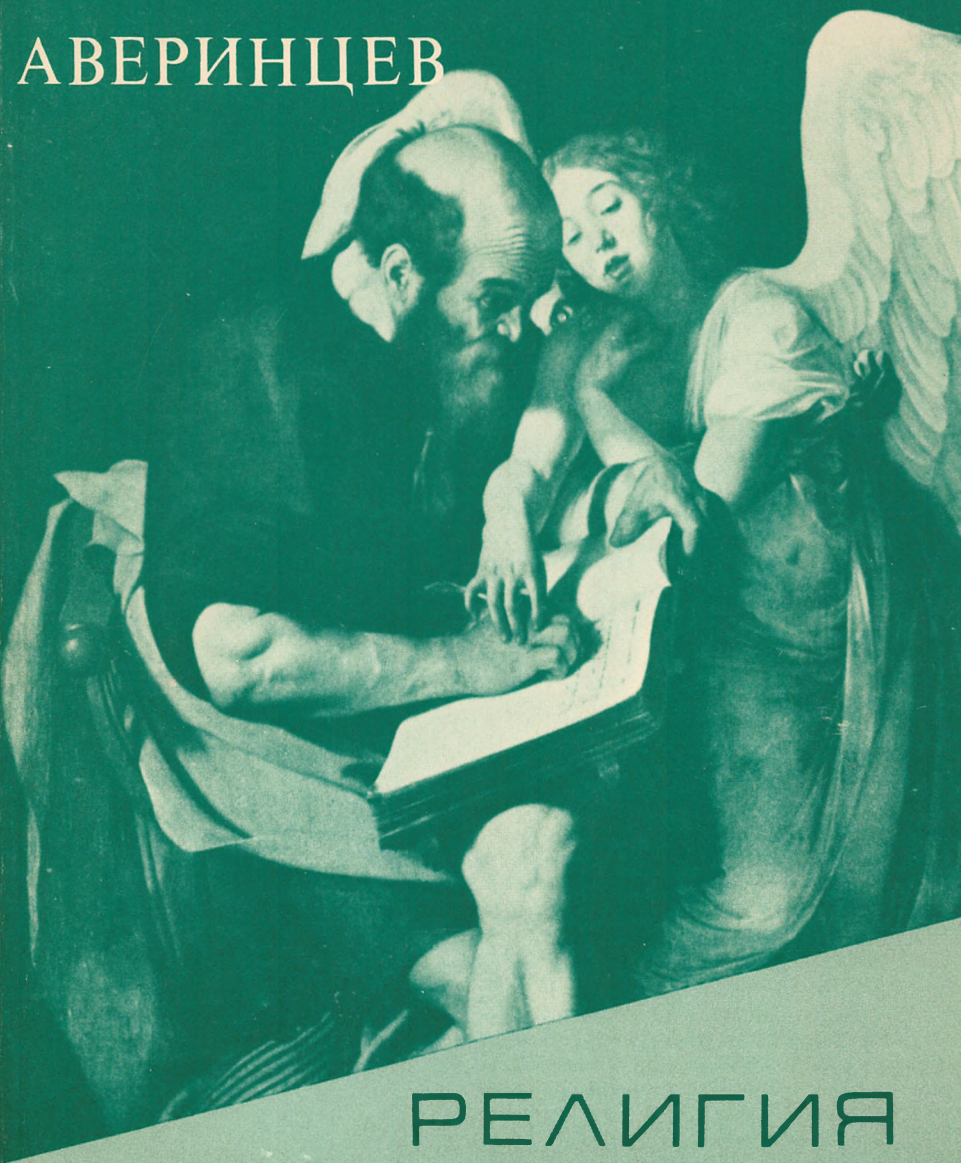


СЕРГЕЙ
АВЕРИНЦЕВ



РЕЛИГИЯ
И
ЛИТЕРАТУРА



СЕРГЕЙ
АВЕРИНЦЕВ

РЕЛИГИЯ
И
ЛИТЕРАТУРА

ЭРМИТАЖ 1981

Сергей Аверинцев

РЕЛИГИЯ И ЛИТЕРАТУРА

(Сборник статей)

Sergej Averintsev

RELIGIJA I LITERATURA

("Religion and Literature".

Collection of philosophical articles.)

Copyright © 1981 by HERMITAGE

All rights reserved.

Library of Congress Cataloging in Publication Data

Averintsev, Sergei Sergeevich.

Religiia i literatura.

Includes bibliographical references.

1. Religion and literature—Addresses, essays, lectures.
2. Spengler, Oswald, 1880-1936—Philosophy—Addresses, essays,
lectures. 3. Maritain, Jacques, 1882-1973—Philosophy—Addresses,
essays, lectures. 4. Jung, C. G. (Carl Gustav), 1875-1961—
Addresses, essays, lectures. I. Title. II. Title: Religija i literatura.
III. Title: Religion and literature.

PN49. A88

801

81-4115

ISBN 0-938920-02-2 (pbk)

AACR2

Published by HERMITAGE

2269 Shadowood

Ann Arbor, Michigan 48104, USA

Греческая «литература» и ближневосточная «словесность»

ДВА ТВОРЧЕСКИХ ПРИНЦИПА

В горизонте так называемого «культурного наследия», отложенного тысячелетиями человеческой истории, выделяется особый участок — «теменос», как называли греки огороженные пространства своих святилищ, — на который европейская культура из века в век оборачивалась с кровным, напряженным и всегда небескорыстным интересом. Этот участок, значение которого для всех нас и поныне не с чем сравнить¹, назывался еще недавно «классическая древность»; для простоты можно заменить старомодное сочетание двух слов одним именем: Греция. Конечно, очень долго (скажем, со времен придворного классицизма Карла Великого и до времен придворного классицизма Наполеона) греческие культурные нормы усваивались по преимуществу в их латинской кодификации. Но дело в том, что римляне как раз и были первым не-грекоязычным народом, вос-

¹ Понятием уникальности не следует злоупотреблять, но не значит же это, что мы смеем отказать в уникальности тому, что впрямь единственно в своем роде! Одно время было модно метать громы и молнии по поводу словосочетания, в свою очередь модного тогда на Западе: «греческое чудо». Само по себе это словосочетание стоит немного — оно слишком «красиво», чтобы помочь мысли. Не следует забывать, однако, что по изначальному смыслу слова «чудо» — то, чему можно и должно «чудиться», что законно обязывает нас к удивлению. Платон говорил, что удивление — преимущественное состояние мыслящего человека; надо полагать, его слова разумнее, чем внутренняя установка некоторых гуманитариев, использующих свои «концепции» как средство уговорить самих себя *не* удивляться, освободить себя от удивления, растворив предмет этого неприятного чувства среди якобы самопонятных общих категорий и выяснив, что «ничего в нем нет особенного». Каждая партикулярная культура, вышедшая к всемирному значению, ставшая универсальным символом, как найденная в акте свободной человеческой инициативы реализация общезначимых возможностей, есть, разумеется, именно «чудо», и если почему-нибудь не следует этого говорить, так разве потому, что это триумф, не нуждающийся в разъяснениях.

принявшим эти нормы в отрешенном от языковой реальности виде как основу для собственного творчества, так что созданная ими культура явила собой самый ранний из «ренессансов» эллинизма и подтвердила самым своим существованием общеевропейскую значимость инициативы греков (важно, что Рим — в отличие от эллинистического Востока — не был «эллинизирован», то есть подчинен политической и языковому верховенству греков, но свободно покорился их концепции культурного творчества и тем положил начало европейскому «гуманизму» в возрожденческом смысле слова). Если сириец Лукиан не может стать литератором в греческом смысле слова, не став попросту греческим литератором, то Цицерон — римский литератор, выявляющий, однако, в своем литераторском самоопределении те представления о литераторстве, которые создала Греция. Подлинным началом остается Греция.

Опыт нового времени в его оглядках на Грецию обобщен в известной формуле Маркса, согласно которой «греческое искусство и эпос ... продолжают... в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом»¹. Нелишне вспомнить, что формула эта, по своему непосредственному содержанию традиционная, высказана в контексте удивления, почти недоумения, и отмеченный в ней факт охарактеризован как «трудность». Прояснение его есть в глазах Маркса более сложная задача для ума, чем дедуцирование форм греческого художественного творчества из форм греческого общественного развития.

Наследие греков названо Марксом в каноническом двуединстве: искусство и эпос. Искусство — это, конечно, в первую голову ваяние, лишь затем архитектура греков, по сути своей тоже «пластическая» (телесность колонн и архитравов, соотношенная в своих пропорциях с образом человеческого тела). Как странно что новоевропейский человек, в сущности, не знавший настоящей греческой пластики, никогда в глаза не видавший навсегда утраченных творений Фидия и Поликлета, сумел с такой уверенностью опознать предмет своей любви в ремесленных копиях римского времени!.. Впрочем, если «искусство» греков для него в огромной степени потеряно, то в его руках второй член двуединства: «эпос», Гомеровы поэмы, словесное ваяние, предвосхитившее труды греческих скульпторов и задавшее им внутреннюю форму. Недаром Дион Хрисостом заставляет Фидию утверждать, что Гомер изобразил облик Зевса «чрезвычайно похожим на это мое произведение, описав в самом начале своей поэмы его кудри и даже его подбородок»². Итак, пластический эпос скульптуры и словесная пластика эпоса — вот та часть греческого культурного наследия, которая может быть с наибольшей уверенностью названа вместо целого.

О том и другом в совокупности сказано, что они представляют собой «норму» и «образец» (разумеется, лишь «в известном отношении» — после романтического прорыва невозможно вернуться к точке

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 737.

² «Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства II—V века», «Наука», М. 1964, стр. 27.

зрения наивного классицизма). Греческая художественная культура «нормальна» и «образцова», или, что то же, «классична». Вспомним характерный заголовок одного из подразделов второй части «Эстетики» Гегеля: «Греческое искусство как действительная наличность (Dasein) классического идеала». Слово «классический» создали римляне, впервые сознательно воспроизведшие греческую позицию по отношению к культуре, — для читателей Авла Геллия уже понятно, что за вещь «classicus scriptor» («классический писатель»). Но понятие «классического» было готово уже до римлян; как заметил однажды великий немецкий филолог Виламовиц, «греческие классические поэты давно были классическими, когда Цицерон и Гораций ходили в школу», — еще александрийские филологи III столетия до н. э. отбирали каноны общепризнанных ораторов, лириков, эпиков и т. п., которые для них являли собой «норму» и «образец». Греческая «классика» есть «образец» в двух смыслах: как «начало», «архэ», как первое и наиболее незамутненное воплощение некоторых творческих установок, которые в бесконечно осложненном виде значимы для нас до сих пор, — и как «парадигма», или собственно образец. Эллинизм само в себе ориентировано на такие образцы, *παράδειγματα*, даваемые чиновником некоторой жанровой формы, им же самим отысканные в сокровищнице логически заданных возможностей; его устремленность к возможно более четкому выделению и отграничению таких возможностей делает его по внутренней структуре «парадигматичным» и уже потому предрасположенным к роли и значению «образца». Заметим и другое: греческая художественная культура есть «норма». Латинское слово *norma* означает «наугольник», точную меру вертикали, на которой можно делать отметки и при помощи этих отметок выяснять, на какой именно высоте обретаются та или иная «ценности». Внутри «нормальной» культурной традиции соотношение ценностей всегда ясно: так, Софокл, разумеется, выше Агафона, а если в аристофановских «Лягушках» идет спор о сравнительных достоинствах Эсхила и Еврипида, то сам этот спор (к концу комедии разрешаемый) возможен лишь на основе уверенности в существовании объективной «шкалы», восставленной над любыми субъективными недоумениями. Если верить Аристофану, стихи можно взвесить на весах и узнать, сколько они весят¹.

А разве бывало иначе? Подумаем: какому адепту библейской веры пришло бы в голову спросить, кто «выше» — Иезекииль или Иеремия? Библия, сопровождавшая европейского человека на протяжении двух тысячелетий, сама, разумеется, была в жизненном плане «нормой» и «образцом»; однако в плане эстетическом она являла собой пример как бы «ненормальной» традиции, состоящей из неце-

¹ Формально это восходит, разумеется, к первобытным состязаниям певцов, мудрецов, шаманов и т. п. Однако веса литературной теории придают состязанию совершенно новый смысл, неведомый архаической агонистике: уже не два человека «меряются силами», а их произведения измерены некоей объективной мерой, существующей вне конкретной ситуации агона. Посредством формальных аналогий и генетических родословий все можно растворить в его собственной предистории — но лучше этого не делать.

ненных, неоценимых и потому бесценных «ценностей». Бесценность можно понимать двояко: как полное отсутствие ценности и как бесконечно великую ценность.

Внутри культуры, которая первой сумела осознать себя именно как культура и потому стала «нормой», наугольником для последующих культур, относительно литературы точно известно, что это есть именно литература (а не, скажем, пророческое вещание), относительно поэзии известно, что это есть поэзия, а не проза, и так же дело обстоит с жанровыми разновидностями: при взгляде на любой культурный продукт мы знаем, что он такое и по какой шкале его надлежит правильно оценивать. В этой определенности, которой можно довериться, — источник внушения, заложенного в «нормальной» культуре. Внутри культуры иного, «ненормального» типа литература конституирует себя как «нелитература», соответственно то же происходит с искусством, вообще с эстетическим творчеством и эстетическим сознанием. Такой поздний наследник классицистической концепции культуры, как Поль Валери, находил в библейской культурной традиции одно наиболее непереносимое для него свойство: вещи, которые «на самом деле» суть искусство, этика, философия и т. п., а следовательно, подлежат прежде всего распределению по различным «доменам»; внутри этой традиции безнадежно «перепутаны». Порождения «ненормальной» культуры легко воспринимаются как сырье для «нормального» культурного творчества (ср. «переложения» библейских текстов от Нонна до Державина). Но у них есть своя притягательность: они ускользают от оценок и расценок, о них трудно сказать, что же они такое.

Ближневосточная культурная традиция и культурная традиция греческой античности, в их контрастной сопряженности определившие собой становление европейской культуры, были сопряжены в своих исторических судьбах уже с самого начала. Пуповина, соединявшая Грецию с породившим ее миром средиземноморского Востока, была окончательно перерезана, в сущности, лишь с греко-персидскими войнами, а войны Александра Великого снова воссоединили оба мира. Но как раз за полтора столетия, протекшие между битвой при Саламине (480 до н.э.) и битвой при Иссе (333 до г. э.), Греция, собственно, и стала Грецией. До V—IV вв. она училась у Востока; после этих полуторасот лет ей самой можно было стать наставницей и для Востока, и для Рима — и для нас. Заметим, что понятия «ученичества» и «наставничества» суть именно те понятия, которые особенно пригодны для обрисовки «общего знаменателя» столь различных культур. Сквозь контраст между ближневосточным и эллинским типами человека проглядывает важное сходство, и состоит оно в особой предрасположенности к «школьным» восторгам умствования, к тому, чтобы видеть в «учении» ценность превыше всех ценностей. Перед мудростью должны отступить на задний план и «мужские» воинские доблести, и простосердечная «душевность»; как ближневосточный человек, так и эллин лелеют не душевное, а духовное. Слов нет, мудрость, которую искали восточные книжники, и мудрость,

которую искали греческие философы,— это вещи разные, во многом даже противоположные. Но для тех и для других умственная выучка есть предмет всепоглощающей страсти, определяющей всю их жизнь, и обладатель ее представляется им самым великим, самым достойным, наилучше исполнившим свое назначение человеком. Римлянина импонирует солидная взрослость делового человека, который именно чувствует себя слишком взрослым, чтобы до гробовой доски оставаться восторженным школяром, дышать школьным воздухом и забывать себя в умственной экзальтации. Как восточный книжник, так и греческий философ могут показаться рядом с римлянином заучившимися детьми-вундеркиндами! Эта страсть предопределила роль как того, так и другого в закладывании дома европейской культуры, в котором мы живем до сих пор.

Сравнивая греческое и ближневосточное отношение к слову как образу мира, мы делаем не что иное, как познаем себя. Сравнивать мы должны бережно и осторожно, памятуя, что мы остаемся европейцами, и следовательно, «греками», а потому наши соображения о противоположном полюсе творческих возможностей легко могут оказаться тем, что русский поэт назвал: «домыслы втупик поставленного грека». Обретенная нами способность в акте культурологической рефлексии дистанцироваться от себя, «взглянуть на себя со стороны» отнюдь не означает, что мы и впрямь обретаемся «в стороне» от самих себя. (Правда, сейчас появились люди, для которых не то что Ближний или даже Дальний Восток, а культура Майя или полинезийских аборигенов так же «понятна» и «близка», как Афины и Флоренция, или немного «понятней» и «ближе». Что в их случае означает слово «понимание», судить не беремся.) Мы рассматриваем иллюзию всепонимания как смертельную угрозу для гуманитарной мысли, которая всегда есть понимание «поверх барьеров» непонимания. Чтобы по-настоящему ощутить даже самый «близкий» предмет, необходимо на него натолкнуться и пережить сопротивление его непроницаемости; вполне проницаема только пустота. Смысл каждой культуры прозрачен и общезначим в той мере, в которой это есть смысл, то есть нечто по своей сути прозрачное и общезначимое; но столь же верно, что он «загадочен», а именно постольку, поскольку он «загадан» нашему сознанию извне инстанциями, от нас независимыми.

...Были времена, когда в Европе твердо верили, что история мировой литературы начинается не откуда-нибудь с середины, а точно с самого начала, с начала всех начал — с античности. «Вначале была Греция...» Предполагалось, что доэллинический мир знал словесное творчество, однако стихийное, бессознательное, безличное и притом поставленное на службу внеэстетическим, жизненно-утилитарным целям, между тем в литературной культуре как таковой этому миру было отказано; только греки положили начало феномену литературы, «изобрели» и разработали одну за другой жанровые формы, выстроили из них стройную систему и довершили свои beneficia

ния тем, что создали теорию литературы, или поэтику, в своих наиболее общих основаниях значимую и поныне.

Чтобы верить в такую картину, необходимо видеть догреческий и виегреческий мир куда более «темным», а классическую Элладу — куда более «ясной», цивилизованной, похожей на Европу нового времени, чем они были на деле. Больше никто и никогда не сможет увидеть их такими. Мы стали куда богаче наших предков: открытия и дешифровки подарили нам один шедевр за другим — «Сказку о двух братьях» и эпос о Гильгамеше, «Песнь арфиста» и «Повесть о невинном страдальце», вавилонские «покаянные псалмы» и гимны Атону, угаритские поэмы и хеттские хроники... Мы узнали, какой зрелой, тонкой, дифференцированной могла быть древневосточная литература; одновременно выяснилось, как много темного и архаического присутствовало в составе самой греческой культуры. Мы стали разумнее: самоуверенный европоцентризм, с легким сердцем деливший народы на «творческие» и «нетворческие», окончательно выявил для нас свою интеллектуальную и нравственную несостоятельность. Все это — объективные результаты научного (и не только научного) развития, которые никому не дано взять назад.

Стоит подумать, однако, не было ли у классицизма своих резонансов, с которыми мы обязаны считаться — пусть на совершенно ином уровне — и ныне? Не отражало ли наивно-четкое представление о Греции как абсолютной точке отсчета на линии литературного развития некий аспект истины?

Мы с привычной легкостью говорим не только о «вавилонской литературе» или «древнееврейской литературе», но также о «хеттской литературе», о «хурритской литературе», о «финикийской литературе», о «самаритянской литературе». Была «литература» у греков, и была «литература» у финикийцев. Конечно, всякому ясно, что национальный облик и художественные достижения этих двух литератур весьма различны¹, но не об этом идет речь. Речь идет о другом: предполагается, что все различия между ними укладываются в рамки одного равного себе понятия «литературы», так что само слово «литература» употреблено оба раза в принципиально одинаковом смысле. Примерно так: более ранние хронологически и, как сказали бы несколько десятилетий назад, «стадиально» более архаичные литературы народов Ближнего Востока осуществили такие-то и такие-то достижения, а греки «пошли дальше», сделали еще один, дальнейший шаг по этому же пути, осуществили дальнейший «прогресс» (ведь за словом «прогресс» и стоит образ непреклонного поступательного продвижения по раз начатому пути²). Но справедливо ли это? Не вернее ли сказать, что литературы древнего Ближнего Востока, взятые

¹ При том, что финикийская литература нам почти неизвестна, — но это обстоятельство тоже о чем-то говорит. На явлении «утраченной» или «забытой» литературы мы остановимся ниже.

² Вспомним заглавие назидательной аллегории Джона Беньяна «The Pilgrim's Progress» (1678—1684): оно предполагает образ самого настоящего пути, по которому идут ногами.

как одно целое, и литература античной Греции, взятая опять-таки как целое, суть все же явления принципиально различного порядка, несоизмеримые между собой, не поддающиеся никакому сопоставлению в категориях «уровня» или «стадиальности», — что это не стадии одного пути, но скорее два разных пути, которые разошлись из одной точки в различных направлениях. В самом деле: возможно ли приложить одни и те же критерии жанровой разработанности, авторской оригинальности и т. п., скажем, к Иезекиилю и Софоклу? Если мы признаем то и другое в одном и том же смысле слова «литературой», мы нанесем обиду сразу обеим сторонам: во-первых, мы незаслуженно оскорбим греков, ибо сведем на нет, растворим в универсальных категориях всю невероятность, всю уникальность инициативы, принадлежащей им и только им; во-вторых, мы унизим и не-греков, ибо станем мерить их самобытные достижения чуждой для них греческой меркой и описывать эти достижения в терминах «еще-не» — еще не дошли, еще не поняли¹. Если уж пользоваться пространственной метафорикой пути — греки не опередили своих ближневосточных соседей, не продолжили их путь, а пошли совсем в иную сторону, с каждым своим шагом отдаляясь от их цели, чтобы приблизиться к своей цели. В Греции произошло то, чего не то чтобы не успело произойти, а принципиально не могло и не должно было произойти в ближневосточном мире: литература впервые осознала себя именно литературой, то есть самозаконной формой человеческой деятельности, явно для себя противостоящей всему, что не есть она сама, — например, стихийному экстастическому «вещанию» пророков, а также культу, обряду, быту и вообще «жизни». Слов нет, до новоевропейского пафоса специализации греческой классике еще очень далеко; ее литература глубоко укоренена в полисном бытии, но укоренена она в нем именно как дерево, связанное с почвой корнями, но растущее вверх, прочь от почвы. Возьмем предельный случай: когда Демосфен произносит на агоре свои речи, составленные по правилам риторского искусства и тщательно выученные наизусть, это есть политическое «использование» литературы (менее всего чуждое и новому времени), которое решительно ничего не меняет в глубинном факте автономности литературы. Литература, «связанная с жизнью», уже тем самым не есть

¹ В качестве методологической параллели можно упомянуть попытки распространения категорий «Возрождения» (или хотя бы «Предвозрождения») на весь цивилизованный мир. Попытки эти также представляются нам, по сути дела, обидными как для гуманизма итальянского типа, в предельном напряжении сил создавшего доселе небывалые нормы культуры, так и для народов, шедших иным путем и творивших в соответствии с иными нормами. Если, например, русский XV век описывается как Предвозрождение (так сказать, еще-не-Возрождение), позволительно спросить, что это значит? Разве не очевидно, что эта эпоха — отнюдь не преддверие, не предвосхищение, а полное исчерпывающее осуществление некоего культурного идеала, самозаконного, самоценного и весьма мало общего имеющего с Ренессансом? Критика европоцентризма, усматривающая везде и повсюду культуру, соответствующую специфически европейским идеалам и нормам культурного творчества, являет собою бессмысленную разновидность того же европоцентризма.

литература, пребывающая *внутри* «жизни» (понятие «внутрижизненности», или внутриситуативности, ближневосточной литературы, пока определяемое чисто негативно, по противоположности к инициативе греков, будет дополнительно выяснено ниже). Что было внешним знаком, сигнализирующим о том, что автономизация греческой литературы бесповоротно совершилась? Мы можем ответить на этот вопрос совершенно четко: *возникновение специальной теории литературы, поэтики, литературной критики и филологии*. Литература, допускающая подобного рода рефлексии над своими результатами, есть явление совершенно иного порядка, чем литература, которая по самой сути своей этого не допускает. Уже Демокрит писал сочинения «О поэзии»¹, «О Гомере, или О правильном выговоре и редких речениях», «О красоте слов», «О благозвучных и неблагозвучных звуках речи», «О песни»; своей полной зрелости греческая теория литературы достигает в «Поэтике» Аристотеля. Если позволить себе такой взгляд на вещи, который непозволителен при филологическом анализе обособленных явлений, но неизбежно входит в условия игры, как только мы берем историко-культурные эпохи в их целостности, — можно утверждать, что сама *возможность* демокритовско-аристотелевской рефлексии над литературой некоторым образом была содержательно заложена в художественной практике уже самых ранних греческих поэтов, начиная с Гомера (недаром последнему посвящено целое сочинение Демокрита и ряд важных замечаний Аристотеля): между Гомером и греческой теоретической поэтикой существует смысловое соотношение вопроса и ответа. Методы и категории Аристотеля столь же органично связаны с художественной структурой «Илиады» или «Эдипа-Царя», сколь лишены смысла в приложении к «Книге Исаяи» или к «Повести об Ахикаре». Греческая литература всей своей сутью как бы «требует», чтобы ее рано или поздно осознали как предмет теоретической поэтики; в этом смысле потенциальная соотнесенность с возможностью теоретической поэтики есть характеристика *всей* греческой литературы в целом, включая те ее произведения, которые возникли задолго до рождения поэтики. Но, осознав себя в качестве литературы и внутренне вычленившись из не-литературы, литература в некотором смысле впервые становится собой; а значит, старомодное представление, согласно которому литература «родилась» в Греции, имеет свои резоны. Еще раз повторим: дело совсем не в том, что литература, не осуществляющая такого самоосознания и самоопределения, якобы непременно «ниже», «беднее» или «примитивней», нежели литература, осознавшая себя; она не ниже, она по сути своей иная, и самый термин «литература» получает в приложении к ней существенно иной смысл. Обратимся на минуту от истории слова к истории мысли: общепринятое обыкновение до сих пор заставляет всех говорить — с полным основанием! — что философия впервые роди-

¹ Где, между прочим, разработал столь популярное в дальнейшем учение о поэтическом «безумии», интеллектуалистико-психологическими средствами компенсировавшее утрату архаической бессознательности.

лась в Ионии и что ее основателем, самым первым философом среди земноморского круга был Фалес, хотя все отлично знают, что древние египтяне, вавилоняне, иудеи куда как серьезно задумывались над глубинными вопросами жизни и смерти. Нельзя утверждать, что «Книга Иова» уступает в глубине самым прославленным порождениям греческой философии (на каких весах можно было бы проверить такой приговор?); и все же «Книга Иова» являет собой все что угодно — «мудрость», может быть, «философствование», но, во всяком случае, не философию. Вся мысль египтян, вавилонян и иудеев в своих предельных достижениях — не философия, ибо предмет этой мысли — не «бытие», а жизнь, не «сущность», а существование, и оперирует она не «категориями», а нерасчлененными символами человеческого самоощущения-в-мире, всем своим складом исключая технически-методическую «правильность» собственно философии. В отличие от них греки, если позволительно так выразиться, извлекли из жизненного потока явлений неподвижно-самотождественную «сущность»¹ (будь то «вода» Фалеса или «число» Пифагора, «атом» Демокрита или «идея» Платона) и начали с этой «сущностью» интеллектуально манипулировать, положив тем самым начало философии. Они высвободили для автономного бытия теоретическое мышление, которое, разумеется, существовало и до них, но, так сказать, в химически связанном виде, всегда внутри чего-то иного: в их руках оно впервые превратилось из мышления-в-мире в мышление-о-мире. Но совершенно аналогичную операцию они проделали со словом, изъяв его из житейского и сакрального обихода, запечатав печатью «художественности» и положив тем самым — впервые! — начало литературе. В этом смысле ближневосточная литература может быть названа «поэзией», «писанием», «словесностью», только не «литературой» в собственном, узком значении термина; она не есть литература по той же причине, по которой ближневосточная мысль — не философия. В обоих случаях мы высказываем не оценку их уровня, а характеристику их сущности, мы отмечаем не их мнимую неполноценность сравнительно с литературой и философией греческого типа, а их глубокие типологические отличия от последних. Существенно, что в обоих культурных мирах — ближневосточном и эллинском — совершенно различен социальный статус литературного творчества. Ближний Восток знает тип «мудреца» — многоопытного книжного человека, состоящего на царской службе в должности писца и советника, а на досуге развлекающегося хитроумными сентенциями, загадками и иносказаниями («притчами»); идеализированный портрет такого «мудреца» — Ахи-

¹ Может показаться, что эта характеристика плохо подходит к Гераклиту; но Эфесец занимает среди греческих мыслителей особое положение лишь постольку, поскольку дал права неподвижной сущности самому принципу движения и усмотрел нечто неизменное в самой изменчивости. «Все течет» — эти слова не относятся к принципу течения: к Огню, к Логосу. Огонь Гераклита подчинен объективной вешней закономерности, он, как известно, «мерею возгорается и мерею угасает», а значит, в самой своей динамичности и катастрофичности являет некую стабильность.

кар; из рук «мудрецов» вышли «Поучения Птахотепа» и «Книга притчей Соломоновых», «Беседа разочарованного со своей душой», «Екклесиаст» и другие шедевры учительной словесности. Палестина знала еще тип «пророка» («возвестителя») — экстатического провозвестника народных судеб, несравнимо более склонного к нонконформизму, чем «мудрецы», кормившиеся из рук сильных мира сего; когда речения «пророков» получили письменную фиксацию, возникали весьма своеобразные произведения. Но ни «мудрецы», ни тем паче «пророки» никоим образом не были по своему общественному самоопределению *литераторами*. Ученость на службе царя, вера на службе бога — и словесное творчество всякий раз лишь как следствие того и другого служения, всякий раз внутри жизненной ситуации, которая создана отнюдь не литературными интересами. Конечно, зрелый тип профессионального литератора ¹ и в Греции возникает только в эпоху эллинизма (хотя некий прообраз этого типа явили изумленному миру уже софисты); каждый может вспомнить знаменитую эпитафию Эсхила, похваляющуюся его подвигами на поле брани и не проговаривающуюся ни единым словом о его трагедиях. Все это так. И все же черты литератора проглядывают уже в зачинателях греческой поэзии, и притом с каждой эпохой все отчетливее. Легендарный образ Гомера, как он дан его жизнеописаниями, но также им самим — в лице Демодока («Одиссея», песнь VIII), — являет, разумеется, родовые черты бродячего певца-сказителя, известные едва ли не всем народам мира, но при этом так, что в эти черты с необычной эмфазой вкладывается смысл отрешенной созерцательности, жизни-только-для-своего-искусства ². Гесиод, критикуя поэтический принцип героического эпо-

¹ В этом смысле очень типичная фигура — Лукиан из Самосаты, беллетрист, порожденный уже римской эпохой. В его сочинении «Сновидение, или Жизнь Лукиана» олицетворенная Образованность (Παιδεία), иначе говоря, Риторика, иначе говоря, Литература, обращает к подростку такие речи: «Ныне ты бедняк, сын такого-то, уже почти решившийся отдать себя столь низкому ремеслу, — а немного спустя ты сделаешься предметом всеобщей зависти и уваженья; тебя будут чтить и хвалить, ты станешь знаменит среди лучших людей. Муж, знатные родом или славные богатством, будут с уважением смотреть на тебя, ты станешь ходить вот в такой одежде (и она показала на свою, — а была она роскошно одета)... Если ты даже уйдешь из этой жизни, то все же навегда останешься среди образованных людей и будешь в общении с лучшими» (см.: Лукиан из Самосаты, Избранное, Гослитиздат, М. 1962, стр. 32—33). Это бесподобное в своем роде место (сопоставимое разве что с древнеегипетскими хвалами карьере писца, но совсем иное по своему содержанию) очень красочно показывает, как в собаках литературской профессии переплетались приманки духовного свойства и обещания хорошего местечка под солнцем. Такие люди, как Лукиан, были обязаны своему литературству решительно всем — и духовными и материальными основами своего существования, своим человеческим лицом и общественным статусом. Понятно поэтому, что когда Лукиану приходилось сталкиваться с неблагоприятными отзывами касательно чистоты своего стиля, писатель приходил в такое неистовство, в какое его едва ли бы привела самая страшная клевета откровенно чистоты его нравов.

² Бродячему певцу у всякого народа полагается быть слепцом, и притом не весьма прозаической причине: зрячие годятся на другое дело. Но только грекам пришло в голову истолковать слепоту как еще один символ внутренней отрешенности. Неоплатоник Прокл пишет: «Гомер... возвысил свою мысль над

са, выступает с авторской декларацией, с литературной программой, он проектирует собственное творчество, сознательно противопоставляя себя одной поэтической традиции и основывая другую («Теогония», ст. 1—24). Земледелец, обращающийся к земледельцам, он отделен от своих собратьев очень тонкой, но ощутимой чертой — своим литераторством. Но особенно показательно другое — в Греции мы имеем перед собой совершенно чуждый Ближнему Востоку тип «непризнанного гения», «непонятого новатора», «пролагателя новых путей», которому остается только уповать на признательность потомства. Черты этого типа начинают проступать уже во второй половине VI столетия до н. э. (например, в сетованиях философа и поэта Ксенофана на традицию, определяющую почет «грубым» атлетам, а не ему, носителю новых духовных ценностей); свою окончательную отчетливость они обретают к эпохе Еврипида, этого классического «меланхолика», явившего грекам образец творческого одиночества. Но ближневосточная литература, столь невероятно осведомленная в самых разнообразных оттенках человеческой потерянности и злополучности, отлично знающая муки праведника среди злодеев (сквозной мотив Давидовых псалмов) и мудреца среди глупцов (шумерская поэма, известная под названием «Человек и его личный бог», целый ряд ветхозаветных текстов), — эта литература ни в одной из своих многочисленных исповедей не дает самочувствия «гения среди толпы»; такой психологический комплекс ей просто неизвестен¹. Мы не могли бы объяснить ближневосточному человеку, что такое «творческое одиночество», и не только потому, что он никогда не приписывал себе способности «творить»² (откуда и проистекает неведомое

мнимыми благами всяческой зримой гармонии... по каковой причине он и представлен в сказании утратившим очи и претерпевшим то самое, что он заставляет претерпеть феакийского певца Демодока:

Муза его при рождении злом и добром одарила:
Очи затмила его, даровала за то сладкопенье.

В Демодокe Гомер представил парадигму собственной боговдохновенной жизни и потому говорит о нем, что тот лишен всяческой явленной гармонии и красоты через одержимость Музой». Оставляя на совести Прокла, автора очень позднего (V в. н. э.), те обороты речи, которые характеризуют только греческую традицию философского идеализма, нельзя не признать, что он точно выразил важную родовую черту греческого мировосприятия. Философская легенда греков дает яркий pendant к слепоте Гомера — самоослепление Демокрита, который якобы выжог себе глаза, чтобы преодолеть ложь общедоступной оче-видности и выйти от зрения к умозрению. Поэт и философ в идеале должны быть для грека слепы: слепец жизненно беспомощен, он выключен из жизни, но за счет этой своей внеситуативности он достигает отрешенности и видит невидимое. Библейскому мышлению этот идеал совершенно чужд.

¹ Как известно, Шпенглер настаивал на полном незнакомстве античности с феноменом «непризнанного гения» («Der Untergang des Abendlandes», В. I, Münch. 1920, S. 448—449). Но насилие фактов вынуждает Шпенглера отступать от собственной схемы и описывать ряд явлений греческой культуры начиная с IV в. до н. э. в терминах именно этого ряда.

² Строго говоря, понятия «творчества» в новоевропейском смысле слова не знали и греки. Ποιέειν значит «сделать», «построить», «сработать»; следовательно, производное от этого глагола существительное ποιητής («поэт») буквально означает

Греции целомудрие его как бы неличного вдохновения), но и потому, что у него *не было опыта подлинного одиночества* — такого одиночества, которое есть не только пустота («покинутость», «оставленность», на которую так горестно жалуется лирический герой 37/38 псалма), но и позитивная смысловая наполненность («пафос дистанции»). Человек в ближневосточной словесности никогда не остается по-настоящему один, ибо даже тогда, когда рядом с ним нет людей, его утешающий или грозящий бог всегда рядом, и его присутствие дано как нечто до крайности насущное, конкретное, осязаемое, так что места для холодной интеллектуальной отстраненности от всего сущего просто не остается. Понятие «толпы»¹ на язык этой литературы непереводимо: конечно, вокруг человека ходят злодеи, которые злоумышляют против его жизни, жестоковывные грешники, до которых ему необходимо докричаться, если он «пророк», глухцы и неучи, среди которых ему скучно, если он «мудрец», — но все они в принципе пребывают на той же плоскости бытия, что и он сам. Интеллектуальный фокус внутреннего самодистанцирования, наилучшим образом известный интеллигентному греку со времен Сократа и Еврипида, здесь не в ходу.

