в исповеди Ивана; мальчик с отрезанными пальчиками — Лизы Хохлаковой; Илюша-страдалец и др.

¹² 10, 101.

¹³ 10, 102.

¹⁴ 10, 162—163.

¹⁵ А на суде Иван завопил: «Р-рожи!» (Не отсюда ли «рожи» Леонида Андреева в его трагедии «Савва»?).

¹⁶ 10, 164.

¹⁷ 10, 164, 170, 178.

¹⁸ 10, 183—184.

¹⁹ Термин «контроверза» (противоречие) взят Достоевским из «Критики чистого разума» Канта.

IV. Неназванные в романе герои — Тезис и Антитезис.

¹ Текст Канта (с. 266—285):

Антиномии чистого разума.

Противоположность трансцендентальных идей

Тезис (догматизм)

Антитезис (эмпиризм)

1. Мир имеет начало во времени и ограничен также в пространстве.

1. Мир не имеет начала во времени и границ в пространстве; он бесконечен как во времени, так и в пространстве.

2. Всякая сложная субстанция в мире состоит из простых частей и вообще существует только простое и то, что сложено из простого.

2. Ни одна сложная вещь в мире не состоит из простых частей и вообще в мире нет ничего простого.

3. Причинность, согласно законам природы, есть не единственная причинность, из которой могут быть выведены все явления в мире. Для объяснения явлений необходимо еще допустить свободную причинность.

3. Не существует никакой свободы, но все совершается в мире только согласно законам природы.

4. К миру принадлежит, или как часть его, или как его причина, безусловно необходимое существо.

4. Нет никакого абсолютно необходимого существования в мире, ни вне мира, как его причины.

² Например, с третьей антиномией «о свободе воли» в «Легенде о великом инквизиторе»; со второй антиномией «о бессмертии» в той же леген-

де и в сценах «За коньячком», Зосима и г-жа Хохлакова, и пр. Она сочетается с первой антиномией «о конечности и бесконечности мира» в той же главе «Кошмар».

³ Читатель уже раз отмечал слово «критика». Получается: Ракитин с критикой, чёрт с критикой, Кант с критикой (с «Критикой чистого разума» и критической философией).

⁴ Читатель, конечно, не подумает, что герои романов такого художника, как Достоевский, абстрактны или схематичны. Но одно — их живая человечность, другое — их философский смысл. Они — идеи только в отношении их философского смысла. Однако их «человеческое» и их «философское» объединены в них с необычайно эмоциональной силой, и потребовался весьма скрупулезный анализ, чтобы этот их философский смысл выделить, отделяя читательский план романа (фабулу) от его авторского плана и подтекста. (См. также примеч. на с. 24 и 44.)

⁵ 10, 121–122.

⁶ Таково распределение героев в авторском плане романа (плане подтекста), а не в читательском (фабульном) плане.

V. Поединок Тезиса и Антитезиса под личиной героев романа

¹ Историко-литературные данные подтверждают это.

² 10, 157.

³ 10, 185–186.

⁴ 10, 150.

⁵ 10, 156.

⁶ 10, 178.

⁷ 10, 179.

⁸ 10, 106.

⁹ 10, 179.

¹⁰ 10, 106.

¹¹ 10, 102.

¹² 10, 106.

¹³ См.: 10, 106–107: «Брат Иван <...> таит идею. У Ивана Бога нет. У него идея».

¹⁴ Кант, 288.

¹⁵ Кант, 288. «Без конца» в немецком оригинале — ohne Ende.

¹⁶ 10, 179.

VI. Иван Карамазов как герой Кантовых антиномий

¹ Кант, 290.

² Кант, 289.

³ 9, 295.

⁴ Ср.: Кант, 290: «Если он мало или ничего не понимает в этих вопросах...»

⁵ 9, 305.

⁶ Ср.: Кант, 288: «...если наша воля не свободна и душа так же делима и разрушима, как и материя...»

⁷ Госпожа Хохлакова имеет в виду слова Базарова, героя романа И.С.Тургенева «Отцы и дети».

⁸ 9, 73.

⁹ 9, 401.

VII. Вердикт без вины виноватым

¹ 9, 306.

² Кстати, выражение «естественный закон» есть и у Достоевского.

³ По мнению Канта, непримиримое противоречие произошло вследствие смешения двух планов — вневременного (мира умопостигаемых идей) и временного (мира явлений). Но если не смешивать два плана — вечного с преходящим, то свобода может, например, соединяться в одно и то же время без всякого противоречия в одном и том же акте с естественной необходимостью: так свободная фантазия человека может стимулировать его акт, обусловленный одновременно другими актами или условиями действительности. (Ср.: Кант, 326—327.)

⁴ Наряду с этим: одно — как выражение мира умопостигаемого, другое — как выражение мира опыта.

VIII. Чудовище «Необходимой Иллюзии разума» и ее жертвы как жертвы совести

¹ 9, 306.

² Кант, 202-203.

³ Выражение Гегеля о романтиках.

⁴ 9, 91-92.

⁵ 9, 170—171.

⁶ 9, 170.

⁷ 10, 171.

⁸ Кант, 291.

IX. Последний секрет чёрта, засекреченный и для самого чёрта

¹ 10, 185

² 9, 390.

³ 10, 158—159.

⁴ 9, 328-329.

⁵ 10, 186.

⁶ 9, 326.

⁷ 9, 328.

⁸ 9, 323.

⁹ 9, 299.

¹⁰ Кант, 329.

X. «Бездны» и «правды» романа

¹ 9, 138—139; 10, 174, 243.

² 9, 365.

³ 10, 178.

⁴ 10, 230.

⁵ 10, 232.

⁶ 9, 137.

⁷ 10, 243.

⁸ 9, 138.

⁹ 9, 139.

¹⁰ 9, 305.

¹¹ Читатель, кстати, помнит, что Иван, будучи студентом, бегал по Москве и собирал «происшествия» — сплетни для газет и журналов, т. е. был хроникером. Таков второй план в сарказме Достоевского.

¹² Символом этой земной извечной правды предстает библейский Иов — страдающий и вновь радующийся. В его судьбе усматривает Зосима тайну человеческой жизни.

¹³ Впрочем, даже Алеша признается, что и в нем живет карамазовщина, «две бездны» Мити, что он тоже Карамазов, но он на низшей ступени: «Я монах. <...> А я в Бога-то вот, может быть, и не верую» (9, 277).

XI. Рассекреченный секрет

¹ Если Достоевский выставил такую тему, то это, пожалуй, мог быть сознательный выпад против того мыслителя, который, отвергая христианство, утверждал «царство человеческой любви» — выпад против Фейербаха.

² «Все, что у вас есть, — есть и у нас». 10, 171.

³ Ассасины — мусульманская шиитская секта XI—XIII вв. в Персии и Сирии, ветвь исмаилитов. Ассасины обладали стройной централизованной организацией, члены которой были обязаны беспрекословно повиноваться. Получили мировую известность многочисленными террористическими актами. Девиз ассасинов: «Все позволено».

⁴ «Люди принимают всю эту комедию за нечто серьезное, даже при всем своем бесспорном уме. В этом их и трагедия», — говорит чёрт Ивану (10, 170).

⁵ 9, 73.

Поэтика и эстетика Гёльдерлина

Поэтика и эстетика Гёльдерлина¹

Не только для немецкой, но и для мировой поэзии и эстетики Фридрих Гёльдерлин — явление необычное. Необычным было и его воздействие на немецкую классическую философию, но слава пришла к нему поздно. До XX века какой-то неведомый, полуведомый Гёльдерлин числится в примечаниях к истории западноевропейской литературы — вообще как примечание к романтической школе в Германии — где-то там меж «Бурей и натиском», Клопштоком и романтиками, как-то путается в ногах Гёте и Шиллера, кажется — поэт, кажется — безумец, даже длительно безумец, чуть ли не в течение сорока лет, — и умер где-то там в примечаниях к большой исторической жизни, как маленькое примечание к жизни литературной, лет более ста назад. Так оценивала прежде Гёльдерлина история литературы, И вдруг поэту из примечаний воздается апофеоз. Фридрих Гёльдерлин национализируется, канонизируется, интернационализируется, переводится на все языки. Гёльдерлин — мировой поэт.

Литературное наследие Гёльдерлина по количеству невелико, по значению огромно: книга стихов, лирический роман «Гиперион», трагедия «Смерть Эмпедокла», разрозненные фрагменты по эстетике — и повсюду, что бы Гёльдерлин ни писал, он всегда поэт и философ, всегда классик и романтик одновременно.

Гиперион и Гёльдерлин. Роман «Гиперион» — трагедийная идиллия: книга о восстании и крушении идеалов. Восстают не люди — встают идеалы, одетые именами героев. Герои романа — Гипери-

¹ От редакции: Фридрих Гёльдерлин (1770—1843 гг.) не создал законченных теоретических сочинений. Его поэтика и эстетика содержатся в ряде эстетических фрагментов, а также в лирическом романе «Гиперион» и неоконченной драме «Эмпедокл». Настоящая статья, которая печатается редакцией как дискуссионная, представляет собой частичную публикацию более обширного труда Я. Э. Голосовкера. Все тексты Ф. Гёльдерлина цитируются в переводе автора статьи по изданию: Hölderlin Fr. Gesammelte Werke, Bd 1—4, Potsdam, 1921. Печатается по изданию: *Голосовкер Я. Э. Поэтика и эстетика Гёльдерлина* // Вестник истории мировой культуры. М., 1961. № 6. С. 163—176.

он, Адамас, Алабанда, Диотима — вариации единого образа эстетического человека последней четверти XVIII в., героя-художника как зодчего нового мира. Новый мир — возрожденное эллинство, о котором мечтали не только Винкельман и Шиллер. Так утвердилось великолепная иллюзия о прекрасной Элладе, которую Гёльдерлин называл «первым человеком в мире». Возрождение Эллады, создание второго человека в мире — тема романа «Гипериона».

Тогда в Германии чудесно мечтали о новом высшем человечестве. Об этом гремело в воздухе. От рубежей Франции приносил эти мечты на восток ветер революции. Фихте проповедовал с кафедры новый героизм и, конечно, Гёльдерлин и его друзья — юноша Гегель и юноша Шеллинг — давно грезили об этом новом высшем человечестве. И весь гуманизм освящал традицией мечту, будто высший человек уже некогда был — человек-эллин, человек Ренессанса — и будет вновь. Таков и прометеев сверхчеловек у Гёте, и будущий титанический герой Байрона. Это героическое чаяние, как словесный символ, высказано романтической формулой: надо «стать над собой». И как раз в «Гиперионе» высказана она другом Гипериона Алабандой.

Тюбингенские мечты, вспыхнувшие в клубе вольнодумцев Гегеля, Шеллинга, Гёльдерлина, срослись у Гёльдерлина в некое тенеподобие, в идеального героя с твердыми принципами. Затем, попав в огневорот иенской проповеди Фихте и сродных мечтательных философий, это первоначальное тюбингенское тенеподобие героя раздвоилось и оплотнилось в так называемого излюбленного героя немецкого романтизма: в «зондерлинга», — «фремдлинга» — «фрайгайста», т. е. в причудника-оригинала, в образ вольнолюбца романтики — юношу Гипериона и в его трагического партнера Алабанду. Алабанда предстал перед Гиперионом как идеальный эллин, словно выпестованный Прометеем Гёте, но с сердцем маркиза Позы и с томиком героического Кондоре под плащом. Он предстал для того, чтобы волей к действию вырвать на время из рук Гипериона его Платона и Руссо, выкрикнув вместе с ним, а впрочем, и с Руссо в унисон: «Долой тиранов!», и так по-шиллеровски пасть искупительной жертвой идеальнейшей дружбы при слепоте к великолепию её эгоизма.

Как это ни странно, но предсмертный разговор Кириллова с Верховенским-младшим («Бесы» Достоевского) в многотрудную ночь и такой же разговор Гипериона с Алабандой вращаются на одной оси, на тезе, что человек свободен в высшем смысле, ибо чувствует себя бесконечным, а следовательно и безначальным: «Если я хочу искупить, то я хочу это свободной волей» — слова Алабанды, столь совпадающие со словами Кириллова. Очевидно, общая ось Кириллова и Алабанды — Фихте. Если отбросить геро-

ику восстания и пленительную идиллию — встречу Гипериона с героиней романа Диотимой, то внешней фабулы в романе почти нет. Есть внутренний сюжет: живут идеи, одухотворенные аффекты на фоне непрерывных пейзажей — гимнов природе. Сплошь в возвышенных тонах протекает этот внутренний сюжет, как жизнь сознания, духа, как страсть, не нашедшая разрешения. И тут раскрывается роман, как поэтическая автобиография поэта. Все творчество Гёльдерлина автобиографично. Оно протекает в замкнутом кругу личных переживаний поэта-героя. Более того, оно концентрично и константно вплоть до повторов тех же метафор, тех же фраз и в одах, и в романе «Гиперион», и в трагедии «Смерть Эмпедокла». И тогда «Гиперион» уже не книга о юноше-эллине Гиперионе, о его учителе Адамасе, о его друге Алабанде, о его возлюбленной девушке Диотиме, а книга о самом Гёльдерлине, не признанном вплоть до начала XX в. поэте, о его учителях Шиллере и Фихте и о любимой женщине Сузанне Гонтар.

Только Шиллер оценил поэтический дар юного Гёльдерлина. В «*Neue Thalia*» (1794 г.) был напечатан Шиллером отрывок первой редакции «Гипериона». Сам Шиллер в романе «Гиперион» — это Адамас, искатель идеального народа на земле. Сузанна Гонтар — Диотима. Диотимой называет ее Гёльдерлин также в стихах и в неотосланных письмах. И немало глубоких бесед в доме Гонтаров между поэтом-воспитателем и Сузанной, матерью его воспитанника, возродились в романе диалогами между Гиперионом и героиней романа Диотимой. События романа разворачиваются якобы в Греции. Битва при Чесме, описанная во втором томе романа, уточняет дату: 1777 г. Но перед нами вовсе не Греция. Гёльдерлин в Греции никогда не был. Перед нами Германия эпохи французской революции. И даже ландшафт при всем обилии древних и новогреческих наименований островов, гор, рек Эллады — ландшафт Южной Швабии, родины поэта. Греки же — понятно, немцы. Потому роман и завершается поездкой юноши Гипериона в Германию, откуда он спасается бегством обратно в милую ему Грецию, и сокрушительной характеристикой цивилизации того времени как варварского профессионализма.

Исследователь Гёльдерлина Дильтей отметил: «Идеалы Гёльдерлина пышны, но смутны. Налицо готовность для борьбы с миром, но силы для борьбы отсутствуют. Непомерное расстояние чувств при отрешенности от окружающей жизни. Поэт предъявляет к жизни требования, предъявляемые им к поэзии: быть беспредельно совершенным, стирая в то же время границы самой поэзии и философии». Но это далеко не так. Гёльдерлин не только дремно мечтал — он хотел и осуществить. Именно в «Гиперионе» он манифестировал свое революционное хотение. Это — кни-

га гнева при всей её нежности. За романтическими лозунгами, за идеалистическими формулами стоит у Гёльдерлина политика. Но как художник-абсолютист он и в политике — художник: он только эстетически разрешал социальные проблемы. Более того, он только в плане эстетическом и видел возможность их разрешения. Здесь его трагедия. Что же хотел Гиперион-Гёльдерлин?

Он хотел создать более высокое человечество — высшего человека, человека-художника, и более того, — художника-философа, для которого философия обернулась бы поэзией, поэзия — философией, народ стал бы народом-философом, следовательно, и народом-поэтом, а философ-поэт стал бы всенародным. Что это означает? Это — резюме программы «гражданина горных стран справедливости и красоты», как прозвала Диотима Гипериона. Но программа — не риторика. В романе дан героический манифест к построению грядущего героического общества. И пожелтевший исписанный листок бумаги, найденный впоследствии среди бумаг Гегеля, который обозначали сперва как старейшую систематическую программу немецкого идеализма эпохи написания романа, листок, который приписывали сперва Гегелю, позже Шеллингу и ныне приписывают Гёльдерлину — только с четкостью фиксирует то, к чему фактически стремился мечтатель о лучших временах и более прекрасном мире — герой его романа Гиперион.

Что же это за мир? В вольном государстве живет человек-художник. Государство уже не «ограда вокруг сада поэзии», не проклятие для вдохновенного вольнодумца: оно «пантеон красоты», «союз возвышенных духом», «чистых», т. е. живущих в мире возвышенных идеалов. Заголовки «гимнов к идеалам человечества», созданных в Тюбингене, так недвусмысленны: дружба — любовь — свобода — гармония — красота. Что иное проповедует Гиперион, как не осуществление этих смутных идеалов. Тогда-то якобы и возникает та «сообщность» жизни, при которой все двери человеческих радостей стоят как бы настежь, как это мерещилось культурменшу-романтику. Так будто некогда было у древних эллинов: их хоры, их игры, их празднества!.. Эта новая «сообщность» и есть «эстетическая», та, якобы «новая религия» на основе всеобщей взаимлюбви не только человека к человеку, но человека и стихийных сил, титанических тел играющего космоса — бесконечности. В романе мы не выходим за пределы метафор. Критерий естественно-научной мысли здесь не применим. В этой гёльдерлинской симфонии идеалов планы космический и социальный совпали: небывалая гармония! Свет, океан, земля, гений, искусство — этим дышат, это любят, в это верят. Зачем понадобилось Гёльдерлину переводить искусство в религию, против которой он сперва так бурно восставал? Не для того ли, чтобы заме-

стить культ ортодоксальных религий культом искусства, понадобилось ему использовать слова «религия», «теология», «церковь», придав им эстетический смысл? И не ненависть ли к бюргерскому быту, в котором на рубеже XVIII—XIX веков задыхались самые сильные даровитые умы романтиков, бросила и Гёльдерлина в объятия природы? И эта природа была объявлена прекрасной, доброй, Платоновой, божественной.

Однако, как ни лиричен роман Гёльдерлина, как ни обласкан читатель нежнейшими веяниями его вегетативной гармонии, все же, при пристальном чтении, словно узлы ганглий, проступают в романе сплетения реминисценций из многообразных философий: Гераклита, Платона, Спинозы, Лейбница, Фихте, Шеллинга, Шлейермахера, не говоря уже об органическом, выросшем из взгляда Гердера на природу и историю, гётеанстве и о Кондорсе с его героикой действия. Воздействие более древних источников, не только Гераклита, Эмпедокла и Платона, особенно его диалога «Федр» о любви-дружбе, но и Фукидида, слились с современными Гёльдерлину философскими веяниями. Но это никак не окрошка или эклектика. Это и не софистический философский театр. Это и не путаница в голове эксцентричного фантазера. Это бурная, полная внутреннего чувства жизнь мысли у поэта-романтика, так страстно ищущего полноты и ясности классического идеала. Поэтому мирозерцание Гёльдерлина и названо панпсихизмом, вырастающим из ощущения живого всеединства природы и человека, его мысли и действия.

Утвердить государство возвышенных духом, где как-то чуждо стоят все за всех, герою романа Гипериону не удалось. Осталось одно: единственный смысл и реальность жизни признать за творческим воображением поэта, переливающимся в бесконечность музыкальных мелоритмических и в то же время смысловых словесных форм. Это значит: разрешать диссонансы в жизни в ассонансы стихов. Это значит — понять искусство, как исцеление от страдания. Но это еще далеко не значит оказаться только «грилленфенгером» — ловцом кузнечиков: злое слово, которым Гёте дискредитировал романтиков.

Гиперион не знает, что такое «идея», что такое «материя». Он знает, что такое «живое», и идеал для него есть «живое»: оно теплое, плодотворно-цветущее, излучающееся. Идеал дышит. Весь мир дышит. Эфир — дыхание мира. И миф, им рождаемый об отце-свете-эфире, о земле-матери, — есть продуманное ощущение мира и природы. Те «боги», та «божественная природа», в которую окунулся Гиперион, откуда гением стихий вырывается Эмпедокл — герой его трагедии, — не только стилевое выражение романтика, не только *color verbalis* его язычества. Для Гёльдерлина

«божественность» означает стихийный гениалитет художника. Для него природа гениальна, ее силы — всемогущие гении. Тот же гений, что в нем, в Гиперионе-Гёльдерлине, тот же и в природе. Но кроме слова «природа», есть еще слово «культура» и о культуре Гёльдерлин и сказал свое слово. Его формула: человек ускоряет движение мира. Роль ускорения играет в культуре для Гёльдерлина идеализация. Он пишет: «Побуждать жизнь, ускорять вечный ход совершенствования природы, еще преусовершенствовать его и идеализировать то, что видишь перед собой — это неизменно своеобразнейший и отличительнейший порыв человека, и все его искусство и дела, и ошибки, и страдания возникают из этого порыва». Теперь понятен смысл Гёльдерлинова культа гениев и героев: это они, гении и герои, ускоряют движение мира в направлении к идеалу, это они делают жизнь прекраснее, помогая искусством природе.

Кульг героев, как и культ гениев, культ возвышенного, культ дружбы — все это цвета спектра романтики, вершинные точки немецкой «философии свободы». Героика — всегда попытка преодолеть пессимизм преображающим смыслом подвига, а следовательно, и жертвы. И здесь Гёльдерлин серьезен. Воскрешая в Гиперионе культ эллинского героя, он мечтает о действительном культе героя, как о грядущей всечеловеческой «религии», которая восторжествует над историческим церковным христианством. Герой эллинского мифа у него — действительный образец жизненного поведения для европейского юношества. Если юноши дружат, они должны дружить как мифологические Диоскуры: так думают Гиперион и Алабанда.

Уже нежнейший образ романа «Гиперион», скорей цветок, чем женщина, — Диотима, возлюбленная Гипериона, героизируется до Жанны д'Арк, до музы нового Ренессанса, чтобы ей, нежной, умереть от перенапряжения чувства и одновременно от невозможности ей, героине, жить вне героического мира, ибо дело Гипериона сокрушено. То, что Диотима умерла от чахотки или от сердечной болезни — вне плана книги. И той же мужественной скорбью и восторгом героини древней трагедии полна Пантея в трагедии «Смерть Эмпедокла». И сам Гёльдерлин осознавал себя таким же гением-героем. Но между природой и искусством стоял быт. Бытом с его нищетой разрывалась воображаемая гармония природы и культуры, в быту разрывался сам Гёльдерлин «ненавистью и любовью» в тоске по Диотиме — по Сузане Гонтар: это его же слова! И чем сильнее ощущение двойного разрыва, тем неистребимее потребность его преодолеть.

Было мгновение в жизни Гёльдерлина, когда он выкрикнул: «Если царство тьмы ворвется насильно, то надо бросить под стол

перо и идти туда, где нужда в нас велика». А затем признание: «Я враг эгоизма, деспотизма, человеконенавистничества». Очевидно, бросив перо под стол, с этими врагами думал он вступить в борьбу: ибо, по Гёльдерлину, право на подвиг принадлежит человеку ради осуществления гармонии культуры и природы. И еще: «Я люблю грядущие века, поколения. Я люблю в искусстве человеческого человека — предрасположение к высокому и прекрасному».

Переживая жизнь в себе, без разряда во вне, без свершения, без дела-подвига Гёльдерлин не мог расстаться ни с чем из переживаемого его сердцем и умом. Воображаемая гармония природы, общества, искусства стала его идефиксом. Он одержим абсолютом. Он ждет Диотимы, возрождения вольной Германии, высших людей. Мечта о славе поэта-мыслителя, воспитателя человечества и своего народа жжет его сознание. Вечное напряжение, вечное потрясение. Он упорно повторяет все те же мысли, меняя только формы поэтического и философского высказывания. Но метаморфозы его высказываний не превращались в дело жизни. Его Диотима не пришла к поэту: она умерла. Все связи с обществом рвутся. Германия не возрождалась. Высший человек не возникал, — и сознание Гёльдерлина не вынесло.

Упорядочить отрывочные философские высказывания Гёльдерлина и построить из них гармоничное здание его эстетики и поэтики — дело весьма не простое уже в силу философско-романтического стиля его письма и весьма отвлеченной терминологии, конкретность которой он ощущал и передавал музыкальным построением фразы или партитурой целого периода. О Гёльдерлине можно писать только изнутри его творчества, пользуясь теми понятиями, образами и тем словарем, который был свойствен самому Гёльдерлину. Иначе весь колорит его мировосприятия и изложения мыслей, все то, что он именовал «интимностью», были утрачены.

«Секрет интимного». Гёльдерлина всю жизнь мучил идеал «совершенной поэзии» и секрет поэтического воздействия. Отсюда неустанный поиск теоретического фундамента, как критерия совершенства, и поиск секрета поэзии, чтобы им овладеть. Его органическое мировосприятие требует гармонии и единства структуры и для вселенной, и для общества, и для поэзии — до словесного периода вплоть. Единство структуры, выявляясь в формах, протекая ритмом, не терпит обособленных, как монад, замкнутых в себе и для себя вещей и существований, как не терпит и их механической сцепки. Все, по Гёльдерлину, проникает друг друга, существует друг для друга, все взаимоинтимно. Поэтому достаточно понять принцип структуры словесного периода, чтобы понять принцип структуры вселенной и общества. Поэтому поэтика пре-

вращается у него в социологию, социология — в космологию, и все вместе получает смысл философской системы. Поэтому в творчестве Гёльдерлина нет ничего случайного: налицо всегда продуманность, всегда теоретический подход, принципиальное решение проблем формы. В этом и заключается для него единство ритма и смысла. Здесь он классик — эллин. И эллины — его учителя: Алкей, Софокл, Пиндар...

Структура периода у Гёльдерлина оригинальна. В нем каждая последующая часть отвечает началу, непрерывно углубляя данное вначале содержание. Нет отчетливого акме — высшей вершинной точки между протазисом и аподозисом — подъемом и спадом периода. Его период — это ряд параллельных предложений, обрисовывающих части предмета или моменты, причем из накопления и сочленения этих частей или моментов предмет постепенно вырисовывается цельно. Такой период классически целен и строг, иногда с напряженным эффектом в самом конце, где весь образ, картина, смысл выступают перед вами, как зрелище. Притом такой период чарующе мелодичен для уха, но для понимания, особенно в трудах теоретических, труден. По Гёльдерлину, период — организм; каждая часть его — самостоятельно целое, интимно связанное с большим целым. Каждая часть — орган организма. Период подобен водопаду, падающему ступенчато каскадами, причем зритель поставлен в такое положение, что ему при каждом шаге открывается только один спад, один каскад, и весь водопад увидит он только дойдя до последней ступени, до последнего каскада. Ритмическая структура периода не отлична от синтаксической².

Поэтическая форма Гёльдерлина есть смысл, включенный в ритм. Включение смысла в ритм есть творческий процесс поэтического воображения. И чем концентрированнее воображение, тем ритмосмысловая форма будет предметнее и выразительнее. Вот почему у Гёльдерлина так тесно, «интимно» связаны ритмо-мелодика и синтаксическая структура, как если бы ритмовая волна мелодики была носителем логического высказывания. Сближение ритмосмысловой мелодики стиха и жизни для Гёльдерлина не случайно: самоцветение природы протекало для Гёльдерлина мелодиями. Любой пейзаж из «Гипериона» — этому доказательство. Задача его поэзии — быть как сама природа, чтобы ритм, пробегающий игрой метаморфоз природы, перебегал ритмом поэтического творения. Поэтому и поражает у Гёльдерли-

² Автор попытался показать особенности стиха Гёльдерлина в переводе стихотворения Гёльдерлина «Песнь судьбы» (см.: *Гёльдерлин Ф. Смерть Эмпедокла*. Пер. Я. Голосовскера, М., 1931).

на — особенно в его лирике — спонтанность ритма: то стремительность продвижения, то замедление. И тут же якобы спонтанность синтаксическая: пляска слов, водоворот предложений благодаря игре инверсиями. Инверсии группировкой слов дают динамику ритму и акцент смыслу: то ударно-смысловое слово ставится в конце предложения срывом в точку; то прилагательное оппозиционно поставлено к существительному для экспрессии впечатления, так что существительное служит якобы приложением. Вообще, обилие нюансирующих прилагательных, легких, почти бессмысленных, подобия неких жизненных волн, поставленных эмоции ради, и скупость к устойчивым существительным; то анаколуф (недосказ — перескок), как убыстрение смысла; то анафора, как эмфатическое средство; то повторение важных по смыслу слов; то уплотненность выражений и обилие составных слов; то, в подражание греческим энклитикам и проклитикам, россыпь односложных точечных словечек: местоимений, наречий, союзов; то убегание от метафоры, то, наоборот, расцвет метафор, обычно вегетативных, а главное — смелое перемещение членов периода, и теплота, и чистота языка при внутренней строгости формы, доводящей порой стих, близкий к мелике эллинов, до точности прозы.

Это сочетание дифирамбического энтузиазма интонации с продуманностью, до парадоксальной простоты приемов — это бесстрашие перед языковым якобы бессмыслием ради теплой интимности и утонченности переживания, производит впечатление наивности и непосредственной простоты: будто мир должен быть дан не как продуманное видение, а как играющее звучание и перебегание, как переживание только сердца.

Такой безыскусной простотой звучит его стихотворение «Die Kürze», написанное сложной античной мелической строфой:

Как ты, песнь, коротка! Иль не мила тебе
Ткань напева, как встарь? А тогда, в юности,
В дни надежд — иль забылось?
Нескончаемо песнь ты длил.
Миг — и счастье, и песнь. В зарю вечернюю
Окунусь ли, — уж темь, и холодна земля,
И мелькая всё чертит
Птица ночи у глаз крылом.

Гёльдерлин не устает повторять: «Секрету поэзии надо всю жизнь учиться», «поэту надо проверять чувства», «в слово надо вложить душу и верность». В чем же секрет поэзии? Секрет поэзии тот же, что и секрет жизни: «Поэзия — живое искусство».

Три требования — по Гёльдерлину — предъявляет поэзия к художнику: *целостности, интимности, характерности*. Целостность и интимность неразделимы. Они — конкретизация общей теоретической тезы для органического аспекта о единстве, сохраняющемся при самостоятельности и непрерывном развитии своих членов. Этим утверждается единство структур — поэтической формы как формы культуры и биологической формы, как формы природы. Тайна интимного — это тайна душевного движения (ритма), переданного произведению искусства. Самая строгая замкнутая форма должна быть исполнена внутреннего движения при кажущейся неподвижности. Так, как уже было сказано, строит Гёльдерлин свой период. Третье требование: дать характерное. По Гёльдерлину, характерное совпадает с идеальным: «чем интимнее и духовнее, чем ближе к идеалу, тем оно характернее», отмечает Гёльдерлин.

Его органическая поэтика имела историческую предпосылку: романтизированная Эллада, которая представлялась органической культурой, воплощением поэзии на земле: «О, Греция, с твоим гениалитетом и благоговением, где ты? И я всем сердцем, всеми мыслями и делами шлепаю вслед за этим единственным человеком в мире». Но Гёльдерлин предупреждает об опасности абстрагировать правила искусства единственно от греков, от совершенства их поэзии, ибо «жизненные условия и судьба у немцев и у греков несходны», но зато он следует строгости различения древними видов поэзии и их формальной заостренности. Он пишет: «Мы колеблемся между двумя крайностями — между слепым подчинением старым формам и искусством без правил, своеволием». Избираемая форма не должна противоречить идеалу и содержанию, с которыми имеет дело. «Если давать современный материал, — пишет он, — то надо отойти от старых классических форм, которые так интимно приспособлены к своему содержанию, что для другого не пригодны». Он иллюстрирует это примером: так древняя трагедия не подходит для любовной истории, а в его эпоху любовная история могла быть сюжетом трагедии. Без героического диалога утрачивается трагедийный тон и трагедия теряет поэтический смысл, между тем в его эпоху ищут трогательных и потрясающих моментов, не заботясь о впечатлении от целого. Он предупреждает поэта о том, как бы идеалистический антураж и проработка поэтического творения не стали пустой манерностью, а изображение — тщеславием. Только в единстве духовно-чувственного, формально-материального раскрывается значение поэтического творения. Каждая часть такого творения должна быть равно завершенной, и только в процессе развития частей получает свою определенность целое: где

части выигрывают в отношении содержания, там целое выигрывает в отношении интимности.

Он повторяет: в поэзии важно не формальное само по себе, а характерное. Его правило: «Всегда узнавать характерное прекрасного и совершенного, а не оставаться при общем восприятии». Знание характерного в поэзии есть секрет совершенства, достигнутого греками в сфере трагедии. В трагедии, как это делали греки, надо избегать изображения резко характерного, так, бог античной трагедии человечен, но не человек; человек божествен, но не бог: человек и бог кажутся одним. Работая над трагедией «Смерть Эмпедокла», он продумывает характер интонации действующих лиц и изменяет в зависимости от драматической ситуации: изменяет и самый характер (так называемый *э т о с*) ритмомелодики стиха. Он пишет: «Трагедия — самая строгая поэтическая форма. Она не терпит украшения и всего акцидентального (случайного). Она движется вперед сплошь в возвышенных тонах, где каждый тон есть самостоятельное целое, гармонично меняясь, воплощая идеал живого целого — сильно, быстро, напряженно, полно, содержательно — яснее и серьезнее, чем другие поэтические формы».

Секрет живого целого есть и секрет «интимного», но одновременно, чем это живое целое интимнее, духовнее, ближе к идеалу, тем оно и характернее, поэтому: постигнув структуру и характер живого целого, мы как бы прощупываем и секрет «интимного», воспринимая его, конечно, не только эмоционально, но и как смысл.

Интимное как секрет живого целого оказалось и секретом поэзии — и не только поэзии. Приглашая Шеллинга участвовать в задуманном журнале (1799 г.), Гёльдерлин выставляет программу: «Приближать друг к другу людей без легкомыслия и синкретизма. Не очень строго принимать в расчет их индивидуальное, но зато ценить интимную связь сил каждого там, где каждое “я” требует взаимобмена и деятельности». Для Гёльдерлина «всякий продукт есть результат единичного и целого, каково участие единичного, каково участие целого в продукте не различить, до того интимно объединены они в живую целостность. Эта живая целостность насквозь индивидуализирована и состоит сплошь из самостоятельных, но интимно и вечно связанных частей». Таков идеал социальной гармонии, где индивидуальное не обособленно и не обезличено, а духовно связано меж собой. Человек для него есть нечто большее, чем бестия в скорлупе: человек способен на высокий подвиг, он способен ускорить движение мира, жертвуя собой, он способен создать социальную гармонию, духовно переплощаясь.

Гёльдерлин прокламирует: «Наша задача — все человеческое в нас и в других связывать все интимнее и свободнее как в искусстве, так и в жизни». И это перевоспитание человека, пересоздание общества совершается — тут надо сделать паузу! — силой поэзии. Таков — по Гёльдерлину — истинный смысл поэзии в истории культуры: *поэзия пересоздает человека*.

Внешняя сторона поэзии, хотя она и не отделима от ее сущности, не составляет весь ее характер. Кто замечает только внешнюю сторону, для того искусство только «хорошо рассчитанное удовольствие» — игра! Здесь Гёльдерлин высказывается до конца: «Поэзию принимают за игру, ибо она является в скромном облике игры, поэтому ее воздействие рассматривают как развлечение, т.е. прямо противоположно тому, чем она по своей природе есть. Поэзия дает человеку живой, а не пустой покой. В ней собирает себя человек, ибо сила его в движении и только вследствие своей гармонии он кажется неподвижен». И далее: «Поэзия сближает людей, но не как игра, где сближение в том, что каждый забавляется... Поэзия, когда она подлинная и подлинно воздействует, соединяет людей во всем многообразии их страдания и счастья, стремлений, упований и страхов, со всеми их ошибками и мнениями, со всеми их добродетелями и идеями, со всем их малым и великим — соединяет их в живую, сложночленную, интимную целостность, ибо этим должна быть сама поэзия: какова причина, таково и действие. Одно философско-политическое воспитание скрывает в себе ту несообразность, что оно сцепляет между собой людей в отношении основных необходимых потребностей, в смысле долга и права, — но как далеко еще это до человеческой гармонии. Нарисованные, согласно правилам оптики, передний и задний планы — еще далеко не ландшафт, который мог бы стать рядом с живым творением природы. Но думают, что если бы мир был симметричен, то все было бы хорошо».

Идеальное общество подобно поэтическому периоду. Как период есть нечто целое, в котором каждая часть самостоятельна (т. е. каждая часть есть то же малое целое и в то же время обуславливает большое целое), так и в идеальном обществе каждая единица есть цельная гармоничная личность, которая обуславливает общую гармонию большого коллектива. Но не иная — утверждает Гёльдерлин — по своей структуре и цельности гармонии природы. Поэтому гармония искусства есть повторение гармонии природы, а гармония общества — повторение гармонии искусства. Поэтому, постигнув характер структуры этой гармонии в одном плане, постигаешь его универсально.

Универсальность — вот четвертое слово поэтики Гёльдерлина — как требование, предъявляемое поэзией художнику наряду с цело-

стностью, интимностью и характерностью. Такова была идея поэта о триедином идеале: космоса, общества и искусства, которую он хотел воплотить в поэзию и через поэзию в жизнь людей.

Трагическое и моралитет инстинкта. Когда Гёльдерлин создавал свою трагедию «Смерть Эмпедокла», ее создавал не только поэт, не только философ, но и мечтатель, чающий нового мира: языческого всечеловечества. Уже само существо философа-поэта, каким был Гёльдерлин, есть существо по своему характеру трагическое, чаяние же нового мира, при его призвании поэта и его высокой жизненной неудаче, создавало рядом с внутренней трагической коллизией еще внешнюю. Поэтому, замыслив трагедию, Гёльдерлин, богатый внутренним и внешним трагическим опытом, смог само «трагическое-как-смысл» сделать не только темой трагедии «Смерть Эмпедокла», но и душевной драмой самого Эмпедокла — ее героя³.

Эмпедокл трагичен, как характер. Трагический характер есть всегда попытка разрешить проблему судьбы. Но судьба здесь — не древняя мойра, не фатум. Судьба у Гёльдерлина — обоюдная борьба противоречий природы и культуры, всеобщего и индивидуального, и при попытке разрешить судьбу трагическое лицо в той мере аннулирует себя, в какой оно выражает собою не всеобщезначимое, а только свое индивидуальное. Поэтому тот, кто якобы полнее всего разрешает судьбу только для себя, как индивида, тот сильнее всего и выступает как жертва.

По Гёльдерлину, характер Эмпедокла — результат эпохи, в которую он жил. Его эпоха — эпоха могучего противоборства природы и культуры в момент обостренной борьбы их крайностей. Но эти противные силы так глубинно соединены в Эмпедокле, что становятся чем-то единым. Они обмениваются свойствами и функциями. Поэтому Эмпедокл — цельная натура. Он — воплощение моралитета инстинкта. Его инстинкт действует как сознание, его сознание действует как инстинкт. Все таинственное и темное для людей, для него самоочевидно и ясно. Чем что-либо неизреченнее, тем оно ему понятнее, как если бы инстинкт обладал мощью разумного проникновения. Поэтому все субъективные процессы его духа — его личное думанье, его оформленность, его дар организовывать — носят у него всеобщий, объективный, совершенный характер. Чем менее он самосознает, чем непосредственнее действует, тем отчетливее, мощнее выступают в нем эти свойства; тем он гениальнее. И, наоборот, в момент рефлексии он

³ В дальнейшем автор рассматривает эстетические принципы Гёльдерлина на основе конкретного анализа его трагедии «Смерть Эмпедокла», уделяя основное внимание проблеме трагического. — Я. Г.

становится дезорганизованным, действует без смысла: он тогда разорван, бесформен, оргиастичен. Перед нами почти парадокс: безумие — от рефлектирующего самосознания, разумность — от могучести инстинкта. Гибель Эмпедокла таится в его сознании, в его рефлексии. Как только он низвергнется в анализирующую рассудочность — он погиб.

Эмпедокл рожден быть поэтом-созерцателем. Его природная пассивность обладает счастливым даром непосредственно упорядочивать, организовывать, оформлять, обладает той картинностью чувств и переживаний, когда образы мира воспринимаются в их живой цельности, что и позволяет ему больше высказывать художественной активности, чем действовать. Но судьба его времени, эпоха, в которой он жил, требовала не песни, а жертвы. Она сделала его реформатором, и его творческий дар обнаружился не в своей своеобразной, а в чуждой ему сфере: он, поэт-созерцатель, стал политически активен. Таков пролог к теме судьбы.

Судьба его времени, противоречия культуры и природы среди бушующей вокруг него дикости должны были найти в Эмпедокле разрешение. Выполняя не свое назначение поэта: дать совершенную цельность в мире воображения, — он со всей необузданностью сицилианца стал осуществлять эту цельность в мире реальном, как реформатор, и оказался слишком реформатором для расчетливых гиперполитиков — агригентян. И одновременно среди эгоистического хищного безудержа тех же агригентян, где каждый сам за себя и только, Эмпедокл при своей богатой самоудовлетворяющейся натуре и жизненной полноте должен был стать одиноким, необщительным, гордым, самовольным. Как «гений стихий» живет он вочеловеченным среди людей. В противовес Фаусту он спокойно смотрит в лицо «духу жизни», понимает его, идентичен ему. Судьба его времени разрешается как будто полностью в нем, и ее проблема якобы снимается. Но она разрешилась в индивидуальном плане, а не во всеобщем плане — в Эмпедокле, а не в агригентянах. Судьба же должна реально разрешиться во всеобщем плане, и эту попытку разрешения во всеобщем плане и делает Эмпедокл.

Эмпедокл думает, что он одно целое со своим народом, что агригентяне таковы; каков он сам. Но он ошибался. В то время как Эмпедокл свободен и живет независимо, т.е. интимно связанный со стихиями (с природой), мир вокруг него живет в полной враждебности к ним: в неприятии всеживого мира и одновременно в полном подчинении воздействиям природы. Эмпедокл интимно дружит с народом. Чтобы преодолеть необузданное варварство сограждан (не допускающих никакого искусства), разрешить проблему «судьбы» во всеобщем плане, Эмпедокл не стал носителем

насильственного духа обновления — он сделал шаг дальше: чтобы упорядочить человека и общину, он замыслил ухватить его изнутри, овладеть человеческими устремлениями и моральной стихией человека. Это значило: переступить пределы нормального эмпирического знания. И здесь, опять-таки, во всех его поступках находит свое разрешение «судьба», — но уже в плане социальном.

Он провозглашает природу культурой и ожидает энтузиазма верующих. Но агригентяне — трезвые позитивисты, неверы, практики. Они захотели увидеть, пощупать это «нечто таинственное, мистическое», соединяющее их с Эмпедоклом и природой. Им нужен был спектакль, где бы сама природа у них на глазах примирялась с искусством, с культурой, и именно в том пункте, где природа наиболее недостижима для искусства. Они потребовали чувственного разрешения противоречий природы и культуры — потребовали, чтобы сам смертный Эмпедокл стал бессмертным — богом. Стать богом означает передать в руки человеку таинственный способ природы создавать живое; тогда судьба снята, ибо смерть побеждена. И Эмпедокл делает попытку. Он переводит свое «интимное» в социальный план, соединяет тайну природы с искусством — одновременно и от полноты любви к человеку, и против воли: он воскрешает мертвых, он провозглашает себя богом (богопочитание толпы перешло у Эмпедокла в самоубеждение в собственной божественности).

Агригентяне верят в то, что он бог, что этим все совершенно, что и они тоже будут божественны и станут над природой. По такой вере Эмпедокл узнает их сущность. Иллюзия, что он — одно с ними, отлетает. Эмпедокл уходит в уединение. Люди охлаждаются к нему. Этим и пользуется жрец: Гермократ по замыслу трагедии — великий противник Эмпедокла. Гермократ рационалист. Он тоже сын своей эпохи и видит бурное столкновение крайностей: «экстрем» природы и культуры. Но они не объединены в нем в гармонию, как в Эмпедокле, а противостоят друг другу. Как разрешить их борьбу? Эмпедокл разрешал борьбу противоречий призывом к положительной гармонии: быть, как он; действовать, как сама природа. Он призывает человека к героическому преображению культуры в объятиях самой природы — вне разрыва природы и культуры. Жрец идет негативным путем. Он предпочитает не соединять крайности, а укротить их: укротить и стихийный организм, и чрезмерный индивидуализм, чтобы подавлением этих крайностей одной только силой рассудочной сознательности сцепить природу с культурой. Но как? Собственно говоря, он действует механически, как антидиалектик, стремясь прикрепить стихийное и индивидуальное начало к чему-то постоянному, устойчивому — к неизменному закону, обычаю, обряду. Это «не-

изменно-постоянное» стояло бы между крайностями природы и культуры, держало бы их в границах, подчинив себе и то и другое. Гёльдерлин четко характеризует жреца: «Его добродетель — рассудок, его богиня — необходимость». Сам жрец есть как бы судьба, но с той разницей, что противоборствующие силы прикреплены у него самого к рассудку, к негативно-идеальному принципу. Рассудок держит уверенно оба начала друг против друга в ясности, отчетливости и дает им направленность.

Внутреннюю оформляюще-творческую силу Эмпедокла художника замещает теперь преизбыток реальности внешней жизни, в то время как все субъективное в человеке получает пассивное выражение терпения, выдержанности, твердости, уверенности и становится единственной организующей силой. Стихийность и гений подавлены. Крайности природы и искусства, механически сцепленные, принимают теперь образ косного покоя и косной организованности: внешне — твердый быт, культ, законодательство, а внутри, говоря языком логики, господствует голый принцип тождества: однообразие и скука. Так противостоят друг другу Эмпедокл и Гермократ. Но борьба их есть внешний трагизм ситуации, усложняющий внутреннюю трагедию самого Эмпедокла. Такова тема судьбы.

Вторая тема трагедии Гёльдерлина — тема бунта. Гёльдерлин-поэт поставил в трагедии ударение не вполне над тем, над чем ставил ударение Гёльдерлин-философ, задумавший трагедию. Эмпедокл живет в единении со всеживой природой. Это и означает «обнимать природу в объятиях природы». Но ему этого мало.

В чем трагическая вина Эмпедокла? Он не захотел быть только предметом метаморфоз природы, он захотел, не порывая с природой, преобразать ее, играть игрой ее метаморфоз. Больше того: он захотел быть творцом метаморфоз, стать над природой, над ее законами:

... богов
Я допустил прислуживать — и только
Один стал бог, и тот бог был я.

Он потребовал господства культуры над природой, но без разрыва с ней. Это и означает: «природа в объятиях человека, да обнимает человека»:

Да, знаю все и все могу. Я мастер!
Жизнь признаю за дело рук моих
И правлю как хочу,
Как духов господин, живым.

Моя вселенная! Подвластна мне, покорна
Вся сила мира. Кто
Ныне служанка мне? Природа,
Взыскующая господина.
Ей воздают почет — он от меня.
Чем были бы моря и небо,
И острова, созвездия, богатства,
Раскинутые перед взором,
Чем струн была бы мертвенная дрожь,
Когда бы ей не дал я звук, язык
И душу? Что все боги! Что их дух,
Не возвести их я? Так кто я? Кто?

Слова отравлены сарказмом. Их произносит Эмпедокл уже отрешенный. Ему мало обнимать природу. Он захотел еще обнять самые эти взаимообъятия: экспрессивное выражение созидательной воли человека. Вот оно «для чего» объятий Гёльдерлина, «для чего» его диалектики этих объятий. Это был бунт. И разрыв произошел. Самосознание Эмпедокла выводит его из единения с природой, и он утрачивает тайноведение мага, чистоту и радостную ясность духа: таков его «монолог в гроте». Раздувшееся от гордости индивида самосознание, эта «культура» с ее девизом «стать над природой» и быть выше природы, оказалась мраком пустоты, — и туда, в этот мрак, долженствовавший быть высшим светом, в свое самосознание, в «культуру» и проваливается живой Эмпедокл.

Теперь культура, как скорлупа без ядра, и природа, как тайна ядра, стоят друг против друга, как два врага. Трагический выход из единения, муки рефлексии, утрата инстинктивного знания, одиночество самосознания, в котором гибнет, содрогаясь на его чистой, темной глубине, живой Эмпедокл — вот она сцена в гроте! Природа, ускользающая от «грубого ума», ускользает и от «чистого ума». Исход один: смерть — за отрыв самосознания от природы, за его, как сказали бы эллины, «гибрис» — кичливость воображения, дерзнувшего на бессмертие, забывая о предельности человека и, во-вторых, за его индивидуалистическую замкнутость с попыткой выйти из-под необходимости природы к абсолюту свободы:

Ты, ускользающая от грубого ума, природа,
Я пренебрег тобой, себя возвел,
Высокомерный варвар, во владыки,
Рассчитывал на вашу простоту,
Вы чистые! Вы силы вечноюные!..

Но смерть для Эмпедокла есть смерть со знаком плюс. Смерть примирит, очистит, скрепит разорванный союз его «я» с природой. Воображение сумело себя отстоять: Эмпедокл — панпсихист. Природа — всеживая. Что такое смерть для панпсихиста? Это стакан воды выплеснулся в море. Распалась только форма. Ведь Эмпедокл останется в памяти агригентян:

Он будет жить, мой образ, вечноюным
Для вас, друзья, и зазвучит, когда
Вдали от вас я буду, полнозвучней
Песнь ликований, как обетовали.

Но ведь остаться в памяти означает остаться в культуре, а не в природе. И тут Гёльдерлин дал тот поворот теме, который открывает якобы материальное разрешение такого затруднения: он выставил положение о переводе смысла личности в смысл всеобщности, в социальный строй силою самопожертвования. Принцип индивидуальности, «обособленное», не растворяется в космичности, как искупление за грех обособленности, а актуально перевоплощается в общественный строй и в нем реализуется. Разложившееся, бесформенное «мы», поглощая самосознание, «я» индивида, теперь обретает новую форму. Гармония гения Эмпедокла должна стать гармонией социального строя агригентской общины. Этот перевод в социальный план и есть третья тема — тема жертвы, как преобразование культуры.

Тема — жертвы. Современное самосознание утверждает: культура преобразит природу. Гёльдерлин сказал обратное: природа преобразит культуру. Это не бегство от культуры к природе, не древнегреческий кинизм, не Руссо, не Толстой. Разрыв с природой не оказался путем для культуры, он был болезнью культуры. Одинокая, «чистая» культура ведет к извращению и помрачению. Гёльдерлин предупреждает европейцев: культура должна быть как природа, человек должен быть героическим гостем природы, а не вором: ибо хозяйин — она. Возражать Гёльдерлину не приходится. Его природа — предмет поэзии и только. Надо только вспомнить одну его предпосылку: природа добра — она прекрасная играющая гармония. Проще — она есть воплощение идеального художника. Таковым хочет видеть существование эстетический человек.

Есть в смерти Эмпедокла еще особый смысл — смысл героический; преобразование существования, но не обособленного Эмпедоклова существования, а всеобщенного Эмпедоклова существования, как бы магией его жертвенности переданного агригентянам в форме нового устройства общества по законам всеживой природы — нового язычества без государственных богов,

как новая «религия земли». Заостряя еще немного смысл прыжка в Этну, можно сказать: есть в трагедии самопожертвования Эмпедокла некая непрерывно стимулирующая сила к героике — к подвигу, когда личность силою героического подвига перевоплощается в социальную гармонию. Завещание Эмпедокла — учение, переданное им согражданам об органическом построении общества есть не что иное, как идея Гипериона (в романе «Гиперион») о второй гармонии, о единении культуры и природы.

Границы конечного и бесконечного сняты. Земля и небо одно, ибо все живет. Учение Эмпедокла, как и у самого Гёльдерлина, только постольку пантеизм, поскольку звучит слово «теос» — бог. Говоря точнее, перед нами романтизированные и деперсонализированные эллинские боги, силы-гении стихий природы, как вечно могучие носители творящей любви. Его пантеизм есть всеодушевление, есть панпсихизм: всесвет, всевласть, всепорядок, с типичным для панпсихиста «all» (все). Но «psyche» не характерна для Эмпедокла. Для него характерно слово «жизнь».

Гёльдерлин изменяет древнее учение философа Эмпедокла о палингенезе — о повторном рождении. Он отбрасывает миф о душе, выдвигая идею омоложения, близкую Гердеру. По Гердеру, мир пребывает в непрерывном движении, в непрерывной палингенезе, чтобы при всей изменчивости мира все длилось и являлось вечно юным. Эмпедокл трагедии берет «омоложение» в смысле духовного возрождения данного икса, в смысле исцеления и очищения перед смертью актом добровольного самопожертвования:

Мир покидающие молодеют
Охотно вновь.

Очевидно, Аристотелево «очищение» от аффектов («катарсис») Гёльдерлин понимал, во-первых, как освобождение героя трагедии от страстей (а не как очищение зрителя трагедии силой сострадания и ужаса); во-вторых, он понимал очищение как преодоление страха смерти. Но это и есть героический момент трагедии: неизбежная гибель героя, как индивида, как высшего выражения жизненной мощи есть ликование самой жизни, торжествующей при рождении нового героя вместо погибшего. Уже само решение быть искупительной жертвой примиряет героя с природой, исцеляет и возрождает Эмпедокла трагедии. Низвергнутый в свое собственное самосознание (в свое «я»), как в склеп, он вырывается из него к стихийности природы: символическим ритуалом этому служит для Эмпедокла глоток воды из ручья. От жертвенной смерти следует переход к культу героев:

О мир героев! Выманенный песней
Весенней солнца из страны теней,
Прийди на праздник, позабытый мир,
И вместе с тучкой грустно-золотою
Пусть вокруг нас, о радостные, вы,
Раскинутся шатры воспоминаний.

Гёльдерлин не дал в Эмпедокле героической философии — он только прозревал ее. Сам Эмпедокл трагедии завещает себя агригентам, как героя. И тут открывается своеобразие «палингенезы» (второго рождения) Гёльдерлина, как учения о перевоплощении личности силой героической жертвы в «социум», в общество. Это перевоплощение открывается как ее наказание за повышенный индивидуализм. Погибая, героическая личность утверждает себя в культуре. Моралитет инстинкта соединился с законом свободы. В этом соединении высшая точка романтизма Гёльдерлина.

Секрет Автора.
«Штосс» М. Ю. Лермонтова

Секрет Автора. «Штосс» М. Ю. Лермонтова (послесловие С. О. Шмидта)

1

В 1841 в городе Санкт-Петербурге у графини Е. П. Ростопчиной¹, в кругу тридцати избранных гостей, при запертых дверях, в обстановке таинственности, Лермонтов перед самым отъездом на Кавказ прочел первую главу «какой-то ужасной истории».

Лермонтов обещал четырехчасовое чтение нового романа под заглавием «Штосс» и подготовил слушателей к таинственности его сюжета. Чтение продолжалось всего пятнадцать минут. Дальше в огромной тетради оказалась белая бумага. Загадочная повесть так и осталась неоконченной. У зрителей создалось впечатление: «Неисправимый шутник Мишель опять пошутил по-лермонтовски».

Что же это за «ужасная история»?

Читатель знает: «У графини Ростопчиной вечером Лермонтов прочел так называемый «Отрывок из начатой повести», которая открывается словами: “У графа В... был музыкальный вечер”».

Лермонтов умышленно мистифицировал своих слушателей, т. е. будущих читателей, но несколько иначе, чем думала Е. П. Ростопчина. Задуманный эффект удался. Отрывок приняли за *начало* «ужасной истории».

С романами «ужаса» вроде черного романа г-жи Радклиф, со страшными историями о привидениях, об оживающих портретах, с гениальным «Мельмотом-Скитальцем» Мэтьюрина слушатели были знакомы. И они приняли «Отрывок» автора «Героя нашего времени» за такую же «страшную историю» с привидениями. Мог же Гоголь написать «Страшную месть»! Да и его «Портрет»!.. Мог же Пушкин в «Пиковой даме» явить призрак графини!..

Иной читатель подумает: Лермонтов не закончил повести потому, что он и не мог бы ее закончить.

Но иной читатель взглянет пристальнее в текст и задумается над тем, в каком плане написана повесть: в оккультно-спи-

¹ Ростопчина пишет: «У нас». Вероятнее всего, чтение происходило на квартире Карамзиных.

ритическом, психо-патологическом или романтико-реалистическом? Или во всех трех планах одновременно, и надо только суметь прочесть этот триединый план?

Странная игра образами наблюдается в этом отрывке повести: какие-то одноименные триады: троякий «Штосс» — титулярный советник Штосс, он же домовладелец, карточная игра «Штосс» и ночной гость, привидение «Штосс»; троякий образ идеальной красавицы — образ Минской, эскиз женской головки кисти Лугина и ночной фантом за плечом Лугина, мираж.

Но разве это не один и тот же образ в трех вариантах?

Троякий мужской образ: портрет шулера на стене, рисунок головы старика, сделанный Лугиным, и старичок, ночной гость. Разве это не один и тот же образ?

Дальше также какие-то триады: *середа* — надпись красной краской на портрете игрока; *середа* — день появления ночного гостя; урочный день игры в Штосс — все та же «середа».

Триада воздушности: воздушный идеал женщины-ангела; воздушный банк ночного гостя; неземное видение (фантом).

Три неудачливых жильца «проклятой» квартиры номер 26, в которой они поселяются, но откуда вскоре уезжают: полковник, уехавший в Вятку, барон, который умирает, и обанкротившийся купец.

И повсюду что-то *неясное*, неопределенное, неуловимое и тягостно-неприятное: и в картинах художника Лугина вообще, и в эскизе его женской головки в частности, и в линии рта на портрете мужчины, и в первоначальном образе видения-фантома.

Так и характеризует *сам* автор.

И у читателя в мыслях затеснятся вопросы.

Что это за загадочный ночной гость, кто он, этот Штосс?

И действительно, кто же этот ночной гость: привидение, или галлюцинация, или живой человек?

Что это за неземное видение: фантом или тоже галлюцинация?