На Ближнем Востоке каждое слово предания говорится всякий раз *внутри* непосредственно жизненного общения говорящего со своим богом и с себе подобными: так, пророк отнюдь не имеет претензий «создать» некий шедевр на века, κτῆμα εἰς αἰεὶ во вкусе Фукидида, но зато желает быть по-человечески услышанным, и притом незамедлительно². Потому это слово — принципиально не-авторское слово,

«выдыватель стихов» и весьма непатетично (на этом особенно настаивал Ф. Дорнзейф). Впрочем, не надо забывать, что именно греки в лице Демокрита (см. выше) и Платона разработали учение о поэтическом экстазе, предопределившее новоевропейскую идею гениального творчества, которое преодолевает «правила» (ср. параграф 47 второй части кантовской «Критики способности суждения»). С другой стороны, если для грека не существовало нашего понятия «творчества», как послеренессансного перенесения на человека атрибутов бога-демиурга, творящего из ничего, — для них огромную роль играло понятие «изобретения», «измышления» (εἰρησις). Пиндар говорит, что хочет быть «изобретателем слов» (εὐρεσιολής). Всякий реформатор того или иного жанра был с греческой точки зрения «изобретателем» новой жанровой формы; скажем, Эсхил «изобрел» новый тип трагедии. Часто утверждается, что греки не различали искусства от ремесла, объединяя то и другое в понятии τέχνη; это не совсем точно, ибо Плутарх противопоставляет καλλιτεχνία («изящное искусство», то есть вдохновенное эстетическое творчество) ἐπιχειρήματα (ремесленной выработке, подчиненной закону обыденности). Это различие — одна из новаций греческого эстетизма.

¹ По-гречески «охлос». Еще более характерно греческое словечко βάνυσος (буквально «присущий ремесленнику», в бранном переосмыслении «пошлый», «вульгарный», «банальный», «бездуховный»). Позднеиудейское ругательство «ам-хаарец», которым раввины талмудической эпохи клеймили непричастных священной учености «невегласов», имеет совершенно иной привкус: раввины, как правило, по своему социальному статусу сами были ремесленниками (рабби Гиллель — дровосек, рабби Шаммай — каменщиком, рав Йошуа — кузнецом и т. п.), а значит, βάνυσος. В слове «банусос» отложилось высокомерие интеллектуала и свободного художника, в словосочетании «ам-хаарец» — высокомерие ученого «начетчика» и набожного «ревнителя».

² Конечно, Демосфен тоже хотел быть немедленно услышанным; но от его ситуации нельзя отмыслить и сознательной работы над шедевром, который

брошенное на волю потока, предоставленное всем превратностям непрекращающегося разговора. В разговоре неважно, кто сказал слово: у любого творца слишком много сотворцов — прежде всего, разумеется, его бог, затем мудрецы былых времен, из сокровищницы которых он может невозбранно черпать, не страшась упрека в плагиате, и, наконец, вся народная общность, включенная в ситуацию разговора. Важно другое — что слово вообще было сказано, вошло в ситуацию разговора и зажило в ней, непрерывно меняясь в зависимости от ее перипетий. Отсюда вытекает сущностная «анонимность» литературы такого типа, присутствующая даже тогда, когда текст несет на себе имя его создателя (как сочинения пророков). Само собой разумеется, что эта «анонимность» ни в коем случае не означает безличности: кто, в самом деле, спутает ироническую сосредоточенность «Екклесиаста» с яростными интонациями «Книги Иова» или с вдохновенно-резонерским голосом «Книги притчей Соломоновых»? В ближневосточной литературе много своеобразнейших «личностей», но нет ни одной «индивидуальности». «Личность» человек бывает или не бывает — независимо от того, что он о себе думает; в качестве «индивидуальности» он самоопределяется — или не самоопределяется — в своем сознании. Исповедуется «личность», самоопределяется «индивидуальность»; а само-определиться — это значит провести мысленный *предел* между собой и не-собой, осознать себя как неделимый и от всего отделенный, равный себе самому «атом»¹. Поэтому «личность» может быть и коллективной (ср. мистическое учение о всечеловеческой душе Адама), между тем как «коллективная индивидуальность» — просто нонсенс. Во всей ближневосточной литературе немного таких личностных книг, как пророчество Исайи; и все же мы непреложно знаем, что в ее создании участвовали различные лица, разделенные огромными промежутками времени (от 740 г. до V в. до н. э.), которые, однако, творили всецело «в духе» ее первого зачинателя, подчиняясь изначально заданному ритму мысли и слова. Стало быть, понятие индивидуального «авторства» неизвестно ближневосточным литературам; его функционально замещает понятие личного «авторитета». Авторитет личности Исайи — вот что скрепляет воедино и освящает труды «Девтероисайи» и «Тритоисайи». Читимое имя Имхотепа, или Давида, или Соломона есть всякий раз метка, указывающая на особое значение сборника, которому это имя присвоено (здесь даже нельзя говорить о мистификации, о литературном подлоге, ибо понятие литературного подлога предполагает понятие литературного авторства). Личное имя — это символ, и употребление таких символов по-своему логично. За основанием иерусалимского

останется, когда борьба отшумит. Демосфен и Эсхин в качестве государственных деятелей боролись не на жизнь, а на смерть; в качестве литераторов они в равной степени явили собой «классиков» своего жанра.

¹ Как известно, латинское слово *individuum* есть точный перевод греческого *ἄτομος*. Равный себе атом — единица, монада — есть для грека модель его «индивидуальности» (ср.: А. Ф. Лосев, История античной эстетики (Ранняя классика), «Высшая школа», М. 1963, стр. 450).

культы Яхве стоит образ и авторитет Давида; поэтому связанные этим культом песнопения, возникшие в разное время, созданы «во имя» Давида или «от» его имени, а потому суть «Давидовы псалмы». За палестинской традицией общей для всего Ближнего Востока культуры «мудрого» афоризма (ср. египетские книги поучений) стоит воспоминание о временах Соломона, при дворе которого впервые прижилась некая международная утонченность; поэтому антология сентенций поставлена под знак имени Соломона, как «Книга притчей Соломоновых». Отсутствие понятия об авторстве, этого неотъемлемого атрибута литературской психологии, вполне логично, когда скоро литературное слово живет внутри жизненной (а не «духовной», не «культурной») ситуации общения. Так обстояло дело и в Египте, и в Вавилоне, и едва ли не более всего — в Палестине.

Греки пошли по иному пути. Эти «изобретатели» изобрели совсем особый, опосредованный, объективированный тип коммуникации через литературу, сознательно отделенной от жизненного общения. Со стихией разговора они поступили по-своему, переместили его *вовнутрь* литературного произведения и создав драматические жанры и прозаический диалог: теперь уже не литература омывается волнами длящегося разговора бога и людей, а разговор искусственно воссоздается, имитируется, стилизуется средствами литературы. Диалог как — литературный жанр! Это греческое изобретение едва ли не наиболее отчетливо выявило коренную недиалогичность греческой литературы. Как известно, лучший цвет литературного диалога — это диалоги Платона, а их самый главный герой, самый неперемный персонаж и самый яркий образ — Сократ. Но что такое платоновский Сократ? Это идеал радикально недиалогического человека, который не может быть внутренне задет и сдвинут с места словом собеседника, который в пылу спора остается всецело непроницаемым, неуязвимым, недостижимым для всякого иного «я», а потому в состоянии манипулировать партнерами в беседе, двигать ими, как вещами, сам никем не движимый. Такой образ — гениальный литературный коррелят эллинских философских концепций самодовлеющей сущности: и неделимого «единого» элеатов, и демокритовского «атома», и платоновского «сущностно-сущего» (которое, как известно из «Тимея», никогда не рождается и никогда не преходит, но всегда есть), и того неподвижного Перводвигателя, о котором будет учить Аристотель. Это «индивидуальность» в полном смысле слова, некое «в себе» (греческое *καθ' αὐτό*)¹. Но чтобы быть раскрытым для сущностного диалога², надо как раз *не* доверять себе, искать «источник жизни», «источник воды живой» вне себя, в другом, будь этот другой бог или человек: «я» должно нуждаться в «ты». В ближневосточных преданиях никто не стыдится нуждаться в другом; человек жаждет и алчет преданности

¹ Как известно, кантовское *an sich* восходит через посредство схоластического *per se* к аристотелевскому *καθ' αὐτό*.

² Мы употребляем термины «диалог», «диалогический» в том расширительном и углубляющем смысле, который можно считать общепонятным после работы М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», «Советский писатель», М. 1963.

другого человека (ср. уже цитированный псалом 37/38) и милости бога, но и Яхве яростно, ревниво, почти страдальчески домогается человеческого признания. Греческая философия создает идеал «самодовления» (αὐτάρχεια). Греческий мудрец тем совершеннее, чем меньше он нуждается в каком бы то ни было другом «я»¹, а философское божество греческих доктрин, этот абсолютизированный прототип самого философа, уже безусловно довлеет себе и невозмутимо покоится в своей сферической замкнутости, ибо для него, как мы это знаем уже из Ксенофана, «не приличествует» куда-либо — но значит, и к кому-либо! — порываться². Вот что стоит за образом Сократа, этого «недиалогического» руководителя диалогов.

Но ум, неподвластный чужому окликанью, высвободившийся из «диалогической ситуации», создавший дистанцию между собой и другим «я», получает невиданные доселе возможности для подглядывания и наблюдения за другими и за самим собой «со стороны», для объектной характеристики и классификации чужих «я». Те же диалоги Платона являют пример такой тонкости в воспроизведении речевых повадок каждого персонажа (то, что в терминах греческой риторической теории именуется *этопеей*), какую мы тщетно будем искать во всей сумме дошедших произведений ближневосточной литературы. Гораций так обобщит эту практику высокохудожественного «передразнивания» чужих интонаций:

Разница будет сильна: божество говорит ли, герой ли,
 Старец преклонный ли, юноша ль пылкий еще и цветущий,
 Властной матроны ли речь, иль кормилицы ревностной слово,
 Странника речь ли, кушца, иль владельца цветущего поля,
 Колх, ассириец ли, Фив уроженец или Аргоса...

¹ Столь же неожиданно, сколь и логично, что для всей греческой философии в целом «сострадание» (ἔλεος) оказывается столь же предосудительным, как похоть, страх и т. п. (ср. упоминание этого чувства именно в таком ряду у Ямвлиха). Мудрецу приличествует отрешенное «человеколюбие» (φιλανθρωλία), сниходящая «благожелательность» (εὐνοία), но никак не жалость, противоречащая интеллектуальной свободе и упраздняющая *дистанцию* между «я» и «не-я». Сострадание есть «страсть» (πάθος), то есть непроизвольное страдательное состояние, когда не человек нечто делает, но с ним что-то делается под действием оклика извне; а страсть — главный враг греческой философской этики. Напротив, ветхозаветному богу свойственно не просто милосердие, но «чреватая» материнская жалость по отношению к тем, кого он жалеет. Наряду с этим ему весьма свойственны состояния «гнева» и «ревности», которые опять-таки предосудительны для греческой философской этики, ибо фиксируют внутриситуативную позицию гневающегося и ревнующего. Христианскому апологету Фирмиану Лактанцию придется писать особый трактат «О гневе Божиим», защищая библейский образ бога против философского презрения к гневу.

² Что касается олимпийцев народной веры, мифа и поэзии, то они, разумеется, заинтересованы в жертвах и уважении мертвых, в преуспеянии любимцев и в гибели обидчиков, но довольно поверхностно, почти «спортивно». «Так как весь промысел о чувственном... называется детской забавой богов, то мифотворцы и привыкли именовать эту особенность действия богов в мире — смехом», — резюмирует стиль уходящего в прошлое мифа Прокл. Конечно, всякий народ изначально предполагает заинтересованность бога в человеке и человека в боге по принципу «do, ut des»; важно, куда пойдет движение от этой исходной точки. Греческое божество по мере своего одухотворения в мысли философов становится все более безразличным к миру (предел этого развития — боги Эпи-

Становление описываемого Горацием принципа речевой характеристики персонажа было возможно лишь на основе последовательного, наблюдающе-отстраненного подхода к иному «я». Чтобы схватить и выделить предметную структуру чужого «голоса» (в бахтинском смысле слова), необходимо сделать с целокупностью диалога то, что Демокрит сделал с целокупностью космоса, — разъять ее в своей мысли на «атомы» монологов, сталкивающиеся в своем взаимодействии, но принципиально непроницаемые друг для друга всякий иной подход к диалогу речевой характеристике противопоказан. Но что это такое — личность, понятая объектно, чужое «я» наблюдаемое и описываемое, как вещь? Греки ответили на этот вопрос одним словом: «характер» (*χαρακτήρ*). Слово это по исходному смыслу означает либо вырезанную печать, либо вдавленный оттиск этой печати, стало быть, некий резко очерченный и неподвижно застывший пластичный облик, который легко без ошибки распознать среди всех других. Можно выстроить ряд из таких «характеров», наколов их каждый на свою иголочку, как жуков в энтомологической коллекции и с цепкой наблюдательностью натуралиста отмечать различия: это и было сделано на рубеже IV и III вв. до н. э. Феофрастом, учеником великого систематизатора Аристотеля и автором трактата *Ἦθη καὶ χαρακτήρες*. Примечательно, что Феофраст вышел из перипатетической школы, давшей столь мощный импульс естественным наукам, и сам весьма серьезно занимался ботаникой и минералогией. Его описания «льстеца», «пустослова», «болтуна», «бессовестного», «мелочного» и т. п., его тонко разработанная феноменология типов человеческого поведения — точный коррелят художественной практики античных драматургов, дошедшей до полной систематизированности в так называемой Новой аттической комедии с ее набором амплуа. Общеизвестно, что античные драматические жанры детерминированы в своем подходе к характеристике человека употреблением маски и что сами слова, передающие в «классических» языках понятие личности — греческое *πρόσωπον*, латинское *persona*, — означают театральную маску и театральную роль¹. Маска — это больше лицо, чем само лицо: такова глубинная предпосылка, которая не может быть отмыслена от всей античной философской и литературной концепции «характера». Необходимо уяснить себе: личность, данная как личина, лицо, понятое как маска, — это отнюдь не торжество внешнего в противовес внутреннему или тем паче видимости в противовес истине (с греческой точки зрения — скорее наоборот, ибо лицо —

кура); Яхве по мере своего одухотворения в мысли пророков становится все более заинтересованным в мире (предел этого развития — христианский догмат о боговоплощении).

¹ Характерно, что уподобление места человека во вселенной маске и роли становится у стоиков избитым ходом мысли. Панецций учил, что каждый из людей носит четыре маски: маску человека, маску конкретной индивидуальности, маску общественного положения и маску профессии. Когда Сенека хочет выразить идею душевной цельности, он говорит: «Великое дело — сыграть роль единогообразного человека!»

всего-навсего «становящееся», и постольку чуждо истине, зато маска — «сущее», как демокритовский атом и платоновский эйдос, и постольку причастна истине). Неподвижно-четкая, до конца выявленная и явленная маска — это смысловой предел непрерывно выявляющегося лица. Лицо живет, но маска пребывает. У лица есть своя история; маска — это чистая структура, очистившаяся от истории и через это достигшая полной самоопределенности, массивной предметной самотождественности. Маска дает облик лица овеществленно, объектно, статуарно, как особое чередование выпуклостей и впадин в единойжды напечатленном и навечно застывшем отпечатке печати (*χαρακτήρ*).

Открытие «характера» было великим открытием мысли и воображения. Конечно, люди всегда знали, что они различаются между собой телом и нравом, что среди них есть храбрецы и трусы, буйные и тихие, трудолюбцы и празднолюбцы, праведники и злодеи: чтобы отчетливо уразуметь эти отличия, не было надобности в характерологии феофрастовского стиля. Ближневосточные литературы дают здесь совсем не мало: какие пронизательные наблюдения над психологией лжи мы находим в псалме 11/12, какой образ лениности — в 26 главе «Книги притчей Соломоновых»! Но вот что знаменательно: это каждый раз психология лжи, а не лжеца, образ лениности, а не «характер», не «маска» лентяя. Душевные свойства описываются здесь как динамическая энергия, а не как предметный атрибут. К поэтике Ближнего Востока можно приложить характеристику Д. Лихачева, относящуюся к поэтике древнерусской литературы XIV—XV вв.: «Психологические состояния как бы «освобождены» от характера... Авторы описывают психические состояния, игнорируя психологию человека в целом, его характер. Чувства как бы живут вне людей, но зато пронизывают все их действия, смешиваются с чувствами автора...»¹ Напротив, греки увидели телесно-душевный облик чело-

¹ Д. С. Лихачев, Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого, Изд. АН СССР, М.—Л. 1962, стр. 64, 66. Заметим, кстати, что нам представляется едва ли возможным характеризовать и описывать подобную «психологию без характера» в терминах «еще-не», как если бы Епифанию или автору Русского Хронографа попросту не хватало знаний о человеческой сущности. Очевидно, что принцип историзма приказывает нам рассматривать поэтику древнерусской литературы в соответствии с ее целями, с ее мировоззренческими принципами. Христианский писатель средних веков хотел вынудить своему христианскому читателю самое непосредственное ощущение личной сопричастности к мировому добру и личной совинности в мировом зле: читатель должен был внутренне отождествить себя с праведником — в его доброй воле, а со злодеем — в его греховности, усматривая все ту же борьбу Бога и Дьявола в описываемых событиях и в себе самом. Такой «сверхзадача» объектно-созерцательная «психология характера» явно не соответствует. С другой стороны, ни из чего не следует, будто для нашего сознания — переставшего верить в непроницаемость и неразложимость каких бы то ни было «атомов»! — «психология характера» абсолютно и безусловно права против «психологии без характера»; по-видимому, обе эти психологии соотносятся между собой примерно так, как геометрия Эвклида и геометрия Лобачевского. Достаточно вспомнить стиль психологизма Достоевского, никоим образом не укладывающийся в каноны «психологии характера». Ср. статью: С. Аверинцев, «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга

века, его «эйдос» и «этос», его «характер», как систему черт и свойств, как целостную и закономерную предметную структуру, подлежащую наблюдению в последовательном ряде ситуаций. Каждая черта должна быть схвачена в соотнесенности со всеми другими, для каждой интонации, каждой повадки, каждого телодвижения и жеста должно быть отыскано место внутри этой структуры. Если в ближневосточной литературе душевное состояние дается как всенаполняющая стихия страдания или ликования, добра или зла, как один из общих модусов человеческой вселенной, внутри которой ощущают себя и автор, и читатель, то у греков оно гораздо более однозначно и жестко локализуется в замкнутом, пластично-выпуклом «индивидууме» как объекте философского или художнического рассмотрения со стороны, а то и мысленного эксперимента. Описывая своего «брюзгу», Теофраст и в самом деле все время экспериментирует: а как поступит брюзга, если помыслить его в такой-то ситуации? а что он скажет, если поместить его в такие-то обстоятельства? Такая умственная игра предполагает, что каждый человек детерминирован в своих самопроявлениях своей «природой» (φύσις), своим «нравом» (ἦθος): по словам Гераклита, нрав человека есть его «демон», иначе говоря — его судьба (аналогичные сентенции у Эпихарма, Демокрита, Платона). То, что человек есть «брюзга» или «льстец», предполагается данным столь же непреложно, столь же наглядно и выразительно, но также и столь же вечно, столь же объектно, как и его рост или форма его носа. Внутренняя «маска» человека в принципе подобна его внешней «маске», и между обеими «масками» должно существовать структурное соответствие: отсюда интерес греков к науке физиогномики¹, оказавшей, между прочим, огромное влияние на всю художественную практику античной литературы. Физиогномическая культура наблюдения дала греческой литературе возможности, которые были неведомы словесности Ближнего Востока. Дело не в том, что там недоставало выразительных *личных образов*, вызывающих к чувству читателя: они были, и еще какие! Но эти личные образы предложены нашему восприятию в принципе не как «маски», не как «характеры». Какой яркий образ — уже сам Яхве, этот «Бог-Ревнитель», «огнь поядающий», который с таким мучительным неистовством, с такой страшной настойчивостью требует от человека любви и верности! И все же Яхве — все что угодно, только не «характер»²; самая его сущность заключена в том, что он есть бог «незримый», с которым можно вступать в разговор, но которого никоим образом нельзя наблюдать, разглядывать

и закономерности творческой фантазии, «Вопросы литературы», 1970, № 3, стр. 130—132.

¹ В древности физиогномика была наукой, и притом весьма почтенной и важной; к ней были прикосновенны такие умы, как Гиппократ и Аристотель, бесчисленное множество ученых меньшего ранга занимались ее систематизированием и совершенствованием.

² Напротив, греческая литература, начиная с Гомера, берет олимпийцев как пластичные εἰδωλα с фиксированными приметам, как «маски», которые отличаются от человеческих «масок» лишь большей степенью статичности и

и воссоздавать в пластическом образе. Утнапиштим и Авраам, Гильгамеш и Гидеон, Ахикар и Самуил, Синухе и Мардохай — живые образы, но не «характеры»; а если мы вычитываем из древнего повествования характерологические сведения, скажем, об избалованном и самоуверенном, но одновременно чистом и мудром красавце Иосифе, о сумрачном Сауле, о левком и вдохновенном, удачливом и многострадальном Давиде, о праведном спорщике Иове, в последней глубине мучений все же упоенном возможностью наконец-то поговорить со своим богом начистоту, — мы, собственно говоря, накладываем изготовленную греками и усовершенствованную нами сетку координат на такую смысловую полноту, которая *в самой себе* этих координат не несет. Не таков опыт античной литературы, обобщенный Горацием в следующих профессиональных писательских рекомендациях:

...Ахилла ли славного вывести хочешь —
Гневен и бодр, неустанен, к мольбам неподатлив, свои пусть
Знает законы, всего пусть оружием он достигает.
Дикой, упрямой Медею представь, Иксиона коварным,
Ио блуждающей, жалкою Ино, печальным Ореста...

Каждый облик четко очерчен в одном слове или в нескольких словах. Черты Ино сведены плачем, ее слова и жесты «слезны» (*flebilis*), Орест являет зрелище более мужественной скорби (*tristis*), в чертах Медеи застыла неукротенная ярость (*ferox, invicta*), в чертах Иксиона — готовность к вероломству (*perfidus*); не кажется ли нам, что перед нами набор масок, разложенных в ряд? Гораций сжат и односложен, но каждый из перечисленных эпитетов дает твердое средоточие, вокруг которого может кристаллизироваться структура «этоса» и «эйдоса». *Вся* внутренняя и внешняя осанка и повадка Медеи должны быть выведены из ее дикости и неукротимости, *весь* облик Ореста-матереубийцы должен быть окрашен в тона печали. И ветхозаветные герои имеют свои устойчивые и многозначительные эпитеты, которые, однако, начисто лишены характерологического содержания и дают самотождественности. Из этих «масок» можно монтировать некий сборный облик героя:

И меж них возвышался герой Агамемнон,
Зевсу, метателю грома, *главой и очами* подобный,
Станом — Арею великому, *персями* — Энносигею.

Совершенно так же на исходе античной культуры эпиграмматист Руфин (I в. н. э.?) будет собирать образ воспеваемой любовницы из «деталей», характеризующих «эйдос» (вид), «этос» (прав) и «биос» (образ жизни) отдельных божеств:

Ты обладаешь устами Пифо, красотой Киприды,
Блещешь, как Горы весны, как Каллиопа, поешь;
Разум и нрав у тебя от Фемиды, а руки — Афины...

Русского читателя такой подход к конструированию образа заставит, пожалуй, в озорную минуту вспомнить мечтания Агафьи Тихоновны из гоголевской «Женитьбы»: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича...» — не так ли, в самом деле, Гомер приставляет голову Зевса к груди Посейдона? Но для Гомера, как и для Руфина, такая художественная практика абсолютно серьезна и органична, ибо укоренена в греческом понимании «характера» как статичной «маски»; и уж во всяком случае, она преддиологает общепонятную пластичную наглядность представленной о Зевсе и Посейдоне,

не облик героя, а его место в бытии, его сан в мировой иерархии. Так, если Моисей именуется «человеком Божиим», то ведь из этого сакрального титула можно узнать лишь о служении Моисея как вестника бога среди людей, но отнюдь не о нем самом как носителе тех или иных телесных или душевных черт. Такой эпитет ничего не «рисует», в нем нет «пластичности».

Из вышесказанного вытекают два следствия, определяющие специфику греческой «литературы» перед лицом ближневосточной «словесности». Следствия эти уже намечены в предыдущем изложении, и нам остается только обстоятельнее их выяснить.

Первое следствие — развитие авторского самосознания. Подходя к интеллектуально наблюдаемым и художественно воссоздаваемым личностям как к атомоподобным «индивидуумам» и, постольку, пластично-замкнутым «характерам», античный литератор необходимо должен был усмотреть такой же «индивидуум» и «характер» в своей собственной художнической личности; строя речевую характеристику персонажа, он должен был и свою авторскую речь сознательно оценить как характерную. Понятию индивидуального характера строго соответствует понятие индивидуального стиля; по-гречески оба эти понятия покрываются термином *χαρακτήρ* — *χαρακτήρ τοῦ ἀνθρώπου* («характер человека»), *χαρακτήρ τῆς λέξεως* («характер стиля»). «Le style c'est l'homme», «стиль—это человек»; этот афоризм Бюффона уже был в более общей форме высказан Менандром — *ἀνδρός χαρακτήρ ἐκ λόγου γινρίζεται*. Слово выражает индивидуальность автора и потому само индивидуально, оно запечатано авторской печатью (*χαρακτήρ*); так Дионисий Галикарнасский говорит об особом «напечатлении», выдающем руку Демосфена, о «примете» или «черте» его манеры — *ὁ Δημοσθένους χαρακτήρ*. Поэтому греческая литература утрачивает ту атмосферу внутренней анонимности, внутри которой работали «писцы», «мудрецы» и «пророки» Ближнего Востока — даже в том случае, если их имена оставались в памяти потомков¹. Само собой разумеется, что представления греков и римлян о правах и обязанностях автора, о новаторстве и каноне, об оригинальности и плагиате весьма существенно отличались от наших; важно, однако, что у них вообще были такие представления. Уже Феогнид в конце VI в. до н. э. озабочен тем, чтобы его авторское слово не смешивалось ни с каким иным, и надеется, что имя поучаемого мальчика Кирна послужит «печатью» (*χαρακτήρ*), надежно удостоверяющей принадлежность шедевра:

«Кирн» пусть будет печатью на слове моем и суждении,
Так не посмеет никто мудрость похитить мою.
Так и никто не подменит речей моих золота — медью,
Всякий узнает тогда: «Вот Феогнидова речь».
«Речь Феогнида-Мегарца»...

¹ Древний египтянин мог сказать о мудрецах былых времен: «Имена их живут из-за их книг, которые они написали, потому что они были благими, и память о том, кто их сделал, будет жить вечно». Однако и здесь речь идет о про-вербальной жизни имени, а не о жизни авторского наследия в собственном смысле слова,

Правда, мы знаем, что упования Феогнида не сбылись, и в сборнике нравоучительных элегий, носящем его имя, подлинное безнадёжно перемешано с подложным; равным образом его современник и товарищ по жанру Фокилид Милетский, начинавший свои элегические и гексаметрические сентенции неустанным напоминанием: καὶ τότε Φωκίλιδου («и это Фокилидово...»), не уберёгся от того, что его имя со временем использовали для мистификации, сочинив от его имени назидательную поэму в иудаизирующем духе. Но вот что характерно: все это происходило именно в той сфере античной литературы, которая была для нее общей с ближневосточной словесностью мудрецов хахамов,— в сфере дидактической афористики (недаром те же элегии Феогнида на закате античности сопоставляли с «Книгой Премудрости Соломоновой»). Напротив, в жанрах, по-настоящему специфичных для литературы греческого типа, подобная размытость границ авторства немислима. Нельзя же, в самом деле, вообразить себе Девтеро-Софокла, который органично и творчески переработал и дополнил бы «Эдипа-Царя», или Девтеро-Платона, который проделал бы то же самое с «Пиром». Как известно, Ксенофонт тематически «продолжил» исторический труд Фукидида, начав повествование с того самого 411 г. до н. э., на котором кончил его предшественник,— по он ни в малейшей мере не мог и не хотел войти во внутрь пластически замкнутой формы фукидидовского изложения, чтобы работать внутри нее. Пластически-замкнутой формы — в этом все дело. Ибо осознание прав и обязанностей личного авторства стоит в отношении взаимозависимости к эстетическому императиву художественного «целого» (причем императив этот значим отнюдь не для всех времен и народов!); замкнутое и вычленившееся из жизненного потока произведение есть коррелят замкнутой и вычленившейся авторской индивидуальности. То и другое имеется в наличии далеко не всегда. До тех пор, пока литературный текст живет всецело внутри общежизненной ситуации, представляющей по отношению к нему как целое, сам он отнюдь не обязан являть собою «целое» — скорее наоборот: такая гордыня ему противопоказана. Стоит только посмотреть, как начинаются отдельные ветхозаветные книги! Мало того, что они лишены формально вычлняющего «вступления» (греч. προοίμιον),— их первую фразу зачастую открывает союз «и», лишний раз подчеркивая, что подлинное начало текста лежит за его пределами. «И было в те дни, когда судьи судили...» («Книга Руфь», I, 1); «И было во дни Артаксеркса...» («Книга Есфирь», I, 1); «И было слово Ихве к Ионе...» («Книга пророка Ионы», I, 1) — такой «зачин» (нулевой зачин, знак полного отсутствия всякого зачина!) каждый раз квалифицирует текст как еще одно слово в длящемся разговоре, а форму его как открытую. В принципе несущественно, какое слово и какая фраза стоят первыми ¹. Любопытно, что эти случайные слова,

¹ Более любимые порядок египтяне употребляли стереотипные формулы зачина (например, в начале «Сказки о двух братьях»). Но эти формулы, ввиду своей краткости, примитивности, бессодержательности, а главное, безличности,

отрывающие случайную первую фразу, служили для обозначения всей книги в целом: так, первая книга Торы, получившая в греческом переводе столь многозначительное и красивое имя Γένεσις («Книга Бытия», буквально «Книга Рождения»), в оригинале называется просто «В начале» (Berešit), а вторая книга Торы, в соответствии со своим содержанием именуемая по-гречески Ἰεξόδος («Книга Исхода»), носит в подлиннике ничего не значащее наименование «И вот имени» (или «Имена» — šemōth). Разве так приступает к своему делу античный повествователь? Поскольку мы только что цитировали сочинения по большей части хроникального характера, приведем для сравнения зачины античных исторических трудов:

Геродот Галикарнассец написал эти разыскания, дабы дела людей не позабылись от времени и дабы не потеряли своей славы великие и удивительные подвиги, совершенные как эллинами, так и варварами, в особенности же то, почему они начали воевать между собой...»

Фукидид Афинянин написал историю войны между пелопоннесцами и афинянами, как они вели ее друг против друга; приступил же он к труду своему тотчас же после начала войны в той уверенности, что война эта будет войною важною и самую достопримечательною из всех предшествовавших...»

Как по достоинству оценить, какими словами охарактеризовать всю смысловую весомость этого «жеста» изготовления к долгому рассказу — жеста, в котором рассказчик принимает на себя индивидуальную ответственность за все, что имеет сказать, и постольку обязан обосновать особыми доводами важность своей темы и правомерность своего к ней подхода? Мы сказали: изготовления к *долгому* рассказу. Ибо внутренний ритм вступления не безразличен к объему открываемого вступлением текста, он уже предполагает этот объем заранее данным, как замкнутую пластическую величину с четкими контурами, не могущую сжаться или растечься в нарушение своей меры (совершенно так же, как высота пьедестала предполагает строго определенные размеры статуи). Как известно, греки в своей литературной теории¹ и литературной практике сумели с полной ясностью осознать эстетическое воздействие фактора объема, и это ощущение наперед заданной меры живет уже в первых словах текста, если они обдуманы, рассчитаны, тщательно подобраны, как у греков. Зачин, четко проводя границу вещи в ее начале, постулирует столь же четкую границу в конце. Античное литературное произведение, в отличие от ближневосточного, в принципе не может ни быть произвольно продолжено, ни оборваться на подразумеваемом «и так далее в том же роде...» (разве не так обрываются книги пророков?). «Из песни слова не выки-

не могут быть сопоставлены с греческими «прооймионами». Некое подобие последних можно найти только в ближневосточном героическом эпосе (например, в первых строках поэмы о Гильгамеше).

¹ Ср. замечание Аристотеля об «объеме» (μέγεθος) представляемого в трагедии действия, сделанное в столь ответственном месте, как знаменитая дефиниция трагедии.

нешь» — это знали все народы; но только греки стали слагать такие песни, к которым ни слова нельзя *добавить*. Мы снова возвращаемся к феномену замкнутости «Эдипа-Царя» и «Пира», к которым, как было сказано, никакие Девтеро-Софокл и Девтеро-Платон не могли бы присовокупить сколько-нибудь органично срастающихся дополнений. Итак, лишь позиция личного авторства делает возможным словесный «жест», «прооймион», который в свою очередь предполагает пластическую замкнутость текста, между тем как последняя по-настоящему обеспечивает права авторства, сообщая им объективно-предметный характер, — и все в целом непреложно вытекает из античной концепции атомарного индивидуума — «характера». Ближний Восток, не знавший этой концепции, вполне закономерно не знал и ее литературных импликаций.

То же самое относится и ко второму следствию специфически эллинского способа подходить к бытию. Если человек есть «индивидуум», создавший дистанцию между собой и миром и через это получивший способность видеть вещи, людей и самого себя «со стороны», если благороднейшее занятие человека — отрешенное, внеситуативное и бескорыстное созерцание, рассматривание, наблюдение всего, что предлежит его физическому и духовному взору¹, — в таком случае, очевидно, существеннейшей частью словесного искусства необходимо признать пластически-объективирующее *описание*, «экфрасис». Из трех основных категорий, под которые так или иначе подпадает все, что пишется, — поучение, повествование, описание, — одно лишь описание специфично для «художественной» литературы как таковой, между тем как поучение и повествование спешат к исходу рассказываемых событий, и только описание довлеет себе и покоится в себе; оно «бескорыстно». Поэтому именно оно оказывается конститу-

¹ Вспомним, что наши «идея» и «теория» означают по-гречески «образ» и «рассматривание». Человек духа — для греков не деятель, но также и не аскет, удаляющийся от житейских торжищ; он зритель, и мир для него — зрелище. «На вопрос Леонта, — рассказывает греческая легенда, — кто же такие философы и что за разница между ними и прочими людьми, Пифагор ответил, что уподобляет жизнь человеческую всенародным сборищам во время великих греческих игр. На них одни телесными усилиями добиваются славы и победного венка, другие приезжают покупать, продавать и получать прибыль; и среди всего этого выделяется наиболее почетный род посетителей, люди, не ищущие ни рук-коплеканий, ни прибыли, но явившиеся для того, чтобы посмотреть, и прилежно разглядывающие все происходящее. Так-то и мы явились на сборище жизни из иной жизни и другого мира... и среди нас одни служат тщеславию, другие — деньгам; лишь немногие, презрев все остальное, прилежно всматриваются в природу вещей, и они-то зовутся любителями мудрости, или философами» (пересказано у Цицерона). Бесполезно ли такое всматривание в мир? «Нет ничего страшного, если оно покажется ненужным и бесполезным», — невозмутимо возражает неоплатоник Порфирий (III в. н. э.), — «мы назовем его не пользою, но благом». Как известно, и Пифагору, и Анаксагору приписывалось утверждение о том, что смысл всей человеческой жизни в том, чтобы рассматривать небо. «Зрелищный» подход к миру — доминанта всей античной культуры и жизни сверху донизу, от адептов интеллектуального созерцания до римской черни, требовавшей «хлеба и зрелищ». Как известно, иудеи, узнав греческие зрелища, усмотрели в них предел греховной скверны,

тивным критерием для литературной культуры греческого типа; недаром и в наше время профаны, не посвященные в таинства этой культуры (например, дети и подростки), распознаются по одному безошибочному признаку — они следят только за фабулой (то есть за повествованием) и *пропускают описания*. До этих профанов еще не успела дойти та переоценка ценностей, которую осуществили греки, выдвигнув на передний план описание. Это принципиальное изменение в самом составе словесного искусства поразительным образом совпадает для нас с самой начальной порой греческой культуры. Уже Гомер проявляет невероятную щедрость на описания, никак не провоцируемые ходом фабулы. Положим, ему нужно сказать, что костров на поле было столько, сколько звезд на небе, — сравнение, которое было бы обычным в эпосе любого народа; но вот что он из этого делает:

Словно как на небе звезды вокруг месяца ясного сонмом
Яркие блеском являются, ежели воздух безветрен;
Все кругом открывается — холмы, высокие скалы,
Доли; небесный эфир разверзается весь беспредельный;
Видны все звезды; и пастырь, дивуясь, душой веселится...