Ведь не может быть, чтобы так описывали земную телесную женщину? Несомненно перед нами нечто от Гофмана, от Мэтьюрина. Это фантастика!

Современный читатель знаком с «Портретом» Гоголя и «Кошмаром» Ивана Карамазова Достоевского, литературный прием «сон во сне», даже *сон во сне* в квадрате для него не новинка.

Не приснилась ли художнику Лугину, герою «Отрывка», вся эта штоссиада?

Вот Иван Федорович Карамазов в романе Достоевского сам признается, что «бывают сны... но они не снововидения, а события наяву: я хожу, говорю и вижу... а на самом деле сплю». Это кошмар. Достоевский в романе так и озаглавил одну главу: «Кош-

мар Ивана Федоровича». Автор не морочит читателя. У него есть здесь свой «секрет» — секрет черта, но это моральный и тонко метафизический секрет, которым он сладострастно истязает читателя, однако это никак не секрет сюжетной ситуации. В сюжете романа явно дан кошмар. А ведь Достоевский позаимствовал кое-что из «Отрывка» Лермонтова. Значит, и у Лермонтова кошмар? сон?

И впрямь, герой «Отрывка» Лугин то забывается сидя в кресле, то бросается на постель, то засыпает. В день переезда на квартиру вечером в понедельник Лугин «лег в постель и заснул». Во вторник он бросился в постель, как раз перед приходом ночного гостя, и заплакал. После ухода гостя на слове «понимаю» он заснул в креслах.

Быть может, автор и хотел навести читателя интереса ради на ложную мысль: да не снится ли это все Лугину? Но промежуточные и дальнейшие события: перевозка мебели и картин, игра на шарманке, рисование головы старика, продажа Лугиным мебели, замечания автора, что Лугин часто «не обедал» — со всей очевидностью показывают, что эти события не сон во сне, а явь. Да и в варианте чернового автографа автор отмечает, что эту *ночь* «Лугин уже после ухода гостя спал крепко и спокойно, только утром у него болела голова...». Следовательно, происшествие задумано не как *сон*. Это не кошмар!

Нам остается только предположить, что Лугин после разговора с Минской на вечере никуда не ходил, а сразу, заболев белой горячкой, сам в бреду сочинил фантастическую повесть, даже число дней присочинил, целых тридцать, проведенных им в номере 27; и то обстоятельство, что он «похудел и пожелтел с лица», Лугин тоже присочинил.

Но повесть *сочинил* все-таки Лермонтов, а не Лугин, и Лермонтов увидел своего героя с желтым лицом, а не герой повести увидел самого себя таким, иначе можно предположить, что и у читателя кошмар, и что ему только *снился* «Отрывок» Лермонтова, и что вообще вся жизнь кошмар в энной степени. А раз не *все* задумано как кошмар, так что же это?

2

Вспомним: не заболевает ли живописец Лугин белой горячкой? Не галлюцинирует ли он? Не переходит ли слуховая галлюцинация адреса у Кокушкина моста, который так четко-четко твердит ему на ухо резким дискантом чей-то голос, в галлюцинацию зрительную — в образ старичка с его воздушным банком? Или перед нами действительность, но только осложненная романтической фантазией?

Посмотрим: к психическому расстройству, к галлюцинациям героя повести, к его маниакальной идее выиграть «воздушной банк» автор как бы подготавливает читателя общей характеристикой Лугина как «поэтического создания», у которого опыт ума не действует на сердце, как человека, одержимого фантастической любовью к воздушному идеалу, любовью весьма *вредной* для человека с воображением.

Эта выдуманная фантастическая любовь Лугина порождена маниакальной идеей — идеей Лермонтовской: самовнушением, что он безобразен и потому женщина безотчетной истинной любовью его любить не может, и более того, что он не достоин такой любви. Последняя мысль навязчиво преследует его. Она мучительна и несносна. От нее страдает его самолюбие. Она довела его до ипохондрии, от которой он лечился три года в Италии, но не вылечился. Признаки постоянного и тяжелого недуга явны на его лице. Он ищет спасения в искусстве, в живописи. Он истинный художник, но в его картинах дышало всегда какое-то *неясное*, но тяжелое чувство (горькая поэзия!). Очевидно, все это следствие неотвязчивой мучительной мысли.

Экспозиция психического заболевания дана в «Отрывке» открытым признанием Лугина красавице Минской: «Знаете ли... что я начинаю сходить с ума». Затем следует рассказ о звуковой галлюцинации адреса у Кокушкина моста. Затем дано нарастание психических и физиологических признаков болезни: все лица ему кажутся желтыми, но только лица (впоследствии он и сам ужасно желтеет). Шаги его неровны. Он рассеян. Он мечется по комнате, испытывает небывалое беспокойство, будто чего-то ждет. Ему хочется плакать, хочется смеяться. Его охватывает покаянное настроение, отчаяние. Ему больно, тяжело.

И тут появляется ночной гость.

Лугин сжимает кулаки. Он готов пустить в гостя шандалом (навязчивое сходство с кошмаром Ивана Карамазова, не желающего признать реальности черта!). Его мысли мешаются. «Это несносно», — говорит он.

Фигура старичка — ночного гостя — ежеминутно меняется. Состояние мучительное. Границы реального и нереального для сознания утеряны. Он хочет бороться с сверхъестественным, нереальным, но как с чем-то вполне допустимым, реальным.

«...Если это привидение, то я ему не поддамся» — подумал Лугин. (Снова нам вспоминается Иван Карамазов и черт — борьба сознания с галлюцинацией).

Он как бы испытывает реальность привидения. «...Я, — говорит Лугин ночному гостю, — вас предваряю, что душу свою на карту не поставлю!.. Я поставлю клюнгер (золотой. — *Я. Г.*); не думаю, чтоб

водились в вашем воздушном банке». Оказалось, что «воздушный банк» как ставка при карточной игре существует в самом прямом смысле и что он совместим с тяжестью золотой монеты: игра идет на нечто реальное, т. е. на клонгер (ставка Лугина), и на нереальное, т. е. на видение-фантом (ставка ночного гостя).

Равновесие разума как будто нарушено, хотя все до мельчайших деталей продолжает носить характер действительности. Лугин раздражен проигрышем до бешенства. Он бросает вызов гостю: «Завтра или никогда». Кровь стучит в голову молотком. Он повторяет: «Однако ж я не поддался ему!.. Он у меня не отделается». Лугин как бы сознает свое сумасшествие: «что я за сумасшедший!» И в то же время улавливает несомненное сходство гостя с портретом, висевшим в соседней комнате. Он что-то понимает: «А, теперь я понимаю».

Как будто планы портрета и гостя совместились.

Первое посещение ночного гостя он от всех скрывает. Лихорадочно ждет его вторичного посещения. Глаза старичка его магнетизируют так, что он остолбенел. Слова и мысли его путаются: «Что бишь я хотел сказать! — позвольте, — да!.. я принимаю вызов (снова вспомним Ивана Карамазова! — Я. Г.). Я не боюсь...».

Но его рука дрожит. Его охватывает испуг. От чего? От того, что на вопрос: «Как ваша фамилия?» — ему послышался ответ: «Штосс» (хотя гость произнес: «Что-с?»). Он испугался Штосса, испугался вторичной реализации своей слуховой галлюцинации, т. е. адреса на Кокушкином мосту. Значит, Штосс существует. Значит, Штосу принадлежит дом, в котором поселился Лугин. Значит, это действительность. Значит, Штосс — фамилия старичка! Следовательно, старичок тоже действительность.

То, чего Лугин боялся, идя по услышанному адресу, свершилось: ирреальный мир стал миром реальным. Больше сомневаться не в чем. И разум как будто без оговорок вступает в этот реальный мир ирреального.

3

Теперь читатель вправе спросить: не происходит ли перед нами на фоне игры художественными образами и звуковыми омонимами усложненная метаморфоза образов в больном сознании художника Лугина?

Не превращается ли фамилия неведомого титулярного советника Штасса, владельца дома у Кокушкина моста, впервые прозвучавшая в ушах Лугина, в фамилию действительного домовладельца дома *а*, затем в карточную игру «Штосс» и, наконец, в образ старика, якобы по фамилии Штосс (возникшей из вопроса: «что-с?», услышанного Лугиным как Штосс)?

Ведь и самое заглавие романа, или повести, по свидетельству Ростопчиной, «Штосс».

Не превращается ли образ красавицы Минской, со *сверкающим* бриллиантовым вензелем *на плече* в рамке черных волос и черного платья, плюс *сияние* мысли на ее бледном лице, через промежуточный образ-эскиз женской головки воздушного идеала, созданного Лугиным (женщины-ангела), — не превращается ли этот удвоенный образ Минской и женщины-ангела в воздушно-неземное видение, в женскую головку, сияющую *над плечом* Лугина на темном фоне стен комнаты во время игры в карты, в фантом?

Не превращается ли образ портрета мужчины в бухарском халате (он полосат!), с большими серыми глазами, с неуловимым изгибом рта и с золотой табакеркой необыкновенной величины, при посредстве опять-таки промежуточного образа-рисунка головы старика, сделанного Лугиным, в образ ночного гостя, старичка в таком же полосатом халате, с теми же серыми глазами, с сжатыми губами, умеющими так насмешливо улыбаться?

Мысль заманчивая. Слуховая и зрительная галлюцинации психологически обоснованы и мастерски проведены автором даже в деталях.

Но зато как реальны эти мелкие детали.

На ногах ночного гостя хлопают туфли, с печи на пол сыплется штукатурка, двери скрипят, отворяются и затворяются, из темной комнаты веет холодом. Фигура старичка двигается, вздыхает, кашляет, приседает, насмешливо улыбается, говорит, мечет карты и забирает золотые монеты (кстати, все состояние Лугина): недаром золотая табакерка на портрете мужчины такой необыкновенной величины.

Но разве псевдореальный черт Ивана Карамазова в одежде русского джентльмена был менее реален? Тогда что же это, недоумевает читатель, только галлюцинации или это отчасти и действительность? только псевдореальность или реальность, осложненная бредом, кошмаром? Допустим, что это псевдореальность, но для чего же тогда одновременно с этим перед нами налицо романтические аксессуары страшных рассказов с привидениями? Ведь они тоже реальны в «Отрывке».

Перед нами *проклятая квартира*, в которой никто не живет. Еще до переезда на квартиру почти всех ее нанимателей постигает несчастье: полковника перевели, барон умер, купец обанкротился.

Ночной гость появляется после *полуночи* — в установленный для привидений час. Ночной гость проходит сквозь запертые двери, причем только что скрипевшие двери вдруг *беззвучно сами* отворяются.

Фигура ночного гостя поминутно изменяется: она становится то выше, то толще, то почти совсем съезживается.

Она — «мертвая фигура». Ее глаза смотрят то прямо без цели, то пронзительно сверкают по-мильтоновски, то магнетируют.

По обычаю темной силы каждый вечер проводится только одна талья в Штосс.

И разве сам Лугин не принимает сначала гостя за привидение?

И разве сам автор не говорит о нем, о ночном старичке, как о чем-то безличном: «Оно» («покачало головою») и даже как о чем-то будто не вполне телесном: «Под халатом вздохнуло». А в варианте: «Отрывка» вместо «Глаза страшного гостя» стояло: «Глаза привидения».

И все же старичок не привидение. Лермонтов мистифицирует читателя якобы спиритическим планом повести. Прием вульгарного введения в фабулу привидения как такового во вполне бытовом плане повести, рядом с дворником, чужд Лермонтову. Равно чуждо ему и введение скрытого *Deus ex machina*, введение борьбы бога с дьяволом, как это практикует Гоголь в «Портрете», да и вообще введение в житейскую обстановку, если это не легендарный мир, сверхъестественных сил как прямых участников действия.

Однако все мнимое сверхъестественное «Отрывка» можно объяснить вполне естественно. В повести сказано, что фигура ночного гостя изменяется. Но она изменяется *от колебания пламени свечи*, вызванного движением холодного воздуха, который проникает через отворенную дверь в темную гостиную. Болезненно возбужденное сознание Лугина могло в первый момент воспринять это колебание пламени свечи как нечто сверхъестественное. Да и чего не померещится при галлюцинации! Да и почему бы автору не мистифицировать читателя, затронув его скрытую суеверную, такую отзывчивую, струнку. Не случайно Лермонтов адресует повесть своему приятию Арнольди от имени своего далекого *средневекового* предка, герцога Лерма, если судить по надписи на черновом автографе «Отрывка»².

² И что же! Не только поэтесса Ростопчина поверила в ужасную историю, написанную шутником Лермонтовым, поверили и литературоведы, исследователи Лермонтова, поверили «в новый род литературного произведения», т. е. в «ужасную историю», в ее фантастически сверхъестественные элементы, в оживающий волшебный портрет, в привидение. С их легкой руки «Отрывок» попал в один ряд с «Эликсиром Сатаны» и «Зловещим гостем» Гофмана, с «Мельмоном-Скитальцем» Мэтьюрина. А некий князь Индостанский закончил этот «фантастический рассказ», намекая, быть может, своим оккультным псевдонимом (Индия!) на оккультный характер повести Лермонтова. И уже рядом с нею стали устанавливать и историю об оживающих фигурах gobelens, т. е. «Жофруа Рудель и Мелисандра Триполис» Гейне, и «Овальный портрет» Эдгара По, и «Портрет Дориана Грея» Уайльда — целую портретную галерею.

Не случайны слова Лермонтова к читателям (в предисловии ко второму изданию «Героя нашего времени», 1841 года, т. е. года написания «Отрывка»): «Если вы верили в существование Мельмота, Вампира и других — отчего же вы не верите в действительность Печорина?». Стоит приложить к этим словам повесть «Штосс» и их можно продолжить: «Хорошо же, я дам вам Мельмотов, демонических призраков, выходящих из портретов, но выходящих оттуда в обстановке вашего быта. Я заставлю вас поверить, что это — приведения, что это — адский кошмар, что это — “ужасная история”. Поэтому я и посвящаю роман моему прапрапредку Лерме — предку той эпохи, когда Мельмоты бродили по земле».

Но не вините автора, читатель, если это адское привидение окажется вовсе не привидением, а шулером, плутом вашего же арбенинского-казаринского быта. Ведь «наша публика, — пишет Лермонтов, — так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии: она просто дурно воспитана». Это слова из того же предисловия к «Герою нашего времени».

4

Лермонтов — это, по убеждению Ростопчиной, «неисправимый шутник» — мистифицирует в «Отрывке» тех же читателей, для которых истинная любовь есть не что иное, как «расстройство мозга или виденье сна».

Лермонтов мистифицирует читателей «привидением» и всеми аксессуарами романтического страшного рассказа, как он мистифицировал слушателей перед читкой романа «Штосс» у графини Ростопчиной. В «Отрывке» налицо галлюцинация, но не совсем галлюцинация: Лермонтов мистифицирует читателей и самой галлюцинацией.

Если соединить запись сюжета в альбоме Лермонтова, заметку из его записной книжки (так называемой Одоевского) и варианты чернового автографа «Отрывка», то окажется, что по замыслу повести странный гость — шулер. У шулера разум в пальцах. Очевидно, благодаря этим пальцам он, ночной гость, и выигрывает у Лугина. Карты он приносит с собой. Правда, одно — замысел автора, другое — исполнение. Первоначальный сюжет в процессе творческом мог измениться. Сообщение Ростопчиной, что повесть была начата Лермонтовым только накануне дня читки в кругу тридцати, недостоверно.

Ночной гость не привидение: привидению излишне быть шулером, ибо оно само сверхъестественно и обладает сверхъестественной силой. Галлюцинация его также исключает. Нет предположек для этого. Шулерство необходимо только для действительности, для яви. Старичок реален. Игра в Штосс реальна.

То, что портрет и ночной гость — одно лицо, спорить не приходится. За это говорит их внешнее сходство, установленное и автором, и самим Лугиным: на ночном госте тот же полосатый (бухарский) халат, у него те же серые глаза³, тот же выразительный рот. За это говорит и таинственная «середа»: надпись «середа» красными буквами на портрете, приход старика в ночь со вторника на среду и обещание его прийти вновь в «среду». Середа — день игры и день посещения ночного гостя.

Да, скажут, пусть это так, но на портрете изображен сорокалетний мужчина, ночной же гость — старичок.

Однако вспомним: по первоначальной редакции необитаемая квартира с ее роскошным убранством стоит — со слов дворника — так уже лет двадцать. Значит, оригиналу портрета теперь не менее шестидесяти лет — он старик.

Лермонтов в окончательной редакции вычеркнул эту подробность. Зачем? Чтобы сильнее заинтриговать читателя «загадочностью истории», мистифицируя его якобы мистическим, а на деле только психопатологическим планом повести.

У мужчины на портрете пальцы унижены множеством разных перстней: черточка, характерная для шулера. Явно: старичок, ночной гость, — старый шулер. На портрете же изображен тот же шулер, но лет на 20 моложе.

Если ночной гость в бредовом сознании Лугина — психопатологическая метаморфоза образа портрета, т. е. галлюцинация и только, если ночной гость вышел, как у Гоголя, из портрета, то почему же он вышел старичком? Промежуточный образ — разительно похожая на портрет голова старика, нарисованная Лугиным перед появлением старичка, ночного гостя, — это продолжение той же психологической мистификации, если само рисование головы старика не входит в галлюцинацию, как в кошмар у Достоевского входило мокрое полотенце на голове Ивана Карамазова, оказавшееся погодя сухим и вовсе не на его голове. Но начертание головы старика Лугиным не бред, а явь. Очевидно, что и старичок, ночной гость, тоже не бред, а явь. Лугин играет в Штосс со старым шулером, как это предвещено в записной книжке самим Лермонтовым.

Есть, однако, в повести загадка более таинственная: «Воздушное видение — фантом».

5

По первоначальному замыслу повести у старика-шулера есть дочь (см. записную книжку). И эта дочь в отчаянии, когда старик выигрывает. В конце концов он проиграл дочь. Значит, дочь была

³ Серые глаза у портрета по варианту текста «мутны». У старичка они также мутны.

ставкой. И у читателя возникает вопрос: если старик-шулер существует в действительности, то существует ли в действительности и его дочь? Можно ли отождествлять дочь шулера и «воздушный банк» старичка «Отрывка»?

«Воздушный банк» обозначен в тексте «Отрывка» сначала как «это».

Сперва «это» есть что-то белое, неясное и прозрачное. Оно колышется. Лугин вскинул на «это» глаза и с отвращением отвернулся. Затем оно — туманная фигура, подвигающаяся позади старика. Ее формы Лугин рассмотреть не мог.

Затем оно — чудесное и божественное видение, образ воздушной неземной красоты, полный пламенной жизни, сотканный из красок и света, дыхания и мысли вместо форм и тела, крови и чувства. Но это и не пустой и ложный призрак, «потому что в неясных чертах дышала страсть бурная и жадная, желание, грусть, любовь, страх, надежда», т. е. все человеческое, живое. И это человеческое в образе женской головки склонилось, сияя, над плечом Лугина при его до бешенства возбужденном воображении.

Причем опять-таки бросил на нее только минутный взгляд, он только на мгновение повернул к ней голову — и этого взгляда было довольно, чтобы заставить его проиграть душу.

Автор заверяет читателя, что перед Лугиным была одна из тех чудных красавиц, которую рисует нам молодое воображение — идеал более прекрасный, чем действительность.

Но таков и поэтический идеал женщины-ангела, эскиза женской головки, сделанного Лугиным. Лугин не был доволен эскизом. Идеал не удался. Теперь видение осуществляло этот идеал. Эскиз головки и видение — один и тот же образ.

Но есть еще нечто в описании видения-красавицы: Лугин почувствовал ее свежее ароматическое дыхание, слабый шорох, вздох невольный и легкое, огненное прикосновение. Отметим, что игра в Штосс продолжается целый месяц.

Но каждую ночь *на минуту* он встречает ее взгляд и улыбку, и каждый раз он был награжден взглядом «более нежным, улыбкой более приветливой... Она, казалось, принимала трепетное участие в игре; казалось, она ждала с нетерпением минуты, когда *освободится от ига несносного старика*; и всякий раз, когда карта была убита, и он с грустным взором оборачивался к ней, на него смотрели эти страстные глубокие глаза... И жестокая, молчаливая печаль покрывала своей тенью ее изменчивые⁴ черты».

Вспомним лермонтовскую запись первоначального сюжета: «Дочь в отчаянии, когда старик выигрывает». Следовательно, за-

⁴ Движение воздуха из соседней комнаты колебало пламя свечи.

мыслей и выполнение здесь совпадают, только поэтическое воображение художника странно сочетается с реализмом ощущений.

И здесь читатель вправе повторить вопрос: что же это — фантом? галлюцинация? или живая женщина?

Пусть на мгновение читатель отвлечется от повести. Пусть он вспомнит юношеское стихотворение — исповедь поэта (11 июля 1831 года).

... Моя душа, я помню, с детских лет
Чудесного искала. Я любил
Все обольщенья света, но не свет...

.....
...но все образы мои,
Предметы мнимой злобы иль любви,
Не походили на существ земных.
О нет! все было ад иль небо в них.

Отметим: образ неземное существо, но позади его все же стоит земное:

...О, когда б я мог
Забыть что незабвенно! женский взор!
Причину стольких слез, безумств, тревог!
Другой владеет ею с давних пор...

.....
...но в груди моей
Все жив печальный призрак прежних дней.

И этот незабвенный женский взор, и эти мгновенные «обобщенья света» поэт переносит в свои «таинственные сны».

Пусть читатель вспомнит еще другие стихи поэта (1841 года):

И создал я тогда в моем воображении
По легким признакам красавицу мою
И с той поры бесплотное виденье
Ношу в душе моей, ласкаю и люблю.

Читатель знает о девятилетней девочке на Кавказе, предмете любви десятилетнего мальчика Лермонтова, знает и о Вареньке Лопухиной. Поэт сам рассказывает о своей первой любви:

«...Это была страсть, сильная... это была истинная любовь: с тех пор я еще не любил так... Я не знаю, кто была она, откуда... люди... подумают, что я брежу; не поверят ее существованию... о эта загадка, этот потерянный рай до могилы будут терзать мой ум!...».

Пусть читатель опять вернется к стихотворению-исповеди; поэт знает, что так до конца любить вредно для «человека с воображением»:

Я вижу, что любить, как я, порок,
И вижу, я слабей любить не мог.

Но опять-таки в жизни люди думают иначе: многие не верят в истинную любовь. Для них она

Расстройство мозга иль виденье сна.

Обратим внимание на слова поэта: «Я не знаю, кто была она... подумают, что я брежу; не поверят ее существованию».

Итак, люди подумают, что это виденье сна, т. е. один из тех таинственных снов, в которые поэт уносит мгновенные образы яви и которые иные люди назовут бредом или расстройством мозга.

Чего же еще искать?

Читатель может возвратиться к повести и ее загадкам. Ответ на заданный им себе вопрос: «Что же это?» — подсказан. Досадно, что приходится ставить точку над *i*.

Так вот как! Лермонтов-поэт не знает «кто была она, откуда», эта девочка на Кавказе. Теперь она только неземное видение поэта.

Но и Лермонтов, автор повести, не знает, «как назвать ее» — это видение художника Лугина. И все же называет его в конце концов уже не «это», не «оно», а «она». Теперь неясное *оно* превратилось в *она*, греза стала «лицом».

6

Отметим еще раз, что Лугин ни разу не рассмотрел свой фантом внимательно. Автор подчеркивает, что он только на мгновение оборачивал к ней голову. Да и свидания с ночным гостем были минутными. Ее черты всегда оставались для Лугина неясными, изменчивыми.

Вспомним опять, что в комнате полумрак. Горит одна свеча, и пламя ее колеблется. Вот почему колеблется видение, вот почему черты его изменчивы. А вдобавок — затемненное сознание больного, сверхвозбужденного мозга Лугина. Эти мелочи являются задним планом повести, прибереженным для скептиков и здравого смысла. Они как бы говорят: «Вот видите, читатель, и это также можно объяснить: физически, физиологически это вполне материально». Итак, женский реальный образ ранних годов юности Лермонтова превращается силой воображения поэта в «бесплотное видение», в «печальный призрак», в существо неземное,

которое он ласкает и любит и вечно носит в душе, в груди. Оно — всецело небо (т. е. идеал, абсолют). Оно существует, есть, но в его существование не поверят. Скажут: это бред, расстройство мозга.

Приложите, читатель, эту схему к Лугину-художнику, автору эскиза ангела-женщины, и тогда откроется, что позади ангела-женщины, позади неземного видения, фантома, стоит земная женщина во плоти — только на этот раз не в воспоминании, а здесь, рядом, слева, за плечом Лугина, наяву стоит живая дочь старика шулера. Только читателю наивному, верующему в живых Мельмотов, автору надо ее показать как привидение, а читателю-скептику, здравому смыслу надо ее показать как галлюцинацию: триединый план повести осуществлен.

Она — дочь шулера, она же — приведение, она же — галлюцинация.

Мы видим, схема повторения образа «Отрывка» в целом типично лермонтовская, и суть дела не в том, чтобы объявить: «Здесь перед нами отголосок образа Вареньки Лопухиной». Все три образа «Отрывка»: образ воздушного видения за плечами Лугина, образ женщины-ангела эскиза Лугина, образ красавицы Минской — все эти излучающие сияние образы воображения и действительности, слившиеся в нечто единое, заволокли в больном, возбужденном, бредовом сознании Лугина образ реальной, живой, рядом стоящей женщины, быть может отраженный в зеркале. А тут еще таинственность всей обстановки ночного визита в полночь, а тут еще фабульное представление — роковая квартира номер 27 и предчувствие. И вот живая женщина, дочь старого шулера, предстала перед героем повести как существо неясное, божественное, осязаемое, как романтический идеал (абсолют) воображения и вместе с тем как печальный призрак пленницы демонического старика, как видение, поставленное на карту привидением.

Читателю известно, что сюжет отрывка — проигрыш красавиц в карты — сюжет типично лермонтовский («Казначейша»). И вообще, хотя сердце поэта и не лежало к картам, но строка из «Маскарада»: «Жизнь — банк. Рок мечет — я играю» — его девиз.

Читателю известно: Лермонтов отличается постоянством сюжета. Он неоднократно возвращается к той же теме. Постоянен в своих характеристиках. Переносит мысли, строки из одного произведения в другое. Но он и лукавый мистификатор незадачливых читателей. Остается одно: согласиться, что в неоконченной повести Лермонтова видение-фантом — дочь старика шулера, живое существо.

И пусть читателя не смущает первоначальное описание видения как чего-то белого, неясного, прозрачного и воздушного.

Не имеем ли мы такое же описание в романе «Княгиня Лиговская»?

Вечер. Печорин у себя в комнате. «...И вдруг ему послышался шорох... хотя он не верил *привидениям*... но вздрогнул, быстро поднял голову — и увидел перед собою в сумраке что-то *белое* и, казалось, *воздушное*...» Повторяются все детали «Отрывка»: шорох, привидение, что-то белое, воздушное. Это что-то «белое и воздушное» оказалось не фантомом, а сестрой Печорина Варенькой. И если «что-то белое и воздушное» — живая девушка в «Княгине Лиговской», то это «белое и воздушное» может быть живой девушкой и в неоконченной повести «Штосс».

Есть еще одна небольшая деталь в первоначальной редакции описания портрета: «В правой руке он держал золотую табакерку с *миниатюрным портретом молодой женщины*...». Вместо этого сказано: «...он держал золотую табакерку необыкновенной величины». Думается, этот миниатюрный портрет и был портретом дочери мужчины на портрете. Портрет молодой женщины, т. е. дочери, должен был служить в повести по первоначальному замыслу прообразом-стимулом воздушного видения. Он выпал, так как автор понял несообразность его введения: ведь с тех пор прошло 20 лет.

Через 20 лет молодая женщина будет уже не столь молодой. И поэтому ее роль стимула для создания фантома автор передал эскизу женской головки (Психеи), нарисованному Лугиным.

7

Скажут: миниатюрный портрет мог быть и портретом возлюбленной. Но что бы он тогда символизировал?

Процесс тройной метаморфозы еще не закончен. Будет и обратный процесс.

Лугин галлюцинирует, но не до конца. Его бессознательная предпосылка: в бреду нечто ирреальное возможно как реальное, т. е. сверхъестественное возможно как естественное. Ведь сбывшаяся галлюцинация — дом Штосса и сам Штосс — существует. Слуховая галлюцинация оказалась действительностью. А раз так, тогда возможен и фантом как действительность и даже нечто большее, чем фантом.

Правда, разум борется с сверхчувственным, с безумием. Как иначе объяснить отвращение от видения, которое почувствовал Лугин, чуть только он вскинул на него глаза. Та же борьба с безумием скрывается за словами: «Это несносно!», «Я не поддамся». Чему? Безумию. Ночной гость — безумие. И тем не менее Лугин поддается безумию. Он говорит самому себе: «Однако я не посмотрел хорошенько на то, что у него в банке!.. верно что-нибудь необыкновенное!».

Конечно, необыкновенное!

Душа Лугина и его возбужденное до бешенства воображение ждет и ищет необыкновенного. В сознании живет мучительная ма-

ниакальная мысль: женщина меня любить не может. В воображении живет воздушный образ женщины-ангела, живет образ красавицы Минской, которая не могла не «произвести впечатление на человека с соображением», живет образ эскиза. Все это сливается в образ видения-фантома, той неземной женщины, которая скажет ему: «Подожди, я буду твоею, во что бы то ни стало: *я тебя люблю*».

Не происходит ли перед нами постепенная материализация этого воздушного образа-фантома, постепенное превращение бесформенного в форму, смутного видения в сияющую женскую головку, все более и более выразительную и осязаемую, т. е. превращение воздушного банка в действительность — живую женщину.

Этот мотив превращения бесплотного видения, ангела-женщины в живую женщину, эта обратная метаморфоза уже дана Лермонтовым в его юношеской трагедии «Люди и страсти».

Герою трагедии Юрию снится божественный ангел-утешитель... *Неизъяснимым* взглядом этот ангел обновил скорбную жизнь Юрия, чтобы наяву упасть в его объятия живой трепещущей девушкой — его кузиной Любовью. Это она блистала (опять мотив сияния) в чертах ангела сновидения, и это она, теперь живая, наяву, говорит ему то люблю («скажи и ты: люблю»), которого так жаждал Лугин. В трагедии Юрий умирает в объятиях любимой. Он отравился.

Обратная метаморфоза — материализация фантома, воздушно-го видения — намечена и в «Отрывке». В нем дан синтез двух явлений — превращение живой девушки в видение и превращение видения обратно в живую девушку, в дочь шулера.

Но эта обратная метаморфоза есть одновременно и катастрофа. Там, в трагедии, умирает Юрий, здесь же, в повести?.. Поставим пока знак вопроса.

Постепенная как бы материализация воздушного образа красавицы «Отрывка» сопровождается как бы дематериализацией самого Лугина: он худеет, желтеет, теряет все свое состояние — золото, свое материальное богатство, ради видения, ради нее, весь отданный одной маниакальной идее: играть, пока не выиграет ее. И чем больше он теряет, тем все отчетливее, реальнее, материальнее и эротичнее становится ее образ — образ фантома: «В ее глазах появляется страсть жадная...».

Выигрыш воздушного банка стал целью жизни Лугина, и мы знаем, что по первоначальному замыслу Лермонтова Лугин выигрывает: дочь шулера, воздушный идеал воплотится в живую девушку.

Конечно, читатель догадывается: эта мистическая игра в воплощение духовного идеала в живое существо — ответ на «Портрет» Гоголя. Но это одновременно и ответ Пушкину на «Пиковую даму».

Лермонтов мистифицирует читателя образом *приведения* и всеми аксессуарами романтики, так называемых «страшных рассказов». Но одновременно он мистифицирует читателя *галлюцинацией*, вуалирующей действительность, т. е. реальность происшествий. Он мнимо пользуется с показной нарочитостью приемами, применяемыми Гоголем в его «Портрете», но без вмешательства потусторонних божественных и адских сил. Лермонтов обосновывает эти приемы иначе: психологически, самовнушением героя, маниакальным самоубеждением Лугина в том, что он не может быть любим женщиной, откуда и возникает у Лугина страстная жажда такой любви, и эта жажда силой бредового воображения художника преображает земной образ женщины в фантом, в неземное видение, обещающее ему такую любовь. Но можно предвидеть, что в финале неземное видение вновь перевоплотится в земное существо и тогда роковая развязка неминуема⁵.

8

Продолжаем анализ. Если ночной гость не привидение и не только галлюцинация, если он реальное живое существо, то каким же образом попадает он в квартиру к Лугину? И не он ли есть тот таинственный Штосс, владелец дома, в котором снял квартиру Лугин?

Как известно, дом куплен недавно новым его хозяином Штоссом у купца Куфейкина. Доска на воротах дома совершенно новая. Фамилия Штосс на ней не значится. Сам он здесь не живет. Где живет Штосс — дворнику якобы неизвестно: «А черт его знает», — отвечает дворник на вопрос Лугина. По варианту черногого автографа дворник нового хозяина еще ни разу не видал. А служит он в этом доме много лет. Квартир в доме немало, раз «номер» квартиры Лугина 27. Живут в доме многие жильцы. Не живет ли здесь и некий шулер с дочерью?

Читатель помнит: после первого посещения ночного гостя Лугин в волнении говорит сам с собой: «А как похож на этот портрет!.. ужасно, ужасно похож! — а! теперь понимаю!»

Что же понял Лугин? Он понял, что ночной гость и мужчина, изображенный на портрете, — одно и то же лицо. Значит, квартира, где висит портрет с изображением мужчины с табакеркой, — его квартира. Здесь он жил, а может быть, живет и сейчас. Но где?

⁵ Не могу не поделиться еще одной загадкой, подсказанной мне картиной художника Бехтеева В.Г. «Штосс». Ночной гость и Лугин за столиком заняты игрой в штосс. На столике свеча. Дверь в соседнюю комнату распахнута. Оттуда проникающий холодный воздух колеблет пламя свечи. Над столиком висит овальное зеркало. В нем отражаются фигуры играющих, колеблющееся пламя свечи и смутное видение-фантом. В тексте «Отрывка» видение названо призрачным. Лугин видит в зеркале голову девушки вместе с ореолом вокруг пламени свечи. Поэтому голова как бы в сиянии.

Вспомним: комната, занятая Лугиным, последняя, крайняя. Дверь из соседней комнаты, гостиной, ведет в переднюю, куда выходят и две другие комнаты квартиры. Перед вторым посещением ночного гостя, ровно в полночь, Лугин запер эту дверь на ключ. Из передней, раз дверь в нее заперта, старичок обычным образом появиться не мог. Появиться он мог только из гостиной, через *потайную* дверь. Потайные двери в старинных домах той эпохи не чудо. Недаром автор отмечает, что у квартиры какая-то старинная, несовременная наружность. В квартире уже давно никто не живет. Замок заржавел. Пахнет сыростью. Она вся в паутине.

Есть еще одна подробность. Дворник в разговоре с Лугиным почему-то дважды пристально посмотрел на Лугина (автор подчеркивает это обстоятельство словом «опять»): первый раз при вопросе Лугина «кто живет в 27 нумере?», второй раз вслед за высказанным желанием осмотреть квартиру. Очевидно, старик дворник что-то знает, но скрывает. Что же мог знать дворник? Либо то, что в нумере нечисто, что там бродит привидение, но вот нашелся отчаянный или полоумный, желающий его почему-то занять. Либо дворник знает старичка-шулера, бывшего владельца 27 номера и по сей час живущего в этом доме, но только секретно. Знает кое-что и про его шашни. Мотив игры с шулером у Лермонтова повторяется: Арбенин годы употребил на упражнение рук, чтобы «передернуть благородно», улан в «Казначейше» предупреждает: «Но только чур, не плутовать». Возможно, что тому лет двадцать, как шулер разорился и теперь скромно живет в доме в ожидании жертвы «середы». Быть может, он даже играет в привидение. Надпись «середа» на портрете входит в эту игру. Тогда ночной гость не Штосс. Лугин принимает его за Штосса. Ночной гость себя Штоссом в «Отрывке» ни разу не именовал. Лугину только послышалось «Штосс». Штосс введен для усложнения интриги.

9

«Отрывок» обрывается на слове: «Он решился». На что мог решиться Лугин? Месяц длится игра в штосс. Состояние Лугина проиграно. Приходится продавать вещи, чтобы поддерживать игру. «Невдалеке минута, когда ему нечего будет поставить на карту. Надо было на что-нибудь решиться. Он решился». На что? — на преступление? Вряд ли.

Читатель знает: старичок для Лугина существо сверхъестественное, призрак. Хотя мир ирреальный для Лугина — мир реальный, хотя он сам как бы стал на одну доску с привидениями и играет с упорством Вулича, героя новеллы «Фаталист», однако он понимает, что привидение обладает особой силой и просто выиг-

рать у него невозможно. Деньги делу не помогут: они будут проиграны. На что же он решился?

То, на что он решился, окажется, надо полагать, средством действительным: Лугин выиграет воздушный банк. В записи лермонтовского сюжета значится: «...старичок проиграл дочь, чтобы...». Это «чтобы» смущает. Похоже, будто шулер сознательно проигрывает дочь, чтобы... очевидно, избежать разоблачения.

Вспомним: по варианту чернового автографа Лугин с самого начала подозревал, что ночной гость его надует. Он подозревает не нечистую игру, а ненадежность ставки старичка: «Что бы это могло быть? Наверно, что-нибудь необыкновенное». Пусть слова «наверно надует» выпали из текста «Отрывка», но мысль автора о том, что Лугин не доверяет старичку, не является ли той психологической нитью, которая указывает дальнейший путь фабулы? Автор должен будет раскрыть читателю: старичок — шулер.

Лугин ни разу не выиграл. И мысль, что его надувают, должна была бы привести Лугина к решению раскрыть: обман ли это или не обман? Т.е. привести Лугина к проверке партнера штокса. Тогда и окажется, что привидение — шулер и что божественное видение-фантом — дочь шулера, может быть, его жертва, им замученная, умирающая, вся во власти демонического отца, подобно тому как у Достоевского в рассказе «Хозяйка» героиня вся во власти демонического мещанина Мурина.

Как же это сделал Лугин? Проследил ли он старичка до его потайной двери, обратился ли непосредственно за помощью к видению-фантому или как-нибудь иначе — догадки тщетны. Не следует подозревать, что дочь может здесь играть роль русалки-контрабандистки из новеллы «Тамань». Достаточно того, что идеал окажется земным и что Лугин рухнет со всех его высот на землю без всякого окошка.

Несомненно одно: за свою проверку Лугин расплатится тяжелой ценой. Во всяком случае, катастрофа произойдет после выигрыша воздушного банка, только выигрыш придет слишком поздно.

В записи сюжета есть еще два слова: «Доктор. Окошко». В записной книжке есть неразобранные слова. Два из них читаются: «Банк. Скоропостижно». Если поставить слова в ряд: банк — окошко — доктор — скоропостижно, то навязывается догадка: в припадке безумия Лугин бросился из окна и доктор констатирует его скоропостижную смерть.

На мысль о трагической развязке автор повести наводит читателя высказываниями, что для человека с воображением любовь к воздушному идеалу — любовь вредная, что Лугин, несмотря на предчувствие несчастья, все же нанимает номер, что любопытство сгубило род человеческий и что таинственность предмета влияет так сильно, что нас не остановит и ожидающая нас бездна. В эту

бездну и сорвется Лугин. Будет ли это безумием или смертью героя — читатель не знает, финал он может только предугадывать.

Из трех персонажей «Отрывка» — Лугина, старика-шулера и дочери — слово «скоропостижно» может быть отнесено к любому из них. Скоропостижно только умирают. Догадка, что Лугин в припадке белой горячки бросается из окна и разбивается насмерть — путь наименьшего сопротивления для Лермонтова 1841 года.

Да и у читателя возникают возражения. Квартира во втором этаже, выходит на двор. Двор, конечно, не мошен, комнаты на окраине города низкие. Вряд ли прыжок из окна будет смертелен. И к чему тогда сведется роль Минской? Неужели она нужна автору только для завязки повести? Не правдоподобнее ли предположить, что Минская, которая дружески относилась к Лугину и была единственным человеком, кто знал о его слуховой галлюцинации и начинающейся душевной болезни, встревожилась долгим отсутствием Лугина и посетила его. Новый адрес она узнает на его старой квартире. Она, безусловно, заинтригована, услышав: «Столярный переулок, № 27, дом Штосса» — тот самый адрес, о котором говорил ей Лугин. Она могла привести к нему доктора, застав Лугина в белой горячке. Тем более что слово «доктор» в записи стоит перед словом «окошко». И если прыжок из окошка и был, то он не обязательно был бы смертельным.

Слово «скоропостижно» может быть отнесено и к старику-шулеру. Тем более что ему предшествуют слова: «У шулера разум в пальцах» плюс слово «банк». Банк держал шулер. Банк и штосс в ту эпоху равноправные игры. Но смерть старика не развязывает узлов повести, даже если сам шулер — маньяк, какой-нибудь состарившийся Арбенин. Остается третья гипотеза: не погибает ли скоропостижной смертью героя, как погибли черкешенка, Зара, Тамара. А вслед за ней гибнет и герой.

Финал — выиграть ее, «свой абсолют», и тут же умереть — это финал ранней драмы Лермонтова «Люди и страсти» (смерть Юрия).

Не заманчиво ли было для автора пойти по линии наибольшего сопротивления: Лугин выигрывает «воздушный банк», женщину-ангела, и она скоропостижно умирает, подарив Лугину поцелуй смерти. Это в духе поэта Лермонтова (Тамара и Демон). Но вынесет ли это уже потрясенное сознание Лугина: В его руках та, о которой он так долго тосковал, — и вдруг ее переход из ирреальной реальности бессмертного видения, ангела в реальную реальность умирающей женщины и именно в то мгновение, когда она говорит ему долгожданное слово «люблю». В его руках «потерянный рай», труп — и Лугин сходит с ума. Его участь — участь Германна. И как отвечает такой финал словам из записок поэта 1839 года о своей первой любви: «Это потерянный рай, который будет терзать меня до могилы».

То, что идея портрета шулера в «Отрывке» Лермонтова навеяна «Портретом» Гоголя — также спорить не приходится.

Какова роль портрета в повести? Лугин отмечает: «Странно, что я заметил этот портрет только в ту минуту, как сказал, что беру квартиру!»

В первый же день он садится против портрета в кресло и смотрит на него с утра до вечера.

Он выбирает для своей спальни комнату, где висел портрет, причем автор отмечает этот факт словами: «Надо прибавить, что он выбрал...» — т. е. имейте в виду, читатель!

Перед тем как лечь в постель, он подходит со свечой к портрету и читает вместо имени живописца слово «середа».

Среда — день прихода ночного гостя. Явно интрига ведет свое начало от портрета.

До прихода странного гостя он рисует голову старика и опять, взглянув на портрет, замечает разительное сходство своего рисунка с портретом.

Автор явно указывает читателю, что портрет стимулирует галлюцинацию, т. е. что «Портрет» Гоголя стимулирует самый прием, но указывает на это опять-таки мистификации ради.

Думается, что Лермонтов даже нарочито поддерживает это указание на Гоголя, назвав слугу Лугина Никита. У Гоголя слуга тоже Никита. Трех слуг первоначального текста Лермонтов выбросил из повести. В лице обоих портретов — Гоголя и Лермонтова — дышит нечто «неизъяснимое» (курсив Лермонтова). Опять-таки нарочитость заявления Лермонтова читателям: «Я заимствую у Гоголя», но только роль «страшных» глаз портрета Гоголя играет у Лермонтова «страшный» рот.

В выражении лица, особенно губ дышала такая «страшная жизнь»⁶.

Обща Гоголю и Лермонтову и идея «Психеи». У художника Черткова изображена на полотне Психея. У художника Лугина — головка ангела-женщины. Но их роль в развитии сюжета обратная: Чертков отдает Психею, душу художника, за золото, Лугин отдает золото за... ангела-женщину, за Психею, за мечту. Здесь, думается, ключ и к смыслу повести Лермонтова, и к его якобы «явному заимствованию».

Идея «страшного портрета» была уже намечена Лермонтовым в «Княгине Лиговской». В комнате Печорина висит портрет. На нем

⁶ Также никакого Мельмота-Скитальца у Лермонтова нет. Он есть у Гоголя. В глаза портрета ростовщика перешла жизнь души ростовщика, и он продолжает жить в портрете и творить адское дело.

изображено мужское лицо, написанное, как и у Гоголя, неизвестным русским художником, не осознававшим своей гениальности. «Казалось, вся мысль художника сосредоточилась в *глазах и улыбке*... Глаза... *блистали* тем страшным блеском...» (это еще от гоголевского портрета). Но даже в портрете из «Княгини Лиговской» уже намечается будущий образ шулера из «Отрывка» «...улыбка, растягивая узкие и сжатые губы, была более презрительная, чем насмешливая...».

Видение-фантом за плечом Лугина, казалось, ждет с нетерпением минуты, когда оно освободится от ига несносного старика. Это Психея, душа художника, плененная золотом, ждет своего освобождения. Это как бы сам художник Чертков играет с Лугиным в штосс: старичок ставит на карту «ангела», т. е. душу — «Психею» Черткова, Лугин ставит на карту золото. У Гоголя победило золото. У Лермонтова оно будет побеждено.

Этим одновременно дан ответ и Пушкину на «Пиковую даму»: у Пушкина Германн, как Чертков у Гоголя, меняет Лизавету Ивановну на золото.

Призрак старухи графики отвечает мнимому привидению — старичку «Штосса». Безумие героя в финале — тоже сближает оба произведения. Но роль женского образа резко противопоставляет их друг другу.

11

Не подтвердит ли «Пиковая дама» читателю догадку, каким путем проникает старичок-шулер к Лугину, — догадку о потаенной двери в квартире № 27? На близость «Пиковой дамы» и «Штосса» указывает и совпадение в схеме построения повести и ее идеи, и сходство отдельных образов, выражений и даже абзацев.

Расположение таких сходств en regard показало бы это воочию. Только читатель оговаривается: не с целью установить заимствования у Пушкина, а только с целью разгадать загадки замысла Лермонтова прибегает читатель к фиксированию параллелей между «Пиковой дамой» и «Штоссом».

«Пиковая дама» дана явно в оккультно-спиритическом плане. Здесь и граф Сен-Жермен — алхимик, выдававший себя за вечного жиды, и намек на договор с дьяволом, и упоминание вскользь о месмеровом магнетизме, и эпитафия из теософа Сведенборга о явлении покойницы баронессы фон В**** (отметим это В****). Наконец, явление самой покойницы графини Германну и ее речь от имени высшей воли, повелевшей ей открыть Германну тайну трех карт под условием женитьбы Германна на Лизавете Ивановне.

И на Германне есть налет демонического героя, действующего как бы во власти неведомых сил, под стать «страшной истории» (характеристика его Томским как лица романтического с профи-

лем Наполеона и душой Мефистофеля и даже, по крайней мере, с тремя убийствами на совести). Это была болтовня, но не совсем. Германн невольный убийца графини. И перед глазами и сердцем Лизаветы Ивановны он предстал как чудовищный злодей с грозно нахмуренным челом, сверкающим взором, с суровой душой и даже поразил ее своим сходством с Наполеоном.

Вместе с тем Пушкин, как и Лермонтов, дает возможность читателю перевести повесть в план психо-патологический — предполагать и «сон во сне», и кошмар с бредом и галлюцинациями. Третьего плана у Пушкина нет, и нет мистификации читателя: у него только «прием», как у Гоголя.

Стимулом психо-патологического плана служит у Пушкина, как и у Лермонтова для Лугина, повышенное воображение Германна и скрытая подавленная страсть, но на этот раз не к женщине, а к игре: Германн в душе игрок.

Читатель может проследить в «Пиковой даме», так же как и в «Штоссе», бегущую ленту нарастающего безумия и болезни героя, но без физиологических признаков. У Германна сильные страсти и огненное воображение. Анекдот Томского о тайне трех карт, которой владеет графиня, сильно подействовал на его воображение и целую ночь не выходил из его головы. Уже во власти воображения, пробуя побороть алчную мечту, бродит он вечером, день спустя, по Петербургу и вдруг очутился перед домом старинной архитектуры. «„Чей это дом?“», — спросил он у углового будочника. — „Графини****“, отвечал будочник. Германн затрепетал. Удивительный анекдот снова представился его воображению» (Третий раз отмечает автор слово «воображение»). Ночью Германну снится сон: «...карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев». Во сне он «выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото...». Наутро он снова сам не свой бродит по городу и снова очутился у дома графини. Его мания превращает его в актера. Он блестяще разыгрывает роль коварного обольстителя Лизаветы Ивановны. Зима, ветер, снег, а он, в одном сюртуке, не чувствует ни ветра, ни снега, стоит у подъезда дома графини, чтобы проникнуть туда — к тайне карт, а не к Лизе. Его речь к графине мелодраматична: он взывает к любви, сам чуждый любви. Графиня мертва. Невозвратная потеря тайны, от которой он ожидал обогащения, ужасает его. Казалось бы, смерть графини должна была бы убить его маниакальную мечту овладеть тайной, но она не убила ее, именно не убила, потому что Германн уже маньяк. И по логике маньяка графиня должна открыть ему эту тайну, ибо это теперь его тайна, даже после ее смерти. Суеверие привело его на похороны графини. У гроба Германну привиделось, что мертвая старуха «насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом». Он теряет сознание. Перед нами как

будто уже начало галлюцинации. После похорон «целый день Германн был чрезвычайно расстроен. Обедая... он, против обыкновения, *пил* очень много в надежде заглушить внутреннее волнение. Но вино еще более горячило его *воображение*. Возвратясь домой, он бросился не раздеваясь, на кровать, и крепко заснул».

Читатель достаточно подготовлен автором для кошмара с бредом, для галлюцинации. Все последующее может быть сном во сне, как это у Гоголя, хотя сам автор «Пиковой дамы» уверяет читателя в противном: Германн «проснулся уже ночью... Сон у него прошел; он сел на кровать, и думал о похоронах старой графини». Переход от мыслей о графине к ее появлению — непосредственный: неисполнимое желание исполнилось — тайна трех карт в руках у Германна. Эти три карты — тройка, семерка, туз — заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи. Его сознание суживается: образы внешнего мира принимают формы тройки, семерки, туза. Все мысли сливаются в одну: воспользоваться тайной, выиграть! Но выиграть не «воздушный банк», как это у Лугина, а выиграть банк сонника — золото.

Начинается игра. Германн трижды ставит на карту все состоянье сразу: дважды выигрывает, на третий раз его настигает возмездие. В психопатологическом плане заслоненный, т. е. смещенный, образ графини отомстил. Он всплыл, заместив образ туза: Германн «обдернулся», он принял за туза пиковую даму. И автор резюмирует свой психопатологический план заключением: «Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17 номере...»

Если такой синтетический параллелизм двойного одинакового плана — параллелизм развития душевной болезни от приизбытка воображения и подавления страсти, при параллелизме маниакальности идеи «выиграть банк» — еще недостаточен для читателя, чтобы пользоваться правом с помощью повести Пушкина раскрыть замысел повести Лермонтова, подойдем к этому параллелизму аналитически вплотную, не гнушаясь досадными, как будто бы вздорными мелочами.

12

«Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17 номере». В 17 номере?

Безумие Лугина разыгралось также в номере, но в номере 27. Именно в номере: меблированная квартира упорно называется «номер». Мелочь. Будем сначала накапливать мелочи.

У Пушкина — графиня и граф Сен-Жермен. Но и у Лермонтова повествование начинается со слов: «У графа В...» Вздор! Мелочь! Так прибавим еще одну: призрак в «Пиковой даме» — старуха, привидение в «Штоссе» — старичок. Пусть это все мелочи. И тем не менее.

«Графиня сидела вся желтая», платье, которое она сбросила, тоже желтое. Лугину все лица кажутся желтыми, и он сам желтеет. Подозрительные мелочи.

Там все три карты выиграли графине соника. Здесь семерка бубен Лугина проиграла: «...и она соника была убита». Отметим слова «соника», отметим «семерку», отметим «убита». «Дама ваша убита» («Пиковая дама»).

Германн следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры. Лугин «с лихорадочным нетерпением дожидался вечера», т. е. игры в штосс. Отметим приказ высшей воли Германну: «в сутки более одной карты не ставить». Мы знаем: ночной гость также проводит только одну талью в ночь! Теперь две сценки.

Одна: Чекалинский (лет 60) — Германн.

«— Позвольте поставить карту, — сказал Германн... Чекалинский *улыбнулся и поклонился*, молча, в знак покорного согласия...

— *Идет!* — сказал Германн, надписав мелом куш над своею картою.

— Сколько-с? — спросил, *прищуриваясь*, банкомет...

... *Он стал метать*».

В следующий раз Германн поставил карту, положив на нее свои 47000.

Другая сценка: старичок (лет 60) — Лугин: «„Мечите!“ — сказал он [Лугин]... и, вынув из кармана клюнгер, положил его на карту. „Идет, темная“. Старичок *поклонился... и стал метать*».

Еще одна сценка.

«— Как ваша фамилия?

Старичок *улыбнулся*.

— Я иначе не играю, — проговорил Лугин...

— Что-с? — проговорил неизвестный, *насмешливо улыбаясь*».

(Вариант сценки: «Да кто же ты, ради бога? — Что-с? — отвечал старичок, примаргивая одним глазом. — Штосс! — повторил в ужасе Лугин»). Эти сценки сближает друг с другом и их общая интонация, и построение, и смысл, и словарь. Это уже не мелочи.

Подведем итог.

У Пушкина в комнате графини висят два портрета: один из них изображал *мужчину лет сорока*, другой молодую женщину. Портрет, изображавший *человека лет сорока*, в «Отрывке» Лермонтова нам хорошо знаком, равно как нам теперь известен и портрет молодой женщины, изображенный на табакерке.

Когда Германн в церкви наклонился к покойнице, в эту минуту ему показалось, что мертвая *насмешливо* взглянула на него *прищуривая одним глазом*. Лермонтов применил оба выражения к ночному гостю, но поочередно, как бы примериваясь. В уже упомянутой сценке: «Что-с? — проговорил неизвестный [стари-

чок], *примаргивая одним глазом*» (между «прищуривая» и «примаргивая» различие невелико: образ один) и тут же стоит «насмешливо улыбаясь». Выражение «насмешливо» стоит и у Пушкина.

Эти параллели тоже не совсем мелочь.

После похорон... перед приходом белой женщины «целый *день* Германн был чрезвычайно расстроен. Возвратясь домой он *бросился*... на кровать...».

То же произошло перед приходом ночного гостя с Лугиным: в *этот день* «небывалое беспокойство им овладело... он бросился на постель и...».

Приближается момент явления призрака старухи Германну и старичка Лугину.

Германн «проснулся уже *ночью*... было без четверти три...он сел на кровать и думал о похоронах старой графини».

«Около *полночи* он [Лугин] успокоился; *сел* к столу... и стал что-то чертить... Он рисовал голову старика» (т. е. Лугин задумался о портрете).

Продолжаем сравнение.

«*Через минуту* услышал он [Германн], что отпирали дверь [из сеней]... Он услышал незнакомую походку; кто-то ходил тихо *шаркая туфлями*. Дверь *отворилась*, вошла женщина в белом платье».

«...Ему [Лугину] показалось, что *дверь*, ведущая в пустую гостиную [из передней, т. е. из тех же сеней], *заскрипела*... послышался шорох, как будто *хлопали туфли*... *дверь отворялась сама*... в ней показалась фигура...» Мы уже знаем, что возле фигуры старичка кохлялось что-то «белое».

Суть не столько во внешнем словесном сходстве, сколько в схеме построения сюжета и переживаний героев, в психологической канве и узоре на ней. Это подмаргивание или прищуривание глаз, это насмешливость взгляда или улыбки, это расстройство или беспокойство днем перед приходом призрака. Оба героя, и Германн и Лугин, бросаются на постель, оба ночью садятся — один на кровать, другой к столу, стимулируемые одинаковыми мыслями. И там и здесь проходят минуты; и там и здесь фигурирует дверь в соседнюю комнату: в одном случае он отпирается, в другом — скрипит.

И здесь и там послышалось чье-то приближение: в одном случае — походка, в другом — шорох, причем, и это самое характерное, и здесь и там шаркают или хлопают туфли — и при приходе, и при уходе.

И наконец, и здесь и там дверь отворилась и перед героями повестей предстало привидение.

Но проследим еще дальше.

Оба ночных гостя явились ради карт, оба действуют «тихо», оба, хлопая или шаркая туфлями, спрятались. Германн слышал как

«хлопнула» дверь в сенях, но когда он проверил эту дверь, она оказалась запертою. Лугин же перед вторым посещением старичка «запер на ключ дверь, ведущую *в переднюю*», однако это не помешало ночному гостю явиться в урочный час, но, очевидно, не через эту дверь, а через другую. То, что эта другая, потайная дверь существовала именно в темной комнате рядом со спальней Лугина, на эту мысль наводит читателя потаенная дверь и лестница из темного кабинета, что был рядом со спальней графини. Графиня мертва. Германну надо выйти незаметным из дому. «Я думала провести вас по потаенной лестнице», — сказала Лизавета Ивановна. Она вручила Германну ключ от двери и Германн расстается с нею. Он «вошел в кабинет, ощупал за обоями дверь, и стал сходить по темной лестнице... Под лестницею Германн нашел дверь, которую отпер тем же ключом, и очутился в сквозном коридоре, выведшем его на улицу».

Через такую же дверь за обоями где-нибудь за одним из овальных зеркал или в простенке между ними мог входить в свою прежнюю квартиру ночью и старый шулер с дочерью, имитируя привидение, о чем, быть может, знал только старый дворник.