(«Илиада», VIII)

Великолепная картинка звездного неба с ликованием пастуха в придачу нисколько не нужна для рассказа о троянском войске. О Гомере можно сказать то, что О. Манделштам говорил о Данте: «Сила дантовского сравнения — как это ни странно — прямо пропорциональна возможности без него обойтись. Оно никогда не диктуется нищенской логической необходимостью». Это свойство поэтики Гомера бесполезно объяснять законами эпического стиля хотя бы потому, что ни в поэме о Гильгамеше, ни в «Махабхарате», ни в нордическом эпосе, ни в «Песни о Роланде», ни в «Песни о Нибелунгах» нет ничего подобного. «Эпическое раздолье» Гомера на деле не эпично, то есть не повествовательно, ибо знаменует как раз преодоление повествования через описание; рассказ останавливается, рассказчик и читатель на время выходят из его потока, чтобы в незаинтересованном созерцании статичной картины пережить свою внеситуативность. Дело не в том, что гомеровские сравнения «развернутые» (что довольно обычно для поэтики фольклорного типа), а в том, что они мгновенно принуждают к позиции внутренней отстраненности и созерцательности. Положим, речь идет о бое троян и ахейн, мы можем быть взволнованы возможным исходом событий, с нетерпением ожидать, что будет дальше, — но Гомер изымает нас из ситуации боя, и мы неторопливо рассматриваем предельно спокойную картину мирных трудов бедной женщины:

...Держались
Ровно они, как весы у жены, рукодельницы честной,
Если, держа коромысло и чаши заботно равняя,
Весит волну, чтоб детям промыслить хоть скудную плату, —
Так равномерно стояла и брань и сражение воинств...

(«Илиада», XII)

Чистое описание, словесная пластика, «экфрасис» в духе позднейших риториков справляют у Гомера доподлинный праздник в XVIII песне «Илиады», где изображается щит Ахилла. С Гомера для нас начинается греческая литература классической древности; кончается же она где-то во времена Юстиниана, ознаменовавшие собой решительный перелом от античности к средневековью. В эти времена жил Юлиан Египетский; вот как этот эпиграмматист описывает Филоклетта, состязаясь с живописью Паррасия в наглядности образа:

Волосы вздыбились дико; сухие повсюду свисают
Космы, и стали они разных от грязи цветов
Кожа его груба и с виду как будто в морщинах:
Руку легко занозить, если коснешься ее.
Слезы застывши стоят на веках его воспаленных,
Знаком того, что без сна мук он страданья несет.

Стоит только вдуматься: страдание дано здесь не как жизненная ситуация страдания, составляющая, скажем, тему «Книги Иова» или многих псалмов, не как стихия боли, захватывающая и читателя, но как зрелище, как объективный предмет наблюдения, «характер» и «маска» страдальца. С точки зрения ближневосточной поэтики такой подход приходится оценить, пожалуй, как недозволенное «баловство», как злоупотребление инструментом слова. Для греческой литературы способность состязаться с пластическими искусствами есть одна из драгоценнейших ее привилегий.

Как обстоит дело с описаниями в библейской литературе? Легче всего было бы указать на почти полное отсутствие таких «экфрасисов», введение которых не было бы обусловлено чисто утилитарными нуждами повествования или культового предписания (каковы описания Ковчега Завета, Соломонова Храма и т. п.). Действительно, те несколько слов, которые «Первая Книга Царств» посвящает внешности Давида («...и был он рыжеволос, красив, и приятен на вид», см. гл. XVI, ст. 12), — единственное подобие литературного портрета, которое мы находим во всей ветхозаветной литературе. Но дело не только в этом. Как раз тогда, когда ветхозаветная поэзия дает действительно яркое описание, оно в своих глубинных эстетических основах оказывается голгой противоположностью античного «экфрасиса». Вспомним хотя бы прославленные места из «Песни песней» (характерные, кстати сказать, для всей ближневосточной эротики в целом): «Шея твоя, как башня Давидова, воздвигнутая для оружий; тысяча щитов висит на ней — всё щиты ратников; два сосца твои, как двойни юной серны, что пасутся между лилиями... Кудри его — виноградные ветви, черны как ворон; глаза его, как голуби у потоков вод... Пуп твой — круглая чаша, где не иссякает благоуханное вино; живот твой — ворох пшеницы, окруженный лилиями... Подумал я: влез бы я на пальму, ухватился бы за ветви ее, — и сосцы твои были бы вместо кистей винограда, и запах от ноздрей твоих, как от яблок...» (гл. IV, ст. 4—5; гл. V, ст. 11—12; гл. VII, ст. 3 и 9). В этом мире стан девицы не просто «подобен» пальме, но одновременно есть ствол пальмы, по которому можно лезть вверх, а сосцы ее груди неразлично перепу-

тались с виноградными гроздьями. Слова поэта дают не замкнутую пластику, а разомкнутую динамику, не форму, а порыв, не расчлененность, а слиянность, не изображение, а выражение, не четкую картину, а проникновенную интонацию. Иначе говоря, это радикальное отрицание греческой поэтики экфрасиса¹. Для сравнения вспомним, что и Гомер однажды работал с этими же самыми извечно средиземноморскими мотивами «священного брака» (Ἱέρως Γάμος), живо-творящего мир трав и цветов; но что он сделал из этих мотивов!

Рек, и в объятия сильные Зевс заключает супругу.
Быстро под ними земля возростила цветущие травы,
Лотос росястый, сафран и цветы гиакинфы густые,
Гибкие, кои богов от земли высоко подымали.
Так опочили они, и одел почивающих облак
Пышный, златой, из которого светлая капала влага...

(«Илиада», XIV)

Здесь все дано «ясно», «пластично» и «образно»: лотос и гиакинфы уже не слиты с ликами и плотью божественной четы, они расцветают не на главе Зевса и не на груди Геры, но вокруг их ложа, оказываясь всего-навсего аксессуарами и атрибутами, обстановочной декорацией действия. Чтобы представить мистерию соития богов с полной ясностью и четкостью, пришлось отделить его от той самой вселенской жизни, которую оно должно символизировать. Именно поэтому рисующая Гомером картина отмечена тонкой фривольностью, которая абсолютно чужда столь, казалось бы, необузданным и страстным излипаниям ближневосточного поэта. «Песнь песней» не то чтобы «серьезна» и «возвышенна» (это греки придумали делить вещи и слова на «высокие» и «низменные!»), но ее топика не отделена от всего, что не есть она, не осознана как особая «эротическая» или какая-либо иная частная топика, а потому не подлежит превращению в безделушку, в тонкую скабрёзность. Не случайно на «Песнь песней» тысячелетиями писали мистические толкования: по самой природе своего поэтического слова она открыта для любых интерпретаций предельно конкретного или предельно вселенского, предельно плотского или предельно сакрального характера, ибо ее образность разомкнута и дает жизнь как нечто принципиально нечленимое. Здесь даже нельзя говорить о «всеединстве», ибо всеединство — понятие философское и, следовательно, греческое (ἐν καὶ πᾶν).

А каковы описания мирового целого в псалмах! Холмы там непременно «скачут, как агнцы», горы «тают, как воск», море «убегает», Иордан «течет вспять», небеса «приклоняются» к земле и над всем господствуют образы мрака и пламени. Мир дан в состоянии катастрофы и чуда, выводящих вещи из тождества себе; вместо ясного света,

¹ Прогимнастатик Афтоний дает такую дефиницию экфрасиса: «описательное слово, которое наглядно представляет перед глазами изъяснимое». Схолиаст прибавляет к этому: «Экфрасис отличается от повествования тем, что второе содержит голое изложение событий, между тем как первый тщится как бы превратить слушателей в зрителей». Библейские описания могут превратить «слушателей» в соучастников — но уж никак не в «зрителей».

выявляющего очертания, господствует тьма, скрывающая очертания, и огонь, в котором каждая вещь должна сгореть или расплавиться. Свет, в котором все может быть познано, — сквозной символ греческой культуры; огонь, в котором все может обновиться, — сквозной символ библейской культуры.

Различное понимание универсума — вот что стоит за гегемонией повествования в библейской словесности и гегемонией описания в греческой литературе. Греческий мир — это «космос», по изначальному смыслу слова такой «наряд», который есть «ряд» и «порядок»¹; иначе говоря, законосообразная и симметричная пространственная структура. Библейский мир — это «олам», по изначальному смыслу слова «век», иначе говоря, поток времени, несущий в себе все вещи: мир как история. Внутри «космоса» даже время дано в модусе пространственности: в самом деле, учение о вечном возврате, явно или латентно присутствующее во всех греческих концепциях бытия, как мифологических, так и философских, отнимает у времени свойство необратимости и дает ему взамен мыслимое лишь в пространстве свойство симметрии. Внутри «олама» даже пространство дано в модусе временного движения — как «вместилище» необратимых событий. Бог Зевс — это «олимпиец», то есть существо, характеризующееся своим местом в мировом пространстве. Бог Яхве — это «Сотворивший небо и землю», то есть господин неотменяемого мгновения, с которого началась история, и через это — господин истории, господин времени. Структуру можно созерцать, в истории приходится участвовать. Поэтому мир как «космос» оказывается адекватно схваченным через незаинтересованное статичное описание, а мир как «олам», напротив — через направленное во времени повествование, соотнесенное с концом, с исходом, с результатом, подгоняемое вопросом: «А что дальше?» Высшая мудрость античного человека состоит в том, чтобы доверять не времени, а пространству, не будущему, а настоящему, и его олимпийцы не могут лучше обласкать своего любимица, как подарив ему сегодняшней день в обмен на завтрашний:

Зевс, олимпийский блистатель, узрев, как от битв удаленный
Гектор доспехом Пелида, подобно богу, облекся,
Мудрой главой покивал и в душе своей проглаголал:
«...Дам я тебе одоление крепкое в брани
Мздою того, что из рук от тебя, возвратившегося с боя,
Славных оружий Пелида твоя Андромаха не примет!»
(«Илиада», XVII)

Так же точно поступают гомеровские боги, удовлетворяя капризы Ахилла именно потому, что тот все равно обречен на краткую жизнь и лишен завтрашнего дня; но еще Гораций будет поучать: «Лови день, менее всего доверяя следующему!» Напротив, сквозной мотив ближневосточных преданий — обетование, на которое не толь-

¹ Изначально слово «космос» прилагалось либо к воинскому строю, либо к убранству, особенно женскому; оно было перенесено на мировую структуру Пифагором (по другим сообщениям — Парменидом). Идея передавать по-русски это слово трезвучием «ряд» — «наряд» — «порядок» принадлежит Т. Васильевой.

ко позволительно, но безусловно необходимо без колебания променять наличные блага. Будущее — вот во что верят герои Библии. Многократно повторяемые в повествовании Пятикнижия благословения и обещания, которые вновь и вновь дает Яхве Аврааму и его потомкам, создают ощущение неуклонно возрастающей суммы божественных гарантий грядущего счастья. В кризисную эпоху пророков этот эсхатологический оптимизм, умозакрывающий от бедственности настоящего к благополучию будущего («Ибо Я пролью воды на жаждущее, и потоки на иссохшее», — обещает Яхве в «Книге Исая»), приобретает вполне сложившийся облик, с которым ему предстоит перейти в христианство. Еще раз сравним: Зевс — господин настоящего; прошлое принадлежит Урану и Крону, будущее — неизвестному сопернику, который в силу определения рока отнимет у Зевса власть; Яхве — господин прошедшего и настоящего, но полностью его власть осуществится и его слава воссияет лишь в будущем, с наступлением «дня Яхве», о котором говорят пророки.

Итак, греческий «космос» покоится в пространстве, выявляя приущую ему меру; «олам» движется во времени, устремляясь к переходящему его пределы смыслу (так развязка рассказа переходит пределы рассказа или мораль притчи переходит пределы притчи). Вот почему ближневосточная поэтика — это поэтика притчи, исключаяющая пластичность: природа и вещи должны упоминаться лишь по ходу действия и по связи со смыслом действия, никогда не становясь объектами самоцельного описания, выражающего незаинтересованную радость глаз; люди же предстают не как объекты художнического наблюдения, но как субъекты выбора и действия.

Таковы в схематизирующем приближении некоторые наиболее принципиальные различия между античным и ближневосточным способами относиться к миру и к слову. Нельзя не видеть, что наиболее поучителен и содержателен контраст, возникающий при сопоставлении греческой поэтики специально с библейской: не случайно именно Библии суждено было представлять на протяжении тысячелетий все забытое наследие ближневосточной древности и в вечном соперничестве с античной литературой давать все новые импульсы словесному искусству молодых народов. Литература, являющая собой лишь род декоративного художества внутри культуры, основной смысл которой выражается внелитературными средствами, может иметь в своем активе сколь угодно высокие достижения; при любом серьезном повороте в судьбах народа она оказывается забытой. Так случилось с египетской литературой. Дело совсем не в том, что в древнем Египте не писалось прекрасных и глубокомысленных сочинений — таковые были, и в не малом числе; но содержание всенародной жизни выражало себя не в них. Египтяне из века в век, из тысячелетия в тысячелетие возводили здание государства и здания храмов, распахиляли пашни и вырезали из неподатливого базальта статуи, выражая в молчаливой весомости своих трудов суровый пафос безличного порядка; и лишь «между прочим» книжные люди в часы досуга записывали истории и

сентенции, сказки и песни. Все это можно было забыть, а поэтому все это забыли. Но когда литература вбирает в себя основной смысл всей культуры в целом, смысл, который не может быть реализован помимо литературы, — тогда вступает в действие принцип «рукописи не горят». Греки, подчиняясь политической власти Рима, а затем духовной власти христианства, не могли позабыть, что у них был Гомер; иудеи в перипетиях своей истории не могли позабыть, что у них был Исая, — ибо для того и другого народа именно слово воплощало те предельные духовные ценности, ради которых стоит жить и умереть, «место человека во вселенной». Конечно, греческий пиетет перед литературной классикой и пиетет перед Священным писанием — вещи различные, почти противоположные; но и там и здесь в центр культуры и жизни ставится то, что выговорено в слове.

Словесное искусство Ближнего Востока и изящная литература Греции успели пережить эпохи высшего расцвета — времена Исая и Иезекииля, Гомера и Софокла, — так и не успев встретиться. К тому моменту, когда на Ближнем Востоке наконец-то услышали об Еврипиде и Платоне, а в Элладе — о Законе и Пророках, оба творческих принципа уже достигли предельной степени четкости и разработанности. Противоположности выяснились; теперь могла начаться драма их взаимодействия.

НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

В начале жизни школу помню я...

А. С. Пушкин

Как известно, в начале путей нашей отечественной литературы была школа, и авторитетными наставниками в этой школе были византийские книжники. Школьный отпечаток не выветривался долго. Еще Нилу Сорскому на рубеже XV и XVI столетий приятно и лестно было начертать свое имя по-гречески¹; и тот, кто изучал в подлиннике творения грекоязычной риторики, может не однажды пережить „радость узнаванья”, читая таких древнерусских авторов, как Кирилл Туровский или Епифаний Премудрый, и ощущая в каждом извине их витийства истинно средиземноморское отношение к благородному материалу речи. Когда, скажем, русский инок Сергей Старый на исходе XV века обращается к святому патрону своей обители: „О, священная главо!” – то в этих словах звучит отзвук „божественной эллинской речи”; эллинист вспомнит, что еще у Софокла Антигона кликала свою сестру: „О, родная сестринская глава Исмены...” Так на Руси перенимали тысячелетнюю остроу и притязательность южного словесного жеста. А связь с Ви-

¹ См. F. Lilienfeld, „Nil Sorsky ind seine Schriften, Die Krise der Tradition im Russland Ivans III,“ Berlin, 1963, S. 78.

зантией — это связь с мировой культурой в самом ответственном значении этого слова, ибо Константинополь был именно «миром», целой культурной ойкуменой, постепенно сжавшейся и уместившейся в стенах одного города; от него исходили универсальные, общезначимые законы эстетического вкуса и эстетического творчества, высоко поднятые над какой бы то ни было провинциальной узостью и ограниченностью. То, что сообразно с нормами, принятыми в Константинополе, сообразно с тем, что мы назвали бы на нашем языке «мировыми стандартами». Недаром один из книжных людей византийской столицы носил титул «вселенского учителя»¹; сам по себе этот титул в его конкретном употреблении значил не бог весть как много, но он символичен — весь Константинополь в целом был таким всесветным педагогом, у ног которого сидели поучающиеся. Для зачинателей молодой национальной литературы, а тем паче литературы средневекового типа, наиболее насущен поначалу один практический вопрос: как в литературе полагается себя вести? Если богатырь княжеской дружины стремился «по-ученому» и «по-писанному», по обычаям земли греческой перекрестить лоб и положить поклон, то для книжника та же забота распространялась и на его литературное «поведение». Надо было суметь пристойно и благообразно войти в духовное пространство книжной словесности, «по чину» отвесить поклоны всем святыням, в этом пространстве пребывающим, и затем с соблюдением всех правил творить обряд повествования, или поучения, или любомудрствования².

И вот византийцы, эти компетентнейшие мастера церемониала, посвящавшие церемониям константинопольского двора целые трактаты, — достаточно вспомнить компендий Константина Багрянородного, — могли как нельзя лучше пойти навстречу этой потребности. Вся византийская литература, по преимуществу церковного содержания, которая переводилась на потребу древнерусского читателя, в целом являла собою как бы один основательный урок словесного «вежества». Чтобы оценить, как успокоительно и ободряюще действовал этот урок на книжников древней Руси, поучительно сравнить их умную наивность с тревожным и беспомощным самоутверждением литераторов той эпохи, которая пришла после петровских реформ; ведь если чего недостает такому талантливому и духовно подвижному человеку, как Тредиаковский, то даже не вкуса, а то-

¹ Oikūmenikos didaskalos — обозначение главы патриаршей школы.

² Ср. тонкие замечания Д. С. Лихачева о «литературном этикете» (Д. С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, «Наука», Л. 1967, стр. 84—108).

го умения правильно «поставить себя» в творчестве, от которого зависит и вкус. Епифаний Премудрый знал отведенное ему место во вселенной несравнимо увереннее.

Наставническая роль, которую Византия сыграла в судьбах русской литературы, ясна сама собой; это можно сказать и о таких литературах восточноевропейского, православного круга, как грузинская, сербская или болгарская. Но и для латиноязычного литературного творчества на средневековом Западе словесная культура Византии явила собой пример и образец, особенно значимый в пределах I тысячелетия нашей эры, но воздействовавший (хотя бы косвенно) и позднее. Теперь мы точно знаем, что Акафист Богородице, этот несравненный шедевр византийской церковной поэзии, плод подлинно ювелирной работы над словом, был не позднее IX века полностью переведен на латинский язык, вошел в обиход сент-галленских монахов и не мог не повлиять на поэтическую инициативу последних, приведшую к рождению классической формы западного средневекового гимна — так называемой секвенции¹. Еще более заметно шедшее с востока влияние в области прозаических жанров, например апокрифа и агиографии. Каждый, кто читал знаменитую «Золотую легенду» (собрание житий святых, составленное для католического читателя в середине XIII века генуэзским доминиканцем Иаковом Ворагинским), знает, как много вошло в эту компиляцию пересказанного «близко к тексту» восточнохристианского материала.

Педагогическое воздействие византийской культуры, в частности культуры словесной, распространилось как в пространстве, так и во времени необычайно далеко, повсюду утверждая более или менее устойчивые каноны. Этого не могло бы быть, если бы эта культура не обладала, наряду со зрелостью, богатством и безусловным превосходством ее «уровня» над всем, что ее окружало, еще и некоторыми особыми внутренними свойствами.

Речь идет вот о чем. Вообще говоря, далеко не всякая культура, достигнувшая первенства и превосходства в пределах обозримой из ее круга ойкумены, годится на то, чтобы стать предметом школьного освоения для окружающих. До тех пор пока она отыскивает свои фундаментальные ценности и переживает драматические перипетии решения и выбора, она еще не может сама облечь себя в авторитетно-доктринальную, абстрактно-общезначимую форму и в таком виде поучать всех желающих поучаться. Скажем, феномен эллинизма (имеющий к генезису Византии столь прямое касательство) оказался возможен не только благодаря завоеваниям Александра Великого, но

¹ M. Huglo, *L'ancienne version latine de l'hymne acathiste, «Museon»*, t. 64, 1951, p. 29.

еще и потому, что как раз ко времени этих завоеваний греческая культура успела окончательно выбрать самое себя; во времена Эсхила и Пиндара греки не взялись бы обучать восточных варваров тому, что такое изящная словесность, — им еще надо было поначалу выяснять это для себя, и притом силами лучших своих гениев. Не стоит говорить, будто культура, достигшая академической стабильности своих основных ценностей и потому способная к миссии учительствования, расплачивается за это тем, что вступает в «нетворческий» период. Разве философы, поэты, ученые эллинизма не «творили»? Но они работали внутри готовой «философии», готовой «поэзии», готовых «наук» и, главное, внутри готовой системы «образованности». Что есть «образованность», было выяснено; пришло время налаживать образование в надэтническом масштабе и покрывать ойкумену сетью «эллинических» школ, создавать для этих школ учебники — и какие учебники! (Вспомним, что в основе наших элементарных руководств по грамматике до сих пор лежит «Искусство грамматики» Дионисия Фракийца, в основе наших элементарных руководств по геометрии — «Начала» Эвклида; то и другое — плод эллинизма.)

Попробуем взглянуть с этой точки зрения на византийскую культуру. Когда ей начали заниматься сразу после времен Гиббона, она с непривычки показалась «неподвижной» — и это было, конечно, обманом зрения. Когда к ней пригляделись получше, она оказалась прямо-таки на редкость подвижной, на редкость разнообразной и переменчивой; один современный специалист даже усматривает в «страсти к новшествам» одну из кардинальных черт византийского эстетического темперамента¹. Но, не будучи ни «неподвижной», ни «нетворческой», византийская культура представляется уже с самого начала в некотором смысле слова существенно «готовой»; ей предстает тончайшее варьирование и всесторонняя реализация изначально данных возможностей, но не выбор себя самой. Она подвержена тончайшим дуновениям моды и являет весьма динамичную смену «периодов», но не эпох, которые отличались бы друг от друга по своей глубинной идее, как романская и готическая эпохи; а если мы будем рассматривать все византийское тысячелетие в целом как одну великую эпоху истории культуры, нас должно поразить полное отсутствие чего-либо похожего на плавную траекторию, идущую от зарождения стиля к его расцвету и затем упадку. Разве эпоха Юстиниана — это «архаика»? Разве время Палеологов — это упадок стиля? И когда именно византийская культура пережила свою кульминацию? Положительно, историческое время византийской культуры не так необратимо, как время античной культуры или культуры средневекового

¹ G. Mathew, *Byzantine Aesthetics*, Lnd. 1963, p. 123.

Запада, не говоря уже о новоевропейской эпохе. Литература и искусство Византии¹ используют щедро отмеренное им тысячелетие не столько для неотменяемых решений, сколько для постепенного развертывания своих возможностей, великолепных, как павлиний хвост (византиец не обиделся бы на такое сравнение — для него, любителя праздничной роскоши, павлин символизировал не порок тщеславия, а нетление святости). «Вчера» и «сегодня» здесь удивительно легко меняются местами. Приведем два знаменательных примера.

Существует такой факт истории византийской литературы, как драма для чтения, известная под заглавием «Христос-Страстотерпец»² и представляющая картины евангельских событий в формах античной трагедии; сочинение это дошло под громким именем Григория Богослова, и вот исследователи по сие время спорят³, принадлежит ли оно поре Григория, то есть второй половине IV века, или же его следует датировать примерно восемью веками позже и рассматривать как характерный продукт поздневизантийского классицизма XII века. И ведь речь идет отнюдь не о маленькой словесной безделушке (например, эпиграмме), в тесных пределах которой хитроумный стилизатор еще может как-то вытравить все приметы времени; нет, «Христос-Страстотерпец» — весьма объемистое произведение, создавая которое, кажется, нельзя не выдать себя, не проявить вкусов своего века. И все же спор о датировке до сих пор не решен, причем все надежды решить его связаны исключительно с языковым анализом текста, между тем как собственно литературоведческие, эстетические критерии оказываются бесполезными. Этому трудно поверить, и все же это правда: внутренняя установка и вкус поэта на закате Византии могли быть принципиально теми же самыми, что и в предвизантийскую («протовизантийскую») эпоху! Кто может вообразить столь же монументальное и репрезентативное произведение западной средневековой поэзии, датировки которого колебались бы, скажем, между эпохой папы Григория Великого и эпохой Данте, между началом и концом средних веков? Или греческую трагедию, которая могла бы с одинаковой вероятностью принадлежать современнику Эсхила и

¹ Разумеется, всякая характеристика великой культурной эпохи в целом не может обойтись без рискованных обобщений и в конечном счете метафорична; ее не следует понимать слишком буквально. Например, низовая словесность на народном языке развивается по существенно иным законам, чем традиционная византийская литература.

² Ср. наш перевод отрывков из этой драмы («Памятники византийской литературы IX—XIV веков», «Наука», М. 1969).

³ Казалось, все уже согласилось, что «Христос-Страстотерпец» — поздняя вещь, но А. Тьюе, осуществивший последнее издание драмы, снова приписывает ее Григорию Назианзину.

подданному римских цезарей¹. Восьми веков с избытком хватает на то, чтобы необратимо перестроился самый состав культуры; но в Византии необратимое было не совсем необратимо, и второй тому пример — диалог «Друг отечества»², время возникновения которого науке на сей раз удалось выяснить, ибо он связан с ситуацией 60-х годов X века (кратковременный конфликт между правительством и монастырями). Но если связь этого диалога со злобой дня ясна, тем более загадочна его отрешенность от более содержательной связи с историческим временем. Каким образом обитатель богохранимого града Константинополя, родившийся через полтысячелетия после окончательной победы христианской веры, сумел с такой легкостью надеть маску язычника и так непринужденно разыграть брезгливое недоумение перед зрелищем бледных лиц монахов? Поражает отнюдь не насмешливое отношение к святине (совсем не редкое в средние века), но способность без усилий принять позицию бесконечной отчужденности от того, чем жили современники автора. Ваганты средневекового Запада не боялись глумиться над самыми почитаемыми вещами, но их вольнодумство и их разгул существенным образом соотнесены со стилем современной им церковности, предполагают его, как карнавал на соборной площади предполагает собор: какой-нибудь Архипиита — это антипод Бернара Клервоского, но это именно его антипод, выявляющий те же фундаментальные структуры «моделирования» мира. Там мы имеем дело с борьбой противоположностей внутри однородной культурной эпохи. Здесь же перед нами нечто совершенно иное: автор «Друга отечества» не противопоставит миру современных ему мистиков и аскетов, а просто не имеет к этому миру никакого внутреннего касательства. И этот писатель отнюдь не одинокий бунтарь, не отщепенец, а выразитель правительственной точки зрения. Как это возможно, остается одной из загадок византийской социальной психологии; во всяком случае, мы имеем дело с чрезвычайно знаменательной чертой «византизма», и притом такой чертой, без которой последний не смог бы исполнить свою менторскую миссию.

¹ Конечно, следует оговориться, что в состав трагедии «Христос-Страстотерпец» входит огромное количество стихового материала, принадлежащего не IV и не XII векам н. э., но V—III векам до н. э.: строчки, вынутые из текстов Эсхила, Еврипида, Ликофрона и без изменения вставленные в новую словесную постройку (как в архитектурное целое храма св. Софии Юстинианом включены были колонны старых языческих храмов). Но ведь если художественный организм может так легко принять в себя чужеродные тела, это само по себе о чем-то говорит.

² G. M a t h e w, Byzantine Aesthetics, p. 110.

В этой связи важно отметить еще один момент. Современные исследователи все чаще находят удобным описывать IV—VI века как «протовизантийскую» эпоху или как «христианскую античность», относя начало собственно византийской поры к кризису середины VII века (упадок городов, потеря восточных провинций Римской империи и т. п.)¹. Если принять эту периодизацию, условную, как всякая периодизация, но имеющую для себя достаточно серьезные основания, становится совершенно ясно, что наиболее общезначимые, наиболее классические парадигмы «византизма» были даны Византии еще до ее окончательного становления. В самом деле, кто являл собой на все византийское тысячелетие образец «благоверного» государя? Конечно, основатель столицы на Босфоре — Константин Великий (274—337), с которого византийские хронисты начинали историю своей державы:

Отец благочестивых государей он,
Первейший из христолюбивых кесарей...²

Кто идеальный византийский проповедник, зеркало церковного оратора на все времена православия? Разумеется, это Иоанн Златоуст, судьба и творчество которого были образцом еще для нашего протопопа Аввакума; но и он умер в начале V века (в 407 г.). Какая постройка являет собой византийский храм в предельном соответствии его идеалу и служит для христианской империи тем, чем Парфенон был для классических Афин? Разумеется, это Айя-София, которой подражали еще турецкие зодчие Стамбула; но ведь и она была освящена в 537 году, в блистательное царствование императора Юстиниана I, при котором возникли также лучшие мозаики Равенны и лучшие гимны греческой церкви — кондаки Романа Сладкопевца. И все это входит в понятие «протовизантийской» эпохи! Казалось бы, понятие это должно предполагать незрелость, неопределенность, неуверенность творческих установок (черты, присущие, например, «протороманской» эпохе); но нет, век Юстиниана — это подлинно классическая пора, отмеченная редкой зрелостью вкуса и художественной воли. В искусстве слова эта зрелость наступает еще раньше — во второй половине IV века, во времена Григория Назианзина и Иоанна Златоуста (церковная архитектура и монументальная живопись начинают свободно развиваться лишь со времен Константина, между тем как церковная литература имела к этому моменту богатую традицию, — зодчий или мозаичист нуждаются в богатом заказчике и полной легальности своего труда, тогда как писателю даже пора гонений

¹ Достаточно сослаться на все работы А. Каждана.

² Цитата из стихотворной хроники Ефрема, относящейся, по-видимому, к началу XIV века.

ный Христос был записан как подданный императора Августа, византийские экзегеты усматривали принципиальную отмену пафоса власти и подданства: «...Записавшись как раб, Он упразднил рабство нашей природы. Ибо служащие Господу уже не суть рабы людей, как говорит апостол: «не делайтесь рабами человек»¹.

Трансцендентная святость и трансцендентное ничтожество земной власти—эта антиномия, выявляющаяся в христианском сознании, может быть названа характерной для Востока (с той оговоркой, что слова «Восток» и «Запад» для истории культуры могут служить скорее символами, чем точными терминами, обозначающими равные себе понятия).

И здесь мы переходим ко второму пункту наших размышлений — к тому процессу ориентализации средиземноморского духовного мира, внутри которого развивались и психология цезаризма, и психология христианства. Установление империи означало торжество такой системы отношений между властью и человеком, которая давно была отработана в ближневосточных деспотиях. Недаром во времена Цезаря и Октавиана носились темные слухи о предстоящем переносе имперской столицы на восток (что через три столетия с лишним пришлось осуществить на деле). Сама богоизбранность будущих христолюбивых государей имела для себя прообраз в основателе персидской державы Кире II, как его рисует ветхозаветная Книга Исаии: «Так говорит Господь помазаннику Своему Киру: Я держу тебя за правую руку, чтобы покорить тебе народы, и сниму поясы с чресл царей, чтобы отворялись для тебя двери, и ворота не затворялись; Я пойду пред тобою, и горы уравнию, медные двери сокрошу, и запоры железные сломаю. И отдам тебе хранимые во тьме сокровища и сокрытые богатства, дабы ты понял, что Я Господь, называющий тебя по имени...» (гл. 45, ст. 1—3). Драма священного миродержавства, интерпретированная по-язычески Августом и по-христиански Константином, разыгрывалась на Востоке на протяжении всей его истории, и за это время не только властители, но и подвластные имели случай разучить свои роли с такой основательностью, которой недоставало попавшим в условия империи потомкам республиканских народов Средиземноморья. В полисные времена греки привыкли говорить о подданных персидской державы как о битых холопах; мудрость Востока — это мудрость битых, но бывают времена, когда, по пословице, за битого двух небитых дают. На пространствах старых восточных деспотий был накоплен такой опыт нравственного поведения в условиях укоренившейся политической несвободы, который и не снился греко-римскому миру (опыт этот, как известно из

¹ Ср. А. П. К а ж д а н, Византийская культура (X—XII вв.), «Наука», М. 1968, стр. 84—85.

рассказа Лескова «Однодум», еще в XIX веке был способен помочь голодному любителю одной восточной книги — Библии — остаться прямым в мире кривды). Чтобы схватить специфику восточного опыта, полезно для контраста вспомнить античный идеал духовной свободы перед лицом смерти — идеал Сократа. Афинский мудрец твердо знает, что его могут умертвить, но не могут унижить грубым физическим насилием, что его размеренная речь на суде будет литься столько времени, сколько ему гарантируют права обвиняемого, и никто не заставит его замолчать, ударив по красноречивым устам (как это случается в Новом завете с Иисусом и с апостолом Павлом). Когда Сократ невозмутимо берет в руки свою чашу с цикутой — это красивый жест¹, излучающий иллюзию бесконечной духовной свободы; но иллюзия эта обусловлена социальными гарантиями, которые предоставляет полноправному гражданину свободная городская республика. Сохранять невозмутимую осанку, соразмерять модуляции своего голоса и осуществляющие себя в этих модуляциях движения своей души можно перед лицом смерти, но не под пыткой². Еще Сенеке на заре имперской эпохи разрешили собственноручно вскрыть себе жилы и в последний раз продемонстрировать зрелище атараксии — высокопоставленный стоик продолжал быть актером, с согласия убийц доводящим до конца свою роль; но пленники, которых в массовом порядке прибывали к крестам солдаты Веспасиана, или те малоазийские христианки, которых по скучному долгу службы подвергал пытке эстет и литератор Плиний Младший, находились в совершенно иной жизненной ситуации. Что касается ближневосточного мира, то в его деспотиях к достоинству человеческого тела искони относились иначе, чем это допускало гражданское сознание греков. Даже приближенный персидского государя должен был простираться перед ним ниц (тот самый обычай проскинезы, который так шокировал Каллисфена и показался Диогену недопустимым даже по отношению к богам³ и который был сублимирован в византийской аске-

¹ Слово «жест» употребляется здесь отнюдь не в смысле театрального, показного и потому «ненастоящего» действия, но как соответствие немецкому слову «Haltung».

² E. Benz, *Der gekreuzigte Gerechte in Plato, Bibel und Frühchristentum*, Mainz, 1947.

³ «Увидев однажды женщину, недостойным образом распростершуюся перед статуями богов, и желая избавить ее от суеверия, он, по словам Зоила из Пергии, подошел и сказал: «А ты не боишься, женщина, что, быть может, бог находится позади тебя,— ибо все полно его присутствием,— и ты ведешь себя недостойно по отношению к нему?» В храм Асклепия он подарил кулачного бойца, чтобы он подбегал и колотил тех, кто падает ниц перед богом» («Памятники поздней античной научно-художественной литературы II—V века», «Наука», М. 1964, стр. 157).

тической практике земных поклонов на молитве!), а в случае опалы мог быть посажен на кол. Пророк Исаия, если верить преданию, был заживо перепилен деревянной пилой. Такая казнь, как распятие, применялась в греко-римском мире к рабам и прочим неполноправным людям, но на Востоке хасмонеийский монарх Александр Яннай мог сотнями отдавать на распятие почитаемых наставников иудейского народа из числа фарисеев. Восточный книжник, мудрец или пророк, восточный вельможа, даже восточный царь (вспомним выколотые глаза Езекии, чья судьба была прототипом стольких императорских судеб в византийские века!) хорошо знал, что их тела ничем не гарантированы от таких надругательств, которые попросту не оставят места для сократовской невозмутимости. В таких социальных условиях, постепенно становившихся характерными и для Средиземноморья, классическое античное представление о человеческом достоинстве оборачивается пустой фразой; а истина и святость обращаются к сердцам людей в самом незстетичном, самом непластичном образе, который только возможен,— в потрясающем облике «Раба Яхве» из 53 главы Книги Исаии, явившем собой для христиан прообраз Христа¹.

«...Нет в Нем ни вида, ни величия; и мы видели Его, и не было в Нем вида, который привлекал бы нас к Нему. Он был презрен и умален пред людьми, муж скорбей и изведавший болезни, и мы отвращали от Него лице свое; Он был презираем, и мы ни во что не ставили Его». Ветхий завет — это книга, в которой никто не стыдится страдать и кричать о своей боли. Никакой плач в греческой трагедии не знает таких телесных, таких чревных образов страдания: у человека в груди тает сердце и выливается в его утробу, его кости глубоко сотрясены, и плоть прилипает к кости (ср. псалмы 6, 21, 37, 54, 68, 101 и особенно монологи протагониста Книги Иова). В этой связи заметим, что ветхозаветное восприятие человека несколько не менее телесно, чем греческое, но только для него тело — не осанка, а боль, не жест, а трепет, не объемная пластика мускулов, а уязвляемые «потаенности недр» (*hadrej-baten*, ср.: Книга притчей Соломоновых, гл. 20, ст. 27 и особенно 30); это тело не созерцаемо извне, но восчувствовано изнутри, и его образ слагается не из впечатлений глаза, а из вибраций утробы — образ страждущего и терзаемого тела, в котором, однако, живет такая кровная, чревная, сердечная теплота интимности, которая чужда статуарно выставляющему себя напоказ телу эллинского атлета. Вполне последовательно, что чуткость к вибрациям человеческого нутра перенимается византийским

¹ Ср. «Poetik und Hermeneutik III. Die nicht mehr schöne Künste. Grenzphänomene des Asthetischen», München, 1968, S. 169—186.