Читатель вправе отстаивать свою догадку о потаенной двери и отвести упрек в фантазерстве, так как сильнейшее и явное воздействие «Пиковой дамы» на «Отрывок» Лермонтова и их сюжетный и лексический параллелизм оспаривать трудно. Только Лермонтов по-своему использовал нарочито заимствованные моменты, ибо тенденция его повести иная, чем у Пушкина. Ведь повесть «Штосс» — ответ на «Пиковую даму», быть может в большей степени, чем на «Портрет» Гоголя.

13

Быть может, «Пиковая дама» наведет какого-нибудь более проницательного читателя, чем пишущий эти строки, на счастливую мысль о грядущей роли «окошка» в повести Лермонтова и на более счастливую мысль, чем мысль М. П. Богданова о самоубийстве Лугина.

«Окошко» в «Пиковой даме» есть, и оно играет немаловажную роль в интриге. В окошке дома графини увидел Германн, уже захваченный маниакальной идеей о трех картах, черноволосую головку Лизаветы Ивановны. Эта минута, т. е. «окошко», решила его участь. Через это «окошко» увидела на улице Германна Лизавета Ивановна. Через это «окошко» ведется немой разговор зарождающейся любви. Через это «окошко» Германн как бы гипнотизирует невинную душу Лизаветы Ивановны своими устремленными на нее глазами. Через это «окошко» бросает Лизавета Ивановна первое и второе (увы!) роковое письмо с согласием на ночное свидание в доме графини. Но свиданием с Лизаветой Ивановной роль «окошка» еще не закончилась. Оно сыграет еще роль в другом свидании — в свидании Гер-

манна с призраком графини. Перед самым приходом и тотчас после ухода старухи, т. е. дважды, «кто-то с улицы поглядел к нему [Германну], в окошко». Очевидно, поглядел призрак покойницы. Последнее введено не для картинности. Это предупреждение о возмездии.

Итак, два свидания: Германн — Лизавета Ивановна, Германн — старуха. В обоих случаях упор автора на образе «окошка». «Окошко» послужило началом любовной интриги. «Окошко» послужило и в конце как бы началом возмездия за обман.

Вспомним слова покойницы: «Прошаю тебе мою смерть с тем, чтобы ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне...» Германн не выполнил условия, он даже забыл о нем. Ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его. И возмездие последовало. И именно момент возмездия отразился в «Отрывке» Лермонтова.

В руках Германны вместо туза — пиковая дама, он обдернулся. Психологический образ графини на мгновение заслонил в его сознании образ туза. Рука и мысль не координированы. В этот момент ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное *сходство поразило его*. «Старуха!» — закричал он.

Когда Лугин нарисовал голову старика, его также «поразило сходство этой головы с кем-то знакомым»: с портретом, значит, и со старичком, потому что старичок «ужасно, ужасно похож» на портрет, и хотя Лугин вместо слова «старик» выкрикнул: «а! теперь я понимаю!» — по смыслу это одно и то же.

Если следовать положению о сюжетном параллелизме обеих повестей, Пушкина и Лермонтова, то может быть брошена догадка, что «окошко» и в «Штоссе» послужило для развития интриги — для наблюдения и узнавания героини, дочери старого шулера.

«Окошко» фигурирует перед приходом страшного гостя, когда смеркалось. Лугин не велел подавать свеч и сел у «окошка», которое выходит во двор. На дворе было темно, у бедных соседей тускло светили окна. Он долго сидел⁷. Быть может, за одним из этих окон Лугин впоследствии тоже увидел женскую головку бедной соседки (кстати, «головка» и у фантома!), быть может и она увидела его еще до того, как он увидел ее; быть может, не только она увидела его, а увидел его и отец этой головки, старый шулер; быть может, «окошко» послужило Лугину и автору для узнавания «неземного видения» и признания его земным.

Повторяю, пусть более проницательный читатель попытается разрешить загадку «окошка». Но что «окошко» играет в «Отрывке» существенную роль, не меньшую, чем в «Пиковой даме», за это говорит запись этого слова Лермонтовым в его альбоме. Лермонтов

⁷ Так же долго, как долго Германн смотрел на труп графини в ее спальне.

как автор взял пушкинское «окошко» на заметку, и не случайно. Здесь все настезь. Здесь не может быть и речи о заимствовании. Здесь речь идет о поединке — об утонченном соревновании двух творческих воображений. Потерял ли исследователь напрасно время на свои размышления о загадочном «Отрывке» неоконченной повести Лермонтова — пусть судят читатели. Быть может, иные из его догадок ошибочны, но он утешает себя тем, что триединый план «ужасной истории» все же раскрыт.

В трех планах развивается повесть «Штосс». И в плане оккультно-спиритическом — для тех, кто верит в живых Мельмонов и вампиров. И в плане психопатологическом — для здравомыслящих и скептиков. И в плане романтико-реалистическом: ибо все фантастические события повести действительны.

И все эти три плана чудной прелестью таланта и силой и тонкостью ума слиты в «Отрывке» в план триединый.

Перед нами привидение и не привидение, галлюцинация и не галлюцинация, действительность и не действительность. Это и есть то, что называется искусством и чем искусство быть должно. Это и есть «энигма», загадка искусства, энигма сложности простоты искусства, когда она раскрыта.

Почему же озаглавлен роман, если доверять Е. П. Ростопчиной, «Штосс»? Это тоже тонкость — тонкость иронии автора.

На недоуменный вопрос читателя: «Что же это?» — автор, в аспекте светского общества неисправимый шутник и трагический мистификатор, отвечает:

«Что-с?»

Но читателю слышится: «Штосс».

Никакого Штосса в повести нет. Он здесь не живет.

— А где же?

— А черт его знает!

Но если кому нужен более положительный ответ — обратимся к Печорину. Есть у Печорина в «Фаталисте» одно признание, что и «он в молодости любил ласкать попеременно то мрачные, то радужные образы, которые рисовало ему его беспокойное и жадное воображение». И он отдал этому дань.

Но что осталось? — Одна усталость, как после ночной битвы с привидениями.

Такая ночная битва с привидениями и есть поединок Лугина с ночным гостем, и есть «Штосс», и есть трагический поединок поэта с самим собою, и есть Лермонтов, и есть «реализм» поэта Лермонтова во всей мощи и тонкости его романтики.

Но только такой реализм?

Его наименование: «Имагинативный реализм».

Миф моей жизни

Миф моей жизни*

(Автобиография)

Вот что побуждает меня рассказать и раскрыть миф моей жизни — историю и образ моего духа, творчества.

В первый год моей каторги — 1937 — inferнальный художник, хранитель моих рукописей, собственноручно сжег их перед смертью. Безумие ли, страх или опьянение алкоголика, или мстительное отчаяние, та присущая погибающим злоба-ненависть к созданному другими, или же просто ад темной души руководили им — итог один: вершинные творения, в которых выражены главные фазы единого мифа моей жизни, погибли.

Моя жизнь осталась неоправданной. Мое отречение, самопожертвование во имя самовоплощения моей творческой воли завершились трагедией и сарказмом. Я достиг, воплотил, — но злость, мстительность, самовлюбленность, зависть, трусость, самолюбие приспособившихся и безразличие пустоцветов не только не захотели спасти, но, наоборот, захотели уничтожить то, что было создано вдохновением, страданием, любовью, напряженной мыслью и трудом для них же. Остался пепел — пепел моего дела, пепел того, что уже не принадлежало ни мне, ни им, принадлежало всем — человечеству, человеку, векам.

Так считаю я себя вправе расценивать то, что сожжено безумцем, и что не было спасено далеко не безумными. Как всегда: страх, немного подлости, много глупости и невежества — а в итоге зло и гибель благого дела.

Это было трагедией для меня, вернувшегося с каторги. Это была вторая каторга — каторжнее всякой каторги. Мне осталось только воображение — память, в которой живет мучительно то, чего уже нет и что безвозвратно. Я вижу рукописи, я вижу страницы, предо мной, как призраки, проносятся былые мысли; возникают и тут же куда-то ныряют созданные мною смыслы целого, вычерчиваются отдельные профили, но воплощенного (материально-го), облеченного в форму того, что жило словом, образом, рит-

* Работа была впервые опубликована Н. В. Брагинской в журнале «Вопросы философии». М., 1989. — № 2. — С. 110—115.

мом, что было сплавлено в целостность замысла — этого нет. Я остался бездетным.

Удар постиг меня в предзакатные годы: мне полвека. И если б даже быт, тело и люди обусловили мне благоприятное грядущее, все же то, что сожжено, не восстановимо. Иные слова, иной ритм, иные образы, иное зрение, иной пробирный камень опыта у меня сегодня. Это трагедия самосознания, — но не только самосознания. Это трагедия для всей моей, теперь неоправданной жизни. Но нуждается ли жизнь в оправдании? Да, нуждается: ибо всякая жизнь нуждается в осмыслении, в осуществлении ее цели, ее смысла. Дело не в душевной боли. Моральные угрызения тоже боль. Здесь совершено убийство: убито то, что я породил, и я вправе сказать: здесь убита радость мыслителя и поэта. Люди, лишенные творческой гордости, но не лишенные житейского тщеславия, могут торжествовать. Тщеславным я никогда не был. Я скрывал то, что создавал: не предавал свои сочинения гласности, не организовывал общественного мнения, не создавал для себя ореола при посредстве друзей или маклеров славы. Честолюбив я никогда не был. И если я был в каком-то плане горд, то моей гордостью было только мое творческое дело, моя цель: создать наисовершенное, наивысшее — то, что мы по-земному именуем бессмертным. В этих словах нет никакого пафоса. Их надо принять просто. Я пишу искренне. Так мыслит и хочет всякий подлинный художник и мыслитель — даже сквозь лицемерие показной скромности.

Я пожертвовал всем, за что борются люди: возможностью легкой славы, карьеры, комфортом, положением. Короче говоря: я пожертвовал благоразумием и здравым смыслом трезвых людей. Но это еще небольшая жертва. Я пожертвовал наслаждением «вкусно пожить»: питаться и сладострастничать — я пожертвовал радостью тела. Это уже нечто от аскетизма, хотя аскетом стал я поневоле. Аскеты — лицемеры (почти всегда), если они не маньяки или не гениальные неудачники. Это была жертва себе в ущерб. Но я пожертвовал гораздо большим, я пожертвовал любовью — любовью в том смысле, в каком я понимал подлинную любовь. Я любил, любил, как, быть может, не умеют уже любить в XX веке, но еще умели любить в XVIII — и я отдал любимую женщину в жертву пошлости, банальности, комфорта. Я стоял пред выбором: или любимая женщина или мое дело. Она была из тех созданий, которых в силу сложнейших обстоятельств надо было выкупить у людей. Такую женщину выкупают или золотом или славой. Горькое признание. У меня не было ни того, ни другого. Я долго боролся, даже слишком долго и пожертвовал ею только тогда, когда она стала между мною и моим делом. Это была большая жертва — жертва счастьем, жертва душой. На некоторое время я ооченел, чтобы пережить разлуку.

Такая жертва должна была быть оправдана. Она не оправдана. Моя нужда, нищета, одиночество, покинутость — не оправданы. Вот почему моя исповедь не мораль, а жизнь.

К этому надо еще прибавить мщение духа. Дух часто мстит человеку за то, в чем он не повинен, а повинны другие: за то, что уничтожено самовоплощение духа. Дух требует для себя бессмертия — и я обманул его.

Дух требует, — вот почему я рассказываю и раскрываю миф моей жизни: неведомое пусть станет ведомым. Войдет ли оно в мир, придет ли к людям, или, быть может, снова злой волей или безразличием людей будет сожжено или затеряется и погибнет — что могу я? Сейчас я только исполнитель внутреннего веления.

* * *

Есть жизни, которые таят в себе миф. Их смысл в духовном созидании: в этом созидании воплощается и раскрывается этот миф. Творения такой жизни суть только фазы, этапы самовоплощения мифа. У такой жизни есть тема. Эта тема сперва намечается иногда только одним словом, выражением, фразой. Это слово и выражение суть только пуэнт или ядро словесного контекста, пятно на фоне. Затем тема развивается (красной нитью). Фраза может превратиться в этюд, брошенный намек — в явный сюжет. Так возникает мифотема. Она мелькает среди иных сюжетных тем, иногда особенно отчетливо возникает на срывах при жизненных коллизиях. То она скользит волной среди волн, а еще чаще скользит под волной, как автобиографический подтекст, то она вычерчивается предметно. Она становится заглавием, лозунгом. Наконец, она воплощается в полное творение: возникает развитие мифотемы. Теперь мифотема становится целью и смыслом. Она получает лицо, она материально живет как форма-творение. Она тело. Это обычно первое большое вершинное произведение юности, апофеоз ее фазы-романтики. Итак, раз эта мифотема есть раскрытие мифа самой жизни автора, самого духа автора и некое предвидение его судьбы, то произведение такое выступает как первообраз мифа его жизни. Далее мифотема претерпевает многие метаморфозы, меняя свои образы и имена*.

* Так, мифотема Леонида Андреева есть миф о молчании хаоса-ночи. Она проходит через ряд метаморфоз. Сперва возникает образ с т е н ы (рассказ), затем образ «глаз Елиазара» и «скульптуры Аврелия», — затем образ именуемого «некто безмолвный» в с е р о м, затем, «в р а т а в е ч н о с т и» (Аплатема) и, наконец, Ч с р н ы с т е н и. Так раскрывается миф жизни Андреева. Миф е д и н. Серия образов — его метаморфозы: стена — глаза Елиазара — скульптура Аврелия — Некто в сером — врата вечности — Черные тени.

Так, мифотема Фридриха Ницше есть миф о воле к мощи. Этот миф проходит немало фаз-образов. Чрез отрицательный образ сократического человека, пере-

Среди созданных мной произведений, вполне и не вполне завершенных, три произведения являются такими фазами — метаморфозами единого мифа моей жизни — моей мифотемы. Первое — это:

1. Произведение моей юности: мистерия-трилогия *«Великий романтик»* (1910—1913—1919). 2. Роман-поэма моей зрелости *«Запись Неистребимая»* с его прологом и его первой частью *«Видение отрекающегося»* (годы 1925—1928). 3. Все обуславливающим, все завершающим и все раскрывающим было философское произведение последних десяти лет моей жизни до каторги (1928—1936 гг.) — *«Имагинативный Абсолют»*.

Мистерия «Великий романтик», «Запись Неистребимая», «Имагинативный Абсолют»

Образ моего первого творения, Мечтателя Сатаны, юного титана, сына матери-Земли, прекрасного и невинного благодетеля человечества (мистерия «Великий романтик») сменяется образом моего второго творения, Иисуса, отрекающегося от учения, навязанного ему людьми, но не от любви, и образом героя романа Орама, требующего от Иисуса такого отречения (роман «Запись Неистребимая»). Оба эти образа — титана Сатаны и Иисуса — завершаются в моем третьем творении положительным утверждающим учением о духе как о высшем инстинкте, как о побудителе к символическому бессмертию во всех ипостасях его воплощения, как о стимуле к совершенству, к вечности, к идеалу — т. е. как о стимуле к культуре. Таково учение о духе как о творческом воображении-имагинации, как о высшем верховном даре нашего разума, как о создателе идей («Имагинативный Абсолют»). Великий романтик — Видение отрекающегося — Имагинативный Абсолют — три книги. Две из них сожжены: «Запись Неистребимая» и «Имагинативный Абсолют». У третьей книги не хватает частей: они также сожжены. Чтобы восстановить миф моей жизни, чтобы создать хотя бы ее мнимое оправдание, чтобы

воплотившегося в христианина-раба, через образы Сверхчеловека — Антихриста — Заратустру — Диониса — антиморалиста — злобного человека — нового философа воплощается этот миф. И три произведения суть три фазы этого мифа, три вершинные точки духа Ницше: 1. «Рождение трагедии из духа музыки» (Аполлон и Дионис). 2. «Так говорил Заратустра». 3. «Воля к мощи». Все прочее, что написал Ницше, есть прелюдии и комментарии — до и после. Миф един.

исполнить требование моего внутреннего голоса,— я пишу эти строки.

«*Великий романтик*» — произведение двадцатилетнего юноши. Его первая дата — дата окончания одной из его частей: 1910 год. Это трагедийная мистериальная трилогия. У нее есть Пролог, или Предварение, и Эпилог: они самостоятельные части. Первоначальное общее заглавие целого всей трилогии: *Ступени Сатаны*. Каждая трагедия трилогии — Ступень. Следовательно, их три. Три ступени суть три явления Сатаны человечеству. Пролог носит заголовок «Мифотема». Идея мифотемы пересказана в предварении. Здесь действующих лиц — три: мать-Земля, Сатана — ее первородный сын — Титан, Греза — ее первородная дочь, бывшая Титанида. Все — аллегория.

I. Мифотема: — Сатана, Великий романтик, есть воплощение вечного стремления человека к неведомому счастью. Он есть дух земли, астрально чистый при своем возникновении и отягченный бременем познания (жизни) при своем закате. Отсюда его вечная вера и вечная скорбь. Основной смысл его образа в том, что не он, Сатана, передает людям свое инстинктивное познание, а, наоборот, люди (самый процесс жизни с ними) делают Сатану мудрым. Но мудрость эта горька. Для Сатаны жизнь была сновидением, и, когда он пробуждался, жизнь казалась ему прекрасным творчеством. Но люди в лице мудрых, т. е. разума, постигшего все, кроме тайны жизни и смерти, требуют от него подвига и жертвы и накладывают на него ответственность за все то их прошлое, которое привело людей к вратам непостигаемого, где разум признает себя бессильным (Кант). Это прошлое людей, как Атлант небо, взваливает на себя Сатана и постепенно становится старым и недобрым.

Придя дать людям ему самому неведомое счастье, он постигает, что счастье не дается извне как чудо, путем откровения, которого и жаждет человечество, а приобретается изнутри, путем возвышения помысла и осуществления его цели в жизни. Свобода — отказ от власти как насилия — есть первое требование духа. На пути к возвышению человечества стоят его человеческие иллюзии, вековые приходящие обманы-утешения или грезы о счастье, грядущем с неба: поэтому надо отвергнуть небо. Небу противопоставляется земля. Человек обязан признать себя всецело земным, ни на что не надеяться, кроме как на себя, ибо все его силы суть силы земные. Но человек, перенеся все свои чаяния с неба на землю, не может расстаться с жаждой чуда и начинает ждать чуда уже не с неба, а от земли. Раз тайна жизни и смерти, а следовательно, и счастья, скрыта здесь, в земле, то Сатана обязан передать им власть над этой тайной, открыть им тайну. Но раскрытие тайны жизни есть смерть, и победить ее можно только выходом из оков жизни: таков Зал Света.

Мудрые (т. е. совокупность всего прошлого человеческого опыта, его знание) могут постигать только посредством строгих законов. Для них возвыситься над жизнью значит получить власть над жизнью, приказывать ей. Они трезвы и точны. Сатана же — романтик. Как романтик, сделавшись вождем людей, он лишает их этой власти над жизнью и поэтому должен быть изгнан. И не тревожить более своими снами человечество. Он должен быть изгнан так, чтобы человечество перестало в него верить, его ждать и на него надеяться, чтобы оно отреклось от него и все свои чаяния возложило только на свой здравый разум — на Мудрых. Этот разум Мудрых, дойдя до пределов постижимого, воздвигает на Земле каменную стену, чтобы отделить разумно постигаемое от непостижимого, от бездны вечности, куда заглядывает бесцельный, по их мнению, романтизм. Замкнувшись в пределах разумного, постигаемого, т. е. здравого смысла, человечество под руководством Мудрых перестает стремиться вперед и самоограничивает себя механической, конструктивной, однообразной действительностью — системой концентрических кругов. Отсюда праздник Великих Кругов, на которых человечество, разделенное на касты-профессии, пляшет по кругам. Все то, что человечество искало вне пределов земли, оно перенесло на землю, превращая духовные ценности в механические. Покой механизированной жизни становится их судьбой: он выражен в образе «Старухи Жизни», в которую превратилась былая титанида Греза, возлюбленная Сатаны. Происходит строгая дифференциация человечества: во главе стоят Мудрые; далее идут люди разумного рационального творчества — наука и искусство: они (вполне) строго закономерны и замкнуты. Собственно говоря, творчества нет, ибо нет порыва. Есть только действие механических законов логики. Масса людская делится на людей разумного дела — Серые плащи, и на Могильщиков — тех, которые принимают изжитые материальные ценности и превращают их в утиль. Серые из этого утиля вновь создают ценности, — и так без конца. Прогресс есть, но смысл жизни — движение маятника. Он символизирован качаниями хороводов в день праздника Великих Кругов.

Первая Ступень Сатаны есть первая трагедия: «Великий Романтик». Это центральное произведение. Вершинная точка мифа, о котором я упоминал — дата создания «Великого романтика»: 1913 г. Ее новая редакция возникла в 1919 г. Она почти восстановлена. Поэтому ее сюжет я не передаю.

Вторая ступень написана до первой. Их разделяют три года. (Рукопись обрывается. — Н.Б.)

Третья фаза мифа моей жизни «*Имагинативный Абсолют*».

У этой книги есть своя биография. Если она третья фаза мифа моей Жизни, то одновременно она и фаза истории. (Она возникла

временно апология абсолюта как необходимого условия философии и культуры. Ее вторая тема: роль имажинации в философии. Даны анализ и движение двух потоков философии научной, анти-имагинативной, отрицающей познавательную роль воображения и враждебной ему, — и потока философии имажинативной, в частности художественной, утверждающей познавательную роль воображения. Один поток, примерно: Аристотель — Фома Аквинат — Декарт — Спиноза — Лейбниц — Кант — Энгельс — Гуссерль — — —

Другой поток, примерно: Гераклит — Эмпедокл — Платон — Плотин — Раймонд Люлли — Бруно — Шеллинг — Фехнер — Шопенгауэр — Ницше — Бергсон — — —

В конце концов, первая часть есть историческое предварение к системе. Завершается эта часть моим пониманием философии: *философия как искусство*.

2-я часть — часть постулирующая — теория — основные положения системы — основные смыслы. Это собственно и есть Имагинативный Абсолют. Здесь сформулированы основные законы природы и культуры — законы духа как высшего инстинкта.

3-я часть: «гносеология воображения». Раскрытие имажинации как высшего органа познания и как центра творческой силы. Эта часть есть скорее предстоящий труд, чем труд выполненный. Погибли собранные за годы материалы и заметки. По существу, работу над ней надо начинать сызнова.

1940 г.

Об авторе и его идее

Памяти Якова Эммануиловича Голосовкера (1890–1967)

20 июля 1967 г. умер Яков Эммануилович Голосовкер, знаток и исследователь античной культуры, автор многих переводов из эллинской и римской поэзии.

Он родился в 1890 г. в семье киевского хирурга. Классическая гимназия и историко-филологический факультет Киевского университета, где преподавали в ту пору А. И. Сонни, В. П. Клингер, А. Н. Гиляров, дали ему надежную базу для углубления в античную литературу и философию. В 1913 г. на страницах журнала «Гермес» появляются первые переводы Якова Эммануиловича из античных поэтов. В 1922–1923 гг. он совершил поездку в Германию, чтобы впитать в себя достижения немецкой классической филологии. Возвратившись, он начал читать лекционные курсы (по истории и теории греческой литературы, античной эстетики и философии — в Брюсовском институте, 2-м МГУ и др.), много переводил с греческого и замышлял синтетический труд, где должна была быть раскрыта загадка эллинского строя мышления.

Он был в расцвете творческих сил, когда во второй половине 30-х годов огонь уничтожил его важнейшие рукописи. И в 1943 г. — тоже от огня — гибнет библиотека и архив Якова Эммануиловича. За несколько десятилетий он опубликовал лишь несколько сравнительно небольших по объему работ.

Если жизнь Якова Эммануиловича сложилась как жизнь несвершений, то причина этому не в одних только злополучных стечениях обстоятельств, материальных невзгодах или упрямстве издательского начальства, не желавшего принимать всерьез этого белобородого патриарха с по-детски увлеченной и совсем не по-детски усложненной речью. Яков Эммануилович сложился как ученый, всем своим существом отрицавший воспитавшую его «классическую» науку. Он работал в мире классической филологии и пересматривал, отвергал и уничтожал те принципы, на которых воздвигали эту науку его учителя и учителя его учителей. Осуществить переворот было ему не под силу — но он обладал тем редким слухом, который позволял за привычно-однообразным скрипением тысяч автоматических перьев уловить назревающий шелест листьев Додонского дуба.

Пожалуй, ни одна из областей науки о древности не разработала свою методiku до такой степени совершенства, как классическая филология: логика сопоставлений и противопоставлений, восполнение лакун и объяснение грамматических конструкций, требование полноты привлечения источников и возможность осуществления этого требования — все это придавало классической филологии почти математическую строгость; недаром немецкие статистики конца прошлого века уверяли, что классическая гимназия лучше готовит техников, нежели реальная. И тем не менее оказалось, что эта логическая игра ведет к расчленению объекта науки на бесчисленное количество отдельных частных связей, не ставя перед собой задачи воссоздания целостного образа человека и человеческого общества в древнем мире. Самостоятельное бытие обретало толкование каждого отдельного слова Гомера, Геродота, Платона — но миллионы сохранившихся от древности слов не сплетались в единую картину.

Тяга к этому целостному воспроизведению прошлого и составляла суть поисков Я. Э. Голосовкера. Поисков, в ходе которых он пришел к убеждению в невозможности путем серии логико-систематизирующих операций проникнуть в святая святых древнего общества. «Гений систематизации, — писал он в одном из набросков, — конечно, тоже гений, но воздвигая вавилонскую башню систематики, гений систематизации вовсе не знал, что это дело завершится вавилонским столпотворением систем философии». Порядок, заявил он, идеал аптекаря, а не исследователя, исследователь же наделен дивной способностью воспринимать мир «в его бесконечной динамической глубине», в его противоречивой сложности и цельности.

Так в упорядоченную систему классической филологии внедрялась фантазия — не как средство развлекательности и забавы, но как инструмент познания. Именно этот принцип лежит в основе книги «Сказания о титанах», выпущенной по иронии судьбы Детгизом: ученый смело экстраполирует, воссозданная им антитеза двух миров — титанов и олимпийских богов — далеко не в каждом слове может быть обоснована ссылкой на бесспорные свидетельства источников, но зато мифологический мир греков обретает ту жизненную силу, ту диалектику, которая начисто вымыта из бесчисленных классификационных пособий и систематизированных пересказов эллинических легенд и преданий.

В автобиографии Яков Эммануилович писал: «Античность не была для меня дверью, замыкающей меня в мире классической филологии. Она всегда была для меня вернейшим путем для постижения самых сложных загадок жизни и культуры и особенно законов искусства и мысли... Я всегда старался удалить от глаз чи-

тателя филологическую кухню, предъявляя ему только смысл и образ античности, как явлений вечно живых и волнующих душу моих современников... [Античность] стала для меня не только ко-лодцем, из которого я вытягивал мои ведра с живой водой, не только моим путем в литературу, но и преддверием к моему последнему творческому синтезу...». (Яков Эммануилович имел в виду оставленный им в рукописи философский труд о роли воображения в развитии культуры, о логике античного мифа.)

Яков Эммануилович с университетских лет занимался античной философией. Но как показательно, что для него этот интерес к философии вылился не в анализ той или иной из логических систем — будь то Платонова, Аристотелева или какая-нибудь иная. Начав с философии, он ушел и неминуемо должен был уйти в мифологию: греческая мысль для него — по преимуществу мифологическая мысль, и сущность мышления древних эллинов он называет имажинативным реализмом, способностью создать символ, образ (порой фантастический), удивительным способом улавливающий и передающий черты действительности. Одним воображением, без лабораторий, без техники греки в своих символах и в мифологических образах предугадывали истину.

Над этим стоит задуматься. Действительно, не модернизировала ли наука XIX в. образ трека, не слишком ли далеко зашел процесс его «посмертной» рационализации? Может быть, и в самом деле гениальное предвидение эллинов было вызвано к жизни не силой их логических конструкций, но образностью, символичностью, мифологичностью их мышления, что позволяло им дерзко перешагивать через грани известного и с помощью воображения (я бы сказал, интуиции) воссоздавать картину мира более подлинную, чем это было бы возможно силою доступных им средств систематического познания.

И любопытно, с каким интересом тянулся Яков Эммануилович всю жизнь к немецкому поэту Гёльдерлину: переводил его, писал о нем. Не потому только, что этот великий и у нас почти вовсе не известный художник (которого Стефан Цвейг ставил вровень с Гёте) был страстно влюблен в Элладу, но в гораздо большей степени потому, что редко какой поэт достигал подобной высоты в той магии воображения, в том имажинативном реализме, который был у Я. Э. Голосовкера одновременно и объектом и средством исследования.

Яков Эммануилович был не только историком литературы, знатоком русской и зарубежной культуры (свидетельство тому — опубликованная небольшая работа о Достоевском и Канте), но и сам был литератором. Он писал в стихах и прозе, переводил, и прежде всего греческих и латинских поэтов-лириков. Эти пере-

воды составили сборник, вышедший двумя изданиями. (Яков Эммануилович переводил и с немецкого — в издательстве «Academia» вышла «Смерть Эмпедокла» Гёльдерлина, в планах издательства значились подготовленные к печати комментированные переводы «Гипериона» того же автора и «Так говорил Заратустра» Ницше.) Для составленной Яковом Эммануиловичем большой Антологии русских переводов античной лирики специально переводили современные русские поэты (Б. Пастернак, И. Сельвинский, А. Тарковский и другие), а многое сделано им самим, и в том числе те стихи греческих лириков, которые совсем недавно стали известными по Оксиринхским папирусам (Сафо, Алкей, Коринна, Симонид Кеосский). Характеризуя этот уникальный труд, включавший в себя более 2 тыс. стихотворений 135 авторов в переводах 84 поэтов, покойный А. И. Белецкий, писал о «литературно-культурном подвиге» Я. Э. Голосовкера. Антологию сопровождали статьи (одна из них — о принципах перевода, основанных на новой теории благозвучия и чтения эллинского мелического стиха, направленных против буквализма подстрочного перевода слов, а не их смысла) и большой словарь-комментарий. Но нужно ли здесь еще раз говорить о полноте подбора, о критическом изучении, о громадном труде и эрудиции?

А. П. Каждан

Список основных печатных трудов Я.Э. Голосовкера

1. Фридрих Гёльдерлин, Смерть Эмпедокла, трагедия, предисловие. А. В. Луначарского, пер. Я. Голосовкера, М.—Л.: Academia, 1931, 135 стр. [К книге приложен комментарий Я. Э. Голосовкера, состоящий из предварения и трех статей: «Эмпедокл из Агригента», «Зарождение темы», «К истории текста».]
2. Лирика древней Эллады в переводах русских поэтов, собрал и комментировал Я. Голосовкер, М.—Л.: Academia, 1935, 242 стр.
3. Гораций. Избранные оды, составление, общая редакция и комментарии Я. Голосовкера, М.: ГИХЛ, 1948, 142 стр.
4. Поэты-лирики древней Эллады и Рима в переводах Я. Голосовкера. М.: ГИХЛ, 1955, 199 стр.; 2-е изд., 1963, 239 стр.
5. Сказания о титанах. М.: Детгиз, 1955, 279 стр.; 2-е изд., 1957, 288 стр.
6. Сказание о кентавре Хироне. М.: Детгиз, 1961, 128 стр.
7. Поэтика и эстетика Гёльдерлина // Вестник истории мировой культуры. 1961. № 6.
8. Достоевский и Кант. Размышление читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума». Изд-во АН СССР, М., 1963, 101 стр.

О труде Я. Э. Голосовкера*

Предо мною рукопись Якова Эммануиловича Голосовкера — известного специалиста по античной литературе, мифологии, писателя по философским вопросам, переводчика, одного из образованнейших и глубоких мыслителей нашего времени — своеобразного, неповторимого. Она названа автором «Имагинативный абсолютизм» и состоит из двух частей, имеющих каждая собственный подзаголовок: первая — «Абсолютизм воображения», вторая — «Логика античного мифа».

Предо мною книга, от чтения которой трудно оторваться: она поражает и увлекает оригинальностью и глубиной мысли, художественностью ее выражения, остротой постановки проблем. Попытаюсь дать некоторое представление о ней; именно — некоторое, так как любое изложение ее содержания будет лишь бледным отблеском яркого света.

Я. Э. Голосовкер поставил перед собой задачу раскрыть существо и механизм мышления; не мышления вообще, не «аристотелевского», а мышления особого: творческого. Именно в этом мышлении автор видит то в человеке, с чем сопряжено все им созданное и создаваемое, весь мир творимых им ценностей; следовательно, не только искусство, что прежде всего, но и науку, а проще сказать, всю культуру. Таким образом, по своему содержанию работа Я. Э. Голосовкера относится к области гносеологии.

Свой анализ творческого мышления автор строит на определенной основе, которая служит ему и исходным пунктом: существо творческого мышления для него — *имагинация*, почему и само мышление этого порядка он именует *имагинативным*.

Термин этот имеет у него особое значение. Латинское *imago*, лежащее в основе этого слова, по-русски обычно передается словом «образ»; поэтому сама собой напрашивается мысль, что речь идет просто об «образном мышлении», т. е. о вещи давно извест-

* Отзыв был написан академиком Н. И. Конрадом как председателем комиссии по литературному наследию Я. Э. Голосовкера и впервые опубликован Н. В. Брагинской в кн. «Логика мифа», М., 1987. С. 183—187.

ной и порядочно затасканной искусствоведами, особенно — литературоведами. Для того чтобы отстранить именно такое понимание, Я. Э. Голосовкер сразу же заявляет, что смысл термина «имагинация» следует толковать через русское «воображение», но также с приданием ему особого смысла: «воображение» должно быть понято как сила, способность в человеке одновременно и творческая, и познавательная. Поскольку же раскрыть существо этой способности можно средствами логики, постольку все исследование превращается в «гносеологию» воображения. Это и есть имажинативная гносеология.

Однако, употребив слово «логика», автор, разумеется, не может оставаться в рамках логики дискурсивного мышления, логики формальной, как он говорит. Имажинативная гносеология одновременно — и логика познания, и логика творческая, а по отношению к творчеству то, что можно назвать логикой, отнюдь «не взятые в бетон берега реки, а само движение воды — ее течение», как он пишет. Иначе говоря, это логика процесса, каким бы он ни был и к чему бы ни приводил — к истине или заблуждению. Поэтому существуют и логика знания, и логика заблуждения. В созданной человеком культуре есть не только действительное, но, как выражается автор, и «чудесное». Следовательно, существует и логика чудесного. Поскольку же двигатель творческого мышления есть имажинация, т. е. воображение в указанном смысле этого понятия, постольку имажинативная логика равно охватывает мышление в его познавательной и в его созидательной функциях. Из этого же по необходимости вытекает, что имажинативное мышление не просто одна из форм мыслительной деятельности человека, но высшая форма ее. Тем самым имажинативная гносеология превращается у автора в гносеологию всеобъемлющего порядка.

Для того чтобы построить систему такой гносеологии, автор должен был опереться на какой-то материал, разумеется, — особый, специфический, т. е. такой, в котором раскрывались бы обе сферы мышления — познавательная и творческая, и притом не в отдельности, а в своем неразличимом сплаве. Такой материал он нашел в *мифе*.

Почему? Потому, что построенный имажинативным мышлением объект мифа есть не только «выдумка», как выражается автор, но одновременно и «познанная объективность мира», даже нечто «предугаданное в нем». Именно такое содержание мифа, его «бесконечность», как пишет автор, и «сохранила и сохраняет мифологический образ на тысячелетия, несмотря на новые научные аспекты и на новые понятия нашего разума, на новые вещи нашего быта».

Итак — миф. Но какой? Вероятно — всякий. Но автор выбрал античный, древнегреческий. Вероятно, в этом сказалась специальность автора, но нельзя не учесть также и того, что античная мифология в ее целом, т. е. в огромном числе вариантов и изводов отдельных мифологических сюжетов, в их сложном переплетении, дает материал действительно достаточный для построения модели имажинативного мышления.

Следует сказать, однако, что даже независимо от такого результата произведенный автором анализ важнейших элементов греческого мифотворчества, анализ, сделанный при этом с исследовательским блеском и художественной выразительностью, даже сам по себе представляет огромный интерес; и не только для так называемого «общего» читателя, достаточно образованного, чтобы понимать эти вещи, но и для специалиста.

Гносеологическая модель мифа построена на анализе его структуры. Но для того чтобы такой анализ произвести, автору нужно было установить: в чем именно следует такую структуру видеть. Автор увидел ее в трех сферах: в сфере фабулы, сфере образа, сфере смысла. Таким образом, анализу подлежат структура фабулы — автор называет ее «исторической», структура метаморфозы образов и их движения — автор называет ее «динамической», структура смысла — автор называет ее «диалектической». Получается гармонически законченное построение. И опять должен заметить: даже независимо от результата анализа само различение в мифе этих трех структур создает почву для во многом нового подхода к мифу вообще.

Для автора построение на материале мифа модели имажинативного мышления, разумеется, не является самоцелью: все это нужно ему для обоснования своей теории «имажинативного абсолюта». Изложение этой теории и составляет основную часть работы.

Автор проводит в ней анализ того, что он именует «*диалектической логикой*». Именно такая логика присуща имажинативному мышлению; формальная логика действует в мышлении дискурсивном.

Тут автору приходится прежде всего называть те основания, на которых держится диалектика вообще. Таких оснований он видит два: «постоянство-в-изменчивости» и «изменчивость-в-постоянстве». Соединяя логические элементы в этих формулах дефисом, автор такой орфографией подчеркивает, что тут не словосочетания, а в каждом случае как бы одно слово, за которым стоит одно понятие, внутренне диалектическое. Первое положение — «постоянство-в-изменчивости» — автор считает действительным для мира природы: «Ни одна весна не бывает абсолютно такой, какой бывает весна в другом году, но это всегда весна».

Второе положение автор считает действительным для мира культуры: «Самая возможность культурного акта стимулируется наличием в человеке сознания постоянства, неизменности, абсолюта — при любой революционности этого сознания». Есть, следовательно, своя диалектика природы и своя диалектика культуры, состоящие притом в диалектическом отношении друг с другом.

На этой основе автор строит свою диалектическую логику и, как это авторам всегда приходится делать в таком случае, формулирует ее законы. Сначала он говорит о законах тождества, противоречия и метаморфозы. Они приложимы и к природе, и к культуре, но над ними стоит другой закон — высшего порядка: «закон мечущейся необходимости», как формулирует его автор. Под этим образно-выразительным наименованием скрывается мысль, что «все совершается с необходимостью, но сама данная необходимость не необходима». Но есть, по мнению автора, и еще один закон диалектической логики — верховный; автор называет его «законом господствующей силы»: «Сосуществование двух и более центросил временно возможно, — пишет автор, — но сосуществование двух господствующих центросил, т. е. полное равновесие, невозможно». Так автор подходит к центральному положению всей системы его идей: к положению об «имагинативном абсолюте».

Идея имажинативного абсолюта и чрезвычайно сложна, и вместе с тем проста, как и всякая большая идея. Автор считает, что человеку присущ инстинкт культуры, «побуд к культуре», как он выражается; иначе говоря — стремление к культуре, к ее созданию. Этот инстинкт выработался в нем в «высшую духовную силу», разясняет автор. «Это и есть то, что мы называем „дух“». Спиритуалистическая философия приняла этот “дух” за особую субстанцию. Религия наименовала его словом “бог”. Она обособила его от человека и смирила им человека, но в высших своих проявлениях она в то же время будила в человеке его человечность — тот самый присущий человеку “дух” — его высший инстинкт, и одновременно она же возвела на него гонения», — пишет автор. «Такова диалектика истории», — замечает он.

Но «побуд к культуре» как *смысл* есть, как считает автор, не что иное, как «жизненный побуд к бессмертию» и к его ипостаси — постоянству, ко всему абсолютному, без чего невозможно само творчество культуры, сама культура. Таким образом, заключает автор, понятие абсолюта здесь есть заместитель слова «бессмертие». Бессмертие природы перевоплощается в бессмертие культуры.

Таково в самых общих чертах не столько изложение системы мысли Я.Э. Голосовкера, сколько впечатление о ней, да и то — первоначальное. Все же я надеюсь, что и оно сможет как-то сигнализировать об исключительном интересе работы этого автора.

Интерес же этот усиливается еще и теми целями, которые автор поставил перед собой. Конечно, он прежде всего дает философию творческой деятельности человека, которая есть одновременно и подвиг искусства, и знак мощи разума. Но выдвигая понятие «имагинация» как «воображение», он думал, что указывает на ту силу, «тот дух», который «спасает культуру от вакуума мира и дает ей одухотворенность. Поэтому торможение воображения, торможение его свободы познания и творчества всегда угрожает самой культуре вакуумом, пустотой. А это значит: угрожает заменой культуры техникой цивилизации, прикрываемой великими лозунгами человеческого оптимизма и самодовольства, а также сопровождаемой великой суетой в пустоте, за которой неминуемо следует ощущение бессмысленности существования со всеми вытекающими отсюда следствиями: усталостью, поисками опьянения, скрытым страхом, нравственным безразличием и прочими продуктами цинизма и свирепости», — таковы слова автора. Работа Я.Э. Голосовкера — отнюдь не прихотливая игра ума, не абстрактное теоретизирование, не просто попытка сформулировать особую гносеологическую систему; она вдохновлена самими жизненными запросами современности и, в сущности, отвечает на них. Она найдет своих читателей, и многочисленных.

28 января 1968 г.

Проблема «культурной имажинации» в трудах Я. Э. Голосовкера*

...Потому что ни хорошие, ни плохие моторы сами по себе не помогают правильно существовать человеку, если в человеке нет священной сущности или эта сущность убита или искалечена. И неизвестно в точности, что она такое, но известно, что без нее общая жизнь человечества не состоится. Это подтверждается тем, что мы страдаем.

Андрей Платонов. По небу полуночи

Когда Главная редакция восточной литературы издательства «Наука» выпустила небольшой сборник работ Якова Эммануиловича Голосовкера (1890—1967) под общим названием «Логика мифа», — сборник, снабженный отзывом Н. И. Конрада и биографическим исследованием Н. В. Брагинской¹, эта публикация вызвала в памяти другое культурное событие — событие из нашей далекой «шестидесятичной» молодости: казалось бы, случайную публикацию книги Голосовкера «Достоевский и Кант»². Книга поражала не только богатством содержания и глубиной мыслительных ходов, но и каким-то особым отношением к миру и к самому материалу исследования. При всем уважении к Канту и Достоевскому, при всей аккуратности работы с текстами — какая-то особая внутренняя свобода, непринужденность в собеседовании с великими мастерами прошлого. В культурной жизни шестидесятых было много всего: и догматического эрудитства, и бесшабашного недомыслия. Но вот такое сочетание глубины научно-философских познаний и внутренней окрыленности встречалось редко. Мы не раз сходились обсуждать эту книгу, и в ходе обсуждений постоянно всплывал один и тот же вопрос: в чем суть творчества, суть культу-

* Впервые опубликовано в журнале «Народы Азии и Африки», М., 1989. № 2, с. 166—173.

¹ Голосовкер Я. Э. Логика мифа. Прил.: Акад. Н. И. Конрад о труде Я. Э. Голосовкера. Сост. и авт. примеч. Н. В. Брагинская и Д. Н. Леонов. Послел. Н. В. Брагинской. М., 1987. 218 с. (далее ссылки на эту книгу даются в тексте).

² Голосовкер Я. Э. Достоевский и Кант. Размышления читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума». М., 1963.

ры в ту эпоху, когда исчерпали себя тысячелетия и века традиционно-канонических культур, когда мир вступил в полосу постоянного самообновления своего культурного опыта — самообновления философских категорий, художественных образов, общественных идей? Спровоцированные Голосовкером, мы обращались в своих спорах к идеям Августина и Гёте, немецкой классической философии и Маркса, Достоевского и Вл. Соловьева. В этих спорах часто ссылались на круг идей старшего современника Голосовкера — П. А. Флоренского, обосновавшего мысль, что переживание и осмысление внутренних противоречий Бытия лежало в основе великих культур прошлого и оно же станет основой тех беспрецедентных культурных сдвигов, что предстоят человечеству.

Все эти долгие и подчас нескладные культурфилософские разговоры не могли не затрагивать судьбу нашей собственной страны. Ясно было, что мышление и творчество Голосовкера, прошедшего через годы скитаний, через репрессии и небрежение, связано с мышлением и творчеством того слоя русской интеллигенции, что, приняв Революцию в принципе, сумел в тяжелейших условиях пореволюционного быта не только сохранить, но и развить своеобразие своего духовного облика. Живопись Кузмы Петрова-Водкина, поэзия Бориса Пастернака, проза Андрея Платонова и многое-многое другое... Задним числом уяснилось, что все эти, невольно рассчитанные на века и на всечеловеческий опыт, явления российского творчества несут в себе некий общий духовный знаменатель: не теряя самого себя, не отрекаясь от своего нравственного стержня, не впадая в житейский оппортунизм, человеческий дух берет на себя тяжесть Бытия, тяжесть исторических и жизненных противоречий. То, что в условиях XIX века было связано с академическими штудиями по диалектике, в веке XX стало означать повседневную самозащиту и утверждение творческого достоинства человека. Пастернак, переводивший в последний период своей жизни «Созерцание» Рильке, так обобщил этот опыт:

Как мелки с жизнью наши споры,
Как крупно то, что против нас.
Когда б мы поддались напору
Стихии, ищущей простора,
Мы выросли бы во сто раз³.

Я. Э. Голосовкер был филологом-классиком и одновременно германистом, философом, переводчиком, поэтом. Однако публикация его культурфилософских работ в востоковедном издатель-

³ Пастернак Б. Л. Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982. С. 434—435.

стве и этот, предлагаемый читателю на страницах именно восточного журнала, текст — явления не случайные. В любой момент своих конкретных исследований востоковед сталкивается с проблематикой принципиальной несхожести взаимодействующих в истории культур. Более пристальный и теоретичный взгляд помогает увидеть в востоковедных занятиях предпосылку понимания общечеловеческой истории, общечеловеческого культурного опыта как некоего сложного, противоречивого многоединства⁴. Отсюда и важность востоковедного переосмысления любых серьезных достижений гуманитарно-теоретического творчества — и мирового, и отечественного. Некоторые идеи Голосовкера, как мы попытаемся показать ниже, живейшим образом соотносятся с проблемными узлами нынешнего востоковедения. В частности, с комплексом вопросов, которые связаны с кризисом традиционных форм мировидения, мышления и творчества и с современными сдвигами в духовном облике людей. В этом смысле труды Голосовкера предвосхищают многие нынешние достижения социогуманитарных наук по части внеевропейских культур⁵. Конечно же, познавательная позиция Голосовкера подчас слишком жестко обусловлена античным материалом и не отличается изощренностью социологического видения и потому отчасти не отвечает нынешним «международным стандартам» историко-социологического исследования. Но у трудов Голосовкера есть некое особое преимущество, которое отличает их от господствующих сциентистских направлений в социогуманитарии сегодняшнего дня и ценность которого уже фиксируется в теоретико-методологической мысли на исходе нашего столетия. Преимущество это связано с живым, личностным восприятием человеческой материи, человеческого предмета социогуманитарных исследований, — т. е. восприятием неостраненным, внутренне причастным самой природе этого предмета, и в то же время не сентиментальным, не произвольным, но вобравшим в себя важнейшие достижения научной и философской мысли⁶. Ибо анализ духовных и познавательных структур в истории человеческой культуры

⁴ Понятием многоединства, отнесенным к общечеловеческой истории, мы обязаны трудам Л. П. Карсавина.

⁵ См.: Брагинская Н. В. Об авторе и книге // Я. Э. Голосовкер. Логика мифа. С. 202–203.

⁶ «Работа Я. Э. Голосовкера, — писал в этой связи Н. И. Конрад еще в 1968 г., — отнюдь не прихотливая игра ума, не абстрактное теоретизирование, не просто попытка сформулировать особую гносеологическую систему; она вдохновлена самими жизненными запросами современности...» (Академик Н. И. Конрад о труде Я. Э. Голосовкера. — *Голосовкер Я. Э. Логика мифа*. С. 187). См. также: Гусев С. С., Тульчинский Г. Л. Проблема понимания в философии. Философско-гносеологический анализ. М., 1985.

и в различных ареалах предполагает для исследователя необходимость некоего «личного пути познания». Строго говоря, «личный путь познания» есть путь соотнесения изучаемого гуманитарного материала со своим собственным внутренним опытом и, коль скоро ученый-гуманитарий, как и всякий живой и мыслящий человек, — социальное и коммуникативное существо, путь соотнесения с опытом своих современников. Более того, помимо этого опыта материал научно-гуманитарного исследования попросту не дается нашему познанию. Голосовкер называл этот осознанный внутренний опыт «личным мифом познающего». Определение — рискованное, но все же небесполезное для понимания сути вопроса: так или иначе, с той или иной степенью осознанности, «познающий» гуманитарий должен представлять свою связь с предметом познания в огромном и таинственном контексте Бытия и Истории.

Доступ к философскому миру Голосовкера не легок, не прямолинеен. Мир этот зачастую образуется привычными для нас гуманитарно-философскими словами (миф, логика, воображение...), но действуют эти слова в особой терминологической системе. Так, слово «логика» означает не привычное для нас нормативное представление о правилах и ходах мышления, но представление об имманентной смысловой структуре и динамике человеческого духа. Отсюда — и «логика мифа», или «мифологика». «Миф» — не просто космологическая или наскоро слепленная социальная фантазия⁷, но необходимый для человеческого сознания способ образного и смыслового («смыслообразного») упорядочения представлений о нашей исконной и кровной связи с Космосом и Бытием. «Воображение» — не просто субъективный процесс, но скорее процесс субъект-объективной связи. Это именно во-ображение, т. е. привнесение в реальность элементов нашего творческого образного мышления, их во-площение в культуре. Творческое, конструктивное, стремящееся к проникновению в смысл Бытия и к самовоплощению в культурно-историческом процессе воображение обозначается в кругу понятий Голосовкера как имажинация. Человеческая имажинация реализует себя в различных культурах по-разному. И важно то, что в любой сколько-нибудь развитой культуре осознается (в каждом случае на свой лад, но все же осознается) ценность присущего людям имажинативного дара и в эстетической области⁸, и в областях философских и научных

⁷ О проблематике социального мифа на современном Востоке см.: *Сумский В. В.* Национализм и авторитаризм. Политико-идеологические процессы в Индонезии, Пакистане и Бангладеш. М., 1987.

⁸ О переживании самоощущения эстетического опыта в общем строс японской культуры см.: *Анарина Н. Г.* Японский театр Но. М., 1984. С. 81–82.

исканий. Сфера человеческого существования и творчества развивается в суровом и неустойчивом контексте эмпирической природы и социальности — в контексте «мечущейся необходимости» (с. 122). По Голосовкему, сам по себе, помимо присутствующего в нем человеческого творчества и самосознания, мир «мечущейся необходимости», мир безрассудного подчинения человеческой души силам внешнего принуждения и гнета, распада и смерти, не имеет в себе ценности и смысла. Ценность и смысл человеческой культуры и человеческого разума начинаются с момента их вступления в борение со Сфинксом — с загадкою страдания и смерти⁹. И борение это, обусловленное жаждой жизни и бессмертия, в контексте «мечущейся необходимости» как бы часть «диалектики природы», как бы часть всегда динамичного и заведомо неустойчивого эмпедокловского дуализма Любви и Вражды (см. с. 124)¹⁰. Наблюдаемый сознанием контраст губительной «мечущейся необходимости» и «бессмертия творческого процесса природы» оказывается для сознания предпосылкой вопрошаний о «бессмертии самого творения природы» — человека, оказывается мощнейшим стимулом для работы человеческой имажинации. Так, сквозь «диалектику природы» прорастает сверхприродная диалектика человеческого духа. Здесь-то мы и сталкиваемся с одним из стержневых понятий философии Голосовкера — с понятием «имагинативный абсолют»: стремление оспорить свое рабство у «мечущейся необходимости», стремление вообразить свое эмпирически сокрытое, но всем своим внутренним существом чаемое бессмертие и составляет живую и непреложную суть любого сколько-нибудь серьезного культуроведческого процесса, любой закрепившейся и оправдавшей себя в истории формы культурного творчества¹¹. Кровно присущая культуре надежда на бессмертие (личное, родовое, вселенское — в разных культурах акценты разные) или, по крайней мере, на причастность бес-

⁹ Здесь — несомненное соприкосновение идей Я. Э. Голосовкера с «осевой» концепцией К. Ясперса: история в подлинном смысле слова начинается с моментов самосоотнесения человеческого сознания с целостностью Бытия (см.: *Рашковский Е. Б. Древневосточная проблематика в истории западной философской мысли XX века: Карл Ясперс // Народы Азии и Африки. 1985. № 1*). Хотя, разумеется, попытки имажинативного самовыражения человеческого духа в мире уходят в глубочайшие доисторические пласты. Об этом свидетельствуют и памятники первобытного искусства (прежде всего удивительная анималистика), и реликты первобытного мышления в фольклоре.

¹⁰ По-видимому, отдаленным и принципиально по-иному акцентированным эквивалентом этой подвижно-дуальной Эмпедокловой модели можно считать китайскую модель *инь-ян*.

¹¹ Еще одна историко-философская параллель: борение со смертью как живая суть и смысл культуры — стержневая идея старого русского философа Н. Ф. Федорова.

смертному, соотнесение себя с бессмертным в мифологическом образе, в нравственной норме, в художественном творении, в теоретическом построении — это и есть, по Голосовкеру, «имагинативный абсолют» (с. 123)¹². Таким образом, Абсолют для Голосовкера — не безусловная и статическая космическая сила, но именно неустойчивое, по-разному варьируемое в условиях различных культур человеческое стремление к чаемому бессмертию и к самооправданию перед ним. Если угодно — процесс внесения человеческого смысла в «мечущуюся необходимость». Это внесение, собственно, и есть нечто абсолютное в культуре (см. с. 134). И коль скоро, согласно Голосовкеру, Абсолют не столько космичен, сколько антропологичен, то и мифология (т. е. то, что думают люди об Абсолюте) имеет отношение не столько к космосу как таковому, хотя последнее отношение тоже существенно, сколько к тому, что мыслят о космосе люди. Стало быть, мифология есть прежде всего своеобразная гносеология традиционных культур, их «шифр воображения» (с. 11). Следовательно, если продолжить эту мысль Голосовкера, сравнительно-мифологические исследования, выявляя черты сходства и точки соприкосновения между разными мифологическими системами, дают представление не только об относительном единстве познавательного потенциала человечества, не только о внутреннем родстве старых традиционных гносеологий, но и — косвенно — о месте человека во Вселенной. Ибо если в космос включена, вживлена реальность по имени Человек, Человечество, то, следовательно, человек и его познание входят в число сущностных характеристик Вселенной. Сознание — бытийствует. Разумеется, Голосовкер не склонен абсолютизировать меру бытийственности нашего человеческого сознания, но все же он видит в нем фактор упорядочения отношений «мечущейся необходимости», или, если вспомнить слова Вл. Соловьева, мира, распадающегося на «пляшущие атомы»¹³. «Когда человек недоволен существованием или бытом, он с гордостью произно-

¹² Страдающие люди вопрошают владык Жизни и Смерти от имени смертных и живых — такова мифологическая, а точнее, смысловая канва целого ряда величайших творений древневосточного духа, как «Катха-упанишад», «Гита», эпизод с Савитри в «Махабхарате», «Книга Иова» (о параллелях в трактовке страдания в «Книге Иова» и в индуистском каноне см.: Rav S. P., Reddy M. P. *Job and his Satan. — Parallels in Indian Scripture // Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft*. В.—N.Y., 1979. Bd. 91. Н. 3). Тема смысла страдания, выраженная с наибольшей силой и лапидарностью анонимным древнееврейским поэтом, — «лама сазавтани»: зачем Ты меня оставил? (Ps. 22/21 : 2; см. также Mth. 27 : 46 — то же самое, но в арамейском варианте) — имеет общечеловеческое значение не просто в отвлеченном смысле. Наверное, эту тему пережил в себе почти каждый человек.

¹³ Соловьёв В. С. Три разговора // Соловьёв В. С. Собр. соч. Изд. 2. Т. 10. СПб., [б.г.] С. 197.

сит слово “бытие”, облагораживая тем самым существование, этизируя его. Бытие — понятие более моральной, чем онтологической природы. Оно неуничтожимо в нашем сознании, хотя и не всегда налицо» (с. 130).

Действительно, тема преодоления распада, смерти ради жизни и красоты — одна из стержневых общечеловеческих культурных тем. Именно эта тема образует смысловую основу той категории мифов, которую можно было бы условно обозначить как «сошествие во ад» (вспомним мистериальные культуры Древнего Востока и античности¹⁴; вспомним также и христианскую мистерию Страстей-Воскресения¹⁵), и той категории, которую можно было бы обозначить как «избавление царевны» (Рама в борьбе с Раваной, Персей и Георгий Победоносец в борьбе с чудовищем¹⁶)... Времени и смерти противопоставляется человеческое стремление к упорядоченности и постоянству: на этом строится, по Голосовкеру, конфликт культуры и природы и парадоксальный конфликт культуры с отчужденными силами социальности и истории, которые человеческая культура сама же и творит (см. с. 119—120).

Так или иначе, человеческое воображение (именно как во-ображение, т. е. введение наших человеческих понятий о Бытии в некоторый образный строй, в некоторую образную систему, или парадигму) мыслится Голосовкером как некий соучастник бытия. Ибо присутствие результатов творческой вообразительной деятельности человека в социально-историческом срезе Бытия, а следовательно, и в Бытии как таковом знаменует собою нераз-

¹⁴ Ветхозаветная часть библейского канона не знает этой мистерии, но она знает и предельную боль земного страдания, и тему ада-«шеола» как постигаемую мыслью вечную длительность этой боли. И еще она знает мистику покаяния.