христианством, резко отграничивая стиль его мистики от традиций языческого платонизма. «В то время, как христианство разработало подробнейшую и сложнейшую физиологию молитвы,— отвечает А. Лосев,— платонизм на тысячах страниц, посвященных экстазу, не пророняет об этом почти ни слова. У отцов и подвижников православного Востока точно определены стадии молитвы: она начинается словесно, на языке, опускается в горло и грудь, сцепляется с дыханием (так что всякое дыхание есть уже молитвенный вопль),— наконец, переходит в сердце... Платоник воспринимает свое божество всем телом и всюю душою, не различая физиологических моментов восхождения: исихасты же воспринимают своего Бога дыханием и сердцем; они «сводят ум» в грудь и сердце»¹. Но дыхание (пейша), которое замирает от сильного чувства (ср.: Книга Даниила, 10, 17) и может славословить (ср. псалом 150, 6), и тем паче сердце (leb, lebab), которое дрожит от ужаса и веселья, а иногда делается как мягкий, плавкий воск (ср. псалом 21,15), сердце, упоминаемое на протяжении книг Ветхого завета 851 раз,— это важнейшие символы библейского представления о человеке. Среди этих символов должна быть названа еще и утроба, прежде всего, конечно, в муках рождающая материнская утроба (gehem), которая представляет собой в библейской семантике синоним всяческой милости и жалости («благо-утробия», eu-splanchnia, как у Библии научатся выражаться византийцы и крещенные византийцами славяне²), но и вообще утроба как образ интимной сокровенности³ и не в последнюю очередь как выражение мягкой, чувствительной, болезненной незащищенности перед ударом (ср. уже цитированное место из Книги притчей Соломоновых, 20, 30).

Да, в слове ветхозаветных и новозаветных текстов выговаривает себя уязвимость и уязвленность, но такая, которая для слова есть одновременно возможность совершенно особой остроты и про-

¹ А. Ф. Лосев, Очерки античного символизма и мифологии, т. 1, М. 1930, стр. 854.

² Символика «теплой» и «чревной» материнской любви, столь же характерная для греко-славянской православной культуры, сколь чуждая античности, идет от Ветхого завета, хотя весьма существенно трансформируется в образе девственного материнства Богородицы.

³ В византийских и славянских легендах часто выплывает мотив потаенного укрома, тихой безопасности в святом мраке чрева матери-земли (семь отроков Эфесских в пещере; св. Елисавета, мать Иоанна Предтечи, уходящая от преследователей вовнутрь скалы; то же со св. Феклой; слухи о подземном женском монастыре в Иерусалиме). Сидячая и согбенная поза, которая рекомендована исихасту для «умного делания», едва ли случайно так напоминает позу младенца в чреве матери.

нижневечности (наши слова «острота» и «проничание» недаром связаны с представлением о чем-то ранящем и прободающем), Вспомним, что восточные ваятели первых веков нашей эры, нащупывавшие в пределах античного искусства скульптуры неантичные возможности экспрессии, начали просверливать буравом зрачки своих изваяний, глубокие и открытые, как рана: если резец лелеет выпукло-пластичную поверхность камня, то бурав ранит и взрывает эту поверхность, чтобы развернуть путь в глубину, и эрмитажный бюст Забдибола из Пальмиры (середина II в.) — отличный тому пример. Этот бюст по своей внешней форме — еще изваяние, по своей внутренней форме — уже икона: тело — только подставка для лица, лицо — только обрамление для взгляда, для экспрессии пробуранных и буравящих зрачков. Новая, неведомая классическому искусству зрячесть дана нашему восприятию как рана: косное вещество уязвилось и прозрело. Таков художественный символ, стоящий на пороге новой эпохи.

Когда мы уясняем себе специфику библейского отношения к человеческой участи и сравниваем его с внутренней установкой античной литературы и античной философии, важно не забыть один момент — оценку страха и надежды. Для наивного, еще не этического, еще не одухотворившегося мироотношения само собой разумеется, что угроза страшит, а надежда радует, что удача и беда однозначно размежеваны между собой, и их массивная реальность не вызывает никакого сомнения: удача — это хорошо, беда — это худо, гибель — это совсем худо, хуже всего. Так воспринимает вещи животное, так воспринимает их бездуховный, простоудушно-беззастенчивый искаатель корысти, пошлый обыватель, но также и униженный изгой общества: кто станет требовать от сеченого раба, чтобы он «был выше» страха истязаний или надежды на освобождение? Но свободный человек — другое дело: аристократическая мораль героизма, эллинское «величие духа» предполагают как раз презрение к страху и надежде. Когда герой (будь то в мифе, в эпосе или в трагедии) идет своим путем, неизбежным, как движение солнца, и проходит его до конца, до своей гибели, то это по своему глубочайшему смыслу не печально и не радостно — это героично. Ибо победа героя внутренне уже включает в себя его предстоящую гибель (так: Ахилл, убивая Гектора, знает, что теперь на очереди он), и поэтому ее плохо, пошло и неразумно воспринимать как причину для наивной радости; с другой стороны, гибель его без остатка входит в баланс победной судьбы, и поэтому, о погибших героях не следует всерьез жалеть:

Им для того ниспослали и смерть и погибельный жребий
Боги, чтоб славною песнию были они у потомков,—

как замечает по этому поводу Гомер. Испытывать жалость и тем паче вливать жалость вообще не аристократично — «лучше зависть, чем жалость»¹, как говорит певец атлетической доблести Пиндар. Позднее философы станут включать жалость в свои перечни порочных страстей, подлежащих преодолению². Следует оговориться: и в жизни и в поэзии греки были слишком естественными, чтобы достигнуть той неумолимой бесчувственности, которая конструируется ими в качестве отвлеченного идеала. Герои Гомера и трагедии то и дело проливают обильные слезы, чаще всего над самими собой, но иногда и над чужим горем. Надо сказать, что они делают с персонажами Ветхого завета свойство южной чувствительности и впечатлительности (присущее также крещеным византийским потомкам эллинов): суровые нордические герои «Саги о Вольсунгах» или «Песни о Нибелунгах» скорее всего нашли бы Ахилла неженкой и плактой. Важно, однако, что если эллин классической эпохи допускал жалостливость как простительную и даже привлекательную слабость, если он шел так далеко, что ценил ее как чисто социальную добродетель «приятного в обхождении» члена человеческого общества, — ему бы и в голову не пришло как-то связывать слезы жалости со сферой духа, с путями внутреннего самоочищения сердца. Забежим вперед и приведем для контраста рассуждение сирийского христианского мистика (Исаак Ниневийский, конец VII в.):

«И что такое сердце милующее?.. Возгорение сердца у человека о всем творении, о человеках, о птицах, о животных, о демонах и о всякой твари. При воспоминании о них и при воззрении на них очи у человека источают слезы от великой и сильной жалости, объедающей сердце. И от великого терпения умалется сердце его, и не может оно вынести, или видеть какого-либо вреда или малой печали, претерпеваемых тварию. А посему и о бессловесных, и о врагах истинных, и о делающих ему вред ежечасно со слезами приносит он молитву, чтобы сохранились и очистились; а также и о естестве пресмыкающихся молится с великою жалостию, какая без меры возбуждается в сердце его по уподоблению в сем Богу». Миробъемлющая слезная жалость, которая понята не как временный аффект, но как непреходящее состояние души и притом путь одухотворения, «уподобления Богу», — этот идеал абсолютно чужд античной культуре. В пределах языческого мировоззрения такая жалость явно бессмысленна: о ком и о чем стоит так сокрушенно убиваться, если, как гласит мудрость Гераклита, «путь вверх и путь вниз, один и тот же»? Ибо деяние героя по существу лишено сообразной ему цели:

¹ Русский перевод не может передать «аристократических» оборотов сравнительной степени *kreisson*.

² Это делает, например, Ямвлих.

его случайная цель уничтожается перед ним как конечная величина, сравненная с бесконечной. Подвиги Геракла совершены, как известно, для Эврисфея, и результат их так относится к ним самим, как недоросток Эврисфей к герою Гераклу. Конечно, ахейцы хотят разграбить Троию и притом отомстить за честь Менелая — но разве же этим оправдана гибель Ахилла? (Что-то вроде абсолютной цели есть разве что у Гектора, чей подвиг направлен на спасение отечества, то есть на нечто большее самого подвига, но как раз поэтому его образ отмечен для Гомера явственной чертой неполноценности: нельзя же герою принимать свою надежду и крушение надежды до такой степени всерьез!) В мире героической этики привычный для нас распорядок перевернут: уже не цель освящает средства, но только средство — подвиг — может освятить любую цель. Действование героя в своих высших моментах становится бескорыстным или, что в данном случае то же самое, бессмысленным (точнее, не получающим своего смысла извне): недаром греки возвели в ранг религиозного священнодействия атлетические игры и усмотрели в них прямое подражание богам. Соответственно и крушение героя должно вызывать не простодушные аффекты страха и жалости, но сублимацию этих аффектов, их выведение из равенства себе и пресуществление во что-то иное — их «катарсис». Герой действует и гибнет, поэт представляет его действие и гибель, философ дает смысловую схему того и другого, но все трое преподают один и тот же урок — урок свободы. Свободы от чего? Конечно, прежде всего от страха; но страх за другого называется жалостью, а обратная сторона страха называется надеждой.

Логический предел такой свободы может быть символизирован двояким образом: в акте смеха и в акте самоубийства. Смеясь, человек разделяется со страхом, а убивая себя, разделяется с надеждой. Есть ли надобность напоминать, что логический предел не есть жизненная норма, но как раз то, что не может и не должно становиться жизненной нормой? Как раз греки со своим «ничего через меру» (изречение одного из «семи мудрецов»), со своим культом меры и осуждением греха против меры особенно хорошо это понимали¹. Самоочевидно, что греческая цивилизация, греческая демократия, скромная прелесть общительного греческого быта созданы отнюдь не претенциозными самоубийцами и не смеющимися ца-

¹ Логический предел культуры потому и есть ее предел, что он не может быть достигнут и даже не должен быть достигнут. Мало того, чем меньше дистанция между этим пределом и бытовой нормой, тем меньше надежд на культурное строительство в греческом духе. Эта дистанция была минимальной для каких-нибудь викингов, которые старались вести себя буквально так, как герои их сказаний; но викинги не построили Афин.

никами (но ведь «киник» — недаром греческое слово!). Как бы то ни было, символы смеха и самоубийства, по-видимому, вовсе не характерные для греческого «национального темперамента» (если такое словосочетание что-то значит), по неумолимой логике античного мировоззрения получали значение духовного ориентира, неприменимого в быту, но властно определяющего какую-то иную реальность. Если диадохи и цезари, порожденные ситуацией упадка, пытались в жизни копировать своих богов, то в лучшие времена эллин никоим образом этого не делал и считал это нечестивым, почему и оставался много симпатичнее олимпийцев; но ведь это недаром были именно его боги. Кстати об олимпийцах: им дана предельная свобода от страха, жалости и, разумеется, от надежды, но поскольку они ограниченнее героя в том отношении, что никак не могут убить себя, им только и остается практиковать свой в поговорку вошедший «гомерический» смех, описанный в конце I песни «Илиады» (ст. 599—600). «Илиада» открывает для нас духовную историю языческого эллинизма; ее замыкает Прокл, последний античный философ, именно в этом «гомерическом» смехе усмотревший предельную глубину бытия и с презрением предоставивший слезы «людям и животным». «Всякое попечение о чувственно воспринимаемом космосе,— замечает он,— именуется забавой богов; поэтому, думаю я, и Тимей называет внутрикосмических богов юными, ибо те поставлены над вещами, подверженными вечному становлению и постольку достойными забавы,— и эту особенность промысла воздействующих на космос богов мифотворцы нарекли смехом... Мифы представляют богов плачущими не всегда, а вот смеющимися без всякого удержу, ибо слезы означают их промысел о вещах смертных и бранных, как бы о знаках, которые то суть, то не суть, между тем как смех относится к целокупным и неизменно движущимся полнотам... всеобъемлющей энергии. Поэтому полагаю я, что если мы распределим демиургические действия между людьми и богами, то смех достанется роду богов, а слезы — собранию людей и животных». Итак, плач выражает несвободу, смех — свободу, плач относителен, смех абсолютен (в самом изначальном смысле слова *ab-solutum* — в смысле «отрешенности», ибо он отрешает от частного и соотносит с целым); слезы приличны животному, дрожащей твари, но только смех приличен божеству. Для контраста можно было бы вспомнить часто повторяющееся утверждение христианского предания, что Христос плакал, но никогда не смеялся, или приведенные

¹ Ср. лосевскую характеристику даже такого строгого и «благочестивого» грека, как Платон («Очерки античного символизма и мифологии», стр. 250—256).

выше слова Исаака Сириянина о сострадательном плаче как пути к богоподобию. Олимпийцам можно было уподобиться только через смех — или, когда для смеха уже не остается места, через другой акт свободы, специально овойственный герою: через самоубийство. Диодор знает, что говорит, когда называет самоубийство «деянием, приличным герою». Аттическая поговорка заостряет эти представления до шаржа, предлагая удавиться, чтобы стать ритуально чтимым «героем» в Фивах. Но, убив себя, можно стать не только героем, но при благоприятных обстоятельствах даже богом: путь Геракла на Олимп ведет через самосожжение¹. К этому событию мифической древности есть весьма поздние параллели. Уже в эпоху римской империи (когда декаданс сделал возможной прямую стилизацию самой жизни под миф) любимец Адриана по имени Антиной добровольно утопился в Ниле, принеся в жертву себя за здоровье своего императора, — и был причислен к богам; того же самого не без успеха добивался для себя странствующий философ и ренегат христианства Перегрин Протей, театрализованное самосожжение которого с таким юмором описано у Лукиана. Назвав Перегриня, мы вступили в область античной философии. Над этой областью господствует один личностный образ, задававший мысли все новых поколений философов конкретно-жизненную тему — образ Сократа, иронического мудреца, вынудившего афинян себя убить; ирония Сократа описана Платоном как отголосок смеха богов, его смерть — как подобие самоубийства героев. К нему применимо обратное тому, что говорится о Христе: его можно представить себе смеющимся и нельзя вообразить плачущим. Между учениками Сократа был Аристипп Киренский, основатель гедонизма, учивший наслаждаться всем и не связываться ни с чем; в его руках философия превращается в искусство хорошего настроения и непринужденного смеха, но его последователь Гегесий, по прозвищу «Убеждающий-умирать», сделал из жизнерадостной доктрины четкие выводы: цель жизни — свобода от страдания, а наиболее полную свободу от страдания дает смерть. Рассказывают, будто слушатели лекций Гегесия спешили осуществить его учение на практике, так что лекции были прекращены по приказу властей; если это придумано, то неплохо придумано — проповедь смеха и впрямь очень органично переходит в проповедь самоубийства. Ирония и добровольная смерть — две возможности, составляющие привилегию человека и недоступные зверю, — в своей совокупности являют собой предельную гарантию человеческого достоинства, как его понимает античность. В особенности гражданская свобода обеспечивается правом убить себя в нужный момент; слова

¹ Ср. F. Dornseiff, *Sprache und Sprechender. Kleine Schriften II*, Leipzig, 1964, S. 279.

Аужана «мечи даны для того, чтобы никто не рабствовал», по наивному недоразумению выгравированные якобинцами на саблях национальной гвардии, имеют в виду не тот меч, который направлен в грудь тирана, а тот меч, который поражает грудь своего владельца. Свобода Афин утверждена на собственном пределе через самоубийство Демосфена, свобода Рима — через самоубийство Катона. Нам трудно понять почти религиозный пафос того культа, которым окружалась память о Катоне. Гораций, певец империи, посвятил этому врагу империи два несравненных стиха:

...Et cuncta terrarum subacta
Praeter atrocem animum Catonis...

(«покорена вся земля — только не яростный дух Катона»). Образ непреклонного самоубийцы приобретает здесь подлинно сверхчеловеческие измерения; он уже как бы «не от мира сего», как бы поднят выше мировой необходимости: не только люди, но сама земля подчинилась господину, и только Катон свободнее стихий. По мнению Сенеки, осудить «насилие над собственной жизнью» — значит «закрыть дорогу свободе» (*viam libertatis pracludere*); тот, кто открывает своей крови выход из жил, открывает себе самому выход к свободе. Понятно, что этот специфический запах крови, растекающейся по ванне, античная свобода приобретает только во времена цезарей. Однако внутреннюю смысловую связь с нравственной возможностью самоубийства она имела искони. Не будем забывать: античная свобода — это свобода «овободных», соотношенная с фактом рабства несвободных; античное гражданство даже в условиях полисной демократии есть, по сути своей, аристократическая привилегия (чтобы окончательно разрушить его в самой его идее, достаточно было разомкнуть круг его обладателей, что и было фиксировано эдиктом Каракаллы в 212 году), — и потому оно гораздо теснее связывает себя с аристократическим жестом, с телесной позой и осанкой, чем это допускают менее «пластические» новоевропейские представления о свободе и полноправности. Вождем афинской демократии в ее классические времена был Перикл — аристократ из аристократов, и притом отнюдь не только по роду, но и по всему складу своего репрезентативно-отрешенного «олимпийского» поведения, так хорошо описанного Плутархом (недаром он выступил инициатором закона, сообщившего афинскому гражданству замкнутость касты). Нечего и говорить о Риме, где идея республиканской воляности была неотделимо соединена с притязаниями аристократических сенаторских кругов. А гражданское достоинство римлянина, римская «важность» (*gravitas*) зримо воплощалась не в чем ином, как в рисунке складок тоги, — достаточно вспомнить прославленный

стих Вергилия о «племени, облаченном в тогу»; но символично, что тогу никак не наденешь без посторонней (рабской) помощи. Греко-римское представление о человеческом достоинстве связано с идеалом благородно-независимой осанки (Каллисфен мог безбожно льстить Александру, но умер, чтобы не отвешивать ему земного поклона, то есть не погрешать против осанки); между тем такая осанка властно требует для своего сохранения в предельных ситуациях такого выхода, как самоубийство,— вспомним, что даже в европейском обществе сравнительно недавних веков, которое было более или менее христианским, дворянин и офицер по необходимости имел право и обязанность при определенных обстоятельствах застрелиться. Тем более для античного гражданина самоубийство может стать последним и завершающим жестом в той череде социально значимых жестов, которую представляет собой жизнь «великого душою мужа» (*vir magnanimus*). Социальной значимостью и оправдана подчас невыносимая для нас эстетизированность этого акта, который полагается совершать предпочтительно на людях, сопровождая внушительной сентенцией. «Тразевя уводит в спальный покой Гельвидия и Деметрия; там он протягивает обе руки, чтобы ему надрезали вены, и когда из них хлынула кровь, кропит ею пол, **подзывает к себе квестора** и говорит: «Мы совершаем возлияние Юпитеру Освободителю; **смотри и запомни, юноша**». Каким укором звучит замечание того же Тацита о заговорщиках, которые убили себя, «не свершив и не высказав ничего достопримечательного»! Нет ничего более противоположного образу «Раба Господнего», как его описывает Книга Исаии: «...Как овца, веден был Он на заклание, и, как агнец пред стригущим Его безмолвен, так Он не отверзал уст Своих» (гл. 53, ст. 7). Это же молчание, этот же отказ от красноречия перед лицом смерти мы встречаем и в евангельском рассказе о суде над Иисусом (напр., Евангелие от Матфея, 26, 62—63). Столь незаллиная черта была с особенным почтительным изумлением отмечена таким обращенным эллином, как Ориген: «Спаситель и Господь наш Иисус Христос молчал, когда на него лжесвидетельствовали, и ничего не отвечивал, когда его осуждали» (начальные слова «*Contra Celsum*»). Для эллинов необращенных (как для того же Кельса) отсутствие красивых предсмертных апофтем Учителя — просто глупость *mōtia*, как сказал бы апостол Павел.

Так обстоит дело в мире античного язычества — в мире смеющихся богов и убивающих себя мудрецов, в мире героической непреклонности и философской невозмутимости, бескорыстной игры и бесцельного подвига; в мире, где высшее благо — ничего не бояться и ни на что не надеяться. Если мы приглядимся к этому миру поближе, мы заметим любопытную его особенность: по своей смыс-

ловой структуре он похож на круг, у которого нет центра. В самом деле, кто стоял во главе эллинского Олимпа? Как известно, это верховные «двенадцать богов»; но число двенадцать в общечеловеческой символической мифа, ритуала и таинства означает зодиакальный круг, описанный около некоего трансцендирующего этот круг центра: двенадцать не сами по себе, но всегда вокруг Единственного (дома Зодиака вокруг Солнца, сыновья Иакова вокруг своего отца, в конце концов — апостолы вокруг Христа, а также паладины вокруг короля Артура или Карла и т. п.). Но вокруг кого собираться олимпийцам? В центре нет никого; ведь Зевс, «отец богов и людей», — сам всего лишь один из двенадцати. Свято место, вопреки пословице, оставалось пусто, и философы вольны были водружать в этой умопостигаемой пустоте свои абстракции «Логоса» или «Нуса», «Блага» или «Единого». Как учит нас история философского идеализма, абстракция вполне способна замещать собой верховную ценность и служить объектом самых неподдельных мыслительных экстазов; чего она не может, так это сообщить чувство конкретного обладания верховной ценностью, и притом просто потому, что абстракция есть, согласно своему определению, то, что не бывает дано конкретно. Коль скоро верховной ценностью нельзя реально обладать, на место заинтересованности в абсолютном становится абсолютная не-заинтересованность, то есть в идеале свобода от страха и надежды — этический коррелят того пустого центра, вокруг которого строится олимпийский космос. Только так делается возможным идеал атараксии; только так и никак иначе. Ибо стоит нам всерьез представить себе, что все обстоит наоборот: что человеку реально дано и повелительнейше задано конкретное обладание абсолютной ценностью, ценностью всех ценностей, стоящей в самом центре ценностного круга; что обладание это можно навсегда обрести, но можно и безвозвратно утратить; что, следовательно, все поступки и все события в жизни человека и в истории человечества по необходимости соотносятся с перспективой абсолютного спасения или абсолютной гибели, приближая либо то, либо другое, и в этой перспективе получают смысл, неизмеримо перевешивающий весомость их пластического обличья, — коль скоро все это обстоит так, для этики и эстетики высокого жеста, отрешенного смеха и благородного презрения просто не останется места. Если только абсолютная ценность и впрямь существует и ее возможно «стяжать», то не домогаться ее со всей сосредоточенной алчностью скупца, не трястись над ней, не ползти к ней на коленях, со страхом и надеждой, со слезами и трепетом, позабывая о достойной осанке, — уже не героическое величие духа, но скорее странное омертвление и оцепенение души, ее «ожесточение». Тот, кто способен здесь быть «беско-

рыстным» и «незаинтересованным», по-видимому, просто не понимает, что это такое — абсолютная ценность.

Конечно, словосочетание «абсолютная ценность» — это наше, новоязочернейское выражение, которое все еще слишком отвлеченно и умственно; Новый завет говорит на ином языке. Но как раз то, что слово «ценность» связано с меркантильным кругом представлений, совсем не плохо; соответствующие евангельские притчи тоже аллелируют к образам алчного стяжания. «Подобно Царство Небесное сокровищу, скрытому на поле, которое, найдя, человек утаил, и от радости о нем идет и продает все, что имеет, и покупает поле то. Еще: подобно Царство Небесное купцу, ищущему хороших жемчужин, который, найдя одну драгоценную жемчужину, пошел и продал все, что имел, и купил ее». Образы этих притч для Леванта римских времен весьма конкретны и наглядны; между тем смысл их тождествен понятию абсолютной ценности, безусловного ценностного предела. Перед лицом этой ценности человеку следует быть стяжателем, и притом настойчивым, осмотрительным и скрытым: «тот, кто обладает жемчугом и часто держит его в руке, один только знает, каким он владеет богатством, другие же не знают», — как умствовал в толковании на это место византийский эксегет XI века Феофилакт Болгарский. Он имел основания говорить так, ибо неосторожный обладатель «жемчужины», похваляющийся ею перед всем миром, часто бывает обокраден невидимыми врагами, как хорошо известно византийской аскетике... Герою приличествует совершать свою театральную победу и театральную гибель перед всем миром, но умному купцу лучше сидеть потише. Подумать только, что происходит! Вот уже перед нашими глазами поставлен, как эмблема и увещание, не идеал расточающего героя, но куда более скромный образ приобретающего купца; поставлен же он затем, чтобы во мгновение ока недостижимо преобразиться. Ибо прав только «благоразумный купец», то есть приобретатель, без остатка устремивший свою жадность на абсолютное, и прав он не как выдумка — не эстетически, не этически, но именно абсолютно; этим имплицитно, что всякая иная жадность, хотя бы краешком глаза косящая на что-либо, кроме абсолютного, абсолютно неправа: ее осуждение носит не эстетический и не социально-нравственный, а онтологический характер. Что делать! За «драгоценную жемчужину» отдают все, решительно все — и ни на кодрант меньше. Поэтому Евангелие, благословив корысть «благоразумного купца», именно тем самым с неслыханной строгостью осуждает самую, казалось бы, великую заинтересованность в земном благополучии, самую скромную заботу о завтрашнем дне. «Итак, не заботьтесь и не говорите: «что нам есть?» или: «что пить?» или: «во что одеться?».

Почему, собственно? Никким образом не потому, что состояние сосредоточенной озабоченности само по себе невящно, или низменно, или недостойно мудрого; образ купца как раз и есть парадигма такого состояния. Цель не в достижении принципиальной беззаботности по отношению ко всему вообще — беззаботности героической, или кинической, или просто игровой. Цель, напротив, в полном сосредоточении ума на одной великой заботе: как стяжать и как сберечь «жемчужину» — абсолютную ценность? Нехорошо богатеть; почему? Не потому, что сама по себе воля к упорному и неотступному поступательному приумножению благ должна быть признана недолжной, положим, по контрасту с этикой аристократического жеста и независимой осанки; совсем нет, воля эта слишком хороша; чтобы тратить ее на пустое и преходящее; ее надо без остатка направить на истинное «стяжание», оправдывающее себя в самой конечной, самой последней перспективе: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут; но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют, и где воры не подкапывают и не крадут». По своему человеческому смыслу евангельское «не заботьтесь» прямо противоположно эллинской «невозмутимости». С точки зрения стоика или киника, конкретные нужды и потребности единичной человеческой жизни до того ничтожны, что о них не стоит беспокоиться даже человеку; с библейской точки зрения, они до такой степени важны, что ими непосредственно занимается Провидение, именно постольку освобождая от заботы человека. «Не пять ли малых птиц продаются за два ассария? и ни одна из них не забыта у Бога. А у вас и волосы на голове все сочтены. Итак, не бойтесь; вы дороже многих малых птиц». «Не бойтесь» — не потому, что ваша маленькая жизнь безразлична, но совсем напротив: потому, что она дорога, слишком дорога, чтобы затеряться и пропасть в хозяйстве бога: «Не заботьтесь» — потому, что вы должны заботиться о другом, но еще и потому, что о вас позаботятся. «Не заботясь», верующий отнюдь не выходит в пустые просторы беззаботности; он, напротив, входит в строгий затвор заботы о боге, но также и в укромный приют заботы бога. Поэтому и бедность хороша не столько в качестве желанного киникам освобождения от жалких нужд, сколько в качестве способа доверить свои жалкие нужды Провидению; бедность есть у-божество, то есть жизнь-у-бога, «в помощи Вышнего» (псалом 90, ст. 1); через свою бес-помощность человек входит в эту помощь. Здесь новозаветное учение о блаженстве «незаботящихся» органически продолжает ветхозаветную традицию. Ибо все чудеса Ветхого завета расположены вокруг одного центрального чуда, которое в них символически конкретизируется: вокруг готовности бес-

конечного и безусловного вмешаться в конечное и случайное. Непостижимо вовсе не то, что воды Красного моря однажды расступились перед иудеями, как об этом рассказывает Книга Исхода; непостижимо, что внемирный, вневременный, внепространственный, от века сущий «Бог богов» сделал дело горстки отчаявшихся людей своим собственным делом. Если он может так вести себя, что помещает ему сделать своим и дело единичного маленького человека, затерянного в природном и социальном мирах? Ибо чудо, по определению, направлено не на общее, а на конкретно-единичное, не на универсум, а на «я»: на спасение этого «я», на его извлечение из-под вещной толщи обстоятельств и причин. Надежда на то, чтобы быть «услышанным» сквозь всю музыку сфер и не быть забытым в таком большом хозяйстве, надежда не потеряться («...а у вас и волосы на голове все сочтены...») — эта надежда в корне исключает метафизическое утешение Марка Аврелия, призывавшего принять как благо именно затерянность в безличном ритме природы. Стоическая максима «стремление к невозможному безумно» стоит против слов апостола Павла: «сверх надежды надежда» (Послание к римлянам, гл. 4, ст. 18).

Мы снова вернулись к слову «надежда»; дело идет именно о ней. Это напряженное, кризисное состояние «горящего» сердца, — чаяние того, чего нет и в чем нельзя удостовериться, — составляет главную помеху для атараксии и потому ревностно разоблачается греческими философами; но в мире Библии оно есть главный модус отношения к абсолютной ценности. Сам библейский бог может быть назван «надеждой» для верующего («Ты надежда моя, Господи Боже» — псалом 70, ст. 5; ср. там же, ст. 7); и ученик рабби Гамлиэля следует хорошей ветхозаветной традиции, когда называет своего бога «Бог надежды» (Послание к римлянам, гл. 15, ст. 13; ср. также в Первом послании к Тимофею, гл. 1, ст. 1). Отсюда вытекает учение о надежде как одной из трех верховных («теологических») добродетелей, сформулированное в конце тринадцатой главы Первого послания к коринфянам. Бог есть надежда, и жизнь перед его лицом есть надежда; или, что то же самое, она есть страх — «страх Господень». В некоторых ветхозаветных речениях страх и надежда даже на чисто словесном уровне даны в двуединстве, почти в тождестве: «в страхе пред Господом — твердая надежда» (Притчи Соломоновы, гл. 14, ст. 26); «страх пред Богом не должен ли быть надеждою?» (Иов, гл. 4, ст. 6). Это и понятно, ибо страх и надежда — два разных названия для одного и того же: для заинтересованности. И коль скоро абсолютная ценность требует абсолютной заинтересованности, путь к абсолютной ценности оказывается путем страха и надежды — предельного страха и такой надежды, которую мало назвать

предельной и лучше назвать запредельной. К страху и надежде, как двум, говоря на хайдеггеровском жаргоне, «экзистенциалам» христианской жизни, относятся два новозаветных текста: «со страхом... совершайте свое спасение» (Послание к филиппийцам, гл. 2, ст. 12); и еще: «мы спасены в надежде» (Послание к римлянам, гл. 8, ст. 24). Оба раза понятия «страх» и «надежда» сопряжены с понятием «спасение». Конечно, страх, о котором идет речь, есть именно страх за спасение, и надежда есть именно надежда на спасение, но этим сказано не все: ибо страх составляет условие спасения, а надежда, если это «полная» совершенная надежда, содержит в себе уже как бы обладание спасением еще до этого обладания (не «спасаемся в надежде», но: «спасены в надежде», по-гречески — форма аориста). И это несмотря на то, что надежда по сути своей относится к еще данному, еще не выявившемуся: «надежда же, когда видит, не есть надежда: ибо, если кто видит, на что ему и надеяться? Но когда надеемся на то, чего не видим, тогда ожидаем в терпении» (Послание к римлянам, гл. 8, ст. 25). Здесь — характерный парадокс христианского «уже-но-еще-не» (например, верующий пребывает в самом интимном общении со своим богом, «причащаясь» ему, входя в «тело Христово» как его «член», — и, однако, бог остается бесконечно далеким пределом его усилий, и т. д.). Парадокс этот не раз становился темой для византийской литературы; свое классическое выражение он обрел, между прочим, в одном из гимнов поэта-мистика XI века Симеона Нового Богослова:

Помыслить дивно, невозможно вымолвить!
Среди щедрот безмерных пребываю нищ,
Убог среди богатства, и взываю так:
Я жажду — вод дивяся изобилию!
Кто даст мне — то, чем я всецело пользуюсь?
Где обрету — со мною Соприсущного?
Как удержу — что лишь внутри меня дано
И в целом мире внешнем не отыщется?..¹

Легко усмотреть, что драматическое сосуществование ликующей надежды и пронзительного страха, задающее тон церковной лирике («Служите Господу со страхом, и радуйтесь Ему с трепетом...»), укоренено в самых основах христианского представления о человеке. Уже Ветхий завет осмыслил человека не как равную себе природную сущность, поддающуюся однозначному определению, но как пересечение противоречий между творцом и миром, которые развертываются в динамичном процессе «священной исто-

¹ Из гимна III, озаглавленного в рукописях: «Что есть монах, и в чем делание его, и на какую высоту созерцания взошел сей муж».

ри». Человек сотворен из земли и через это включен в ряд вещей; но он не только сотворен: если его тело сделано, как вещь, то его душа вдунута в него, как дуновение самого бога, и через это изъята из ряда вещей (Книга Бытия, гл. 2, ст. 7). Человек как вещь находится в руках Творца, как глина в руке гончара (Исаия, гл. 45, ст. 9 и др.); но человек как не-вещь противостоит Творцу, как партнер в диалоге. Власть бога над человеком осуществляется не как молчаливое оперирование с вещью, но как словесно выраженный в «заповеди» приказ — от одной воли к другой воле; и как раз поэтому человек может послушаться. Адам удостоен «образа и подобия божия»; но в отличие от природных существ, которые не могут утратить своего не-божественного, не-богоподобного образа, человеку дано своими руками разрушить свое богоподобие. Его путь, начатый прехопадением, разворачивается как череда драматических переходов от избранничества к отверженности и обратно. Все эти ветхозаветные парадоксы, будучи переосмыслены в общем контрасте христианства и выветлены через приложение к ним греческих мыслительных моделей, претерпевают существенное обострение. Христианское учение о человеке ориентировано на учение о «бого-человеке» Христе, который, согласно формулировке IV (Халкидонского) Вселенского собора (451 г.), есть «неслиянно, неизменно, нераздельно и неразлучно» Бог и человек, сокровенная вневременная сущность и раскрывающееся в историческом времени явление. Если уже ветхозаветный Адам вмещал и передал потомкам вдунутое в него дуновение Яхве, то в лице евангельского «Сына Человеческого» человеческая плоть вмещает в себе без остатка «всю полноту Божества» (Послание к колоссянам, гл. 2, ст. 9). Весьма важно, что приход бога в мир людей есть в истолковании Никейско-Константинопольского символа веры не просто «воплощение», то есть материализация, но именно «вочеловечение» — восприятие психофизической природы человека; и после воскресения и вознесения Христа эта человеческая природа через свою уже нерасторжимую «ипостасную» связь со вторым лицом троицы оказывается воспринята в глубины внутрибожественной жизни. Однако такое прославление отнюдь не заслужено человеком, но, напротив, возникает как ответ на его тягчайшую космическую вину: вочеловечение бога есть в перспективе мистической истории не что иное, как строгое соответствие грехопадению человека (Христос — Новый Адам, Дева Мария — Новая Ева, крестное древо — коррелят древа познания и т. д. и т. п.). Раз совершившись, однако, это вочеловечение раскрывает перед человеком перспективу стать богом: как замечает греческий христианский автор II века Иринея, «Сын Божий становится Сыном Человеческим, чтобы сын человеческий стал сыном Божьим». Если

Христос — богочеловек «по естеству», то каждый христианин потенциально есть богочеловек «по благодати»; и первая в этом ряду — дева Мария, в лице которой человеческая природа вместе с наиболее телесными своими аспектами (такими, как «чревная» реальность материнства, занимающая столь важное место в символической системе византийской сакральной поэзии) возносится превыше бестелесной духовности ангелов; один важный литургический текст называет богородицу «более чтимой, нежели Херувимы, и несравненно более славной, нежели Серафимы». Как говорит Иоанн Златоуст, «человека, который был ниже камней, Христос поставил выше Ангелов, Архангелов, Престолов, Господств». Перспектива человеческой участи уходит вверх в бесконечность, которая есть бог: «Возлюбленные! мы теперь дети Божьи; но еще не открылось, что будем» (I послание Иоанна, гл. 3, ст. 2). Понятно поэтому, что людей можно в некотором смысле называть «богами»; по выражению Псевдо-Дионисия Ареопагита, это есть «божественная омонимия». Именно в христианской традиции впервые возникает имевший впоследствии столь странную судьбу термин «сверхчеловек»¹.