¹⁵ Румынский исследователь обращает внимание на тот факт, что в восточнохристианской иконографии Сошествие во ад и Воскресение изображаются как нераздельно-единовременный акт: Воскресший, попирающий адскую бездну, подымает к свету узников ада (это рассуждение Думитру Станилоаэ см.: *Klinger J. Doktryna Krzyza I zmartwychwstania // Rocznik teologiczny. N. 10. Warszawa, 1968, z. 1*).

¹⁶ У Вл. Соловьева есть удивительное стихотворение «Три подвига». Философ-поэт пытается найти общий смысловой знаменатель трех мифологем — творения, избавления царевны и сошествия во ад. Он, по сути дела, отождествляет изведение жизни и красоты из косной материи (Пигмалион выводит из камня Галатею), ее избавление от хаотических сил земного зла (Персей спасает Андромеду от чудища) и от смерти как от зла космического (Орфей, который должен вывести Эвридику из ада). Может быть, небезынтересно мнение французского этнолога о том, что сама воспроизводимая в высокоразвитых культурах тема странствий и борений души глубочайшим образом скрепляет преемственную связь современной культуры с архаическим опытом инициаций и — более того — с темными истоками нашего филогенеза, с таинственным движением наших отдаленных предков из отношений чисто природных к сфере культуры и духовности (см.: *Бросс Ж. Дорогами странствий // Курьер ЮНЕСКО. 1987, № 5*).

дельность субъекта и даже самого элемента человеческой субъективности с Бытием.

Эта философская интуиция, думается, имеет немалую ценность для понимания судеб истории и культуры. Ибо мы нередко склонны трактовать понятийную пару «объективное-субъективное» как выражение не столько диалектической взаимозависимости, сколько лобовой, механической конфронтации («единица вздор, единица ноль...»). Духовный опыт людей не просто «отражает» в себе историю, но благодаря преломлению в субъекте разнородных структур психики, языка, логического мышления, имажинации, смыслоисследования этот опыт в актах человеческого волеизъявления и практики (причем практики не только положительной, но и негативной, т.е. не-воления, приневоленности, подневольности) опосредует историю. Стало быть, творит ее¹⁷. Так что, согласно Голосовкеру, мир духовной свободы разумного человека вовсе не субъективная иллюзия, ибо свобода есть человеческий дар выражения своего имажинативного опыта в слове, в художественном образе, в поступке. И в этом смысле характерное, но трудно дающееся современному полусциентистскому сознанию отождествление созерцания и деятельности в категорических суждениях философов древней Эллады — вещь не столь уж отвлеченная. И вот почему, по Голосовкеру, свобода есть прежде всего право на имажинацию и — вместе с ней — на бессмертие (с. 130—132). Так что внутренняя свобода человека сопричастствует самой сути Бытия, коль скоро в Бытии уделено место человеку¹⁸. Внутренний стимул (или, по терминологии Голосовкера, «побуд») к имажинативному творчеству может проявлять себя по-разному: как художество, как философствование, как проповедь, как стремление преодолеть гнет низших, чувственных стихий в человеке и как санкция органического соотнесения этих стихий с устремлениями высшего порядка, как это нередко происходит в человеческом творчестве (см. с. 136—137).

Все это — вещи принципиально важные в плане именно восточковедном. Общечеловеческий имажинативный гений не может проявляться единообразно: действуя в различных природно-экологических, социальных и цивилизационных условиях, соотнося

¹⁷ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 29. С. 194.

¹⁸ Такого рода трактовка свободы как безусловно ценного права субъекта соотносить себя со всеобщностью Бытия прежде всего в опыте внутренней жизни и в праве на внешнюю самореализацию в той мере, в какой она диктуется внутренним опытом, сближает Голосовкера с идеями современной веданты, прежде всего с ее идеей практики как функции созерцательной жизни субъекта (см.: Костюченко В. С. Классическая веданта и неоведантизм. М., 1983; Литман А. Д. Современная индийская философия. М., 1985).

себя с самыми разнообразными потребностями социальности и духа, людской имажинативный гений, «имажинативный абсолют», порождает головокружительное многообразие форм самовыражения, образов, стилей, идей. Так что многообразие этих форм, порождающее в мире столько взаимного недопонимания и — вместе с ним — столько боли, оказывается на поверку одним из ценнейших общечеловеческих достояний, оказывается частью, если вспомнить слова Д. С. Лихачева, общечеловеческого «культурного генофонда», общечеловеческой «экологии культуры»¹⁹.

Тогда возникает вопрос: как возможно взаимопонимание между представителями различных культур, а в рамках одной культуры — между представителями различных культурных ориентаций или типов человеческой экзистенции? То есть, проще говоря: как возможно взаимопонимание? На чем оно может строиться?

Тексты, приведенные в книге «Логика мифа», почти что не дают ответа на этот вопрос. По всей видимости, философа, жившего в те времена, когда в общественном сознании преобладали мотивы универсалистической нивелировки, более всего волновал вопрос о праве индивида быть самим собой. В нынешний же период, когда это право индивидов и групп защищено не только в теории, но и отчасти в жизненной практике, выдвигается проблематика как раз и иного свойства: проблематика диалога и взаимопонимания. Тем паче, что динамизм и хрупкость современного образа жизни ставят вопрос о взаимном понимании людей с особой остротой. И все же в книге Голосовкера есть одна теоретическая конструкция, которая отвечает современному идейно-философскому «заказу». Такова, на наш взгляд, разработанная философом идея «смыслообраза»²⁰.

Что же такое «смыслообраз»? По определению Голосовкера, смыслообразы суть идеи, порождаемые индивидуальными и коллективными сознаниями и циркулирующие между ними; причем идеи эти движутся от сознания к сознанию именно как пластические «внутренние образы», как творения человеческого воображения (см. с. 47), как «чувственное подобие вещественно существующего» (с. 48), как «целокупные образы» (с. 49). Если в специализированных теоретических умах, что особенно характерно для послекартезианской Европы, идеи живут и передаются

¹⁹ Лихачев Д. С. Экология культуры // Знание — сила. 1982. № 6.

²⁰ Просим читателя не смешивать эту идею с разработанной на синологическом и японоведческом материале идеей «мыслеобраза». Последняя связана с локальной, присущей именно дальневосточным культурам, проблемой влияния иероглифики на мышление и художественный опыт (см.: Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979).

прежде всего в формах наукообразных отвлеченно-теоретических конструкций, то в широком общечеловеческом культурном опыте мысль действует прежде всего в тех образах, которые могут быть выражены посредством слова, посредством обычного языка (см. с. 154). Это как раз то самое, о чем говорится в трудах современных финских логиков (Хинтика, Сааринен и др.): парадоксальные, нестрогие, «размытые» суждения, суждения глубоко личные обеспечивают доходчивые и жизненно необходимые формы взаимопонимания и общения. Таким образом, смыслообраз оказывается своего рода актом духовного упорядочения Вселенной — огромной и неведомой — силами человеческой имажинации. На этом в принципе строится все человеческое понимание и взаимопонимание в самых различных и нередко конфликтующих между собой формах — в мифологии, искусстве, религии, философии, науке. И сам мучительный дар понимания, — дар, строящийся на фиксировании и циркуляции смыслообразов, привносится человеком как некое особое, специфически человеческое качество в необъятную целостность Вселенной (см. с. 161–163)²¹.

Эта сложная концепция творческой роли нестроого смыслообраза в космическом самопознании проработана Голосовкером на материалах прежде всего античной культуры, а также немецкой философии и поэзии Нового времени. Но нам бы хотелось приблизить ее к понятиям востоковеда, показав глубоко конструктивную роль смыслообразного мышления на древневосточном материале. Поэтому несколько слов о философско-познавательном значении переходившего от культуры к культуре смыслообраза Света.

Еще Гегель, знавший зороастрийское наследие лишь по несовершенному французскому переводу Авесты, обратил внимание, что свет в Авесте — не столько натуралистический свет, сколько мифологическая символизация внутренне свободного творческого духа. Гегель поставил эту древнеиранскую интуицию в прямую связь с библейской сознательной символизацией света именно как духа, свободного от внешних, эмпирических определений²². Действительно, здесь мы сталкиваемся с глубочайшей общеполософской интуицией древневосточных мыслителей-визионеров. Смыслообраз Света, отождествляемого с чистотой и свободой,

²¹ Опять-таки обратим внимание на параллель с ведантистской идеей утверждающегося в самопознании атмана.

²² См.: Гегель Г. Ф. В. Философия истории // Гегель Г. В. Ф. Сочинения. Т. 8. М., 1935. Позднее эта мысль, правда в форме несколько видоизмененной, стала одной из важнейших идейных конструкций историософии нашего соотечественника А. С. Хомякова, усматривавшего в «иранской» интуиции внутренней свободы одну из драгоценнейших сквозных черт всемирной истории (см. Хомяков А. С. Записки о всемирной истории. Ч. 1 // Хомяков А. С. Полн. собр. соч. Т. 5. М., 1900).

есть предпосылка понимания того, что добро не может быть слепо, что оно не может не познавать различий в Бытии. Вспомним отождествление Света и Логоса в первой главе Иоанна, вспомним кабалистическое понятие «Бина» или понятие «Intellectus»²³ у схоластиков — во всех случаях речь идет о добре как о различающем, раз-мысляющем, раз-умеющем творчестве. И стало быть, об этической действенности познания²⁴. Не случайно и сам Голосовкер кардинально сближает понятие имажинации с понятием совести (см. с. 130). Более того, в самом стремлении человеческого духа противопоставить эмпирическому зрелищу всеобщего взаимного поедания, распада и энтропии идею единства Бытия, — единства, оформляющего себя как Лад, как Космос, он усматривает не только познавательный, но и этический императив²⁵. Согласно Голосовкеру, имажинативному творчеству, реализующемуся в философии, в искусстве, в гуманитарных науках, принадлежит особо важная общечеловеческая и, более того, космическая функция в современном мире: оно противостоит сциентистской тенденции к грубо натуралистическому обезличению и обесмыслению Вселенной (см. с. 117—119)²⁶. Впрочем, мы были бы неправы, настаивая лишь на негативном отношении философа к той романтике естественно-научного познания, которая впервые заявила о себе в библиотеках и обсерваториях античной Александрии и которая в специфических условиях Нового времени во многом сформиро-

²³ Слово intellectus происходит от inter-lego — «раз-личать».

²⁴ См.: Margerie B. de. Les perfections du Dieu de Jesus Christ. P., 1981. P.149—150. Оппозиция света и тьмы (именно как видения-ведения и греха неразумения), столь радикальная в Западной Азии, действовала и в иных культурах Востока. Вспомним изречение 146 «Дхаммапады»: «Что за смех, что за радость, когда мир постоянно горит? Покрытые тьмой, почему вы не ищите света?» (Дхаммапада. Пер. с пали, введ. и коммент. В. Н. Топорова. М., 1960. С. 84). Впрочем, история мировой культуры знает и такую парадоксальную вариацию этой темы: смыслообраз слепца, просветленного ведением и потому свободного от ослеплений внешнего мира (см.: Аверинцев С. С. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. К 80-летию Ф. А. Петровского. М., 1972).

²⁵ Н. В. Брагинская и Д. Н. Леонов так пишут об этой стороне мировоззрения философа: «Главное в “космизме” Голосовкера — это уверенность в единстве мысли и природы, противопоставленных только как разные степени сложности организации, и в том, что ментальное, так же как и физическое, имеет структуру и внутренние законы развития» (с. 182). Не случайно в этом пункте комментаторы сближают идеи Голосовкера с идеями В. И. Вернадского и П. Тейяр де Шардена (см. там же).

²⁶ Эта констатация — повод сказать о том, что отождествление «смыслообразов» Голосовкера с юнговскими «архетипами» может произойти лишь по недоразумению. У Юнга речь идет об архетипах бессознательного, тогда как у Голосовкера — об архетипах мысли. У Юнга архетипы крутят-вертят человеком как незрячим объектом; у Голосовкера же ведут его к прозрению и разумению, к пониманию себя и других.

вала собой облик нашего мира. Дело не только в том, что строгая наука тоже имажинативная (т. е. образотворческая и знакополагающая) деятельность, но и в том, что влияние естественнонаучного стремления к точности, выверенности, корректности во многом гарантирует поддержание человечеством его культурной памяти и преемственности (см. с. 92—94).

С точки зрения востоковедной эта позиция, отработанная в ходе изучения прежде всего античного материала, представляется чрезвычайно важной. Европейская восточная филология, археография и сравнительное религиоведение XVIII—XX вв. во многом сложились под влиянием строгих естественно-научных методологий. Успехи востоковедных историко-культурных исследований дали стимул той публикаторской деятельности, которая создала предпосылки не только для межкультурного общения между Западом и Востоком, но и для развития национального сознания в самих странах Востока. Вот пример характерный и красноречивый: английские друзья обратили внимание молодого Ганди на Бхагавадгиту, дотоле ему незнакомую²⁷. Чтение Бхагавадгиты, библейских текстов (Библия в текстологических проработках Нового времени — опять-таки опосредованный европейской и научно-гуманитарной мыслью восточный материал) и Толстого позднее стало одной из интеллектуально-духовных предпосылок становления гандизма как особой, национально-индийской идейной и мировоззренческой системы.

Вот это — повод лишний раз поразмыслить о связи научной и гуманитарной имажинации с историческими судьбами человечества.

* * *

О роли человеческой имажинации как безусловного элемента созидания культуры и как неотъемлемой характеристики космического статуса человека можно говорить до бесконечности. Но все же пора сделать некоторые принципиальные выводы из того востоковедного прочтения трудов Я. Э. Голосовкера, которое было предложено читателю выше.

Человеческая культура и человеческая история во многом конституируются тем духовно-символическим творчеством, которое определяется Голосовкером как имажинация, имажинативная деятельность. И коль скоро эта деятельность образует живую и безусловную суть человеческого бытия и само человеческое бытие соотносит себя со Вселенной благодаря имажинативной сфере (мифология, искусство, гуманитария, наука, следовательно, и технология), то, стало быть, эта сфера — не просто пассивное отраже-

²⁷ См.: Ганди М. К. Моя жизнь. М., 1969. С. 88—89.

ние внешней действительности. Она активно соучаствует в Бытии. Следовательно, бытийствует.

Мы далеки от того, чтобы трактовать эту бытийственность человеческого творчества в духе сентиментального оптимизма. Насилие, «похоть господства» (выражение Августина), несправедливость, экологические бедствия издревле выступали негативными ее издержками. Но и само переживание этих издержек, само стремление противопоставить этим издержкам осмысленные усилия человеческого духа, человеческой нравственности — также неотъемлемая часть истории великих культур Запада и Востока.

И в уникальных условиях современного мира человечество вплотную столкнулось со множеством разрушительных последствий бездуховного отношения и к природе, и к социальности, и к познанию. И в то же самое время наша эпоха предоставляет людям беспрецедентные возможности свободного межкультурного взаимообмена и общения, возможности, обусловленные и современной технологией, и современными эгалитарными социальными идеями, и выстраданными веками понятиями о человеческом достоинстве. И в этих условиях перед учеными-гуманитариями (именно как носителями общечеловеческой функции критического самосознания) во весь рост встала проблема изучения тех достижений и внутренних законов человеческой имажинации, которые пронизывают собой все самое важное и глубокое, что создано на протяжении веков в рамках различных цивилизаций и ареалов крохотной планеты Земля.

О Якове Эммануиловиче Голосовкере

Яков Эммануилович Голосовкер родился в Киеве 23 августа (4 сентября н. ст.) 1890 года, скончался в Москве 20 июля 1967 года¹.

После Якова Эммануиловича, несмотря на невосполнимые утраты (о чем дальше), остался немалый архив, хранящийся пока у меня: творческие материалы, переписка, отзывы на работы Якова Эммануиловича, деловая документация. В данном сообщении обращается преимущественное внимание на то, что имеет отношение к истории русской литературы.

Яков Эммануилович получил классическое образование в Киевском университете. Впервые выступил в печати в 1913 году как ученый-классик в журнале «Гермес» и как поэт сборником стихов «Сад души моей». После революции перебрался в Москву (первоначально к сестре — Маргарите Эммануиловне, моей матери), недолго работал в системе школьного образования (некоторое время даже директором бывшей Медведниковской гимназии), охраны памятников (в Крыму). По приглашению В. Я. Брюсова² стал преподавать в Высшем литературно-художественном институте, затем (по возвращении из Германии, где пополнял свою подготовку ученого-классика, занимался под руководством Вилламовица-Мёллендорфа) на Высших литературных курсах, во 2-м МГУ и в других вузах, вплоть до 1929 года (читал старшекурсникам лекции по истории и теории древнегреческой литературы, античной эстетике и философии).

Подобно особо уважаемым им Ф. Ф. Зелинскому и У. Виламовицу-Мёллендорфу, а также учителю своему по Киевскому уни-

¹ Сведения о его жизни и творчестве см.: в статье «Голосовкер Я. Э.» (Краткая литературная энциклопедия. М., 1978. Т. 9. С. 235), в статье-некрологе А. П. Кайдана (Вестник древней истории. 1968. № 2. С. 223—225) и статьях Н. В. Брагинской «Об авторе и о книге» (послесловие к книге Я. Э. Голосовкера «Логика мифа») (М., 1987. С. 188—206) и «Слово о Голосовкере» (Вопросы философии. 1978. № 2. С. 106—110).

² Сохранилась книга В. Брюсова «Летопись исторических судеб армянского народа» (М., 1918) с надписью: «Якову Эммануиловичу Голосовкеру дружески на память об общей работе. Валерий Брюсов, 1918 августа».

верситету В. П. Клингеру, Яков Эммануилович мыслил себя «классиком» в самом широком смысле понимания этой ученой специальности, т. е. не только знатоком древнегреческого и латинского языков, но и литературы, философии, эстетики, культуры античности в целом и античной проблематики в мировой культуре последующих эпох, переводчиком и комментатором древних текстов и сочинителем литературно-художественных произведений на темы античности.

Для Якова Эммануиловича и после революции оставался дорог мир идей, в основе которого были представления, сложившиеся еще прежде. Пафос социалистического «строительства» его не трогал. Оставался он и вне литературно-фракционной борьбы, а в философии не принимал материализма в его марксистском оформлении. (И в моей памяти еще сохранились следы споров Якова Эммануиловича с моим отцом О. Ю. Шмидтом — убежденным материалистом в своих философских и естественно-научных воззрениях. Они были последние школьные годы одноклассниками и в один день получили золотые медали по окончании 2-й Киевской классической гимназии, через несколько лет почти одновременно отпустили бороды). Немудрено, что прозаические и поэтические сочинения Якова Эммануиловича казались обычно редакторам неактуальными. Еще менее он мог надеяться на публикацию его трудов по античной философии и о Ницше, почитаемом им великим и особенно близким ему мыслителем, из-за их, как тогда выражались, идеалистической направленности. И потому был вынужден зарабатывать преимущественно трудом переводчика с древнегреческого, латинского, немецкого языков. Но и в этом плане работал с увлечением, изыскивая способы «передать словотворческое новшество» на другом языке (выражение А. В. Луначарского из отзыва на переведенный Яковом Эммануиловичем текст Ницше³. Яков Эммануилович убежден был в том, что подлинный художественный перевод (зачастую являющийся одновременно и научным) — факт современного литературного мастерства и современной отечественной культуры.

В 1922–1923 годах он перевел роман Ф. Гёльдерлина «Гиперион», а затем первым же перевел его трагедию «Смерть Эмпедокла», изданную в 1931 году издательством «Academia» отдельной книгой с предисловием А. В. Луначарского, высоко оценившего и перевод, и статьи Якова Эммануиловича. В 1935 году в том же издательстве вышла подготовленная Яковом Эммануиловичем книга «Лирика древней Эллады в переводах русских поэтов» (включавшая и его переводы). Перевел он и трагедии Х. Граббе

³ Лит. наследство. М., 1970. Т. 82. С. 525.

«Ганнибал» (1931) и «Герцог Теодор Готландский» (1936). Принятые к изданию переводы «Гипериона» и «Так говорит Заратустра» Ф. Ницше (всех четырех книг, фрагментов пятой книги со статьями и обширными комментариями), анонсированные издательством «Academia», остались ненапечатанными в связи с арестом руководителя издательства Л. Б. Каменева (который должен был стать ответственным редактором книги Ницше), а затем, в 1936 году, и самого Якова Эммануиловича и других литераторов и ученых, сотрудничавших с этим издательством.

Перевана была работа и по составлению огромной антологии «Античный мир в русской поэзии XIX — начала XX вв.» в нескольких книгах, возможно, тоже для издательства «Academia». Об этом упоминается в составленном самим Яковом Эммануиловичем в 1940 году «Распоряжении о судьбе моих рукописей». Там кратко описывается папка 17 — «Античный мир в русской поэзии XIX—XX вв. Компильция в стихах. 1936 г. Два тома. Три части — I том. 1 часть. Мифология. 2 ч. Эллада. 3 ч. Эллинизм. Две части — II том. Рим — 2 ч., Республика, 2 ч., Империя». Видимо, это сохранившийся полный проспект издания и пространный высокоинтересованный отзыв профессора И. Н. Розанова (книгами библиотеки которого Яков Эммануилович пользовался при подготовке работы).

Отдавая основные силы в 1920-е—первую половину 1930-х годов своим философским трудам и художественным произведениям и проблемам восприятия античности в Новое время, Яков Эммануилович размышлял и над проблемами новой русской и западной литературы и общественного сознания. В начале 1920-х годов выступил с докладом о Достоевском в московском отделении Вольной философской ассоциации, подготовил для журнала «Россия» эссе «Сократ и Ленин». В упомянутой описи 1940 года в одной из папок среди материалов «по вопросам искусства и типологии» отмечены материалы по теме «Мои современники (поэты-писатели)».

Возвратился Яков Эммануилович с каторги на Воркуте в 1939 году и, получив «минус сто», был прописан в г. Александрове, но часть времени до войны сумел проводить в Москве. В 1943 году, хлопотами А. А. Фадеева и П. И. Чагина, ему официально дали московскую прописку. Яков Эммануилович испытал трагедию гибели своих произведений. В 1937 году его друг-живописец сжег перед смертью (видимо, в состоянии белой горячки) рукописи, доверенные ему Яковом Эммануиловичем в ожидании возможного ареста. Позднее, в конце 1943 года, истреблены были рукописи, когда сгорела наша с мамой дача. Сохранился трагический документ — мартиролог, написанный рукою Якова Эммануиловича

в 1940 году. «Перечень рукописей, сожженных в 1937 г. художником Митрофаном Михайловичем Беринговым» с добавлением «и погибших». Среди этих рукописей и имевшие отношение к истории русской литературы: «Папка № К. Статьи фрагментарного характера. 1. Леонид Андреев (теория эволюции темы и ее метаморфоз). 2. Достоевский. 3. Гёте» и «Папка № И. Окончание неоконченной повести Лермонтова (Заметки, фрагменты и подробное изложение фабулы). 1934».

С 1940 года Яков Эммануилович занялся мучительным восстановлением утраченных произведений. Изучение античности в исследовательском плане, особенно отражения античного наследия в творчестве Ницше, было для Якова Эммануиловича в то время крайне затруднительно. Когда он задумал выступить с докладом о Прометее в античной трагедии и в философии и поэзии западноевропейской и русской (на основании статьи, написанной в 1933 году), отдел античных литератур ИМЛИ отверг это предложение. В выписке из протокола от 21 января 1941 года читаем: «Ввиду того, что доклад “Прометей и Геракл” т. Голосовкера Я. Э. посвящен по преимуществу философскому пониманию образов Прометея и Геракла, Отдел античных литератур не считает возможным ставить его на заседании Отдела или группы мифологии, так как он не относится к тематике работ Отдела, установленной дирекцией Института, а кроме того, является спорным по таким принципиальным вопросам (понимание образа Прометея Марксом), которые Отдел не может считать дискуссионным».

Среди восстановленных сочинений был и труд о повести Лермонтова. В «Распоряжении» 1940 года указано, что в папке № 6 находится и «Штосс. М. Ю. Лермонтов. Отрывок неоконченной повести. У граф. В***». В предвоенное время лермонтовское творчество его очень занимало. Помню частые разговоры об этом, особенно в связи с тем, что сестра его (заведовавшая тогда сектором художественной иллюстрации ИМЛИ)⁴ готовила лермонтовскую выставку и книгу-альбом «М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество», изданную издательством «Искусство» в 1941 году с ее вступительной статьей. И очень, очень жаль, что это не упомянуто в составленной О. В. Миллер «Библиографии литературы о М. Ю. Лермонтове (1917–1977 гг.)» (Л., 1980, № 957).

Яков Эммануилович рассчитывал на то, что этот его труд может быть издан к столетней годовщине со дня гибели Лермонтова. На титульном листе рукописного экземпляра: «“Штосс”. Размышления читателя о неоконченной повести М. Ю. Лермонтова

⁴ Некролог М. Э. Голосовкер напечатан в Известиях ОЛЯ АН СССР (М., 1956. Т. 15. Вып. 1. С. 96).

(К 100-летию со дня смерти М. Ю. Лермонтова). Я. Э. Голосовкер. 1941». В той же папке много выписок из довоенной литературы, причем не только о Лермонтове, но и о Гофмане, Пушкине (особенно «Пиковой даме»), Гоголе, А. К. Толстом и др. 1941-м же годом помечен титульный лист (написано от руки) уже машинописного экземпляра, где предполагалось объединить в одной книге и работу Якова Эммануиловича о Достоевском: «Секрет Автора. “Штосс” М. Ю. Лермонтова. “Засекреченный секрет” Ф. М. Достоевского». Не позднее июня 1947 года рукопись о Лермонтове, как и работа о Достоевском, была передана в Литературный музей (очевидно, через Т. А. Тургеневу, с которой у Якова Эммануиловича были давние добрые отношения).

Сохранился недатированный машинописный экземпляр с заголовком: «Секрет Автора. “Штосс” М. Ю. Лермонтова» и письмо от 14 мая 1961 года, адресованное в издательство «Московский рабочий», с предложением издать «готовую рукопись: “Неоконченная повесть Лермонтова «Штосс»» объемом два авторских листа ко дню памяти Лермонтова — в июле 1961 г.».

У Якова Эммануиловича было намерение включить это сочинение и в более поздние авторские книги «Секрет Автора» и «Античность как романтика и классика». Книга с прежним названием «Секрет Автора» в 12 авторских листов должна была состоять из четырех разделов, а по существу самостоятельных произведений: 1. Секрет смысла или секрет черта (Достоевский и Кант); 2. Секрет сюжета («Штосс» — неоконченная повесть Лермонтова); 3. Секрет формы (мысль и стих в одах Горация); 4. Секрет интимного (Эстетика и поэтика Гёльдерлина: роман «Гиперион» и трагедия «Смерть Эмпедокла»). По составленному Яковым Эммануиловичем перечню его сочинений (сохранившихся и погибших), написанных за 1923—1947 годы и указанных в заявлении директору Гослитиздата Ф. М. Головенченко в июне 1947 года, в книгу «Секрет Автора» Яков Эммануилович первоначально хотел включить также работы «Трагедия самосознания культурменча» (тоже о Гёльдерлине), «Цвета Леонида Андреева» и др.

Книга «Античность как романтика и классика» в 14 с половиной листов, тоже эссеистского типа, и комментарии, судя по оглавлению, должна была состоять из трех разделов и включать 11 самостоятельных сочинений. В 1-м разделе — сочинения об античной литературе и мышлении и «Античный мир в русской классической поэзии». Во 2-м разделе — три работы о творчестве Гёльдерлина и в 3-м разделе только одно сочинение — «“Штосс” Лермонтова. Неоконченная повесть», объемом в полтора авторских листа. Видимо, этот сокращенный текст и можно признать окончательным.

Работа о неоконченной повести Лермонтова так и осталась не-напечатанной при жизни Якова Эммануиловича, соображения же о творчестве Гёльдерлина нашли воплощение в статье «Поэтика и эстетика Гёльдерлина» в «Вестнике истории мировой культуры» (№ 6 за 1961 год), а работа о Достоевском стала основой книги «Достоевский и Кант. Размышления читателя над романом “Братья Карамазовы” и трактатом Канта “Критика чистого разума”» (М., 1963), вышедшей по рекомендации и с предисловием ее редактора Н. К. Гудзия. Книга вызвала немалый интерес и за рубежом: ее переиздавали и по-русски, и в переводе на японский язык (в 1968 году). Эта далекая от традиционности книга обязана изданием в значительной мере поддержке академика Н. И. Конрада, пожелавшего познакомиться и с другими неизданными сочинениями Якова Эммануиловича и ставшего после его кончины председателем комиссии по литературному наследию Я. Э. Голосовкера.

Яков Эммануилович в послевоенные годы известен главным образом своими трудами, связанными с культурой античности. Изданы были книги его переводов: «Гораций. Избранные оды» (ГИХЛ, 1948) и «Поэты-лирики древней Эллады и Рима в переводах Я. Голосовкера» (ГИХЛ, 1955; 2-е изд. 1963) с научными комментариями и обоснованием принципов перевода. Яков Эммануилович старался, чтобы в переводах его и подготовленных с его помощью «филологическая сторона» не преобладала над «литературно-художественной».

В 1940-х годах началась работа над «Большой античной антологией». Это антология переводов древнегреческих и римских поэтов на русский язык, охватывающая почти полтора тысячелетия античной культуры и одновременно двести лет искусства русского перевода — от Ломоносова до современников. Яков Эммануилович сумел привлечь к переводческой работе Б. Л. Пастернака (сохранились письма поэта к нему по этому поводу), И. Л. Сельвинского, А. А. Тарковского и других. Около 2000 стихотворений (включая лирику, извлеченную из трагедий и комедий), написанных 135-ю античными поэтами в переводе 84 поэтов. Около 350 стихотворных переводов подготовлены к печати впервые. В машинописи 1860 страниц стихотворного текста (около 33500 стихотворных строк), статья о ритмомелодике, 12 листов «Мифологического словаря». Сохранилось немало положительных отзывов об этом монументальном труде (академиков-классиков А. И. Белецкого, И. И. Толстого, философа В. Ф. Асмуса, литературоведов, историков, писателей). Однако взгляды Якова Эммануиловича, отличавшиеся от казавшихся общепринятыми (на отбор материала, его систематизацию, истолкование), вызвали противостояние в ИМЛИ и МГУ. Не помогло и вмешательство

(в 1960 году) К. А. Федина, «возмущенного» этим делом⁵. Якову Эммануиловичу уплатили полностью гонорар, но труд тогда так и не напечатали⁶.

Возобновил Яков Эммануилович попытки подготовить и антологию «Античный мир в русской поэзии XIX и XX в.». Сохранился рекомендательный отзыв 1944 года академика А. И. Белецкого. 1951 годом датирована заявка Якова Эммануиловича на включение в план издания «Античные мотивы в русской поэзии 19 и 20 века», упоминающая и об отзыве Д. Д. Благого.

С 1944 года Яков Эммануилович начал работу над «фундаментальным сочинением» «Античная мифология как единый миф о богах и героях». Первая часть (теоретическая) — «Логика античного мифа» и догмеровы варианты мифов о титанах. Вторая — в форме повествований о «героических сказаниях древних эллинов». В ходе этой исследовательской работы созрел замысел восстановить и выразить в литературно-художественной форме утраченные сказания, «отражающие самое раннее детство творческой мысли эллинов». Это слова «от автора» к написанной ритмической прозой книге «Сказания о титанах», дважды изданной Детгизом (1955; 1967), напечатавшим и примыкающую к ней по содержанию книгу «Сказание о кентавре Хироне» (1961). Книгу традиционной научной формы, восстанавливающую «из осколков предания», «отрывочных упоминаний и намеков» древнеэллинские сказания о мире титанов, у Якова Эммануиловича не было надежды издать. Тратить время на диссертацию Яков Эммануилович не считал допустимым; присвоить ученую степень по совокупности написанного ему не предлагали. А необлеченному ученым званием отступнику от знакомого не приходилось рассчитывать на поддержку идеи публикации его труда в научном издательстве.

Смерть Якова Эммануиловича, по болезни в последние годы уже непричастного к творческой деятельности, отметили маленьким некрологом в «Литературной газете» (№ 33 от 16 августа 1967 года), написанным К. Л. Зелинским и напечатанным за подписью его и Н. И. Конрада. Там указывается, что мир, в котором жил этот одинокий человек, был миром мифологических образов. В открытке К. Л. Зелинскому от 4 августа 1967 года Н. И. Конрад писал: «Все мы — писатели, ученые — в меру образованны, в меру талантливы, но — обыкновенны. Он же — ученый, писатель — необыкновенен. Как и его внешний облик: голова Маркса с глазами Тагора».

⁵ Об этом см.: *Воронков К.* Страницы из дневника. М., 1977. С. 39.

⁶ Лишь в 2004–2006 гг. вышли в свет в издательстве «Водолей» три тома «Антологии античной лирики» («Лирика Эллады» в 2-х т.; «Лирика Рима»).

Похоронили Якова Эммануиловича, согласно его завещанию, на кладбище в Перedelкино. Надгробие я просил сделать А. В. Артемьева и П. А. Носова (Изображение его в книге В. В. Ермонской «Советская мемориальная скульптура» — М., 1979, № 87).

После кончины Якова Эммануиловича академик Н. И. Конрад предпринял большие усилия для напечатания главного его философского труда о существе и механизме творческого мышления — большой работы «Имагинативный абсолют», состоящей из двух частей со своими подзаголовками «Абсолют воображения» и «Логика античного мифа», и написал предисловие к книге. Но философские сочинения вышли в свет — и то далеко не в полном виде — под названием «Логика мифа» лишь в 1987 году. Для главной редакции восточной литературы издательства «Наука» книгу подготовили Н. В. Брагинская и Д. Н. Леонов. В книге напечатана и статья Н. И. Конрада. Издание вызвало заинтересованные отклики в специальных рецензиях, в трудах исследователей, в писательской среде. Почти сразу после выхода книги 15 апреля 1987 года состоялся вечер в цикле «Этюды о книгах» в Центральном доме работников искусств. Открыл вечер председательствовавший Л. А. Озеров; сделанная им фотография Якова Эммануиловича воспроизведена и в пригласительном билете и в книге «Логика мифа» (на с. 190).

В 1989 году в № 2 журнала «Вопросы философии» напечатаны в разделе «Из истории советской философской мысли» автобиография Якова Эммануиловича «Миф моей жизни» и эссе «Интересное».

В журнале «Дружба народов» № 7 за 1991 год опубликован «Сожженный роман» — едва ли не самое значительное из художественных прозаических произведений Якова Эммануиловича — и тоже философского склада. Там же напечатаны статьи Н. В. Брагинской и М. О. Чудаковой об этом удивительном по замыслу сочинении и об истории его создания и восстановления, его трагической и во многом загадочной судьбе. Можно добавить, что в письме И. Л. Сельвинскому в 1958 году Яков Эммануилович вспоминая, что, живя в Доме творчества, он давал читать ему «тому два года», т. е. в 1956 году, Труд под заголовком «Главы из сожженного романа». «...Вы поняли, что хотел я высказать, особенно в главе “Видение отрекающегося”». Высказал я все это давно, еще в середине 20-х годов. Ознакомил Вас с этим только теперь, через 30 лет, найдя утерянную главу». Журналом подготовлено издание «Сожженного романа» и отдельной книгой.

До посмертного издания книг Я. Э. Голосовкера он как оригинальный автор — употребляя его же выражение о Гёльдерлине —

«значился в примечаниях к истории литературы». Теперь можно уже говорить не только о теме «Голосовкер о русской (и мировой) литературе», но и «Голосовкер в русской литературе (и философской мысли)». Сейчас архив Якова Эммануиловича обрабатывается Ф. А. Торстенсеном. Хочется думать, что и другие произведения, и особенно книги, подготовленные Яковом Эммануиловичем к печати, станут достоянием читателя.

- Аввакум, протопоп 41
Августин Блаженный 461, 472
Аверинцев С. С. 470
Агафон 281
Александр Македонский 9, 90, 283, 285, 286, 289
Алкей 275, 277, 285, 396, 454
Алкивиад 274
Алкман 275, 277
Анакреон 275
Анаксимандр 106, 174, 184, 202, 204
Анарина Н. Г. 463
Андреев Л. Н. 12–14, 235, 443, 476, 477
Анненский И. Ф. 279, 301
Антиох 288
Аполлодор (Псевдо-Аполлодор) 127
Аполлоний Родосский 157, 158
Апулей 128
Аристид 250, 274
Аристотель 17, 45, 46, 99, 101, 102, 124, 126, 164, 165, 193, 205,
209, 211, 231, 271, 285, 290, 296, 407, 448, 453
Аристофан 286
Аркесилай 284
Арним Л. А. фон 241
Арнольди А. И. 417
Артемьев А. В. 480
Архилох 275–277, 285
Асмус В. Ф. 134, 478
Аттал 288
- Байрон Дж. Г. 186, 197, 199, 241
Бальзак О. де 197, 198, 248, 375
Баратынский Е. А. 183, 239
Батюшков К. Н. 183
Бах И. С. 64
Башляр Г. 163, 166
Белецкий А. И. 454, 478, 479
Бергсон А. 8, 63, 94, 186, 243, 448
Берингов М. М. 476

Бетховен Л. ван 64
Бехтеев В. Г. 426
Бёме Я. 86
Благой Д. Д. 479
Блок А. А. 12, 47, 77, 78, 222, 263
Богданов М. П. 436
Борджиа Ч. 90
Борис Годунов 190
Брагинская Н. В. 173, 225, 271, 441, 455, 460, 462, 470, 473, 480
Бромбеус, барон см.: Сенковский О. И.
Бросс Ж. 466
Бруно Дж. 30, 41, 82, 83, 94, 186, 448
Брюсов В. Я. 247, 473
Быков К. М. 82, 83

Вагнер Р. 305, 308
Вакхилид 108, 283
Валентин Гностик 8
Ванини Юлий Цезарь 41
Васнецов В. М. 79
Вейнинггер П. 249
Вересаев В. В. 249, 277
Вернадский В. И. 470
Вико Дж. 378
Виламовиц-Мёллендорф У. фон 112, 473
Винкельман И. И. 390
Вольтер 84
Вольф Хр. 182
Воронков К. В. 479
Врубель М. А. 30, 64

Гаман И. Г. 41, 94
Ганди М. К. 471
Гаршин В. М. 195, 229, 241
Гегель Г. В. Ф. 20, 40, 41, 47, 49, 57, 64, 74, 85, 88, 89, 94, 185–187, 243, 245, 254, 294–296, 304, 307, 371, 375, 378, 390, 392, 469
Гейне Г. 417
Гекатей Абдерский 91
Гераклит Эфесский 23, 26, 28, 41, 45–47, 59, 60, 80, 90, 91, 94, 97, 105, 120, 136, 184, 186, 205, 211, 274, 275, 299, 306, 393, 448
Гердер И. Г. 393, 407
Геродот 108, 452
Герострат 283
Гесиод 106, 108, 294, 298

Гёльдерлин Фр. 38, 41, 42, 387, 389–401, 404–408, 453, 454, 474, 477, 478, 480
 Гёте И. В. 28, 38, 62, 66, 90, 120, 186, 230, 234, 238, 242, 267, 273, 293, 298, 305, 307, 366, 389, 390, 402, 453, 461, 474
 Гизо Ф. 378
 Гиляров А. Н. 451
 Гоббс Т. 18, 90, 94, 248
 Гоген П. 42
 Гоголь Н. В. 12, 128, 159, 197, 198, 200, 236, 237, 242, 251, 411, 412, 417, 419, 425, 426, 430–433, 436, 477
 Головенченко Ф. М. 477
 Голосовкер М. Э. 473, 476
 Голосовкер Я. Э. 451–471, 473–481
 Гомер 108, 117, 120, 121, 129, 133, 144, 147, 149, 153, 160, 162, 183, 185, 190, 242, 303, 452
 Гонтар С. 391, 394
 Гончаров А. Н. 195, 242
 Гораций 29, 129, 160, 289, 454, 477, 478
 Горгий 248
 Горький М. 229, 241
 Гофман Э. Т. А. 200, 412, 417, 477
 Граббе Х. 474
 Григорьева Т. П. 468
 Гудзий Н. К. 478
 Гумбольдт В. фон 273
 Гусев С. С. 462
 Гуссерль Э. 8, 448
 Гюго В. 8, 55, 197–199, 235, 246–248, 250
 Гюйо Ж. М. 94, 186, 274

 Данте Алигьери 189, 229, 241, 375
 Декарт Р. 51, 94, 244, 371, 448
 Деметрий Полиоркет 285
 Деметрий Фалерский 285
 Демокрит 80, 202, 205
 Демосфен 285
 Детуш Ж.-Л. 169
 Дильтей В. 96, 391
 Диоген Синопский 90, 91, 94, 274, 285
 Дион 286
 Дионисий Младший 286
 Дионисий Старший 286
 Диотима 48, 186, 390–392
 Дирак П. 164, 166

Достоевский М. М. 378
 Достоевский Ф. М. 12, 13, 53, 66, 91, 105, 190, 195, 197, 199, 216,
 217, 222, 234, 240, 241, 248, 251, 254, 298, 304, 309, 311, 318,
 336—340, 343, 344, 347, 350, 351, 353, 357, 365, 367—381, 384—386,
 390, 412—416, 419, 428, 453, 454, 460, 461, 475—478
 Дюбуа П. 83
 Дюма А. 197, 236, 240

 Евклид 113, 165, 167, 266
 Еврипид 91, 108, 120, 133, 148, 279, 281, 301, 303
 Ермонская В. В. 480

 Жанна д'Арк 394
 Жулавский Ю. 13

 Зелинский К. Л. 479
 Зелинский Ф. Ф. 473

 Ибсен Г. 18
 Иванов Вяч. И. 306, 307
 Ивик (Ибик) 210, 276
 Иоанн Богослов 470

 Каждан А. П. 451, 454, 473
 Калликл 248
 Калимах 156
 Каменев Л. Б. 475
 Кант И. 13, 21, 33, 47, 72, 85, 94, 105, 111, 113, 183, 186, 187, 216,
 217, 222, 243, 273, 307, 311, 318, 332—359, 364, 366—372, 374,
 377—381, 383—385, 445, 448, 453, 454, 460, 477, 478
 Каракалла 290
 Карамзины 411
 Карнеад 284
 Карсавин Л. П. 462
 Клинггер В. П. 451, 474
 Клопшток Ф. Г. 389
 Кондорсе М. Ж. А. Н. 393
 Конрад Н. И. 455, 460, 462, 478—480
 Конфуций 87
 Коринна 454
 Коро Ж. Б. К. 194
 Костер Ш. де 234
 Костюченко В. С. 467
 Кох Р. 42

Красиньский З. 244
Кьеркегор (Киркегор) С. 186

Лао-цзы 23, 87
Левитан И. И. 64, 193, 194
Левкипп 202
Лейбниц Г. В. 51, 94, 186, 187, 222, 393, 448
Ленин В.И. 63, 467, 475
Леонардо да Винчи 215–217
Леонов Д. Н. 271, 460, 470, 480
Лерма де Сандоваль-и-Рохас Ф. Г. 403
Лермонтов М. Ю. 49, 50, 64, 121, 129, 199, 200, 228, 235, 236, 242,
251, 253, 254, 409, 411–415, 417–434, 436–438, 476–478
Лесков Н. С. 200, 229, 241
Литман А. Д. 467
Лихачев Д. С. 468
Лобачевский Н. И. 42
Локк Дж. 69
Ломброзо Ч. 259
Ломоносов М. В. 478
Лопухина (Бахметева) В. А. 421, 423
Лосский Н. О. 311
Лукреций Кар Т. 94, 186, 202
Луллий Р. 448
Луначарский А. В. 454, 474

Майков А. Н. 183, 229
Макиавелли Н. 18, 90
Малюта Скуратов 247
Маркс К. 64, 90, 185, 297, 307, 461, 476, 479
Мейнонг А. 49
Миллер О. В. 476
Милль Дж. Ст. 243
Мильтон Дж. 189, 298
Монтень М. 94, 241, 243
Мопассан Г. де 197
Мэтьюрин Ч. Р. 228, 411, 412, 417
Мюссе А. де 65, 66

Наполеон I Бонапарт 254, 432
Нилендер В. О. 281
Ницше Ф. 8, 18, 21, 40, 47, 58, 64, 68, 78, 86, 90, 93, 94, 96, 164,
186, 244, 245, 280, 303–308, 443, 444, 448, 454, 474–476
Новалис 234, 244

Ньютон И. 52, 167

Овидий 114, 159

Озеров Л. А. 480

Павлов И. П. 81, 83, 85

Парни Э. 183, 185

Паскаль Б. 222

Пастернак Б. Л. 91, 454, 461, 478

Петров-Водкин К. С. 461

Петровский Ф. А. 470

Пиндар 108, 161, 273, 283, 289, 396

Пиррон 231, 243

Пифагор 45, 91, 271

Платон 8, 20, 41, 45—49, 57, 59—61, 75, 78, 80, 89, 90, 94, 97, 105,
108, 140, 174, 179, 185, 186, 193, 211, 231, 243, 248, 277, 284,
286, 289, 294—296, 307, 390, 393, 448, 452, 453

Платонов А. П. 460, 461

Плотин 8, 41, 59, 80, 94, 186, 243, 303, 448

Плутарх 250, 289

По Э. 42, 417

Полеарио А. 41

Понтий Пилат 66, 237, 298

Поповский А. Д. 82

Посидоний 108

Пратин из Флиунта 275, 283

Протагор 248

Прус Б. 62

Птолемей I 288

Птолемей Клавдий 84

Пушкин А. С. 54, 64, 183, 185, 190, 195, 249, 251, 299, 411, 425,
431—437, 477

Пшоник А. Т. 83

Рабле Ф. 241

Радклиф А. (урожд. Уорд) 411

Ранке Л. фон 378

Рафаэль Санти 30, 57

Рашковский Е. Б. 460, 464

Рейсдаль Я. ван 194

Рембрандт ван Рейн Х. 193

Рени Г. 229

Рентген В. 61

Реньо А. В. 165, 166

Репин И. Е. 200
Рильке Р. М. 461
Розанов И. Н. 475
Ростопчина Е. П. (урожд. Сушкова) 200, 411, 416—418, 438
Рублев А. 245
Руссо Ж.-Ж. 64, 299, 344, 390, 406

Сааринен Э. 469
Савонарола Дж. 239, 267
Сафо 108, 134, 273, 276, 284, 454
Сведенборг Э. 431
Секст Эмпирик 231, 243
Селевк 288
Сельвинский И. Л. 454, 478, 480
Сенека Луций Анней 11, 244
Сенкевич Г. 252
Сенковский О. И. (барон Бромбеус) 248
Сен-Жермен, граф 431, 433
Сервантес Сааведра М. де 54, 234
Сиверцев М. А. 460
Симонид Кеосский 454
Скотт В. 197
Словацкий Ю. 244
Сократ 9, 30, 41, 48, 91, 186, 248, 274, 286, 289, 475
Соловьев В. С. 8, 461, 465, 466
Сонни А. И. 451
Софокл 146, 147, 210, 279, 281, 302—305, 396
Спартак 291
Спиноза Б. 51, 72, 94, 186, 393, 448
Станилоаэ Д. 466
Суворов А. В. 99
Сумский В. В. 463

Тагор Р. 479
Тарковский Арс. А. 454, 478
Тейяр де Шарден П. 470
Тик Л. 241
Тимон Афинский 274
Тимон из Флиунта 243
Тимофей 277, 283
Толстой А. К. 66, 231, 477
Толстой И. И. 478
Толстой Л. Н. 13, 56, 82, 91, 100, 133, 194, 195, 197, 217, 230, 233,
235, 238, 242, 247, 249, 251, 254, 262, 304, 406

Топоров В. Н. 470
Торстенсен Ф. А. 481
Тульчинский Г. Л. 462
Тургенев И. С. 213, 242
Тургенева Т. А. 477
Тьер А. 378
Тьерри О. 378
Тютчев Ф. И. 163

Уайльд О. 241, 417
Уэллс Г. Дж. 119

Фадеев А. А. 475
Федин К. А. 479
Федоров Н. Ф. 464
Фейербах Л. 39, 61, 62, 69–74, 96
Феокрит (Теокрит) 238
Фехнер Г. Т. 8, 94, 448
Филон Александрийский 88
Фихте И. Г. 94, 186, 187, 273, 356, 371, 390, 391, 393
Флобер Г. 197
Флоренский П. А. 461
Фокилид 273
Фома Аквинский 448
Фрейд З. 68, 86
Фрошаммер Я. 41, 68, 94, 186
Фукидид 393

Хемингуэй Э. 248
Хинтика Я. Ю. 469
Хлебников В. 38
Хомяков А. С. 469

Цвейг Ст. 22, 453

Чагин П. И. 475
Чехов А. П. 62, 183, 197
Чудакова М. О. 480

Шамиссо Л.-Ш.-А. де 234
Шамфор С. Р. Н. де 94, 243
Шекспир У. 54, 129, 190, 193, 198, 230, 234, 250
Шелли П. Б. 229, 241, 293, 307
Шеллинг Ф. В. Й. 8, 41, 46, 74, 80, 85, 94, 186, 295–297, 303, 307,

308, 390, 392, 393, 399, 448
Шенье А. М. 183
Шефтсбери А. Э. К. 94
Шиллер Фр. 53, 273, 389–391
Шлегель А. 293, 307
Шлейермахер Фр. 393
Шмидт О. Ю. 474
Шмидт С.О. 200, 411, 473
Шопен Фр. 82
Шопенгауэр А. 8, 21, 33, 46–50, 68, 74, 90, 93, 94, 112, 243, 261, 303, 448
Штейнер Р. 68, 87
Штирнер М. 241

Эвгемер 108
Эйнштейн А. 181
Энгельс Ф. 448
Эмпедокл 26, 28, 41, 45, 59, 91, 94, 211, 389, 391, 393, 394, 399, 401–408, 448, 454, 477
Энгельс Фр. 91
Эпикур 108, 202, 205, 282, 283, 288, 298
Эсхил 108, 123, 161, 198, 234, 273, 279, 281, 292, 293–295, 297–301, 303–306
Эсхин 285

Юм Д. 94
Юнг К.-Г. 470

Якоби Ф.-Г. 94
Ясперс К. 464

Klinger J. 466
Margerie B. de 470

Имагинативный Абсолют

Часть 1. Имагинативный Абсолют	7
Предварения	7
I. Предисловие к «Имагинативному Абсолюту»	7
II. Вакуум	13
III. Мораль или амораль?	17
VI. Прямое предварение	19
1. Постоянство и культура (Диалектическая логика)	23
2. Высший инстинкт культуры. (Имагинативный Абсолют)	35
3. Имагинация у	47
3.1. Имагинация у	55
3.2. Признание одного мыслителя	66
4. Дополнения	74
4.1. 1-е Дополнение	74
4.1.1. Имагинация как внутренний опыт	74
4.1.2. Так называемый «Мистический треугольник» (Внутреннее зрение).....	77
4.2. 2-е Дополнение. Физиологи и философы- интуитивисты	80
4.3. 3-е Дополнение: Одно возражение	83
4.4. 4-е Дополнение: Мистика и «Гнозис»	85
5. К дилемме... ..	88
5.1. К дилемме	88
5.2. Парадигмы мысли	90
5.3. О чем я писал	93
6. Приложение	96
7. Тематический индекс к «Имагинативному Абсолюту» ..	96
Часть 2. Логика Античного мифа	99
Предварения	99
I. Воображение как познавательная способность	99

II. К логике чудесного	101
1. Логика чудесного в эллинском мифе (Движение образа)	111
1.1. Логика чудесного	111
1.2. О мнимом основании для разделения	130
1.3. Заключение	137
2. Логика образа в эллинском мифе. (Движение мифологического образа)	140
3. Опыт классификации чудесного (Приложение)	157
3.1. Представимое, но естественно невозможное	157
3.2 Чудесное представимое и возможное, но переходящее в невозможное	158
3.3. «Галлюцинаторные образы», или «мнимые» представления	158
3.4. Чудесное невозможное, непредставимое, непонятное, но якобы представимое и якобы понимаемое	159
3.5. Чудесное, как смысл немыслицы (т. е. «немыслица» как смысл)	162
4. Логика мира чудесного и логика научного микромира ..	163
5. Якобы образы как вещи — в мифе	167

Часть 3. Имагинативная эстетика

Имагинативная эстетика [как опыт имагинативной гносеологии]	173
I. Предварения к имагинативной эстетике	174
II. Смыслообраз «воображение» в искусстве и философии ..	178
III. Имагинативный реализм как подлинный реализм культуры	187
Вступление	187
1. О реализме в художественном творчестве — в искусстве и литературе, как об имагинативном реализме	188
2. Эмпирический экскурс в реализм культуры	192
3. Интересная реальность	195
4. Романтика и классика как смыслообразы художества и как категории эстетики	196
IV. Миф как имагинативная реальность и микромир	200
1. Различие и сходство между предметом мифологическим и предметом микромира современной науки	200
2. Понятие о микрообъекте как понятие о транссубъективной реальности или о транссубъективном предмете, именуемом «объект науки», которое приложимо к эстетике	203

V. К гнесеологии имажинативизма	206
1. Предварения	206
2. Воображение как энергия и субстанция	207
3. О некоторых законах диалектической логики, применяемых в эстетике и в мифе	208
4. Диалектическая логика воображения и законы эстетики	209
5. Монотриада интересного. Интересное как категория эстетики	213
6. Жанр как интересное	217
7. Самовнушение и воображение	218

Интересное

Интересное	225
1. Пока вопросы	225
2. Попытка классификации интересного	227
3. Интересное — неинтересное — скучное	234
4. Почему интересен гений, артист, поэт?	236
5. Еще о скучном	237
6. Интересное и серьезное	241
7. Интересное как страстность мысли и как игра	244
8. Интересное и смешное	247
9. Интересное и циничное	247
10. Взаимопревращение интересного и неинтересного	249
11. Интересное—как—хитрое и как честное	249
12. «Интересное—как—красота» и «красота—как—неинтересное»	250
13. Интересное — как—артист—внутри—нас	252
14. Об интересном человеке. (Пустая страница)	253
15. Интересное положение	255
16. Интересное и любопытство	256
17. Интересное и установленное	258
18. Интересное и скандальное	259
19. Автор — как интересное	260
20. Интересный разговор, или разговор с самим собой	261
21. «Интересное» под вопросом	262
22. «Рассудок» как интересное	263
23. Пряный цинизм как интересное	264
24. О смене интересного	265
25. Казус XX века. Живопись абстракционистов как «новая» этика	266
Итог	268

Лирика — трагедия — музей и площадь

Лирика — трагедия — музей и площадь	271
Часть 1. Оргиазм и число	271
Часть 2. Прометей и Геракл	291

Достоевский и Кант

Достоевский и Кант. Размышление читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума»	311
I. Кто убил старика Карамазова?	311
II. Убийца-дублер	320
III. Словечки «секрет» и «тайна»	325
IV. Неназванные в романе герои — Тезис и Антитезис ...	333
V. Поединок Тезиса и Антитезиса под личиной героев романа... ..	340
VI. Иван Карамазов как герой Кантовых антиномий ...	344
VII. Вердикт без вины виноватым	347
VIII. Чудовище «Необходимой Иллюзии разума» и ее жертвы как жертвы совести	351
IX. Последний секрет чёрта, засекреченный и для самого чёрта	358
X. «Бездны» и «правды» романа	365
XI. Рассекреченный секрет	369
Послесловие	376
Примечания	381

Поэтика и эстетика Гёльдерлина	389
---	------------

Секрет Автора. «Штосс» М. Ю. Лермонтова (послесловие Шмидта)	411
---	------------

Миф моей жизни

Миф моей жизни. (Автобиография)	441
---------------------------------------	-----

Об авторе и его идее

<i>Каждан А. П.</i> Памяти Якова Эммануиловича Голосовкера (1890–1967)	451
---	-----

<i>Конрад Н. И.</i> О труде Я.Э. Голосовкера	455
<i>Рашковский Е. Б., Сиверцев М. А.</i> Проблема «культурной имажинации» в трудах Я. Э. Голосовкера	460
<i>Шмидт С. О.</i> О Якове Эммануиловиче Голосовкере	473
Указатель имен	482

Яков Эммануилович Голосовкер

ИЗБРАННОЕ Логика мифа

*По издательским вопросам обращаться
в Москве: «РАО Говорящая книга»*

111401, г. Москва, ул. Metallургов, д. 11, стр. 1,
тел.: (495)688-59-60, e-mail: info@speakingbook.ru;

в Санкт-Петербурге: «Центр гуманитарных инициатив»
190031, г. Санкт-Петербург, Столярный переулок, д. 10–12,
e-mail: unikniga@yandex.ru, unibook@mail.ru.

Руководитель центра Соснов П. В.

Оптовая продажа

в Москве: «Университетская книга-СПб»,

тел.: (495)915-32-84, e-mail: ukniga-m@libfl.ru;

в Санкт-Петербурге: «Университетская книга-СПб»

тел.: (812)317-89-72, e-mail: uknigal@westcall.net.

Розничная продажа

в Санкт-Петербурге: магазин «Книжный окоп»

Тучков переулок д. 11, тел.: (812)323-85-84 ;

в Москве: тел.: (495)745-15-36, e-mail: www.notabene.ru

Подписано в печать 00.00.09.

Гарнитура NewtonС. Формат 60х90¹/16. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 31. Уч.-изд. л. 28.

Тираж 1000 экз. Заказ №277

Отпечатано: ООО «Издательство МБА».

г. Москва, ул. Рубцовско-Дворцовая, д. 2,

тел.: 726-31-69, 608-47-15, 625-38-13.