Но божественный статус человека в эмпирической плоскости закрыт покровом морального и физического унижения; и как раз поздняя античность ощутила это унижение с неизвестным доколе надрывом. Если для классического греко-римского миропонимания человек — это гражданин космоса, пользующийся своими ограниченными, но неотчуждаемыми гражданскими правами, то для таких духовных течений, как христианство, но также гностицизм и манихейство; он являет собою скорее царского сына, терпящего на чужбине несообразный своему сану позор. Мы не придумали этот образ, он намечен, собственно, уже в евангельской притче о блудном сыне и затем поставлен в центр замечательного произведения раннехристианской религиозной поэзии — так называемой «Песни о жемчужине», дошедшей в составе полутностических «Деяний апостола Фомы» (написаны по-сирийски недалеко от Эдессы в первой половине III века, дошли в двух изводах — сироязычном и грекоязычном). Этот «псалом», воспеваемый апостолом в темнице, рассказывает о царевиче Страны Востока, спустившемся в Египет; землю темноты и забвения. Людям Египта удастся ввести царевича в соблазн, и тот, отведав яств Египта, забывает себя самого, свое достоинство и свою миссию:

Не знаю, откуда познали они,
что родом я не из их земли,

¹ E. Benz, Der dreifache Aspekt des Übermenschen, «Eranos—Jahrbuch 1959», Zürich, 1960, S. 109—192.

и смешали они с лукавством обман,
и вкусил я от яств их,
и позабыл, что царский я сын,
и поработился царю их;
и уже пришел я к жемчужине той,
за которой родившие послали меня,
но от тяжелых их яств
погрузился в глубокий сон...

Этому бедственному и унижительному забытию суждено длиться до тех пор, пока из Земли Востока, из отчего дома к нему не приходит послание:

...Встань,
и пробудись от сна,
и услышь глаголы послания,
и вспомни, что царский ты сын!
Рабское принял ты иго;
вспомни о ризе твоей златотканой,
вспомни о жемчужине,
коей ради послан ты в Египет!
— Я же от такого гласа
пришел в чувство,
и взял, и облобызал послание,
и прочитал его;
написано же в нем было то,
что начертано в сердце моем.
И тотчас припомнил я,
что сын я царей
и что свобода моя
взыскует благородства моего;
припомнил я и о жемчужине,
коей ради послан я в Египет!

Легко увидеть парадоксальность той духовной ситуации, которая намечена в эмблематических образах «Песни о жемчужине»: пробудиться от сонного забытия, вспомнить о своем царственном достоинстве означает также восчувствовать свою униженность, свою вину, боль и срам. Именно так и обстоит дело для христианства. Оно учит человека думать о себе высоко, очень высоко. «Если ты будешь низко думать о себе,— восклицает знаменитый Григорий Богослов (ум. ок. 390 г.),— то напомню тебе, что ты... созданный Бог, через Христовы страдания грядущий в нетленную славу!» Было бы, однако, весьма неосмотрительно понимать этот пафос в духе языческого или неоязыческого гуманизма. Царственное достоинство не есть с христианской точки зрения, атрибут довлеющей себе и рагной себе человеческой природы. Во-первых, оно подарено творцом в акте неизъяснимой щедрости, на который человеку остается от-

ветить только воплем: «откуда мне сие?» Во-вторых, оно обращено Адамовым грехопадением в собственную противоположность; одна ранневизантийская литургическая поэма о грехе прародителей имеет рефрен: «О, сколь великою почестью взыскан был человек!» — но рефрен этот, вновь и вновь возвращаясь в смене строф, звучит расстраивающей сердце иронией, как напоминание о том, что человеку было что терять. Лишившись своего верховного места, человек в самом буквальном смысле «не находит себе места» уже нигде: в космосе природы и истории он «странник и пришелец». Утратив бытийственное полноправие и связанную с полноправием законную самоуверенность свободного гражданина, человек получает в качестве одной из важнейших универсалий своего существования **стыд**, ибо он стал, как говорит цитированная нами только что поэма, *gumnos tēs parhēsias*, покров «паррессии» уже не накинут на его беззащитную наготу. В-третьих, для восстановления царственного достоинства потомков Адама понадобилось пришествие и крестная смерть Христа, то есть событие, апеллирующее к самым пронзительным чувствам человека и предъявляющее к этому человеку самые невероятные требования, коль скоро он «куплен дорогой ценою» (ср. Первое послание к коринфянам, гл. 6, ст. 20). И, наконец, в-четвертых, настоящее свое состояние, каким бы относительно благообразным оно ни было, человек не может не воспринимать как позорное, ибо обязывается измерять его меркой абсолютного: любые его заслуги конечны, между тем как вина бесконечна. Христианство учит человека воспринимать свое тело как храм бога (Первое послание к коринфянам, гл. 6, ст. 19; ср. также рекомендуемые Симеоном Новым Богословом медитации, во время которых аскет приучается ощущать свою плоть как часть Христова тела); весьма веская причина скорбеть о том, что храм этот, как говорится в кондаке Постной Троицы на Неделю Мыгтаря и Фарисея, «весь осквернен»! Христианство внушает человеку, что он есть носитель образа божия; каких же слез хватит, чтобы оплакать унижение этого образа? Совершенно неизвестный античности надрыв скорби о помраченном божьем образе в человеке становится темой византийской религиозной лирики, начиная с самого античного из христианских поэтов — Григория Назианзина. Вот несколько выборок из его стихотворений — на пробу:

О, что со мною стало? Боже истинный,
 О, что со мною стало? Пустота в душе,
 Ушла вся сладость мыслей благодетельных,—
 И сердце онемелое в беспамятстве
 Готово стать приютом Князя Мерзости,
 Не попусти, о Боже! Пустоту души
 Опять Твоей исполни благодатию.

Или такое начало поэтической жалобы:

Увы! Христе мой, тяжело мне дышать и жить!
Увы! Нет меры, нет конца томлению!
Увы! Все длится странствие житейское,
В разладе с целым миром и с самим собой,—
И образ Божий меркнет в унижении!..

Или, наконец, такой вопль:

Растлился образ Божий! Где спасение?
Растлился образ Божий, дар прекраснейший!
Господень образ гибнет! О, злодей, злодей,
Ты душу подменил мне! Как в огне горю!..

В этих плачах становится мужественной и значительной та неклассическая слезность, которая была такой плаксивой еще в так называемых позднеантичных романах вроде Гелиодоровых «Эфиопик»; здесь она обретает, наконец, серьезнейшее содержание, фиксируя новый образ человека. Образ этот оказывается разомкнутым, причем не только вверх — в направлении божественно-сверхчеловеческих возможностей, но и вниз — в направлении бесовских внушений, насилующих и расщепляющих волю. Если классическое античное представление о человеке было статуарно-замкнутым и массивно-целостным, то христианство с небывалой интенсивностью выясняет мучительное раздвоение внутри личности: «Не понимаю, что делаю: потому что не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю. Если же делаю то, чего не хочу, то соглашаюсь с законом, что он добр, а потому уже не я делаю то, но живущий во мне грех. Ибо знаю, что не живет во мне, то есть в плоти моей, доброе; потому что желание добра есть во мне, но чтобы сделать оное, того не нахожу. Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю. Если же делаю то, чего не хочу: уже не я делаю то, но живущий во мне прех... В членах моих вижу иной закон, противоборствующий закону ума моего и делающий меня пленником закона греховного» (Послание к римлянам, гл. 7, ст. 15—20 и 23). И для христианского мировоззрения, как для языческой философии, человеческая природа сохраняет центральное положение в бытии; но природа эта уже не покоится в себе и не вращается вокруг себя с равномерностью небесного тела (как это изображено в Платоновом «Тимее») — она простерта между светлой бездной благодати и черной бездной гибели, и ей предстоит с неизбежностью устремиться в одну из этих бездн.

В мире, где все обстоит так, то есть в мире страха и надежды, вполне понятно, что нет такого отчаянного усилия и такого диковидного юродства, на которые не стоило бы пойти ради «многоценной

жемчужины» спасения. Перед лицом такого страха и такой надежды душа ведет себя не столь уж отчаянно от героини одного восточного повествования:

«И обрадовалась Асенеф благословию Иосифову радостью великою, весьма; и поспешила она, и вошла в терем свой, и пала на ложе свое без сил; ибо нашли на нее радость, и скорбь, и страх великий. И обливалась она обильным потом, когда услышала от Иосифа те слова, что молвил он ей во имя Бога Всевышнего.

И еще, немного ниже:

«Затем взяла она пепел, и посыпала им пол; и взяла она вретисце, и препоясала им чресла свои; и сняла она покрывало с головы своей, и посыпала голову пеплом, и легла в пепел. И била она грудь свою часто обеими руками, и плакала горько всю ночь, со стенаниями до самого утра. И встала Асенеф поутру; и се, увидела она, что пепел под нею стал от слез ее, как грязь болотная. И снова легла Асенеф на лицо свое в пепел...»

Обе эти выразительные картинки радостного ужаса и радостного самоунижения взяты из довольно раннего текста, а именно из апокрифа, относящегося, по-видимому, еще к I веку н. э. и озаглавленного в рукописях: «Исповедание и молитва Асенеф, дочери Пентефрия жреца», или еще: «Душеполезная повесть о хлебном попечении Иосифа Прекрасного, и об Асенеф, и о том, как Бог сочетал их¹. Уже одно то, что апокриф этот, много читавшийся в византийские времена, написан по-гречески² иудейским автором³, жившим в Египте и довольно глубоко вникнувшим в строй египетской культурно-религиозной традиции⁴, само по себе может служить колоритнейшей парадигмой предвизантийского западно-восточного синтеза. Библейская вера и ветхозаветная сказовая интонация; мифологическая образность и числовая мистика Египта; нежная, подчас болезненная чувствительность позднеантичного греческого романа — все брошено в один котел, и поразительнее всего, что в итоге получилось нечто действительно цельное. Нечто — но что же именно? Отвечая на этот вопрос, мы позволим себе на мгновение увидеть апокриф об Асенеф, порожденный совершенно определенной эпохой, в перспективе дальнейшего литературного развития почти на две тысячи лет вперед; и тогда нам придется сказать, что апокриф

¹ M. Philonenko, Joseph et Aséneth. Introduction, texte critique traduction et notes, Leiden, 1968, p. 108—109, 128

² Гипотеза о семитическом подлиннике слишком недоказательна (M. Philonenko, Joseph et Aséneth..., p. 27—28).

³ А не христианином, как иногда предполагалось (ibidem, p. 101).

⁴ Ibidem, p. 61—79.

этот — в принципе уже готовый прототип тех наивно-хитроумных, душеполезно-слезно-авантюрных историй, над которыми плакал и услаждал свою душу низовой читатель на исходе средневековья и даже много позднее, вплоть до совсем уж недавних времен, пока наступление прогресса не заставляло его устыдиться своей старомодности. Мы хотим сказать, что имеем дело с необычайно близким подобием того, что по-немецки принято называть «Volksbücher», а по-русски — «лубочными книгами» в расширительном смысле этого слова¹. Наш апокриф очень точно и полно удовлетворяет эстетические и общечеловеческие потребности того долговечного типа читателя, к которому принадлежали еще героини пьес Островского, включая — подчеркнем это — Катерину из «Грозы». Безвестный автор апокрифа совместно с более поздними сочинителями византийских житий и отреченных сказаний участвовал, сам того не ведая, в создании структур словесного искусства, прослуживших небывало долгий срок; припомним же к его труду с любопытством и почтением.

Мы только что видели Асенеф в пароксизмах волнения и в протескной, антиэстетической позе добровольного унижения: вот она от радости, боли и мистического страха обливается обильным потом, вот она валяется вниз лицом в грязной смеси собственных слез и пропитавшегося этими слезами пепла. Именно такой она привлекла наше внимание как эмблема состояния души в мире страха и надежды, в мире «истаевания в прахе и пепле» (Книга Иова, гл. 42, ст. 6). Но мы ничего не поймем, если упустим из виду, что пронзительный образ плача Асенеф дан на таком фоне, который находится с этим образом в отношении полярного противостояния: на фоне строгой, безличной, церемониальной, гиратической торжественности. Одно оттеняет и обогащает смыслом другое. Сама Асенеф — чрезвычайно важная персона в восточном вкусе; чистота ее девства оберегается от любого дуновения таким преувеличенным образом, как может оберегаться только культовая святыня, — мужчинам нельзя даже смотреть на нее, а сесть на ее ложе строго запрещено даже ее подругам. Тем резче и слаще контраст, когда эта гордячка, для которой весь мир недостаточно чист, позволяет себе наконец смириться и вдосталь наплакаться на пруде пепла. Если бы существование Асенеф не было таким ритуальным, внезапный прорыв непосредственности не приобрел бы столь безусловного характера. Для параллели к этой эмоциональной атмосфере можно было бы вспомнить выплы-

¹ Конечно, под «лубочной книгой» мы имеем в виду не книгу с лубочными картинками (такие книги появляются на Руси примерно с середины XVII века), но некоторый тип литературного текста, начинающий свою историю гораздо раньше.

вающую в Сирии в начале V века христианскую легенду об Алексии, «человеке Божиим из Рима». Алексий был сыном богатых и праведных родителей, их единственным, нежно любимым чадом, но в ночь своей свадьбы бежал из дома, нищенствовал в святом сирийском городе Эдессе, а затем, изменившись до неузнаваемости, в лохмотьях и язвах вернулся к отеческому дому и жил при нем как подкармливаемый из милости бродяга; особенно прочувствованно легенда рисует, как над грязным нищим издеваются слуги, между тем как родители и нетронутая молодая жена томятся по нему, думая, что он далеко; только когда он умирает, близкие для вящей сердечной растрavy опознают его тело. Данная в легенде с полным сочувствием семья святого наделяется всеми атрибутами знатности и богатства, притом в сказочно гиперболизированном виде, но вся эта роскошь оказывается ненужной, предметом горестной улыбки сквозь слезы, темной фольгой для блеска святости — и как раз в этом вся суть. Таково же соотношение между безоглядностью покаянного самоунижения Асенеф — и эстетикой церемониала, эстетикой парадности, которая заполняет задний план, уравнивая плач в груди пещла и делая его художественно возможным. Вот как ваш автор рисует первое появление Иосифа Прекрасного, подобное «эпифании» божества:

«И се, прибежал отрок из числа слуг Пентефриевых, и говорит он: «Се, Иосиф у врат двора нашего!» И побежала Асенеф от лица отца своего и матери своей, и взошла на башню, и вступила в горницу свою, и стала у окна великого, что обращено было на восток, дабы увидеть ей того, кто вступал в дом отца ее. И вышел во сретение Иосифу Пентефрий и жена его, и вся родня его. И отверзлись врата двора, что обращены были на восток, и въехал Иосиф, восседая во второй колеснице Фараоновой. И были запряжены в нее четыре коня, белых, как снег, с уздечками златыми; и вся колесница изготовлена была из золота. И был Иосиф облачен в хитон белизны отменной, и поверх него в порфире из льна златотканого, и венец золотой был на голове его, и кругом вдоль венца шли двенадцать камней драгоценных, и поверх камней расходились двенадцать лучей золотых, и скипетр царственный был в правой руке его. И держал он ветвь оливы, и было на ней множество плодов. И вступил Иосиф во двор, и затворились ворота; и сколько ни было чужих мужей и жен, все они остались вне, ибо привратники заперли двери. И приступил Пентефрий, и жена его, и вся родня его, кроме дочери их Асенеф; и поверглись они пред Иосифом на лица свои наземь. И сошел Иосиф с колесницы своей, и приветствовал их десницей своей».

Согласимся, что эта картинка, предвосхищающая, если угодно, церемониальный быт византийского двора и византийского клера,

парадна почти до испуга, почти до бесчеловечности; но не забудем при этом, что ее парадность в контексте художественного целого призвана подготавливать и оттенять момент совсем иного, человеческого испуга — когда перед читателем открывается незащитная и уязвленная нагота самой души. (Вот мы и отметили, кстати, что в столь контрастирующих между собой сценах въезда Иосифа и покаяния Асенеф есть нечто общее: обе они по-своему вызывают то, что мы назвали испугом — шоковое воздействие, призванное не без грубости бурвать подспудные глубины души читателя, высвобождая «источник слез»¹.) Припомним также, что парадность эта соотносима не только с реалиями константинопольского придворного обихода, которому предстоит родиться через несколько веков, но и с другой, не в пример более чистой и утешительной вещью: с исконными законами народного воображения, с детским «монархизмом» сказки (апокриф об Асенеф был, во всяком случае, написан не придворным и не для придворных).

Согласимся, что церемониальная непроницаемость есть одна из важнейших характеристик византийской культуры, как эта последняя начала складываться еще в позднеантичные времена. «Повсюду человечно-настроенческое и рациональное отступает назад, и повсюду на переднем плане оказывается сумрачность магически-чувственного, застывший образ и застывший жест»², — замечает один из классиков новейшего зарубежного литературоведения Э. Ауербах, характеризуя стиль Аммиана Марцеллина по сравнению со старыми римскими историками. Можно привести слова еще более именитого исследователя — искусствоведа Р. Гамана: «Эта культура... становится не монументальной, но церемониальной; она не раскрывает свою суть, но прячет ее за укрытием формы; она владычит и не снисходит, но с холодной учтивостью отстраняет приближающихся и создает непреодолимую дистанцию между искусством и зрителем, между святыней и молящимся»³. То, о чем говорят Гаман и Ауербах, — часть истины, но далеко не вся истина: ибо соотношение между непроницаемостью формы и «проницающей» энергией воздействия «проникновенного» содержания может оказаться куда более гармоничным, чем это удастся априорно угадать. Как говорил Гераклит, «скрытая гармония сильнее явленной». Что более парадно и более «формализовано», нежели знаменитый Акафист Богородице

¹ I. Hausherr, *Penthos. La doctrine de la componction dans l'Orient Chrétien*, Rome, 1944.

² E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 5 Aufl., Bern—Münch., 1971, S. 56.

³ R. Hamann, *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Berlin, 1935, S. 39.

(VI—VII вв.) с его алфавитным акростихом, с его сквозными панто-
ризмами:

Радуйся, чрез тебя радость сияет,
Радуйся, чрез тебя горесть истает...—

с ювелирной игрой его аллитераций и ассонансов, с распорядком его «икосов» и «кондаков», за которым таится хитроумная числовая символика? И вся в целом византийская церковная поэзия предстает перед нами как изощренная игра богословствующего витийства.

Если бы это было не так, отысканное Византией сокровенное соотношение между жесткой церемониальностью и слезной интимностью не служило бы духовной пищей и творческим образцом для стольких народов и в течение стольких веков.

«Морфология культуры» Освальда Шпенглера

1

Стоит ли еще говорить о культурологии Освальда Шпенглера? Разве дело идет не о *vieux jeu*, не об исчерпавшей себя интеллектуальной сенсации 20-х годов, утерявшей для нас всякую актуальность?

При ответе на эти вопросы необходимо иметь в виду, что наследие Шпенглера явственно распадается на слои, чрезвычайно различающиеся по мыслительной фактуре, ценности и значимости. Различие в уровне бьет в глаза: иногда трудно поверить, что тот же самый человек, который написал «Закат Европы», способен был подвергать выводы этой книги заведомому извращению (с точки зрения своей же собственной логики) в публицистических трактатах типа «Прусской идеи и социализма». Но и единое, замкнутое в себе сочинение — оба тома «Заката Европы» — при ближайшем рассмотрении расслаивается на эксперименты исторического прогнозирования, на политическую теорию тоталитаристского толка и на философию культуры в собственном смысле (темперамент автора дает всем этим уровням интимное эмоциональное единство, но сообщить им обязательную логическую связь он не может). Сегодня, через тридцать лет после смерти Шпенглера, мы имеем право вычленять для критического анализа только этот последний слой, как единственно существенный: коль скоро сама история вынесла приговор политическим идеалам автора «Заката Европы» и выявила несостоятельность его предсказаний, критиковать

его по этим пунктам — занятие столь же легкое, сколь и неинтересное. Но что касается культурологического ядра, здесь дело не совсем так просто.

Прежде всего можно было бы сослаться на тот факт, что на Западе до сих пор живо направление так называемой историософии, представленное именами А. Тойнби, П. Сорокина и др. Было бы неосторожным категорически утверждать, что в настоящее время это направление уже полностью исчерпало себя; но даже если это так, заведомо очевидно, что критический анализ результатов историософского подхода за пределами самой школы далеко не завершен (в частности, в советской науке этот процесс только начинается¹). Между тем современная историософия порождена импульсом, исходившим из интеллектуальной инициативы Шпенглера; конечно, ее подлинные истоки лежат гораздо дальше, но именно через «Закат Европы» линии Гердера и Гёте, немецкой романтики и т. п. перешли в актуальное философствование о культуре. Тойнби и его последователи немало потрудились над адаптацией идей Шпенглера к требованиям здравого смысла и позитивной научности; но есть немалая польза в том, чтобы рассмотреть эти идеи в их изначальном, неприглаженном, бескомпромиссном виде. С этим связана негативная ценность наследия Шпенглера: немецкий философ довел ряд усвоенных им основоположений до абсурда, а наблюдать *reductio ad absurdum* определенной точки зрения всегда полезно для науки.

Польза возрастает от того, что этой операции подвергаются у Шпенглера по большей части не оригинальные, но ходовые представления. Дело в том, что если при своем появлении «Закат Европы» произвел впечатление чрезвычайно дерзкой попытки отойти от здравого смысла, теперь, по прошествии полувека, становится все яснее, что концепции Шпенглера как раз слишком близки к обывательскому здравому смыслу, что они во многом только сообщают небывалую последовательность и четкость сумме непроверенных и не выдерживающих проверки прописных истин. Доводя их до абсурда, Шпенглер против своей воли принуждает нас в дальнейшем быть осторожнее в оперировании с ними. Чтобы сразу было понятно, о чем идет речь: как поучителен пример Шпенглера для тех, кто доверчиво принимает в буквальном смысле тезис о культуре как «органическом единстве»! Конечно, надо быть справедливым: о том смысле, который скрыт в этой метафоре, Шпенглеру также удалось напомнить нам довольно выразительно. За последние полвека не только научное, но и художественное освоение феноменологического богатства культур прошлого немало училось у Шпенглера «физиогномической» цепкости глаза и цельному схватыванию вещи. Только тогда, когда каждая истинная интуиция и каждая ложная предпосылка Шпенглера действительно станут прозрачными для всех, можно будет спокойно счесть, что его наследие окончательно преодолено. Пока этого не случилось, о нем стоит говорить.

¹ Необходимо прежде всего указать на работы Е. Штаерман и Н. Конрада.

Освальд Шпенглер родился в 1880 году: он принадлежал к тому поколению, которое формировалось в тени внешне импозантных успехов «вильгельмовской эры», в тени триумфов академической немецкой науки и в то же время — в противовес этому — рано пережило воздействие только что начавшего входить в широкий оборот Ницше. Чтобы представить себе, чем был для немецкой интеллигентной молодежи в 1900 году (в год своей смерти) Ницше, достаточно перечитать первые строки эссе Томаса Манна (который был старше Шпенглера на пять лет) «Философия Ницше в свете нашего опыта». Из поколения Шпенглера набирались ряды кружка Георге; в том же 1880 году родился Гундольф. Впрочем, становление Шпенглера как мыслителя протекало в известном отдалении от текущей культурной жизни. До 1911 года он учительствовал в Гамбурге, едва ли не самом «неинтеллектуальном» из всех больших городов Германии; но и позднее, переехав в Мюнхен, он тщательно избегал всякого личного контакта с академическими или литературными кругами, был автодидактом-одиночкой, чужающимся «школ», «направлений» и «группировок». В университетские годы он слушал курсы по философии и гуманитарным наукам, но также по математике и биологии; при структуре традиционного немецкого высшего образования подобная авантюристическая широта интересов оказывается не столь уж невероятной, но для Шпенглера она показательна.

В 1904 году он защитил диссертацию о Гераклите (труд незрелый и в свое время не обративший на себя внимания, но с любопытным устремлением к цельному образу греческого мыслителя, к интеллектуальному «портрету», организованному вокруг одной центральной идеи). Затем шли годы учительства в Гамбурге и одиноких студий в Мюнхене: от этих лет сохранился изданный посмертно беллетристический отрывок «Победитель», навеянный актуальными событиями русско-японской войны и выявляющий некоторые специфические уклоны шпенглеровской мысли (в «Победителе» японский художник, меняющий кисть на винтовку и гибнущий геройской смертью, на себе переживает переход от деградирующей «культуры» к голой динамике милитаристской «цивилизации»).

Когда летом 1918 года первый том «Заката Европы»¹ появился на книжных прилавках Германии и Австрии, автора никто не знал ни в академических, ни в литературных кругах. Между тем Шпенглер работал над своим капитальным культур-философским трудом уже давно. Характерно, что первым толчком к работе были актуальные

¹ Мы удобства ради пользуемся укоренившимся и благозвучным переводом заглавия «Der Untergang des Abendlandes», хотя такой перевод заведомо неточен: сам Шпенглер решительно возражал против употребления слов «Европа» и «Азия» в каком-либо смысле, кроме чисто географического. Шпенглеровский «Abendland» («Западный мир») включает в себя США и не включает даже Грецию, Венгрии и славянских стран, не говоря уже о России. «Закат» претерпевает именно Западная Европа, в то время как России Шпенглер предрекает большое будущее.

политические впечатления: Агадирский кризис и нападение Италии на Триполи (то и другое в 1911 году). Шпенглер намерен выстушить с предсказанием мирового военного конфликта, который сам в свою очередь послужит прелюдией новой исторической стадии; соответственно книга должна была носить политико-публицистическое заглавие «Либеральное и консервативное» («Liberal und Konservativ»). Однако по мере как бы самопроизвольного роста замысла все более выявлялся его культурологический характер: интеллектуальное честолюбие автора явно не склонно было удовлетвориться ближайшими политическими прогнозами и требовало самых широких исторических перспектив. В 1912 году Шпенглер прогуливается перед книжной витриной, и его взгляд падает на избитый заголовок какой-то книги «Закат античного мира»; традиционная ассоциация европейского декаданса с Римом времен упадка (поднятая в «Закате Европы» до ранга системы) срабатывает, и отныне заглавие книги Шпенглера имеет тот вид, к которому мы привыкли. После трехлетних штудий и восьминедельного обдумывания работа Шпенглера над его трудом идет необычно быстро (читатель все время чувствует, что «Закат Европы» написан на одном дыхании!); к 1914 году первый том в основном закончен, но военные обстоятельства мешают его выходу в свет. В первом своем варианте этот том появился только летом 1918 года, за несколько месяцев до окончательного поражения Германии; затем Шпенглер в еще более быстром темпе готовит второй том, который выходит в апреле 1922 года, а через год к нему присоединяется основательно переработанный первый том.

Однако война, задержавшая обнародование книги Шпенглера, в огромной степени способствовала ее популярности; молодые люди, вернувшиеся с фронта в психическом состоянии, делавшем их открытыми для любых «апокалипсических» внушений, жадно набросились на книгу, одно заглавие которой возвещало «закат» их мира. Труд Шпенглера пользуется неимоверным успехом, становится в ряды важнейших сенсаций эпохи и порождает огромную критическую литературу, причем усваивается или критикуется поначалу именно в качестве «апокалипсиса», пророчества о будущем Запада. Его многозначительное и броское заглавие превращается в ходячее словоупотребление, без которого не может обойтись разговор на модные интеллектуальные темы (в философском романе Г. Гессе «Степной волк», вышедшем в 1927 году, герой читает, наряду с прочими афишами «магического театра», обещающими всевозможные виды духовных игр, еще и такую: «Закат Европы — по умеренной цене!»). Впрочем, культурологическая и историческая сторона книги Шпенглера также привлекает к себе внимание (особенно в России, где уже к 1922 году появились: сборник статей Н. Бердяева, Ф. Степуна и др. «Освальд Шпенглер и Закат Европы», М. 1922, и книга молодого В. Н. Лазарева «Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство», М. 1922).

В жизни Шпенглера начинается следующий этап. Его сенсационная популярность доставляет ему важное место в общественной жизни, так что он может позволить себе обращаться к своим современни-

кам в авторитарном тоне учителя и пророка. Но его творческая продуктивность снижается (уже второй том «Заката Европы» по уровню своих идей заметно ниже первого). Сочинения Шпенглера 20-х и начала 30-х годов — либо публицистика консервативно-националистического свойства («Политические обязанности немецкой молодежи», 1924; «Восстановление германской империи», 1924; «Годы решения», 1933), либо слабые вариации на темы, уже развитые с гораздо большей силой в «Закате Европы» («Человек и техника», 1931, и послесловие к сборникам стихотворений О. Дрема, 1920, известное в русском переводе под заглавием «Философия лирики»).

Ситуация была не лишена иронии: культурологические идеи Шпенглера получили успех на гребне интеллектуального авангардизма 20-х годов, но сам их создатель относился к авангардистскому умонастроению с антипатией и тосковал по консервативному благополучию «вильгельмовской эры», в котором для его идей не было места. Шпенглер сближается с правыми деятелями типа Р. Шлубаха, председателя «Общества патриотов». Накануне краха Веймарской республики позиция философа представляется, в общем, пронацистской (хотя «расовую теорию» и антисемитизм Шпенглер всегда зло высмеивал). Для снижения интеллектуального уровня его творчества характерно, что ряд идеологических явлений, еще в «Закате Европы» служивший для Шпенглера объектом уничтожающей насмешки (см. V главу первого тома с ее характеристикой беспочвенно-суетливых проектов «спасения» того, что обречено погибнуть, планов искусственного взбадривания буржуазной Европы), на этом этапе принимается философ вполне всерьез. Уже «Прусская идея и социализм», книга, появившаяся осенью 1919 года, то есть одновременно с «Закатом Европы», дает совсем иные акценты в характеристике «римской» эпохи европейского мира. Забавная деталь: по всем шпенглеровским «гороскопам» выходит, что роль римлян в западной цивилизации отводится англичанам и американцам, но в последний момент Шпенглер — немецкий националист спутывает свои выкладки и подставляет на место англосаксов «пруссаческую» Германию. Все же 1933 год привел Шпенглера к острому конфликту с победившим гитлеризмом;¹⁴

¹⁴ Последняя из публицистических книг Шпенглера «Годы решения: Германия в рамках всемирно-исторического развития» была написана при Веймарской республике, но печаталась уже после гитлеровского переворота. Автор написал к ней предисловие, в котором подчеркивал, что ничего менять в своей книге не намерен и что произошедшие со времени ее написания события никоим образом не решают ни одну из намеченных в ней национальных проблем. В тексте самой книги неоднократно повторяются насмешки над «расовой теорией» и над «тевтонскими» мечтаниями нацистской молодежи, хотя само слово «национал-социализм» и имена его вождей старательно избегаются. Через три месяца вышло распоряжение об изъятии книги и о запрещении упоминать имя Шпенглера в печати (см. «Echo der Woche», München, Sept. 17, 1948, S. 6); бывший ученик Шпенглера Г. Грюндель, ставший нацистом, включил в свою книгу «Годы преодоления» доносительские выпады против своего учителя. Шпенглеру делает не так уж много чести то, что он, подойдя к гитлеризму достаточно близко, в последний момент остановился, но для характеристики феномена нацизма показательны, что даже

в 1935 году он обрывает свои (до тех пор очень тесные) отношения с архивом Ницше, который под управлением печально известной Э. Ферстер-Ницше начал превращаться в простой придаток геббельсовской пропаганды,¹ недавние друзья типа того же Шлубаха, пережившие тем временем «обращение» в гитлеризм, по очереди объявляют ему бойкот (ср. письма: Г. Грюнделя от 16 ноября 1933 года, Р. Шлубаха от 5 января 1935 года, Э. Ферстер-Ницше от 11 ноября 1935 года). К 1935 году этот бойкот приобретает официальный и всеобщий характер: Шпенглер пытается вернуться к научным интересам и работает над большой статьей «К всемирной истории II тысячелетия до н.э.», несмотря на многочисленные отступления от научной логики обильной остроумными догадками; между прочим в ней содержится прогноз относительно содержания недоступных тогда крито-микенских текстов, блестяще подтвердившийся после их дешифровки. Положительно, Шпенглеру больше везло с прогнозами относительно

столь негуманный и реакционно ориентированный творческий ум, как Шпенглер, оказался с ним несовместимым.

¹ Шпенглер заявил, что отныне каждый поставлен перед выбором между философией Ницше и архивом Ницше. Этот факт не должен, впрочем, закрывать от нас роли, которую сыграл сам Шпенглер в неадекватной интерпретации Ницше, облегчившей нацизму беззастенчивую эксплуатацию многосмысленных символов базельского философа. Шпенглер представляет собой тип мыслителя, при всем внешнем сходстве отдельных формул и ходов мысли радикально отличной от ницшевской. Ницше нельзя оторвать от психологического комплекса интеллигенции XIX века, его фронда либерализму — доведение до предела принципов самого либерализма; ему органически чужд всякий национализм — достаточно вспомнить относящийся к 1886 году отрывок «Мы, безродные» из «Веселой науки». Не случаен тот тон обидного снисхождения, с которым Шпенглер отзывается об отсутствии у Ницше «реализма», об его «эстетстве»; по-своему Шпенглер был, конечно, прав, ибо по отношению к интересовавшей его, Шпенглера, «реальности» споров о границах и биржевых дел Ницше всю жизнь оставался ребенком. «... У Шпенглера Ницше с тупой прямолинейностью превращается в философского патрона империализма, хотя в действительности он и представления не имел о том, что такое империализм...» (Т. Манн). На какие бы сомнительные ценности ни ставил в своей жизни Ницше, искомым выигрышем для него всегда оставалась личность и ее достоинство, а не «кровь и почва» и не пруссаческая государственность. «Государство — так зовется самое холодное из всех холодных чудовищ. Оно и лжет холодно, и из уст его выползает его холодная ложь: «Я, государство, емь народ» («Also sprach Zarathustra»). Когда Ницше мечтал о «силе» — об «имморальной», «жестокой» и т. п. и т. п. силе, — дело шло для него о том, чтобы усилить личность против гнета бюрократического отчуждения (которое для него по понятным причинам рисовалось в своем «английском», «викторианском» облики), а не наоборот. У Шпенглера другая мечта: «Просто реальный политик, большой инженер и организатор» («Der Untergang des Abendlandes»). Дифирамбы войне в «викторианскую эру» были вызовом сонному благополучию века (в 1898 году будущий пацифист Р. Роллан славит войну в пьесе «Аэрт»); после 1914 года они превратились в «реалистическую национальную политику». Шпенглер был апологетом войны уже после 1914 и 1918 годов: именно здесь пролегал водораздел. Еще две цитаты. Ницше: «Лучше погибнуть, чем бояться и ненавидеть, и вдвойне лучше погибнуть, чем допустить, чтобы тебя боялись и ненавидели» («Der Wanderer und sein Schatten»). Шпенглер: «Тот, кто не умеет ненавидеть, — не мужчина, а историю делают мужчины» («Politische Pflichten der deutschen Jugend»). Вот эту историю, которую делают «мужчины, умеющие ненавидеть», Ницше до глубины души презирал. Ницше еще был до мозга костей интеллигентом; Шпенглер при всей своей гениальности был «мещанином».

изучения прошедшего, чем с пророчествами об актуальных событиях...

В эти годы опустевшие ряды друзей философа пополняются молодыми представителями исторической науки, ищущими методологических коррективов к старым академическим установкам; среди них — Франц Альтгейм, ныне крупный специалист по римской истории, во исполнение заветов Шпенглера сочетающий свои классические штудии с серьезными экскурсами в историю Востока. Наряду с этим Шпенглер предпринимает систематическое изложение своих основных философских предпосылок, которые отчасти намечались, отчасти же лишь угадывались в «Закате Европы»; дело должно было идти о подведении под шпенглеровскую культурологию общеонтологических контрфорсов. Но в эти последние годы жизни философ заболевает нервным расстройством, и работа над «Первовопросами», как должна была называться книга, не идет дальше накопления карточек с афористическими набросками. В таком виде рукопись и осталась после смерти Шпенглера в 1936 году; ее публикация состоялась только в 1965 году¹. После 1937 года в условиях усиления нацистского произвола, издание шпенглеровских текстов в Германии оказывается невозможным; впрочем, в 1942 году был выпущен популярный сборник «Мыслей», хитроумно подтасованный таким образом, чтобы оставить читателя в полной неясности относительно реального контекста отдельных формул Шпенглера и тем самым сгладить всякое различие между ними и расхожей монетой гитлеровской идеологии.

После второй мировой войны — «после заката Европы», как выразился Теодор Адорно, — интерес к Шпенглеру — патрону историософии — снова возрастает.

2

Прежде чем рассматривать культурологию Шпенглера как таковую, необходимо сказать несколько слов о двух других предметах. Первый из них — формальная структура «Заката Европы», второй — общие контуры шпенглеровской «метафизики»: то и другое в совокупности намечает рамки, в которых философия культуры Шпенглера предъявляет себя читателю.

Достаточно известно, что «Закат Европы» не принадлежит к обычному типу академической философской литературы. Это не «трактат», а «интеллектуальный роман», как назвал книгу Шпенглера резко враждебный ее идеям Томас Манн. «...Осуществилось, — отмечал он в статье «Об учении Шпенглера», — то слияние критической и поэтической сферы, которое начали еще наши романтики и мощно стимулировала философская лирика Ницше; процесс этот стирает границы

¹ O. S p e n g l e r, *Urfragen. Fragments aus dem Nachlass*, München, Beck, 1965.

между наукой и искусством, вливает живую, пульсирующую кровь в отвлеченную мысль, одухотворяет пластический образ и создает тот тип книги, который, если не ошибаюсь, занял теперь главенствующее положение и может быть назван «интеллектуальным романом». К этому типу... безусловно можно причислить и шпенглеровский «Закат» благодаря уже таким его свойствам, как блеск литературного изложения и интуитивно-рапсодический стиль культурно-исторических характеристик¹. Манн вспоминает имя Ницше, и на самом деле Шпенглер ближе всего к базельскому философу именно в чисто литературной плоскости. Стоит выписать почти целиком ницшевские заметки о том, как он считал нужным писать, ибо намеченная в них «поэтика» философской книги лучше объясняет манеру Шпенглера, чем любые рассуждения:

«Совершенная книга. Иметь в виду:

1. Форма, стиль. — *Идеальный монолог*. Все, имеющее «ученый» характер, скрыто в глубине. — Все акценты глубокой страсти, заботы, а также слабостей, смягчений... Преодоление стремления доказывать; абсолютно лично... Род мемуаров; наиболее абстрактные вещи — в самой живой и жизненной, полной крови, форме. — Вся история, как лично пережитая, результат *личных страданий* (— только так все будет *правдой*)... Не «описание»; все проблемы переведены на язык *чувства*, вплоть до страсти.

2. Коллекция *выразительных* слов. Предпочтение отдавать словам военным. Слова, *замещающие* философские термины: по возможности немецкие и отчеканенные в формулу...

3. Построить все произведение с расчетом на конечную *катастрофу* — — —².

Примерно так и работал Шпенглер. Правда, его не хватало на то, чтобы «скрывать в глубине» ученый аппарат; ученость выставлена в книге на первый план и обыгрывается не без театральности. Но изложение истории человечества, как «лично пережитой» (хотя и без самоубийственной остроты Ницше), подбор «выразительных слов» — «по возможности немецких и отчеканенных в формулу» — все это присутствует в облике «Заката Европы». «Книга Шпенглера, — замечает Ф. Степун, — не просто книга: не та штампованная форма, в которую ученые последних десятилетий привыкли сносить свои мертвые звания. Она — создание если и не великого художника, то все же большого артиста»³. С этой оценкой нельзя не согласиться. В самом деле, признать за Шпенглером художническое величие едва ли возможно: для этого у него слишком много тяготения к красавости, дешевым эффектам и ложной импозантности. Но он, бесспорно, художник, достигавший в обращении со словом подлинной виртуозности; стихия языка играет в «Закате Европы» не меньшую роль, чем та, которую ей свойственно играть в лирике, и выявляет дотоле неизвест-

¹ Т. Манн, Собр. соч., т. 9, Гослитиздат, М. 1960, стр. 611—612.

² Ф. Ницше, Полн. собр. соч., т. IX, М. 1910, стр. XXXI—XXXII.

³ «Освальд Шпенглер и Закат Европы», сб. статей Н.А. Бердяева, Я.М. Бухшпана, Ф.А. Степуна и С.Л. Франка, кн-во «Берег», М. 1922, стр. 121.

ные возможности выражения. Порой хочется сказать, что уже не Шпенглер мыслит, но немецкий язык мыслит за него.

Отсюда вытекает ряд следствий. Во-первых, читатель, незнакомый со шпенглеровскими текстами в подлиннике, должен заранее иметь в виду, что они по сути своей закрыты для перевода. Дело в том, что позднеромантический вкус Шпенглера постоянно выбирал из всех возможных синонимических слов как раз те, для которых нет эквивалентов в других языках. Стиль Шпенглера зиждется на сознательно ограниченном отборе слов, большинство которых употребляется как многозначные «первоглаголы» — своего рода словесные мифологемы; эти слова можно описывать и «дешифровывать», но не «переводить». Во-вторых, сама мысль Шпенглера в решающих пунктах зависит от своей словесной оболочки: слово и стимулирует мысль, и деформирует ее. Первое происходит во всех тех случаях, когда дело идет о выпуклом и пластическом «портретировании» некоторого феномена; когда мысль направлена на образ, образности языка для нее не помеха, а подспорье. Но гипертрофия образности (и притом образности, отнюдь не всегда пребывающей на том уровне, который характеризует, например, Хайдеггера, но обычно гораздо более «фельетонистической») оказывается причиной также и ущербности шпенглеровской мысли. Мы столкнемся ниже с тем, что мышление Шпенглера почти все время не сходит с пути оперирования развернутыми метафорами, причем у автора нет ни грана критического отношения к собственным приемам: метафорическое сближение слов безнадежно перепутано с философской работой над понятиями. Вдобавок «музыкально» безупречный ритм шпенглеровского изложения закрывал от автора и закрывает от читателя целый ряд непозволительных банальностей, которые при другом типе научной прозы оказались бы выявленными и, во всяком случае, никого не вводили бы в заблуждение.

Это очень остро чувствуется при сравнении «Заката Европы» с незавершенными «Первовопросами»; положения обеих книг по сути своей одни и те же, но афористическая форма «Первовопросов», вычленяющая каждую отдельную мысль из потока мышления и принуждающая ее стоять на собственных ногах, безжалостно обнажает все плоское и приближительное, в то время как в «Закате Европы», где «одно слово нанизывается на другое, образуя единый органический поток, несколько кинематографический по своему существу, но всегда цельный и неразрывный»¹, суггестивность стиля многое спасает. Сочетание интеллектуализма и установки на внушение, смесь авангардистской дерзости и старомодной импозантности, организация целого через единое и непрерывающееся ритмическое движение — все это несколько напоминает музыку Вагнера. Вполне музыкальный характер имеет и композиция «Заката Европы»: здесь можно говорить о теме с вариациями, о лейтмотивах, о бесконечной мелодии —

¹ В. Н. Л а з а р е в, Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство, М. 1922, стр. 2—3.

только не о логической диспозиции, предполагающей поочередное исчерпание обособленных между собой проблем. Шпенглер все время возвращается к одной и той же топике; заглавия разделов «Заката Европы» («Физиогномика и систематика», «Идея судьбы и принцип каузальности», «Картина души и восприятие жизни») очевидным образом суть не названия различных вопросов, но символические знаки, отмечающие фазы в развертывании одной и той же темы.

Столь же «музыкально»-алогический характер имеет и шпенглеровская онтология (развернутая в начале второго тома «Заката Европы» и особенно в «Первовопросах»). Исходное понятие философии Шпенглера — понятие *органической жизни*. «Органическая жизнь есть первофеномен, идея, которая развертывает себя из состояния возможности; перед нашим видящим оком процесс, который всецело есть тайна. Идея жизни повсеместно наделена сходной внутренней формой: зачатие, рождение, рост, старение, гибель идентичны от малейшей инфузории до великой культуры»¹. Эти слова необходимо запомнить: приложение к культуре биологических понятий, которые объективно суть метафора, для мышления Шпенглера — совсем не метафора. В рамках этой философии органическая жизнь тождественна с бытием вообще: неорганическая природа, первичность которой сравнительно с органической постулирует наука, для Шпенглера есть чисто негативное понятие (не-органическое, не-живое, — как бы «умершее»), интуитивно выводимое лишь в соотношении с жизнью, как «иное» этой последней; что же касается «духа», то и ему Шпенглер отказывает в праве составлять особый онтологический уровень, осмысляя его как непосредственную акциденцию все той же жизни — как, мы сейчас увидим.

Все живое предстает в двух формах: растительной и животной. Растение просто живет во времени; животное находит себя в пространстве. Время и пространство для Шпенглера — менее всего соотносимые друг с другом категории или координаты. «Категория» только пространство: оно дано бодрствующему сознанию — в нем и по отношению к нему возможно *«бодрствование»* (Wachsein) зверя и человека, категория, заменяющая Шпенглеру понятие *«сознания»*. Мир Wachsein, мир логики, науки, понимания есть мир пространства, зрительный или «световой» мир (Lichtwelt); прорыв человека к «теоретическому» (от греч. theoria, то есть «зрение») мышлению Шпенглер непосредственно связывает с перевесом, которое получает у человека среди других его чувств зрение — ориентация в пространстве. «Человеческая бодрственность уже не сводится к напряжению между телом и находящимся рядом миром. Оно отныне означает: жизнь *внутри* замкнувшегося вокруг мира света. Тело движется *внутри* увиденного пространства»². Но время для Шпенглера не есть коррелят пространства, не есть вообще мыслительная категория: время тождественно с первофеноменом жизни. «Чем было бы линейное время, время без направления? Все живое таит в себе — я могу выразить это только

¹ O. S p e n g l e r, Urfragen..., S. 1.

² O. S p e n g l e r, Der Untergang des Abendlandes, Bd. II, München, 1922, S. 10.

тавтологией — «жизнь»: направление, устремление, волю, глубочайше связанную с душевным порывом *подвижность*, которая решительно ничего общего не имеет с «движением» физиков. Все живое неделимо и необратимо, единократно, неповторимо и в своем развитии не поддается механической детерминации; все это принадлежит к сущности судьбы. Также и «время» — то, что мы на самом деле *чувствуем* при звуке этого слова и что музыка может пояснить лучше, чем рассуждения, — в отличие от пространства имеет этот *органический* характер. Но раз так, отпадает принимавшаяся Кантом и другими мыслителями возможность подвергнуть время на *общих основаниях с пространством* теоретико-познавательному анализу. Пространство — это понятие. Время — это слово, которое намеком обозначает нечто непостижимое¹. Время, душа, судьба, жизнь — все это для Шпенглера синонимы, выражающие спонтанный порыв первофеномена к прохождению своего жизненного цикла и к выявлению своей формы. Сюда же относится понятие ритма или такта, то есть некоей временной меры жизненного процесса.

Но такую целостность жизненный процесс имеет только в растении (которое по этой причине является для Шпенглера эталоном жизни вообще). Растение есть только «время», только органический рост, только ритм. Уже зверь начинает двигаться в пространстве, как противостоящий ему микрокосм. Ему дано пространство — а следовательно, чувство одиночества и страха. Ибо если с временем связано чувство *Sehnsucht* (слово, обычно переводимое как «томление», но выражающее гораздо более энергичную и волевою динамику «тяги» к чему-то, «вожделения», «порыва»), понуждающее организм к росту, к экспансии, то пространство сообщает страх: «Страх и вождление: первый заставляет сжаться, второе — распространиться: страх подавляет в пространстве, вождление устремляет во времени»². Шпенглеровская антитеза «вожделения» и «страха» по сути своей аналогична дуализму «либидо» и «принципа объективности» у Фрейда. Так или иначе, время живет в самом живом существе, как ритм его крови, его пола, его жизненных циклов; пространство дано извне его глазу и его мозгу, как угроза. Естественно, что «микрокосмические» существа — животное и человек — стремятся вернуться в растительное существование: это постулат, весьма существенный, как мы увидим, для шпенглеровской культурологии. «Стадо, испуганно скучивающееся перед опасностью, ребенок, с плачем прижимающийся к матери, отчаявшийся человек, который хотел бы упокоиться в своем боге, — все они стремятся вернуться из свободного существования в то связанное, растительное, из которого они некогда были отпущены к свободе»³.

Раздвоение между «макрокосмическим» и «микрокосмическим», между растительным и животным, между временем и пространством

¹ O. S p e n g l e r, Der Untergang des Abendlandes, Bd. I, München, 1920, S. 172.

² O. S p e n g l e r, Urfragen..., S. 138.

³ O. S p e n g l e r, Der Untergang des Abendlandes, Bd. II, S. 3—4.

достигает своего апогея в человеке. Человеку дано пространство в той степени, в которой им не обладает ни одно животное; мало того, человек знает о смерти, то есть о необходимости некогда перестать быть «временем» и превратиться в «чистое пространство». С пространством связаны надежды человека на познание и власть. Но и устремление к растительному бытию, к «космичности», к культивированию «такта», «ритма» в нем сильнее, чем в каком-либо ином живом существе, — и как раз это устремление приводит, по Шпенглеру, к рождению культуры.

Что такое культура? Бросается в глаза, что Шпенглер отбирает ее существенные компоненты довольно специфическим образом. Романтический вкус Шпенглера пренебрежительно относится ко всем концепциям культуры, ставящим на первый план экономику и материальную культуру и не признающим, что даже форма финансовых операций есть лишь выражение «души» данной культуры. Но «духовное» для Шпенглера тоже, по сути дела, малосущественно для культуры, почти что внеположно ей. Культура — это как бы растительная душа сплотившегося в «народ» коллектива (народ есть в рамках шпенглеровской концепции именно культурологическое понятие), а потому все абстрактное, «пространственное» — какова не только наука, но и, скажем, теистическая религия или идеализм классического типа, — ей, по сути дела, чуждо. Дух (Geist) у Шпенглера по большей части есть синоним понятия «интеллект» (чаще всего именно так и переводится его переводить) и рассматривается как нечто неорганическое, как продукт отмирания «души». «Духовная» критика жизни (которую мы имеем не только в любом научном мировоззрении, но и в любой религии высшего типа) выступает у Шпенглера как нечто враждебное жизни и никак с ней не совместимое: человек, по Шпенглеру, может настолько болезненно ощутить свое одиночество в чужом для него пространстве, что эмоция страха пересиливает для него эмоцию вождения, пространственное напряжение — временной ритм; так рождается тип «священника» (поздняя разновидность которого — тип «идеолога»), для которого жизненная амбивалентность любви и ненависти вытесняется мистической амбивалентностью любви и страха. Такой человек будто бы чужд жизненному творчеству. В чисто обывательском стиле Шпенглер заявляет о своем уважении к «аскету», «святому», «мыслителю», но отказывает людям подобного склада в каком-либо касательстве к жизни, отсылая их на задворки бытия. «Истине» Шпенглер запрещает быть регулятором «действительности». «Никакая вера никогда не могла изменить мир и никакой факт никогда не мог опровергнуть веру. Нет никакого моста между необратимым временем и неподвижной вечностью, между ходом истории и неизблемостью божественного миропорядка, в структуре которого «провидение» означает высший случай каузальности. Вот последний смысл мгновения, в котором Пилат и Иисус стояли друг против друга. В одном мире — в мире истории — римлянин приказал распять Галилеянина: такова была его судьба. В другом мире Рим подпал проклятию и крест стал залогом искупления: такова была «божья воля»¹.

¹ O. S p e n g l e r, Der Untergang des Abendlandes, Bd. II, S. 263.

Не будем говорить о том, что приведенные слова Шпенглера — пощечина не только любому гуманизму, но и убеждению платоновского или христианского типа в том, что жизнь нужно заставить считаться с какими-то осмысляющими принципами, поднятыми над бесчеловечной эмпирией «факта»; здесь против Шпенглера едины марксизм и католицизм, либеральное просветительство и психологизирующий морализм. Не будем отмечать заведомой лжи в шпенглеровском утверждении, будто «истинная» религиозность и установка на глубинное познание не могут иметь ничего общего с социальной реальностью. Сейчас нам важнее другое: если традиционное мышление видит в «идеях», в «духе» самое средоточие культуры («духовной культуры»), то Шпенглер отлучает «дух» не только от «жизни», но в большой степени также и от культуры;¹ напротив, неоспоримо «жизненные», но не слишком «духовные» феномены вроде государства, политики, форм собственности и т. п. безусловно принадлежат для него к культуре. Можно было бы сказать, что понятие культуры у Шпенглера «дегуманизировано», если бы не мешающая ассоциация со словоупотреблением Ортеги-и-Гассета; применительно к Шпенглеру корень «гуманус» в этом слове обозначал бы не «человеческое», как у Ортеги, но традицию послевозрожденческого гуманизма, понимавшего под культурой в первую очередь «словесность», то есть философию и литературу со всей совокупностью словесно сформулированных идей, — ибо именно с этой традицией рвет автор «Заката Европы». «Дух литературы как благороднейшее проявление человеческого духа вообще», — на этом стоит Сеттембрини из романа Томаса Манна «Волшебная гора», представитель «болтливой» буржуазного гуманизма.

В своем отказе от гуманистской, возрожденческой концепции культуры Шпенглер опирается на две тенденции века, по своей природе достаточно различные.

С одной стороны, как раз к этому времени ослабело доверие к тому содержанию культуры, которое непосредственно «выговорено» в словесных формулировках, а стало быть — к идеологизирующей словесности; объективная принудительность математики стала казаться предпочтительнее философии, музыка и архитектура с их «молчащей» закономерностью — почтеннее литературы. «Мы уже в продолжение поколений усматриваем великое и непреходящее достижение той эпохи, которая лежит между концом средневековья и нашими днями, не в философии и еще того меньше в литературе, но в математике и в музыке», — отмечено в философской утопии Г. Гессе «Das Glasperlenspiel» (1942). Если в XIX веке литература подчинила своей

¹ В конце жизни Шпенглер несколько пересмотрел свои взгляды на соотношение «жизни» и «духа» и отмежевался от обскурантистских вещаний Л. Клагеса о смертельной вражде между этими началами: «Клагес называет душу пассивной, дух — активным. Так: но от этого дух еще не становится живизневраждебным» («Urfragen...», S. 174). Но если говорить о «Закате Европы», то от Клагеса Шпенглера отделял скорее здравый смысл — интеллектуальная хватка, — нежели общие тенденции.

тирании пластические искусства и музыку, то в XX веке поэзия в страхе перед «литературщиной» возмечтала о «немотствующей» структуре архитектуры:

Но чем внимательней, твердяща Нотр-Дам,
Я созерцал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
Когда-нибудь и я прекрасное создам.

(О. Мандельштам)

Умонастроение первой половины нашего столетия было по преимуществу направлено на «разоблачение» того, что скрыто за словом, за явным самоформулированием, — так, как если бы афоризм Талейрана, согласно которому речь дана людям для сокрытия своих мыслей, внезапно стал главной аксиомой гуманитарных наук. Здесь были едины самые крайние оппоненты и антиподы: вульгарный социолог, выявляющий за символом веры писателя «психоидеологию» такой-то и такой-то классовой прослойки; психоаналитик, обнаруживающий на том же материале подавленные сексуальные наклонности автора; ученик Ницше, упражняющийся в «испытании утроб» и докапывании до психологической подноготной морали; наконец, даже искусствовед-формалист немецкого типа, привыкший к позиции «подглядывания» за художником. Было от чего разувериться в «идеях». Вот слова В. Переверзева, которые — за вычетом ссылки на марксизм, — в сущности, близки взглядам того же Шпенглера: «...С точки зрения марксиста, определяющим моментом является не мышление, а бытие. В основании художественного произведения лежит не идея, а бытие, стало быть, литературоведческое исследование и должно обнаружить не идею, а бытие, лежащее в основании поэтического явления»¹. В описанном умонастроении обнаруживается своего рода реакция на устрашающую убыль «бытийственности» из искусства и общественного восприятия искусства. Но опасность того, что Платон называл «мисологией» («ненавистью к слову»), была налицо, и у Шпенглера она в большой степени выявляется. Недаром философ с особенной симпатией говорит о египетской культуре — самой «немотствующей» из всех великих культур: «Египетский стиль наделен такой полной выразительностью, которая при других условиях оказывается абсолютно недостижимой... Не пишут и не говорят; вместо этого строят и делают. Неимоверное молчание — для нас первое, что бросается в глаза во всем египетском — вводит в заблуждение относительно мощи этой витальности. Нет культуры с большей степенью душевной силы. Никакой агоры, никакой болтливой античной общительности, никаких нордических нагромождений литературы и публицистики, одна только объективная и уверенная, само собой разумеющаяся деятельность. Частности уже упоминались. Египет обладал математикой высшего

¹ «Литературоведение». Под ред. В. Ф. Переверзева, Изд. Гос. Акад. худ. наук, М. 1928, стр. 11.

ранга, но она до конца выявилась в образцовой строительной технике, в несравненной оросительной системе, в изумительной астрономической практике, не оставивши ни единого теоретического труда... Египтяне были философами, но у них не было «философии». Повсюду ни малейшей попытки теории и не многими достигнутое инстинктивное мастерство в практике...»¹

В этом отношении наш современник К. Ясперс, исполненный благодарности «осевому времени» (Axenzeit — введенное им обозначение эпохи первых греческих философов, индийско-китайских мудрецов и израильских пророков), осветлившему словом и мыслью тяжеловесные массы «доосевой» культуры, есть легитимный наследник старого гуманизма; Шпенглер — его антипод. Шпенглер доверяет только «молчаливому», непреднамеренному выявлению содержания культуры (содержания не столько смыслового, сколько «структурного») в формах этой культуры, которое можно сравнить с таким же выявлением внутренней структуры растения в его внешнем облике; ведь листья, лепестки, изгибы стебля тоже «говорят» что-то нашему глазу, и «речь» их можно воспринять и передать так, как это делал Гёте в своем ботаническом эпосе «Метаморфоза растений» (Шпенглер регулярно ссылается на Гёте как на свой главный методологический образец); но с осмысляющей и критической речью человеческого «духа» этот массивный, онтологически уплотненный, но безличный язык — язык несвободы — не имеет ничего общего.

Вторая тенденция эпохи, сказавшаяся в шпенглеровском понимании пределов культуры, — уклон к тотальной политизации социальных феноменов. Слово «тотальный» звучит достаточно неприятно, вытаскивая за собой по ассоциативному сцеплению еще более одиозное слово «тоталитарный». Именно так оно и должно быть воспринято — с той диктуемой историзмом оговоркой, что упомянутый уклон отчасти оправдан как реакция на дихотомию выродившегося либерализма: нечистая государственность и невинная — ибо никчемная, сиречь «идеальная» — культура. К XX веку культура перестала льститься на эту сомнительную невинность, ибо, во-первых, одним из открытий этого столетия была неутешительная истина, выраженная Т. Адорно в формуле: «Не осталось ничего невинного»;² во-вторых, культура возмечтала, что за счет утраченных иллюзий невинности ей удастся преодолеть свой «рамочный» характер, оказаться «при деле» и тесно связать себя с государственным формостроительством. Оказалось, что в добуржуазные эпохи именно это и было реальностью; недаром именно наше столетие открыло для себя Рим Вергилия и красоту форм средневековой схоластики, жестко организовывавшей весь социальный феномен сверху донизу. Либеральный идеал невинной культуры оказался осмеянным Раем «Мистерии-буфф» Маяковского; эти небеса не жаль было променять на грубую землю политики:

¹ O. S p e n g l e r, Der Untergang des Abendlandes, Bd. I, S. 279—280.

² T. A d o r n o, Minima moralia, Reflexionen aus dem Beschädigten Leben, Frankf. a. M. 1951, S. 7.

...Мы не забудем и в Летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля...
(О. Мандельштам)

И вот Шпенглер последовательно ставит на одну линию в качестве формальных самовыявлений культуры египетскую архитектуру — и египетский бюрократизм, технику баховского контрапункта — и ухищрения дипломатии XVII—XVIII веков. «Таковы годы, — пишет Шпенглер об Афинах V столетия до н.э. и о Европе барокко, — когда и великие обособленные искусства переживают свою предельную, тончайшую, духовнейшую зрелость: рядом с ораторами афинской агоры — Зевкис и Пракситель, рядом с филигранной дипломатией кабинетов — музыка Баха и Моцарта. Эта дипломатия кабинетов сама стала высоким искусством, артистическим наслаждением для тех, чьи пальцы в ней участвовали, поразительным по тонкости и изяществу, учтивым, рафинированным... Это была игра со строгими правилами... искусство придавать истории форму...»¹ Это организованное вокруг идеи государственности, «тотальное» понимание культуры у Шпенглера делает ее почти синонимом к понятиям «нации», «государственного организма», «государственной формы», как они употребляются в лексиконе К. Леонтьева;² констатация, важная для некоторых сопоставлений, которые придется сделать ниже.

Таковы предпосылки шпенглеровской концепции культуры; мы так долго на них останавливались потому, что они гораздо менее известны, чем сама эта концепция. Культура для Шпенглера есть «организм», во-первых, обладающий самым жестким сквозным единством, во-вторых, обособленный от других, подобных ему «организмов». Единой общечеловеческой культуры, по Шпенглеру, нет и быть не может; самое слово «человечество» лишено для культурологии смысла. Идея сквозного поступательного прогресса в «Закате Европы» подвергнута беспощадному высмеиванию. Осмысленное развитие возможно только внутри какой-то одной культуры. «Я вижу на месте монотонной картины однолинейной мировой истории... феномен множества мощных культур, со стихийной силой расцветающих из лона материнской почвы, к которой каждая из них строго прикреплена на протяжении всего своего существования; культур, каждая из которых придает своему материалу, человеческой природе, свою собственную форму, каждая из которых обладает своей собственной идеей, своими собственными страстями, своей собственной жизнью, волей, манерой воспринимать вещи, своей собственной смертью... Каждая культура имеет свои собственные возможности выражения, которые появляются, созревают, увядают и никогда не возвращаются. Есть множество различных по самой своей сущности скульптур, живописей, математик, физик, каждая с ограниченной продолжительностью жизни, каждая замкнута в себе, подобно тому как каждый вид расте-

¹ O. S p e n g l e r, Der Untergang des Abendlandes, Bd. II, S. 487.

² Ср. К. Леонтьев, Восток, Россия и славянство, т. I, М. 1885, стр. 152—158 и далее. Слово «культура» К. Леонтьев употребляет в смысле шпенглеровской «цивилизации».

ния имеет свое собственное цветение и плодоношение, свой собственный тип роста и умирания. Эти культуры, живые существа высшего порядка, вырастают с возвышенной бесцельностью, как цветы на поле...»¹ Таких культур до сих пор было восемь: египетская, индийская, вавилонская, китайская, «аполлоновская» (греко-римская), «магическая» (византийско-арабская), «фаустовская» (западноевропейская) и культура народов майя в Центральной Америке. Ожидается рождение девятой, еще не рожденной культуры — русско-сибирской. Всякое плодотворное взаимодействие культур исключено; якобы имеющиеся примеры этого — иллюзия. Шпенглер специально разбирает случаи рецепции античных идей в эпоху Возрождения, римского права в «фаустовской» Европе и античных форм в «раннемагической» Византии, стремясь доказать, что во всех этих случаях происходило простое недоразумение, ибо воспринявшая влияние молодая культура немедленно подчиняла все своему собственному ритму, такту и вкусу.

Критики Шпенглера в опровержение этих тезисов указывают на общечеловеческие идеи, передававшиеся от одной культуры к другой; в качестве парадигмы естественно фигурирует христианство. «Шпенглер проморгал христианство»², — заявляет А. Лосев; это формула, к которой можно свести львиую долю критики Шпенглера в статьях Н. Бердяева, Ф. Степуна и других авторов сборника «Освальд Шпенглер и Закат Европы». Об этом часто говорили и западные оппоненты Шпенглера. Ситуация как бы возвращает нас в Россию 1888 года, когда В. Соловьев в полемике против русского предшественника шпенглеровского учения об обособленных культурах Н. Данилевского³ писал: «Теория России и Европы» несовместима не только с христианской *идеей*, но и с самым историческим *фактом* христианства, как религии универсальной, всемирно-исторической, которую никак нельзя приспособить к какому-нибудь особому культурному типу»⁴. С таким же успехом критик Шпенглера может сослаться на любую другую универсалистскую идею. Беда, однако, в том, что подобные аргументы заранее получают отвод в силу основных установок Шпенглера; если определенные аксиомы доведены философом до красочного абсурда, то поучительнее не пожимать плечами, а докопаться до «первой лжи». Что толку говорить об общечеловеческих идеях человеку, который ясно сказал, что реальность культурного феномена для него без остатка лежит не в идеях, а в объективной структуре, в пластическом жесте, в инстинктивном такте и «повадке», а за

¹ O. S p e n g l e r, Der Untergang des Abendlandes, Bd. I, S. 29.

² А. Ф. Лосев, Очерки античного символизма и мифологии, т. 1, М. 1930, стр. 691.

³ Эпигон славянофильского «почвенничества» (ср. шпенглеровские формулы о связи культуры с почвой) Н. Данилевский разработал в своем труде «Россия и Европа» (1869) доктрину о десяти непроницаемых друг для друга «культурных типах». Сходство Шпенглера с Н. Данилевским в главных ходах мысли бросается в глаза, но генетическая связь недоказуема, ибо немецкий перевод книги Н. Данилевского появился лишь в 1920 году, когда концепция «Заката Европы» давно была готова.

⁴ Собр. соч. В. С. Соловьева, т. V, СПб. б. г. стр. 123.

идеи как таковые он гроша ломаного не даст! Шпенглер не так прост, и в безумии его, говоря словами Полония, есть своя система.

Проследим эту систему дальше. Каждой культуре, как и подобает «организму», отмерен определенный жизненный срок, зависящий не от внешних обстоятельств, а от внутреннего витального цикла (культуры могут умирать и насильственной смертью, как культура американских майя, но это исключение): этот срок — примерно тысячелетие. Здесь у Шпенглера любопытное совпадение с К. Леонтьевым: «...Наибольшая долговечность государственных организмов — это 1000 или много 1200 с небольшим лет...»¹ Когда культура умирает, она перерождается в цивилизацию. Переход от культуры к цивилизации, климактерический переход от творчества к бесплодию, от становления к окостенению, от «души» к «интеллекту», от «такта» к «напряжению», от «деяний» к «работе» произошел для греко-римской культуры в эпоху эллинизма, а для «фаустовской» культуры — в XIX веке. С наступлением цивилизации художественное и литературное творчество делается внутренне ненужным и вырождается в «спорт» (Шпенглер в духе старомодного немецкого вкуса не видит величия Вергилия и Горация, которое после всех фраз прошлого столетия о «риторичности» и «подражательности» было заново открыто авангардистами классической филологии²). В области философии творчество мировоззренческих символов-систем также становится невозможным и остается только один путь — путь скепсиса; поскольку же «фаустовская» культура по своему специфическому естеству наделена уклоном к историзму, то и скепсис, в античном мире выявлявшийся как механическое отрицание всех существовавших до того систем, в западноевропейском мире оборачивается историческим релятивизмом — снятием позитивных мировоззрений через выяснение их исторической детерминированности. Иначе говоря, Шпенглер дедуцирует самого себя. «Систематическая философия сегодня бесконечно далека от нас; этическая философия завершила свой цикл. Еще остается третья возможность, отвечающая в рамках западноевропейского духа греческому скептицизму и знаменующая себя до сих пор неизвестным методом сравнительной исторической морфологии. Возможность — это значит: необходимость»³. Творчество символов должно смениться исследованием символов.

Никаких других духовных возможностей цивилизация, по Шпенглеру, не оставляет. Лучше до конца отречься от культурных претензий и заняться техникой, подлинным «делом» цивилизации: «Я люблю глубину и тонкость математических и физических теорий, в сравнении с которыми эстетик или натурфилософ попросту халтурщик. За великолепно отчетливые, высокоинтеллектуальные формы быстроходного судна, сталелитейного завода, точной машины, за изысканное изяще-

¹ К. Леонтьев, Восток, Россия и славянство, т. 1, стр. 152; ср. всю главу VIII: «О долговечности государств».

² См.: М. Г а с п а р о в, Римская литература в современной буржуазной филологии, «Вестник древней истории», 1960, № 4, стр. 160—170.

³ O. S p e n g l e r, Der Untergang des Abendlandes, Bd. 1, S. 63.

ство некоторых химических и оптических методов я отдам все уворованные стили современной художественной промышленности — и всю живопись и архитектуру в придачу...»¹ Другая сфера приложения сил «цивилизованного человека» — политика: если культура творит (вглубь), то цивилизация организует (вширь). Но политическая деятельность в эпоху цивилизации не имеет никаких шансов стать содержательным, осмысленным искусством жизни, каким она была на афинской агоре и в кабинетах дипломатов XVII столетия, ибо «народы превратились в «массы», в «феллахов»: их коллективная душа, сплавившая их в живые формы, умерла. Именно невозможность интенсивного формотворчества делает политику цивилизованного Рима и цивилизованного Запада экстенсивной — завоевательной. Описание распада социальной формы в эпоху цивилизации поразительно родственно некоторым пассажам К. Леонтьева из книги, которую мы уже не раз цитировали («В самом же деле Запад, сознательно упрощаясь, систематически смешиваясь, бессознательно подчинился космическому закону разложения»²).

До тех пор, пока культура жива, она верна своей внутренней форме и ритму своих жизненных циклов. Ни из того, ни из другого она не может выйти: в этом ее «судьба» (понятие судьбы у Шпенглера, пожалуй, ближе всего к виталистическому понятию «энтелехии» Г. Дриша, а шпенглеровская историософия есть методологический коррелят витализма в биологии). Еще раз цитируем К. Леонтьева:

«Форма есть деспотизм внутренней идеи, не дающий материи разбегаться. Разрывая узы этого естественного деспотизма, явление гибнет.

Шарообразная, или эллиптическая форма, которую принимает жидкость при некоторых условиях, есть форма, есть деспотизм внутренней идеи.

Кристаллизация есть деспотизм внутренней идеи. Одно вещество должно, при известных условиях, оставаясь само собою, кристаллизоваться призмами, другое октаэдрами и т. п.

Иначе они не смеют, иначе они гибнут, разлагаются.

Растительная и животная морфология (! — С.А.) есть также ни что иное, как наука о том, как оливка *не смеет* стать дубом, как дуб *не смеет* стать пальмой и т. д.»³.

Главная задача, которую ставит себе Шпенглер, — схватить первофеномен, внутреннюю форму каждой из восьми заинвентаризованных им культур и затем из этого первофеномена эйдетически дедуцировать решительно все: формы политики и тип эротики, юриспруденцию и музыку, математику и лирику. Описание первофеноменов производится у Шпенглера с грубоватой односложностью, что идет на пользу суггестивности книги, но во вред деликатному объекту анализа. Так, внутренняя форма египетской культуры — образ пря-

¹ O. S p e n g l e r, Der Untergang des Abendlandes, Bd. I, S. 61.

² К. Л е о н т ь е в, Восток, Россия и славянство, т. I, стр. 181.

³ Т а м ж е, стр. 143—144.

мого и неуклонного пути: отсюда доминирование профиля в живописи и барельефе (чистое направление), фронтальность пластики, специфическая структура храмов с постепенным следованием дворов и залов, суровая целесообразность бюрократии в политике и т. д. Первофеномен «аполлоновской» культуры — «эвклидовская» телесность: отсюда господство пластики — в искусстве, геометрии — в математике, обозримых микроформ полиса — в политике, отсюда специфическое понимание половой любви и душевной структуры, отсюда скульптурные платоновские идеи и скульптурные же демокритовские атомы. Напротив, «фаустовская» культура живет идеей «глубины» — пространственной глубины, «третьего измерения», которое само есть знак для времени и для «пафоса дистанции»: отсюда доминирование музыки, единственный в своем роде феномен линейной перспективы в живописи, учение о бесконечном пространстве в физике и инфинитизмальная математика, отсюда же и политический динамизм европейского мира и т. п. «Аполлоновским является изваяние нагого человека; фаустовским — искусство фуги. Аполлоновские — механическая статика, чувственные культы олимпийских богов, политически разделенные греческие города, рок Эдипа и символ фаллуса; фаустовские — динамика Галилея, католически-протестантская догматика, великие династии времен барокко с их политикой кабинетов, судьба Лира и идеал Мадонны... Стереометрия и анализ, толпы рабов и динамомашин, стоическая атараксия и социальная воля к власти, гексаметр и рифмованные стихи — таковы символы бытия двух в основе своей противоположных миров»¹.

Очевидно, что подобные формулировки культурных первофеноменов могут быть в разной степени убедительными и меткими, но только не «доказуемыми». И действительно, для схватывания внутренней формы культур Шпенглер требует специфической формы знания, не тождественной с научным знанием. Речь идет о «физиогномическом такте», об артистической уверенности глаза.

Вот пример, показывающий, как Шпенглер намечает сквозное единство в рамках двух культур на примере искусства и математики².

АПТИЧНОСТЬ

ЗАПАД

1. КОНЦЕПЦИЯ ПО-НОВОМУ ПОНЯТОГО ЧИСЛА

ок. 540 до н.э.

Число как величина

Пифагорейцы

(ок. 470 победа пластики

над фресковой живописью)

ок. 1630 н.э.

Число как отношение

Декарт, Ферма, Паскаль,
Ньютон, Лейбниц (1670)

(ок. 1670 победа музыки
над масляной живописью)

¹ О. Шпенглер, *Закат Европы*, т. I, М.—Пгр. 1923, стр. 186—187.

² O. S p e n g l e r, *Der Untergang des Abendlandes*, Bd. I, S. 131.

2. ВЕРШИНА СИСТЕМАТИЗИРУЮЩЕГО РАЗВИТИЯ

450—350 до н.э.
Архит, Платон, Эвдокс
(Фидий, Пракситель)

1750—1800
Эйлер, Лагранж, Лаплас
(Гайдн, Моцарт)

3. ВНУТРЕННЕЕ ЗАМКНЕНИЕ ЧИСЛОВОГО МИРА

300—250 до н.э.
Эвклид, Аполлоний, Архимед
(Лисипп, Леохар)

после 1800
Гаусс, Коши, Риман
(Бетховен)

Сколь бы абсурдной ни была шпенглеровская концепция культуры-организма, всецело связанная со странным суеверием XIX века, согласно которому заимствованные из естественных наук сравнения немедленно приобретают силу доказательства в науках социальных¹, — само по себе осознание необходимости изучать культуру прошлого как структуру, в которой наиболее сложные компоненты связаны со специфическим восприятием элементарных вещей, было глубоко необходимым. Конечно, здесь Шпенглер отнюдь не был единственным первооткрывателем. О типологии культуры думал еще Гердер; осмысленные целостные этапы диалектического процесса старался разглядеть в культурных феноменах мировой истории Гегель. В трудах Маркса социальная формация исследуется как целое. И все же функционирование истории и филологии на грани XIX и XX веков характеризовалось — в том числе и в Германии, где эти науки как раз в эту эпоху переживали расцвет, — достойной флоревских Буvara и Пекуше слепотой к целостному лику явления. Еще раз процитируем О. Манделштама: «Движение бесконечной цепи явлений без начала и конца есть именно дурная бесконечность, ничего не говорящая уму, ищущему единства и связи, усыпляющая научную мысль легким и доступным эволюционизмом, дающим, правда, видимость научного обобщения, но ценою отказа от всякого синтеза и внутреннего строя. Расплывчатость, безархитектурность европейской научной мысли XIX века к началу наступившего столетия совершенно деморализовала научную мысль... Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо таки убийственна. Если послушать историков литературы, стоящих на точке зрения эволюционизма, то получается, что писатели только и думают, как

¹ Тот же самый К. Леонтьев, вводя развернутую физиологическую аллоргию политического процесса, замечает: «...Но спешу сознаться, что я имею здесь претензию на нечто гораздо большее, чем *удовольствие*: я имею претензию предложить нечто вроде гипотезы для социальной... науки» («Восток, Россия и славянство», т. I, стр. 138).

бы расчистить дорогу идущим впереди себя, а вовсе не о том, как выполнить свое жизненное дело...»¹ И еще одно свидетельство той эпохи, тоже русское: «...Как философ, всегда ценивший, главным образом, выразительные лики бытия, я никогда не мог органически переварить того нивелирующего и слепого эмпиризма, который вколачивался в меня с университетских лет. Изучая любой факт из античной культуры, я не успокаивался до тех пор, пока не находил в нем такого свойства, которое бы резко отличало его от всего неантичного... «Стиль» и «мировоззрение» должны быть объединены во что бы то ни стало; они обязательно должны отражать друг друга»².

Две эти цитаты лучше всего выражают смысл шпенглеровской «морфологии культуры». Все остальное — ее бессмыслица.

¹ О. М а н д е л ь ш т а м, О поэзии. Сборник статей, «Academia», Л. 1928, стр. 27—29.

² А. Ф. Л о с е в, Очерки античного символизма и мифологии, т. 1, стр. 690, 693.

«Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии

1

Что, собственно, означает применительно к изучению литературы и искусства пресловутое слово «мифология»? Для вдумчивого исследователя этот вопрос давно уже перешел из категории праздных спекуляций в сферу самых что ни на есть насущных профессиональных затруднений. Для него этот вопрос принимает весьма конкретную форму: в каких случаях он вправе (и обязан) констатировать в изучаемом им объекте, будь то литературный текст, картина, статуя, а может быть, также фортепьянная соната и т. п., присутствие того, что называется мифологией? Вопрос идет еще дальше: если мифологический элемент выявлен, как ему в своей работе учитывать это? Ведь искусствовед или литературовед, о котором мы говорим, еще на студенческой скамье должен был догадаться, что когда речь заходит о «мифологии» Кафки, дело идет о вещах как небо от земли далеких от предмета, трактуемого в книге Н. Куна «Легенды и мифы древней Греции». Его положение усложнено тем, что термин «мифология» утрачивает в наши дни необходимые всякому термину общеобязательные границы применения решительно повсюду, исключая только сферу этнографии, точнее же, ту ее область, которая занимается «примитивными», докультурными народами. Пока исследователь не покидает эту область, пока предметом его занятий остается та нерасчлененная идеологическая первоматерия, из которой еще не успели выделиться наука и словесность, история и сага, религия и право, философия и теология,— для него все ясно, и он может говорить о мифе со спокойной совестью. Мало того, ему дана при-

вилегия ставить вопрос о специфических законах мифологического сознания, не вызывая подозрений в иррационализме. Коллеги будут с ним спорить по существу дела, но само слово «миф» споров не вызывает: здесь ему гарантировано всеобщее понимание. Ибо миф в собственном смысле слова есть миф первобытный — и никакой иной. Но — что делать! — этот, еще не выведенный из надежного тождества самому себе, миф не может вплотную заинтересовать ни литературоведа, ни искусствоведа, ибо заведомо несовместим с существованием объектов их профессионального изучения: с литературой и искусством как автономными формами человеческой активности. Первобытный тотальный миф и дифференцированное художественное творчество лишены возможности встретиться: жив первый, его цельность как раз и гарантирована тем, что искусство из него еще не вычленилось, а появление искусства само сигнализирует о распаде мифологического мира, — тут, говоря словами Гераклита, «огонь живет смертью земли». Миф, понятый этнографически, по необходимости есть «иное» для искусства, внеположен ему.

Конечно, необходимую оговорку предполагает тот общеизвестный факт, что выделение профессионального искусства из родового мифотворчества происходит не так быстро: это не мгновенный взрыв, а процесс, для древней Греции, например, занимающий не только эпоху архаики (VIII — VI вв. до н. э.), но и эпоху высокой классики (V в. до н. э.), — уже Гомер не есть первобытная мифология, но еще Софокл не есть до конца индивидуалистическая «литература». Общепонятна оговорка и для средневековья, когда культура была включена в организм тотального культа (хотя перенос термина «миф» с первобытной идеологии на монотеистические верования христианского типа есть рискованная интеллектуальная операция, уже имплицитно расширяющая дальнейшее понятие мифа). Но отвлечемся от этих фактов и будем говорить исключительно о таких эпохах, когда феномен дифференцированного художественного творчества выступает во всей своей чистоте (как это имеет место в рамках новоевропейской культуры): чем может быть для такого общества миф?

Казалось бы, единственно возможным является тот ответ, который лет сто и более назад был бы само собой разумеющимся — особенно в устах человека, избежавшего соприкосновений с темными и непопулярными учениями немецких романтиков и позднего Шеллинга. Этот ответ прост: мифы «красивы», а потому для поэта или художника естественно их заимствовать и использовать. Здесь важны два момента: 1) убежденность в том, что мифология (почти всегда имеется в виду греко-римский материал) — это непременно «красиво»; 2) представление о чисто механическом «заимствовании» и «использовании» — как будто из театрального реквизита взяли нужный предмет, использовали, а затем водворили на место. Классическое новоевропейское культур-филистерство видело в мифе нечто донельзя формальное, лишенное жизненности, но как раз

поэтому необычайно возвышенное и изящное; для той типической фигуры, которая имеется в виду во флюберовском «Лексиконе прописных истин», мифология — несомненная бессмыслица, но вместе с тем предмет преклонения, сюжет для оперетки (ср. «Прекрасную Елену!»), но в то же время столп и утверждение академического благородства. Эти по видимости противоречащие друг другу оценочные моменты сливаются в одном неочечном: в утверждении формалистической концепции мифа. Формальны прежде всего его границы: мифология — это сумма рассказов о «мифических существах», каковы боги, духи, демоны и герои, а потому квалификация того или иного мотива как мифологического осуществляется предельно просто: в зависимости от наличия определенных *имен*. Если в тексте упоминается Зевс, или Ифигения, или Демон, можно спокойно говорить о мифе. При таком подходе изучение «использования» мифологии в литературе сводится к составлению индексов, учитывающих все упоминания имен подобного рода.

Надо сразу же оговориться: концепция художественного «использования» мифологии, какой бы плоской она ни представляла в свете опыта культуры XX века, в общем, отвечает реальной практике очень продолжительной и весьма почтенной историко-культурной традиции. Эта традиция выступает в предельно четком виде уже ко времени Овидия. Овидианское отношение к мифу, оказавшее всеобъемлющее воздействие на новоевропейскую литературу и искусство, от Ренессанса вплоть до эпигонов классицизма в XIX веке, само по себе представляет интереснейший духовный феномен. Здесь особенно важен момент высочайшей сознательной игры с заранее известными и «заданными» мотивами, организованными в унифицированную знаковую систему: Овидий последовательно подвергает эстетической нивелировке самые различные слои греческой и римской мифологии, добиваясь полнейшей однородности. При этом существенно, что если по отношению к каждому отдельному мотиву допустима любая степень иронии и особенно эстетической фривольности (ибо мифология эмансипирована от всяких жизнестроительных задач), то система в целом эстетически оценивается как наделенная особой «высокостью». Это сочетание самодовольной непринужденности и условного пиетета как нельзя лучше подошло к социологическому строю бюргерского гуманизма: начиная с позднего Возрождения, по образцу мифологии Овидия пересоздаются сферы христианского мифа, рыцарских легенд, стилизованной еще Титом Ливием античной истории — и на основе всего этого материала создается однородная система «высокой» топики. Даже в церковной словесности этой эпохи христианские понятия без труда транспонируются в образную систему языческой мифологии, которая в таких случаях выступает как до предела формализованный язык: так, иезуитский поэт XVII столетия Фридрих Шпее воспевает в своих духовных пасторалях Иисуса Христа под именем Дафниса, кардиналы с кафедры именуют деву Марию «богиней» и т. п.

Применительно к литературе и искусству, основанным на ови-

дианском подходе к мифу, схема «заимствования» и метод выявления мифологических персонажей по индексу более или менее работают. К тому же старая методология имеет несомненное преимущество постольку, поскольку она с топорной четкостью устанавливает общепринятые и общепознательные границы понятия мифа. Правда, вне этих границ (а потому и вне кругозора старой науки) оказывается множество явлений, без учета которых невозможно до конца осмыслить даже новоевропейскую культуру Ренессанса и барокко: таковы хотя бы «низовые» и «карнавальные» мифологемы раблезианского типа ¹, не говоря уже о крайне важном для определенных эпох алхимическом мифе. И все же неблагополучие старой схемы в полной мере выявляется прежде всего на материале литературы и искусства двух последних веков.

Становление нового подхода к мифу происходит с начала XIX столетия и притом с особой интенсивностью в Германии. Уже во второй части «Фауста» Гёте проходят образы греческих и христианско-католических, но также и простонародно-немецких мифов, каждый из которых схвачен в своей жизненной и менее всего книжной специфике, а все в совокупности складываются в некоторый новый миф, уже не «заимствуемый», но заново «творимый». Небывалое по напряженности внимание в глубинные аспекты подлинной греческой мифологии, казалось бы, погребенной под пластами овидиевского классицизма, происходит в поэзии Гёльдерлина; его поэтический язык выявляет органичайшее переживание некоторых предельно простых моделей мифа ². Одновременно ученые и поэты романтизма вводят в кругозор европейского читателя богатство национальных мифологий германцев и кельтов, славян и народов Востока; выясняется, что не всякая мифология так непосредственно и выпукло «образна», иконична, как заставляла предполагать структура греческого мифа, — а это наносит еще один удар по «индексному» изучению мифологических мотивов. Так, мифология Китая давала литературе и искусству не только и не столько иконические типы, сколько абстрактные первосхемы моделирования мира в числе, пространстве и времени (постепенно наука делается более чуткой к такому роду мифологии и в западной культуре). Открытая романтизмом возможность некнижного, жизненного отношения к мифологическим символам, реализуясь в обстановке расцвета реалистико-натуралистических бытописательских жанров, выливается в опыты мифологизации быта, когда первообразы мифомышления выявляются в самых прозаических контекстах. Эта линия идет от Гофмана с его относительно условной и наивной стилизацией к фантастике Гоголя («Нос»), к натуралистической символической Золя ³ —

¹ Ср. обстоятельный анализ этого материала в кн.: М. Б а х т и н, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, «Художественная литература», М. 1965.

² См.: М. Н e i d e g g e r, Unterwegs zur Sprache, Pfullingen, 1959.

³ Как спрашивал Томас Манн: «Разве Астарта Второй империи, именуемая Нана, — не символ, не миф?» (Т. М а н н, Gesammelte Werke, Bd. X, Berlin, 1955, S. 348).

и уходит в наши дни. В этой сфере уже невозможно найти «мифологические» имена и книжные реминисценции, но архаические ходы мифомышления активно работают в заново творимой образной структуре на выявление простейших элементов человеческого существования и придают целому глубину и перспективу.

Психологизм XIX века в своем развитии с необходимостью наталкивается на мифологические первоосновы современного сознания, что дает возможность в еще большей степени лишить миф книжной условности и заставить мир архаики и мир цивилизации активно объяснять друг друга. В художественной практике Рихарда Вагнера этот шаг был сделан еще в 40—70-х годах XIX столетия, задолго до психоаналитического теоретизирования. Какой бы вульгаризации ни подвергся вагнеровский подход к мифу в руках эпигонов, он на ряд десятилетий предвосхитил дальнейший путь — к Фрейду и далее; виртуозная интуиция Вагнера, как она сказалась, например, в реконструкции мифологемы воды как символа первоначально-хаотического состояния универсума (начало и конец «Кольца Нибелунга»), в мифологическом сближении *ковки* и *коварства* (образ Миме), женской любви, материнской любви, страха и огня (2-я сцена 2-го акта «Зигфрида») ¹ и т. п., до сих пор поражает своей меткостью.

Очевидно, что старое представление об использовании мифологических мотивов безнадежно неприложимо ко всей культуре XX века в целом. Первоэлементы эллинского мифологического мира в таких стихотворениях О. Манделштама, как «Сестры — тяжесть и нежность» и т. п., вообще невозможно выявить при помощи «индексových» методов, а между тем эти первообразы там явственно присутствуют ². «Бесплодная земля» Т. Элиота оказывается мифологичной не потому, что сам автор в комментарии дешифрует спрятанного там «повешенного бога», знание о котором почерпнуто из многотомного исследования Дж. Фрэзера «Золотая ветвь», но по объективной внутренней структуре произведения. Травестия иудаистского мифа, без сомнения, образует эмоциональный фон творчества Кафки, но как сделать ее предметом строгого анализа?

И еще раз: что такое миф в художественном творчестве?

Эта методологическая проблема неизбежна для всякого исследователя, который попытался бы при решении конкретных проблем исходить из более или менее цельного представления о культуре. Прежде всего необходим такой критерий определения «мифологичности» мотива, который, счастливо избежав пустой формальности прежних критериев, был бы столь же ясным и общеобязательным.

¹ «Здесь присутствует угадываемый и мерцающий из бездны бессознательного комплекс привязанности к матери, полового вождения и *страха*... стало быть, такой комплекс, который представляет Вагнера-психолога в любопытнейшем интуитивном согласии с другим типичным сыном XIX столетия — Зигмундом Фрейдом, психоаналитиком» (Т. М а н н, *Gesammelte Werke*, Bd. X, S. 353).

² Ср. попытку подойти к этой проблеме посредством структуралистских методов: Ю. И. Л е в и н, О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах (Материалы к изучению поэтики Манделштама), «International Journal of Slavonian Linguistics and Poetry», X, 1967, и другие работы этого же автора.

В чем признак мифа? При самом приблизительном описании того, как мы представляем себе миф, невозможно обойтись без таких слов, как «первоэлементы», «первообразы», «схемы», «типы», и их синонимов. Итак, мифологичны какие-то изначальные схемы представлений, которые ложатся в основу самых сложных художественных структур. Дело идет о том, чтобы возможно более адекватным образом выявить повторяющиеся схемы и систематизировать их.

Эта задача предполагает по меньшей мере два различных пути своего решения. Во-первых, эти схемы, моделирующие человеческий мир, могут быть отнесены по ведомству философской феноменологии; таков путь Э. Кассирера. Сюда же примыкает работа структуралистов над инвентаризацией этих схем; бесспорно, например, что исследования Леви-Стросса открыли ряд возможностей, которые еще не скоро будут исчерпаны. Но мифология имеет весьма для нее существенное психологическое измерение, и в этом своем измерении она должна быть изучена именно как таковая, имманентно, а не ликвидирована как предмет через сведение к внеположным вещам (как это делал, например, ортодоксальный фрейдизм). В этом необходимость попытки Юнга — независимо от того, как приходится оценивать результаты этой попытки.

2

Одно из распространенных обозначений психологии Карла Густава Юнга (1875—1961), введенное им самим, — «аналитическая психология». Это название, представляющее как бы перевернутый вариант фрейдовского термина «психоанализ», хорошо выражает противоречивое отношение зависимости и отталкивания, в котором работа Юнга относится к идеям Фрейда.

Более того, противоречив и сам характер отталкивания Юнга от ортодоксального фрейдизма. Объяснять дело «завистью» Юнга к славе и интеллектуальному превосходству учителя — выход, который следует предоставить запоздалым публицистам фрейдовской «партии». История повторяется: в античной литературе были попытки мотивировать философские различия между платонизмом и аристотелизмом дурным характером Аристотеля, не ужившегося с учителем. Более серьезные указания на идеологически консервативный характер юнговского выступления с ревизией фрейдизма. Это — определенная сторона истины, которой надо отдать должное; и все же для начала следует отклонить презумпцию виновности для Юнга и попытаться добросовестно рассмотреть научно-позитивную, осмысленную сторону его разрыва с доктриной учителя.

Уже первые столкновения с Фрейдом, еще до окончательного разрыва в 1913 году, относились либо к «метафизическим» мечтаниям ученика, либо к «сексуальной теории» учителя. Запомним первый пункт, но для начала сосредоточим внимание на втором. Дело было

не, только в том, что Юнг указывал на «многочисленные случаи неврозов, в которых сексуальность играла разве что служебную роль, на первом же месте стояли иные факторы, как-то: проблема сосуществования с социальным окружением, подавленность трагическими жизненными обстоятельствами, притязание на престиж и т. п.»¹. Важнее были разногласия в восприятии феномена «духа», культуры: «Стоило проступить в каком-нибудь человеке или художественном произведении отблеску духовности, как Фрейд ставил его под подозрение и усматривал в нем вытесненную сексуальность... Я заметил ему, что если продумать логически его гипотезу до конца, это будет уничтожающим приговором над культурой. Культура окажется пустым фарсом, болезненным результатом вытесненной сексуальности.— Ну да,— подтвердил он,— так оно и есть. Это проклятие судьбы, против которого мы бессильны»². Конечно, Фрейд был волен отбросить подобные апелляции к чувству как научно бессмысленные. Но ведь для Юнга дело шло не только об оценке, но и о понимании. Главный позитивный резон юнговской критики Фрейда может быть сформулирован так: предложенная классическим фрейдизмом модель духовной жизни всецело держится на одном весьма сомнительном методологическом допущении — будто все более высокие и сложные формы бытия непременно должны быть без остатка редуцированы к некоему простейшему началу и тем самым «разоблачены» в качестве иллюзии. Характерную методологическую параллель фрейдизму представляет вульгарный социологизм (в избитой шиллеровской формуле о «любви и голоде», господствующих над миром, фрейдизм взял первую половину, вульгарный социологизм — вторую). Все подобные умонастроения апеллируют к тому — по видимости непререкаемому — факту, что биологические элементы человеческого существования предшествуют мировоззренческим и потому якобы более реальны, чем последние. На деле человек, поскольку он есть человек, то есть существо социальное, по необходимости есть также, говоря словами Э. Кассирера, «символическое животное», потребность которого в символическом моделировании своего мира не уступит по своей существенности, настоятельности, ежеминутности любой из биологических потребностей. Еще никто не видел человека, способного съесть кусок хлеба или удовлетворить сексуальное желание, не вводя этого акта в сплетение хотя бы сколь угодно элементарных символических цепочек. Но если это так, не нужно искать для внутреннего человеческого универсума того абсолютного вещественного центра, которого мы не ищем для универсума космического, — иначе говоря, последнего «значения», которое само не может обозначать чего-то другого. На деле различные стороны человеческого бытия могут взаимно «обозначать» друг друга таким образом, что нельзя сказать,

¹ C. G. J u n g, *Erinnerungen, Träume, Gedanken...*, Zürich — Stuttgart, 1961, S. 152.

² *I b i d e m*, S. 154.

какой из двух полюсов А и Б является обозначающим, а какой — подразумеваемым: в конечном же счете «имеется в виду» не какой-то один из этих двух полюсов, но факт их соотнесенности. Это весьма наглядно выявилось, между прочим, в контрверзе между Фрейдом и Адлером (на которую ссылался и Юнг): последний, как известно, предложил альтернативную модель, где на место фрейдовской «сексуальности» под всю сумму мыслимой символики подставлялась «воля к власти». Мы можем с некоторым упрощением изобразить суть дела так: если существует простейшая словесная мифологема «овладеть женщиной», то, по Фрейду, мы обязаны сделать из ее наличности вывод, что всякое «овладеть» всегда подразумевает «женщину» (но почему-то ни в коем случае не наоборот!), а по Адлеру — что под «женщиной» всегда кроется стремление «овладеть», утвердить себя (но опять-таки без обратной связи). Правомерность и необязательность обоих толкований лишний раз показывает, что весь смысл ходового словосочетания — именно в регистрации *взаимобратимой* связи идей, как эта последняя сложилась в итоге социальной эволюции человечества. Юнгу не стоило большого труда показать, что как раз сексуальные мотивы наделены в человеческой психике сложнейшим символическим значением и этому значению — а не чисто биологическим факторам — обязаны своим распространением. В частности, выплывание в мифах, художественных произведениях, снах и фантазиях современных пациентов и т. п. особенно интересовавшего фрейдистов мотива инцеста происходит не просто оттого, что сексуальная энергия тех или иных индивидов оказалась в результате детских впечатлений направленной на их ближайших родственников¹; идея кровосмешения исторически оказалась связанной с представлением об изначальном и потому «священном» состоянии мира, о божественной экстраординарности. Инцест — это символ нарушения социальной меры, в силу которого личность недозволенным образом мыслит себя сочленом сверхчеловеческого мира богов (поздний Юнг назовет этот случай «Inflation»²). Во фрейдовской интерпретации мифа об Эдипе нужно все поменять местами, чтобы добиться правильного смысла: Эдип не потому претерпевает свою судьбу, оказываясь носителем экстраординарного значения (разгадка загадки сфинкса) и экстраординарной власти³, что его неудержимо влекло к реализации «эдипова комплекса», но напротив; в убийстве отца и соитии с матерью мифомышление в соответствии со своими имманентными законами обретает символ для характе-

¹ Ср. раннюю и еще вполне ортодоксально-фрейдистскую работу О. Панка: «Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage: Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens», Leipzig — Wien, 1912.

² Термин «Inflation» не имеет ничего общего с обычным значением слова «инфляция» («обесценение»). Он связан с церковной фразеологией и лучше всего может быть передан как «гордыня» (в строго религиозном смысле) или как «надмевание».

³ В подлиннике трагедия Софокла озаглавлена не «Эдип-царь», а «Эдип-тиран»; термин τύραννος (тиран) подчеркивает в греческом языке не жестокость властителя, но illegитимный характер его власти.

ристики его «выходящего из нормы» бытия. Юнг в конце жизни так подводил итоги своих поправок к Фрейду: «Распространенная ошибка — полагать, будто я не вижу значения сексуальности. Напротив, она играет в моей психологии существенную роль, а именно, как важное — хотя и не единственное — выражение психической целостности. Но моя главная установка состояла в том, чтобы исследовать и объяснить ее духовную сторону и ее нуминозный¹ смысл, которые выходят за пределы ее значения для индивида и ее биологической функции»².

Теперь, через полвека после столкновения Юнга со своим учителем, юнговская критика «сексуальной теории» Фрейда интересна уже не по связи со своим объектом. Poleмика с фрейдовским пансексуализмом давно перестала быть актуальным делом; уже сам Фрейд оказался вынужденным безгранично расширить рамки понятия «сексуального», одновременно лишая его почти всякой конкретности. Но по сие время не перестает быть актуальной методологическая проблема соотношения формы и содержания (означающего и подразумеваемого) в структуре символа; и здесь гибкость позиции Юнга, сумевшего схватить диалектику живого мифа, в котором знак и означающее на наших глазах способны меняться местами, может вызвать достаточно позитивный интерес и у исследователя, не разделяющего мистико-метафизических уклонов швейцарского психолога. Внутренняя необходимость для науки XX века более динамично подойти к психологии символа, нежели это делалось в прошлом столетии, засвидетельствована мыслителями совершенно иного склада, чем Юнг. Целесообразно вспомнить слова Э. Кассирера: «Миф нельзя сводить к определенным застывшим, статичным элементам; мы должны стараться понять его в его подвижности и гибкости»³.

Мы сознательно начали с наиболее разумных аспектов юнговской позиции; во всяком умственном построении естественно прежде всего искать его смысл, ибо лишь исходя из этого смысла можно подвергнуть адекватной критике то, что лежит вне этого смысла. Однако в юнговской полемике с Фрейдом, как и во всем мире его мышления, бьет в глаза смешение здравых научных установок с причудливыми и внутренне необязательными философскими формулировками, современного — с архаичным. Колоритная архаичность формулировок Юнга обусловлена прежде всего тем, что в борьбе против механистико-рационалистической традиции XIX века — против «Бюхнера и Молешотта», с которыми он ассоциировал Фрейда, — он систематически апеллировал от вчерашнего дня философии к ее позавчерашнему дню: к наследию ранней немецкой романтики. В деле Jung contra Freud воспроизводятся ходы мысли, у романтических мыслителей работавшие против рационализма французских

¹ «Нуминозный» (от лат. *nimen* — предельно общее понятие для языческого божества или демона) — термин, заимствованный у видного психолога религии Р. Отто; близко и понятию «мифологического».

² C. G. Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken...*, S. 172.

³ E. Cassirer, *Essay of Man*, New Haven, 1944, p. 76.

просветителей. Собственно говоря, влияние романтизма неотделимо и от позитивных достижений Юнга, — как же, ведь именно романтики в борьбе против рассудочного аллегоризма отточили понятие символа как органической многозначности. Здесь уместно вспомнить Шеллинга, говорившего о «бесконечности бессознательности», которой живет и подлинное произведение искусства, и подлинный миф: любое произведение искусства, «словно автору было присуще бесконечное количество замыслов, допускает бесконечное количество толкований, причем никогда нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении, как таковом»¹. Еще одна цитата из Шеллинга: «Чары... всей мифологии объясняются, между прочим, и тем, что они допускают и аллегорическое значение как *возможность*; в самом деле, аллегоризировать можно решительно все. На этом основана бесконечность смысла в греческой мифологии»². Эти формулировки без малейшего насилия накладываются на контрroversу между Фрейдом и Юнгом: если для первого образы фантазии суть однозначная *аллегория* полового влечения, то для второго в этих образах заложена бесконечность *взаимобратимых символических* сцеплений. Но вместе с интуитивной чуткостью к жизни символа Юнг вынес из романтической выучки и другие мировоззренческие традиции, и прежде всего откровенное недоверие к логике, иррационализм, приобретающий временами особенно агрессивные и отталкивающие черты под влиянием эпигонов романтизма типа Эдуарда Гартмана³. Правда, практический опыт психиатра не позволял Юнгу до конца забывать, *что* в реальности — реальности психиатрических больных — выступает как радикальная альтернатива разума; это отделяло его от безответственных Dozenten des Unbewussten (выражение Т. Манна) типа Л. Клагеса, инвективы которого против «духа — противника души» вызвали со стороны Юнга довольно выразительную критику. Но духовный авантюризм романтиков, их бросающая вызов элементарной научности тяга к мифотворческим экспериментам — весь этот опасный комплекс нашел у Юнга полную реализацию. Не следует забывать, что Фрейд в споре со своим учеником предстал как озабоченный хранитель традиций позитивистского рационализма. Юнг сообщает о таком красочном диалоге: «Я хорошо помню, как Фрейд сказал мне: «Мой дорогой Юнг, обещайте мне никогда не отказываться от сексуальной теории. Это самое важное. Поймите, из этого нужно сделать догму, несокрушимое заграждение». У него было лицо папаши, который берет с сына обещание по воскресеньям посещать церковь. С некоторым изум-

¹ Ф. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, Соцэкгиз, Л. 1936, стр. 383.

² Ф. Шеллинг, Философия искусства, «Мысль», М. 1966, стр. 109.

³ Еще в студенческие годы Юнг, по собственному свидетельству, «прилежнейшим образом» изучал «философию бессознательного»; тогда же он соприкоснулся с романтической традицией психологии, как она представлена Г.-Г. Шурбертом и шеллингианцем К.-Г. Карусом.

лением я спросил его: «Заграждение — а против чего?» На что он ответил: «Против черного потока грязи», — здесь он на минуту заколебался, а затем продолжил: «Против оккультизма»¹. Конечно, паническое поведение Фрейда и его неосторожные слова о «догме» давали Юнгу возможность сохранить выигрышную позицию и не без основания заметить, что сама «сексуальная теория была столь же «оккультной», то есть бездоказательной, всего лишь возможной гипотезой, как и любые спекулятивные концепции»². И все же контраст между позитивизмом Фрейда, искавшего в любой форме мистики лишь материал для психоаналитических «разоблачений», между его грубовато-недвусмысленным атеизмом³ — и готовностью Юнга к далеко заходящей игре с архаичкой мифомышлением, к тому, чтобы «стать на точку зрения» последней; достаточно разителен. Рядом с наукой XIX века фрейдизм может показаться интеллектуальной авантюрой; рядом с учением Юнга он оказывается топорным, но честным рационализмом в соседстве с комбинацией глубокомысленных двусмысленностей. Переписка Фрейда и Юнга (в частности, цитированное выше письмо Фрейда от 16 апреля 1909 года) свидетельствует, что до тех пор, пока их разрыв не состоялся, ученик играл роль искусителя, подстрекавшего наставника к рискованной и сомнительной постановке вопросов, на что последний отвечал: «Но я снова надеваю на нос отцовские очки и увещаю дорогого сына сохранять спокойную голову»...

3

Систематически излагать философские и психологические воззрения Юнга — задача трудная и до конца едва ли разрешимая. Все его мышление проникнуто принципиальной несистематичностью, сказывающейся уже на уровне стилистики: ничего общего со стройным продвижением к цели от одного предположения к другому — фразы и абзацы как бы паратактически поставлены рядом друг с другом без внутреннего подчинения и соподчинения. Единственный в своем роде факт: у Юнга, прославленного и притом крайне плодовитого ученого, нет, собственно, ни одной крупной работы в настоящем смысле этого слова; его большие книги — это циклы расположенных под общим переплетом этюдov без необходимой связи друг с другом, опять-таки просто «поставленных рядом». Его изложение всегда оставляет возможности для различных и взаимоисключающих выводов, его формулировки по большей части наделены колеблющимся, многосмысленным значением. От связного

¹ C. G. Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken...*, S. 154.

² *Ibidem*, S. 155.

³ Чего стоит его знаменитый ответ пытавшемуся эпистолярным путем обратить его в христианство англичанину, где он мстительно вскрывает за описанным в письме последнего религиозным переживанием сексуальную подоплеку компрометирующего свойства!

изложения своей доктрины он неизменно уклонялся и в конце концов предоставил это дело еще при жизни своей ученице Иоланде Якоби¹, оставаясь в ситуации «ограниченной ответственности» за то, что из этого выйдет.

Из практического опыта Юнг вынес одно убеждение, решающим образом определившее все его дальнейшие конструкции. Это убеждение состоит в следующем: существуют определенные мотивы и комбинации понятий, наделенные свойством «вездесущности» («Ubiquität»), — они с непостижимым постоянством выявляются не только в мифах и верованиях самых различных народов, заведомо не имевших между собой никаких связей, но и в сновидениях или бредовых фантазиях современных индивидов, для которых абсолютно исключено знакомство с мифологией. Существенно и то, что эти мотивы по видимости совершенно «фантастичны», «произвольны», то есть не детерминированы логикой внешнего мира; объяснить эти повсеместно распространенные символические сцепления повсеместными же условиями человеческой жизни нет никакой возможности. Остается искать порождающие их закономерности в самой человеческой психике. Поэтому Юнг предположил, что бессознательное вновь и вновь продуцирует некоторые схемы, априорно формирующие представления человека. Эти схемы он назвал «архетипами». Важно понять, что речь идет именно о схемах, а никак не о настоящих образах: «Архетипы имеют не содержательную, но исключительно формальную характеристику, да и ту лишь в весьма ограниченном виде. Содержательную характеристику первообраз получает лишь тогда, когда он проникает в сознание и при этом наполняется материалом сознательного опыта. Напротив, его форму можно... сравнить с системой осей какого-нибудь кристалла, которая до известной степени преформирует образование кристалла в маточном растворе, сама не обладая вещественным существованием... Архетип сам по себе есть пустой, формальный элемент, не что иное, как способность преформирования, данная возможность оформлять представления»². Но при всей своей формальности, бессодержательности, крайней обобщенности архетипические фигуры имеют свойство «по мере того, как они становятся более отчетливыми, сопровождаются необычайно оживленными эмоциональными тонами... они способны впечатлять, внушать, увлекать»³.

Эту констатацию лежащей в архетипах силы внушения важно иметь в виду при изучении юнговской интерпретации искусства и механизма его восприятия. Всякое эффективное внушение осуществляется через архетипы; поэтому художник — и это роднит его, по Юнгу, с пророком и другими аналогичными психологическими типами — это прежде всего человек, отличающийся незаурядной

¹ J. J a c o b i, Die Psychologie von C. G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk, Zürich, 1940.

² C. G. J u n g, Von den Wurzeln des Bewusstseins, Zürich, 1954, S. 95—96.

³ C. G. J u n g, Das Gewissen in psychologischer Sicht, in: «Das Gewissen. Studien aus C. G. Jung-Institut», I, Zürich, 1958, S. 199.

чуткостью к архетипическим формам и особо точно их реализующий. Важно и другое. Психическая энергия, которую сосредоточивает в себе архетип, не меньше любой физической энергии нейтральна относительно всех определений добра и зла: архетип сам по себе не морален и не имморален, не прекрасен и не безобразен, не осмыслен и не враждебен смыслу, но в нем заложены открытые возможности для предельных проявлений добра и зла. Поэтому архетипический характер внушения решительно ничего не говорит о доброкачественности или злокачественности самого внушения: архетипично творчество Гёте, но также и пошлейшие детективы, на архетипах основана власть над умами великих учителей человечества, но также и безответственных демагогов — вообще всякого «внушающего», каким бы ни было содержание этого внушения. Мало того, архетип амбивалентен даже с точки зрения биологических критериев: он выработан психофизическим организмом человека как «орган», гарантирующий равновесие психики, и до поры до времени действительно спасает индивида в угрожаемых состояниях; но в то же время затопление сознания архетипическими материалами — явная примета невроза или психоза. *Архетипичность — эпитет, начисто лишенный всякого оценочного содержания*¹. Осознание этого возвышает Юнга над обычным для романтической традиции оценочным идеализированием мифа и вообще бессознательного (ср. фразу Э. Гартмана об «изумительном бессознательном, которое грезит и молится, пока мы зарабатываем на прожитие»). Здесь опять-таки психиатрический опыт Юнга принуждал его к менее сентиментальному и более конкретному взгляду на вещи.

Архетип формален, он есть форма, феноменологическая структура. Пользуясь архаической философской терминологией, Юнг любил говорить, что в противоположность Фрейдю, искавшему только *causae efficientes*, то есть спрятанную за процессом каузальность в обычном смысле этого слова, и Адлеру, ставившему вопрос о *causae finales* — о целенаправленности психических процессов, сам он впервые обратил внимание на *causae formales*, то есть на имманентные формообразующие закономерности. Аристотелианско-платоническая терминология довольно адекватно передает суть дела: действительно, архетипы Юнга — это как бы Платоновы идеи, из божественного сознания перемещенные в бессознательное человека, — и при этом, разумеется, утратившие свой ценностный ореол².

В качестве вместилища («душевного пространства») для архетипов Юнг постулировал особо глубокий уровень бессознательного, выходящий за пределы психической личности, — «коллективное

¹ Поэтому, если Юнг делил литературные тексты в зависимости от уровня насыщенности архетипическим материалом на «психологические» и «визионерские», естественно отбирая для своего анализа вторую категорию, из этого отнюдь не следует, что в его глазах «визионерская» литература «выше» или «лучше» бытописательской.

² Само слово «архетип» взято из платонической традиции; например, оно характерно для словоупотребления христианского платоника V века, писавшего под именем Дионисия Ареопагита.

бессознательное». У коллективного бессознательного в свою очередь несколько уровней: непосредственно под персональным бессознательным, состоящим (по Фрейдю) из материалов неосознанного или вытесненного из сознания личного опыта, начинаются слои группового бессознательного: бессознательное семьи или другого микро-социума, затем бессознательное более крупных социальных групп вплоть до нации и группы наций, объединенных общим прошлым (например, Европы)¹, далее идет общечеловеческое коллективное бессознательное. На еще больших глубинах лежат материалы, общие для человеческого бессознательного с животным миром: они уже не принадлежат к психическому миру в точном значении этого слова, и для этой — уже внечеловеческой — сферы Юнг ввел термин «психодное».

Коллективное бессознательное — центральное понятие психологии Юнга. Тем характернее для той атмосферы двусмысленной многозначности, в которой живет юнговское учение, что истолкование этого понятия оставлено открытым. Прежде всего не вполне ясно, что прибавляет понятие коллективного бессознательного к понятию архетипов; слова «вместилище» и «пространство» применительно к психическому миру остаются простой метафорой (даже такое необходимое слово, как «уровни», не свободно от налета пространственной метафоричности). Что касается самих архетипов, то это понятие можно истолковать как развитие давно известного понятия инстинкта (инстинкт, проецированный на сознание и в нем становящийся представлением, стало быть, приобретающий сверх динамических еще и структурно-формальные аспекты). Сам Юнг как будто бы уполномочивает нас на такое понимание, связывая феномен коллективного бессознательного с биологическим механизмом наследственности (ср. современное понятие «генетического кода»). Была и другая возможность, которую Юнг спорадически использовал, — соотнести этот феномен с социальным аспектом психологии; такая тенденция стимулировалась в его мышлении сильным влиянием Леви-Брюля. При таком понимании идея коллективного бессознательного лишена всякого мистического характера и довольно близка к понятию «социального бессознательного» у неофрейдистов типа Фромма. Поскольку нет сомнения, что в филогенетическом процессе социальность человека предшествовала окончательному становлению его сознания, более чем естественно предположить, что он есть ζῷον φύσει πολιτικόν («животное, по при-

¹ Постулирование специфических архетипов для психики отдельных народов вызвало со стороны некоторых критиков Юнга обвинения в расизме. Однако расизм — это не констатация биологических или психологических особенностей этнических групп, а сообщение этим особенностям оценочного смысла. Но как раз этого из тезисов Юнга невозможно вывести без крайнего насилия над логикой: ведь мы видели, что всякий архетип принципиально амбивалентен, а следовательно, обладание теми или иными архетипами не может быть для народа ни преимуществом, ни пороком. Одним из выводов, которые сам Юнг делал из своей гипотезы, было, между прочим, осуждение колониального европеивания цветных народов, «отрываемых от своих архетипов».

роде своей общественное») уже на досознательных уровнях своей психики.

Однако в концепции коллективного бессознательного лежат и совсем иные возможности. Из научной рабочей гипотезы она легко может обернуться модернизированной формой философского мифа в стиле Веданты, Платона или Шопенгауэра: тогда эквивалентами коллективного бессознательного окажутся «брахман», «мировая душа» или «мировая воля» — обозначения внеличной духовной субстанции, иллюзорным эпифеноменом которой предстает индивидуальное человеческое самосознание (сам Юнг пользуется таким сравнением: психика человека — гриб, коллективное бессознательное — грибница). В азарте исконно романтического «*placet exhergiri*» Юнг не отказывается от далеко заходящей игры с такими возможностями, что в свою очередь открывает дверь для допущений, стоящих на грани оккультизма (коллективное бессознательное как кладовая всечеловеческого знания, как канал непосредственного психического общения, даже как место загробного существования душ и т. п. — продолжение линии, намеченной «Опытом о духовидении» Шопенгауэра); этому способствует и введенное Юнгом рискованное понятие «акаузальной синхронистической зависимости»¹. Более конструктивны, но все же достаточно сомнительны попытки Юнга использовать понятие коллективного бессознательного для конструирования строго монистической модели мира, в которой психика через уровни бессознательного без малейшего разрыва непосредственно переходит в вещное бытие². Естественно-онтологические экскурсы Юнга крайне характерны для экспансионизма аналитической психологии, постоянно ищущей выходы ко всем прочим сферам знания и не чуждой притязаний на роль науки наук, восседающей в центре их круга наподобие Философии и Теологии со средневековых аллегорий³. Так или иначе, однако, не в этих экскурсах лежит сила гипотезы Юнга, привлекающая к последней таких властителей умов современного Запада, как А. Тойнби, Г. Рид и недавно умерший П. Тиллих. Тем менее существенны спекулятивно-мистические элементы юнговского философствования, никак не вытекающие из гипотезы об архетипах как таковой и являющиеся ее произвольным домысливанием. Рациональная критика психологии Юнга должна

¹ Ср.: C. G. Jung, Synchronizität als ein Prinzip akausalen Zusammenhangs, in: Jung - Pauly, Naturwissenschaft und Psyche, Zürich, 1952.

² «Более глубокие слои психики по мере возрастания глубины и затемненности все больше теряют индивидуальное своеобразие. При продвижении «вниз», то есть по мере приближения к автономным функциональным системам, они становятся все коллективнее, чтобы в вещественности тела, то есть в химических телах, стать универсальными и в конце концов раствориться. Углероды тела — это углероды вообще». «В самом низу» психика становится вообще «миром» (C. G. Jung, Zur Psychologie des Kind-Archetypus, in: C. G. Jung u. K. Kerényi, Einführung in das Wesen der Mythologie, V Aufl., Zürich, 1951, S. 136).

³ В этом отношении характерно ежегодное издание «Эранос», в котором публикуются статьи по мифологии, истории религии и философии, по этнографии, по эстетике и т. п., объединенные вокруг юнговских идей. В число авторов «Эраноса» входит даже биолог А. Портманн.

с полной четкостью различать в ней три слоя, без полной обязательности соединенные между собой: 1) конкретные научные наблюдения; 2) не до конца доказанные, но убедительные рабочие гипотезы; 3) иррационалистическую спекуляцию.

Как бы ни интерпретировать, однако, понятие коллективного бессознательного, очевидно, что оно имплицитно подразумевает дальнейшее углубление намеченного уже Фрейдом плюралистического понимания индивидуального психического мира. Если Фрейд вычленил в массе психических явлений уровни «Оно», «Я» и «Сверх-Я», то Юнгу понадобились новые персонажи для той драмы, которая разыгрывается на границах личности и коллективного бессознательного. Есть несколько «фигур», которые, по Юнгу, репрезентируют перед нами вневечные бездны, стоя как бы на пороге этих бездн: каждая из этих фигур сама имеет черты подчиненного «Я». Так, все негативные черты индивида, воспринятые им через наследственность, но отвергнутые его сознанием и оттесненные в бессознательное, складываются в фигуру «Тени» — анти-«Я», некоего дьявола психического микрокосма. «Тень — это... та скрытая, вытесненная, по большей части неполноценная и преступная личность, которая своими последними ветвями достигает мира звериных предков и таким образом охватывает весь исторический аспект бессознательного»¹. Другие пограничные лики коллективного бессознательного — «Анима» и «Анимус». «Анима» — это образ женщины (не какой-то определенной женщины, но «женщины вообще»²) в бессознательной психике мужчины; формой для нее служит сочетание архетипических черт и инфантильного представления о матери, а материалом — женские черты, изначально наличные в его «Я», но по мере полового созревания и кристаллизации личности оттесненные в бессознательное. В женском бессознательном «Аниме» соответствует «Анимус». «Тень», «Анима» и «Анимус» могут восприниматься как дифференциация фрейдовского «Оно». Напротив, сфера «Сверх-Я» для Юнга утрачивает всякое единство, — и здесь нельзя не видеть антагонистического противоречия между стилем мышления учителя и ученика. Мировоззрение Фрейда без остатка социологизирует всю ту часть человеческой психики, которая необъяснима из чисто биологических инстинктов: с его точки зрения, все, что побуждает человека к самообузданию и самопреодолению, есть насильственное внушение со стороны общества. Коль скоро это так, нет оснований усматривать принципиальное различие между интимнейшим устремлением личности к совершенству и вульгарной робостью перед «начальством», перед общественным мнением: то и другое поддается объединению в понятие «Сверх-Я». Юнг, напротив, различает две душевные инстанции: «Маска» (Persona) и «Самость» (das Selbst). Структурно фрейдовскому «Сверх-Я» соответствует «Маска»: она также «представляет средостение между сознатель-

¹ C. G. Jung, Aion..., Zürich, 1954, S. 379.

² C. G. Jung, Seelenprobleme der Gegenwart, 5. Aufl., Zürich, 1950, S. 256.

ным «Я» и объектами внешнего мира»¹. Но «Маска» — это пустое, бессодержательное средоточие только социального, что для романтика Юнга предстает как угроза для человеческой сущности: «Есть опасность стать тождественным своей Маске, скажем, когда профессор отождествляет себя со своей кафедрой или тенор — со своим голосом... Маска есть то, что человек, по сути дела, не есть, но за что он сам и другие люди принимают этого человека»². Параллелизм между понятием «Маски» у Юнга и такими категориями современной мысли, как хайдеггеровское «Ман», бьет в глаза. Чтобы договорить за Юнга и назвать вещи своими именами: «Маска» — это продукт не просто социального бытия, но *социального отчуждения*. Напротив, все аксиологические функции «Сверх-Я» Юнг передает «Самости» — непосредственно ощущаемому личностью императиву целостности. Если «Маска» — это то, «что человек, по сути дела, не есть», то «Самость» как бы в большей степени «Я», чем само «Я». По этому поводу можно было бы вспомнить глубокомысленные слова древнегреческого поэта-моралиста Пиндара: «Стань тем, что ты есть!» О специфике и о противоречиях юнговской концепции «Самости» нам еще придется говорить ниже, в связи с выяснением границ намеченной у Юнга аксиологии.

4

Все вышесказанное косвенно соотносится с проблемой художественного творчества: о чем бы ни говорил Юнг — о невротических симптомах или об алхимических символах, о верованиях дикарей или о догматах церкви, — его неизменно занимали внутренние законы образотворческой способности человека, что уже явственно смыкается с конкретным изучением искусства и литературы. Но Юнгу достаточно часто приходилось говорить и непосредственно о психологии художника или об «архетипической» структуре тех или иных художественных произведений; некоторые феномены литературы («Фауст» Гёте, музыкальные драмы Рихарда Вагнера, «Улисс» Джойса) занимали его всю жизнь, и замечания, касающиеся их, рассеяны по самым различным книгам и статьям психолога.

Если юнговская психология весьма интенсивно искала контактов с художественным творчеством, то и последнее платило ей взаимностью. Поэт-символист Вячеслав Иванов, например, внутренне подготовленный к рецепции юнгианства всем своим воспитанием в духе традиций немецкой романтики, по-видимому, попадает в его круг уже в 1917 году: сонет Иванова «Порог сознания»³, написанный

¹ Из неопубликованных материалов семинара, цит. по: C. G. Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken ...*, S. 409.

² C. G. Jung, *Gestaltungen des Unbewussten*, Zürich, 1950, S. 155.

³ Вот первое четверостишие этого сонета:

Пытливый ум, подобно маяку,
Пустынное обводит оком море
Ночной души, поющей в слитном хоре
Бесплодную разлук своих тоску...

в Москве 13 декабря этого года, в 1930 году получил посвящение Эмилию Метнеру, брату композитора Н. Метнера и правоверному юнгианцу, благодаря чему соотносительность стихотворения с миром «аналитической психологии» оказалась еще более недвусмысленно фиксированной. В этом мире московскому мистагогу из знаменитой «башни» было легко ориентироваться; его статья «Анимус и Анима», опубликованная в журнале «Согопа» в 1934—1935 годах, о том свидетельствует. После нее читателя не удивит стихотворение из «Римского дневника» Вячеслава Иванова (1944) «Понесшая под сердцем плод...», где поэт играет с идеями Ранка, пропущенными через юнгианское переосмысление. Юнговскому коллективному бессознательному довелось однажды благодаря Иванову быть воспетым в русских стихах:

Нисходят в душу лики чуждых сил
И говорят послушными устами.
Так вещими зашелестит листьями
Вселенской жизни древо, Игдразил¹.

Одетое всечувственной листвою,
Одно и все во всех — в тебе, во мне,—
Оно растет, еще дремля в зерне,
Корнями в ночь и в небеса главою...

Другое стихотворение из «Римского дневника» («Ты на пути к вратам Дамаска...») дешифрует новозаветную историю обращения Савла (апостола Павла) как процесс кризисной индивидуации, то есть становления истинного «Я» через встречу не-истинной «Persona» (псевдо-«Я») с архетипом «Самости»².

В связи с юнговской психологией может быть названо и другое имя, пожалуй, более значительное, чем имя Вячеслава Иванова: имя немецко-швейцарского романиста и поэта, лауреата Нобелевской премии Германа Гессе (1877—1962). Уже роман Гессе «Демиан», знаменующий собой перелом в творчестве писателя (написан в 1917 году), рисует в тонах «глубинной психологии» путь «индивидуации», то есть продвижения к целостной личности через встречу со своим бессознательным. Особенно интересно то, что присущее учению Юнга понимание индивидуальной душевной жизни как некоей внутренней драмы со множеством персонажей («Я», «Анима», «Самость», «Маска», «Тень» — как бы перечень действующих лиц!) осмысливается у Гессе как принцип поэтики, переводится в теоретико-литературное измерение. Приводим характерную авторскую декларацию из романа Гессе «Степной Волк» (1927): «...В действительности никакого Я, даже самое наивное, не являет собой единства, но любое содержит чрезвычайно сложный мир, звездное небо в миниатюре, хаос форм, ступеней и состояний, наследственных черт и возможностей... Обман основан на простом перенесении. Телесно

¹ *Игдразил* — мировое древо в скандинавской мифологии, аналогичное библейскому Древу Жизни.

² О значении этих терминов юнговской психологии см. ниже, следующий раздел статьи.

любой человек есть единство, душевно — никоим образом. Также и литературное творчество, даже самое утонченное, по традиции неизменно оперирует с мнимо целостными, мнимо обладающими единством личностями. В существовавшей доселе словесности специалисты и знатоки превыше всего ценят драму, и не без основания, ибо она предоставляет (или могла бы предоставить) наибольшие возможности для изображения Я как некоего множества, — если бы только этому не противоречила грубая видимость, обманным образом внушающая нам, будто коль скоро каждое отдельное действующее лицо драмы сидит в своем неоспоримо единократном, едином, замкнутом теле, то оно являет собой единство. Поэтому наивная эстетика выше всего ставит так называемую драму характеров, в которой каждая фигура с полной наглядностью и обособленностью выступает как единство. Лишь мало-помалу в отдельных умах брезжит догадка, что все это, может статься, есть всего лишь дешевая эстетика видимости, что мы впадаем в ошибку, когда применяем к нашим драматургам великолепные, но для нас не родные, а всего-навсего перенятые нами понятия о красоте классической древности, которая, как всегда исходя из зримого тела, и измыслила, собственно, эту фикцию Я, действующего лица...». Любопытно, что в качестве примера того случая, когда персонажей пьесы необходимо рассматривать «не как отдельные существа, но как части, как стороны, как различные аспекты некоего высшего единства», Гессе приводит именно «Фауста», который и Юнгу представлялся особенно благодарным материалом для проверки своих догадок: «...Тот, кто попробует взглянуть с этой стороны на «Фауста», увидит Фауста, Мефисто, Вагнера и всех прочих как единство, как сверх-лицо, и только в этом высшем единстве, а не в отдельных фигурах, окажется выявленным через притчу нечто от подлинной сути души...» Отметим, что о «высшем единстве» Гессе говорит как о весьма серьезной реальности: как в этико-психологической плоскости единство личности ни у Юнга, ни тем более у такого моралиста, как Гессе, отнюдь не исчезает, а только из само собой разумеющейся данности превращается в жизненную задачу¹, — так и в плоскости поэтики императив цельности и замкнутого равенства самому себе не отменяется, но предъясняется не «характеру», а иным структурам в рамках произведения. Автор «Степного Волка» — романа, который, по авторитетному суждению Томаса Манна, «в своей экспериментальной отваге не уступает «Улиссу» и «Фальшивомонетчикам»² (причем выражается эта «отвага» по преимуществу в только что описанной концепции личности), — более явственно, чем Джойс или Жид, связан с традиционным гуманизмом. Кем бы ни был Гессе — «песимистом он не был», как справедливо отмечает немецкий исследо-

¹ Ср. понятие «индивидуации» у Юнга и «уроки построения личности» в финале «Степного Волка» Гессе.

² Т. М а н н, *Gesammelte Werke*, В. XI, Berlin, 1955, S. 258.

ватель его творчества: все написанное им проникнуто верой в серьезность задач, поставленных человеку, и «Степной Волк» не составляет исключения. Как заметил сам автор, в одном позднем (1941) эссе вернувшись к своей книге, «история Степного Волка рисует болезнь, но не такую, которая ведет к смерти, не конец, но обратное этому: выздоровление»¹. Пафос мучительной борьбы за выздоровление, за построение недостроенного «Я» противостоит как благодушным иллюзиям наличности искомого, так и нигилизму: распада морального субъекта, при котором не с кого было бы требовать ответа, в конечной перспективе книги нет. Равным образом и на собственно эстетическом уровне, который представлялся Гессе символом и зеркалом морально-жизненного, проза этого писателя никоим образом не приходит к хаосу. Как было сказано выше, если скрепа целостности вынута из «персонажа», это не означает, что она не перенесена в какой-то иной слой произведения. Специально «Степного Волка» Гессе стремился строить «как сонату».

Стало быть, некоторые стороны намеченной Юнгом концепции душевных структур в принципе поддаются и такой — эстетически и морально конструктивной — экспликации. Вообще говоря, связь Гессе с Юнгом никоим образом нельзя описывать слишком однозначно: писатель был способен на весьма критическое отношение к идеям психолога, и притом специально к заключенным в них антиманистическим возможностям². Разумеется, история литературы имела бы странный вид, если бы писатели и впрямь, как это представляется некоторым литературоведам, пассивно и послушно «облекали в образы» истинные и ложные тезисы, получившие рождение вне их творчества! Психология может быть для литературы (и для писательского осмысления собственной работы, для авторской рефлексии) только трамплином, только напоминанием чего-то, что писатель уже знает, хотя еще не вполне сознает. И соответственно с этим нас интересуют тезисы Юнга не только «сами по себе», но и в том переос-

¹ H. Hesse, *Gesammelte Schriften...*, B. VII, Berlin—Frankf. a. M., 1957, S. 413.

² Здесь следует назвать письмо Гессе к Юнгу, помеченное декабром 1934 года (см.: H. Hesse, *Gesammelte Werke*, B. VII. *Briefe*, 1951, S. 575—578), которое — наряду со статьей 1918 года «Художник и психоанализ» — принадлежит к наиболее выразительным декларациям писателя по интересующему нас вопросу. Писатель протестует в своем письме против юнговского отрицания «сублимации», которая представлялась корреспонденту Гессе ложным понятием, ориентирующим индивида на превратную реализацию своих пожеланий, с которыми якобы следует иметь дело в их «подлинном» виде (нередкий для Юнга уклон к морально деструктивному возвеличению природного). В глазах Гессе понятие сублимации несравненно шире фрейдовской проблематики и содержит в себе весь аскетический пафос культуры, творческой самодисциплины: без аскезы, без «возгонки» («sublimatio») природы и ее алхимического пресуществления в духовность была бы немислима, например, музыка Баха, и если психоаналитик берется вернуть художника к его непревращенной биологической витальности, он, Гессе, «предпочел бы, чтобы не было никакого психоанализа, а мы взамен имели бы Баха» (*i b i d e m*, S. 527, — ср. аналогичные высказывания Рильке об опасности психоаналитическим путем излечиться от своего поэтического дара).

мыслении, которое они получали, попав в контекст творческой работы писателя. Можно сказать, пожалуй, что в творчестве Гессе эти тезисы претерпели некоторое «просветление»: если в мышлении самого Юнга баланс гуманистического и антигуманного постоянно колеблется (стоит односторонне выпятить дифирамбы иррациональной «жизненности», чтобы получить обскурантизм, и, соответственно, перенести акцент на идеал индивидуации, чтобы получить гуманизм), то у Гессе нравственно-конструктивные возможности получают недвусмысленный перевес. Но справедливости ради следует сказать, что в научных находках Юнга (не в его метафизических интенциях) эти конструктивные возможности все же присутствовали.

Мы только что произвели несколько странное, но необходимо вызываемое существом дела разграничение в оценке «самого Юнга» и отдельных его идей. Это разграничение весьма характерно для практического подхода к Юнгу Томаса Манна. То, что мы упоминаем его в связи с Юнгом, может показаться неожиданным, ибо сам Манн всегда называл в качестве своего психоаналитического наставника Фрейда и никогда — Юнга. Дело в том, что в отличие от Гессе, чисто лично связанного с окружением Юнга (с Б.-Й. Лангом, пациентом которого Гессе долго был и которого он вывел под именем Лонгуса в повести «Паломничество в страну Востока»), Манн в персональной плоскости избегал контактов с цюрихским психологом¹ и, сохраняя «верность» Фрейду, любил относиться за счет Фрейда (или, что почти то же самое, за счет психоанализа «вообще») свои рецепции юнговских находок. Юнг был для него главным образом «умным, но несколько неблагодарным отпрыском»² фрейдизма. Иногда писатель, напротив, соотносил воспринятые им идеи Юнга не с именем учителя, а с именами учеников психолога — прежде всего К. Керенье, регулярного консультанта Манна по вопросам истории мифа и по классической филологии, и отчасти Г. Циммера³.

Тем показательнее факт интеллектуальной встречи Т. Манна с гипотезами Юнга — факт, предстающий перед нами безусловно очищенным от любых случайных и необязательных моментов личного влияния⁴. Следует говорить именно о встрече, а не о простом воздействии, ибо к осознанному оперированию с архетипическими

¹ Причины такого отношения многообразны и едва ли до конца выяснены. На поверхности лежат биографические мотивы — раздражение, вызванное «отступническим» поведением Юнга относительно Фрейда: в шумной и с обеих сторон не всегда справедливой полемике Манн принимал — по-человечески — сторону учителя. К тому же любые нападки на Фрейда после 1933 года волею обстоятельств, к науке не относящихся, попадали в более чем одиозное соседство.

² T. M a n n, *Gesammelte Werke*, B. X, S. 509.

³ Индолог-юнгианец Генрих Циммер (1890—1943), сблизившийся с Манном в кругах антифашистской эмиграции в США, подсказал ему сюжет его новеллы с древнеиндийской топикой «Обменные головы». Американское издание новеллы в 1941 году вышло с авторским посвящением Циммеру.

⁴ На это можно было бы возразить, что влияние личного плана Манн мог испытывать со стороны тех же Керенье и Циммера; однако различие в степени «влиятельности» (и попросту в возрасте) не позволяет предполагать «влияния» в собственном смысле этого слова.

материалами Манн шел с того времени, когда взгляды Юнга еще не вполне сложились и, во всяком случае, не были известны за пределами узкого кружка. Мало того, в одном отношении писателю удалось опередить психолога и успеть художественно реализовать находки, которые Юнгу пришлось задним числом осмыслить научно: речь идет о проникновении в суть алхимического мифа, как оно было осуществлено — в контексте совершенно иных литературных и философских задач — в романе «Волшебная гора»¹. Но когда Томас Манн, окончив работу над «Волшебной горой», перешел к произведению, в центре которого стоит проблема архетипического, — к своей библейской тетралогии «Иосиф и его братья», трактующей о становлении человеческого «Я»², — он уже был знаком с постановкой вопроса у Юнга. Вот как сам Манн объяснял тему своей тетралогии: «...В типичном всегда есть очень много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как и всякий миф, — это изначальный образец, изначальная форма жизни, вне-временная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы»³. Эта фраза — едва ли не лучшее из возможных кратчайших изложений концепции архетипа. Специфическая литературная структура тетралогии, проявляющаяся уже на уровне языка (синтез различных исторических пластов лексики, игра со скрытыми цитатами), по мысли Манна, реализует обретенное человеком XX века восприятие прошедшего как чего-то, что не только «было» до нас, но и «есть» в нас — в присущем нам наследии коллективного бессознательного. Произведение Манна, по его же словам, «пытается объединить в себе очень многое и заимствует свои мотивы, рассыпанные в нем намеки, смысловые отзвуки и параллели, а также и самое звучание своего языка из самых разных

¹ Бросается в глаза соответствие фигуры мингера Пеперкорна архетипу «Больного Короля»; соответственно роль «Сына Короля», который и является центральной фигурой мифа, играет сам Ганс Касторп. Согласно всем алхимическим предписаниям, спасительное деяние «Сына Короля» должно состоять в сведении воедино противоположностей: этому строго отвечает срединное положение Касторпа между «светлым» Сеттембрини и «темным» Нафтой (ср. сон Касторпа, в котором идеал человечности дан как единство противоположностей). Любовная авантюра Касторпа с Клавдией Шоша наделена явственными чертами «тайнства сонтия» (ср.: C. G. J u n g, *Mysterium Conjunctionis*, Zürich, 1949). Подобная интерпретация (разумеется, сосуществующая в многозначном соотношении с другими смыслами романа) не является ни произвольной, ни даже неявной для самого автора; в книге неоднократно употребляются для характеристики ее содержания слова «алхимический» и особенно «герметический» (от имени Гермеса Трисмегиста — легендарного чиновальника алхимического тайноведения). «Волшебная гора» писалась между 1912 и 1924 годами; труд Юнга «Психология и алхимия» вышел в свет в 1944 году (хотя его идеи, разумеется, формировались ранее).

² «Я рассказывал о рождении «я» из первобытного коллектива...» (Т. М а н н, Собр. соч., т. 9, Гослитиздат, М. 1960, стр. 187). Сама собой напрашивается параллель с заглавием известной работы Юнга «О корнях сознания» (*Über die Wurzeln des Bewußtseins*).

³ Т. М а н н, Собр. соч., т. 9, стр. 175.

сфер», ибо «представляет... все человеческое как нечто единое»¹. Сама по себе работа писателя над рассказом Книги Бытия, построенная на привлечении всех мыслимых мифологических ассоциаций (например, свадьба Иосифа окрашена в тона элевсинского мифа), крайне напоминает юнговский метод «амплификации» (по этому методу содержание сновидения высветляется посредством целенаправленного ассоциирования, углубляющего и расширяющего первоначальный «сюжет»). Очевидно, что и «амплификация» Юнга, и оперирование Манна с мифом немислимо вне доверия к сущностному единству общечеловеческого бессознательного; притом антирасистские возможности этой концепции, у самого Юнга двусмысленно сочетающиеся с иными тенденциями, у Манна эксплицированы до конца.

Подобное же устранение наличной у Юнга двойственности происходит у Манна и применительно к соотношению между личностью и анонимной стихией бессознательного. Само это соотношение, составляющее центральную тему романов об Иосифе, продумано всецело в юнговских понятиях: «...Немаловажная сторона индивидуальности этих людей еще находится в плену нерасчлененности коллективного бытия, свойственном мифу»². Однако Манн куда решительнее и однозначнее, чем Юнг, переносит акцент на индивидуацию, на самостояние личности перед лицом бессознательного. Его герой, разумный Иосиф, ценой тяжелых испытаний обретает сознательное отношение к архетипической структуре своей жизни, так что не он служит своим мифологическим первообразами, но они — ему. Стоящая перед человеком задача, как она мыслится Манну, состоит в том, чтобы соединить чуткость к святыням всечеловеческого предания и внутреннюю высвобожденность из их бессознательной массы. «Данный в предании образец выходит из бездны, лежащей долу, и есть то, что нас связует», — таковы слова Иосифа в разговоре с фараоном, обобщающие содержание его опыта и содержание тетралогии в целом, — «но Я от Бога и принадлежит духу, который свободен. Жизнь тогда нравственно упорядочена (*gesittet*), когда она наполняет связующие образцы бездны божьей свободой Я, и нет человеческой упорядоченности ни без одного, ни без другого»³.

Архетипы человечества должны быть познаны, и притом с двойной целью: чтобы их культивировать и чтобы лишить их злой силы. Перед лицом природного человеческого позиция оказывается единством благоговения и настороженности.

Мы привели несколько примеров, показывающих, с какой неизбежностью умы XX столетия сталкиваются с проблемой архетипичности. Вопрос: что делать с находками Юнга? — тождествен

¹ Т. Манн, Собр. соч., т. 9, стр. 184 (ср. письмо к Г. Керенье от 18 июля 1936 года: «В языковом... отношении египетские, иудейские, греческие, даже средневековые материалы подвергнуты пестрому переплетению между собой»).

² Там же, стр. 187.

³ Т. Манн, *Gesammelte Werke*, B. V, S. 152.

инному, более широкому: что делать с суммой итогов немецкой романтики? Или даже так: что делать с историей, если она неожиданно оказалась соотнесенной с нашей жизнью не через цепочку каузального опосредования, но непосредственно?

Эта человеческая проблематика оказалась отраженной, как в зеркале, в проблематике литературного развития. Перед лицом творчества Джойса и Йитса, Т. Манна и Гессе, Хлебникова и Мандельштама уже нет нужды объяснять, что такое новое отношение к архетипам, — достаточно показать. И литература и искусство получили новые возможности, которые, конечно, как всегда оказываются и новыми опасностями; в этом — побудительная причина их встреч с «глубинной психологией». Дело идет именно о встречах, о разговоре на равных началах, ибо даже Вячеслав Иванов¹, даже Гессе, не говоря уже о Томасе Манне, не сидели у ног Юнга в позе поучающихся, но через столкновение собственной мысли с результатами его работы искали осознания своей — независимо от психоанализа сложившейся — творческой ситуации. Иное отношение литературы к вне ее находящемуся интеллектуальному стимулу было бы неестественным.

5

Мы рассмотрели на нескольких примерах диалог между юнговской психологией и литературным творчеством. Теперь нам осталось выяснить ее отношение к литературоведению и искусствоведению, к эстетике и теории искусства.

Постоянным фоном для конкретной критики по адресу предложенной Юнгом модели искусства должно служить одно общее соображение. Речь идет о внутренней неизбежности и в то же время глубочайшей сомнительности *всякого* психологизма в истолковании культуры. Ясно, что какой бы предмет, внеположный психике как таковой, ни подлежал изучению, первое условие чистоты этого предмета — как раз исключение «психологизма». Но к числу прописных истин относится и тот факт, что первым инструментом для познания и построения нашего, человеческого мира является все же «душа», и у нас нет иного шанса гносеологически дистанцироваться от нее, чем возможно более полно с ней считаться. Для того чтобы осво-

¹ Стихотворение В. Иванова «Ночные зовы», написанное в самый разгар юнгианских увлечений поэта, выражает художническое противление соблазну раствориться в безлично-бессознательном:

...Муза
Из слитных голосов
Вселенского союза
Доносит хрупкий зов...

...Но тем ли сердце живо,
Пока обречено
Отдельного порыва,
Стуча, ковать звено?..

бодиться от мифа, необходимо этот миф расчленив. Только не следует делать познание «души» центром познания «мира», — что опять-таки не так просто регламентировать, коль скоро мир един и процесс познания тоже един.

Любопытно, что как раз к концу первой четверти нашего столетия, когда, казалось бы, повсюду — от гуссерлианского философствования до отдаленнейших областей духовной жизни — знаменем был строжайший антипсихологизм, разразились оргии психоаналитической экспансии во все дисциплины «наук о духе». Можно подумать, что обе крайности имеют свойство провоцировать друг друга. Впрочем, заметил же как-то Т. Адорно, что «в психоанализе ложно все, кроме его крайностей»¹. Почтенна несколько старомодная позиция К. Ясперса, для которого любая форма психоанализа (юнговская едва ли не больше, чем фрейдовская) невыносима как интеллектуальное варварство, как посягательство на примат высокой и строгой наставницы — философии²; но такие возражения звучат достаточно бессильно. Критика должна ближе держаться существа дела.

Для начала очевидно, что всякому, кто пожелал бы дедуцировать этику, социологию и т. п. из чистой психологии, необходимо считаться с одним условием игры: он не найдет и не может найти подлинных критериев оценки. У Юнга, чуждающегося эпатирующей позиции Фрейда (которая у последнего была своеобразной формой самозащиты против аксиологической проблемы, — «а, вы не хотите выслушивать горькие истины, вам нужны высокие материи...»), это особенно наглядно. Интереснее всего то, что он понимал это сам: поэтому универсализм его учения был заранее обречен на бесконечные внутренние противоречия. Юнг показал так подробно, как может быть, никто другой, что врач, оставаясь *только* врачом, не может указать ни индивиду, ни тем более обществу путь «спасения», ибо подлинное психическое здоровье для человека, как существа сверханималистического, невозможно без упорядоченности мировоззренческих установок³. Собственно говоря, юнговский идеал психоаналитика как духовного руководителя весьма походит на архаический тип старца-исповедника или «гуру»; но если средневековый старец имел в своем распоряжении твердые понятия о добре, о зле, о достойной человека цели, то Юнг оказывался перед проблемой, энергично сформулированной Ставрогиным Достоевского: «Чтобы сделать соус из зайца, надо зайца, чтобы уверовать в бога, надо бога...» Чувствовал ли Юнг собственную границу? Безусловно, — ведь он очень много раз повторяет, что его работу психотерапевта может довести до конца только сам пациент, обретя мировоззренческую ориентацию. Но рядом с такими заявлениями стоят нападки

¹ T. A d o r n o, *Minima moralia*. ., Frankfurt a. M., 1951, S. 56.

² K. J a s p e r s, *Der philosophische Glaube angesichts der Offenbarung*, München, 1962, S. 187.

³ Ср. статью «Psychotherapie und Weltanschauung», в кн.: C. G. J u n g, *Aufsätze zur Zeitgeschichte*, Zürich, 1946.

на все, что идет от «рассудка», а не от непосредственных данностей «души». Любопытно, что последняя тенденция едва ли не отчетливее всего сказывается в выпадах Юнга против христианского морализма. Христианство, которое столько критиковали с позиций рационализма, для Юнга непереносимо своей рассудочностью и твердостью своих нравственных оценок: если для христианства, согласно знаменитому 1-му стиху Евангелия от Иоанна, «в начале был Логос», то по Юнгу — «в начале было алогическое...». Именно антимировозренческий уклон цюрихского психолога создает атмосферу двусмысленности, о которой мы уже говорили и которая — может быть, против его воли — проникает во все его высказывания об актуальных проблемах (а на такие высказывания он был щедр). Любопытно, что интерпретаторы приписывают ему диаметрально противоположные «измы», причем не всегда сами в этом повинны. Понятно, что мышление Юнга, как мышление всякого подлинного «мыслителя», многопланово, но дело в том, что соотношение между планами — их иерархия — остается принципиально не выясненным.

И все же логика панпсихологизма принуждала Юнга к тому, чтобы искать некоторые аксиологические величины в самих данностях психологии. В центре ценностных конструкций Юнга оказывается введенное им понятие «Самости» (*das Selbst*). «Самость» — это центральный архетип, первообраз упорядоченной целостности, на языке общечеловеческой символики выражаемый фигурами круга, квадрата, креста, символами возрождения (архетип младенца и т. п.), в общем же, использующий для своей манифестации едва ли не все остальные архетипы, группирующиеся вокруг него. До тех пор пока «Самость» описывается в соотнесении с феноменологией мифа, ее описание вполне убедительно и недоумений не вызывает. Но для Юнга она есть объективная реальность, служащая основой не только для всех мифологий мира, но и для его собственных научных конструкций. Вот как он ее определяет:

«Самость есть величина, относящаяся к сознательному Я, как целое к части. Она охватывает не только сознательную, но и бессознательную психею ¹ и потому есть как бы личность, которая, между прочим, есть и мы...» ²

«Самость есть не только центр, но и тот объем, который включает в себя сознание и бессознательное; она есть центр этой целостности, как Я есть центр сознания» ³.

¹ «Психея» (*Psyche*, то есть греч. ψυχή — «душа») — в лексиконе Юнга термин, обозначающий полноту всех психических процессов, регистрируемых при наблюдении данного индивида, включая манифестации коллективного бессознательного и вообще все прорывы внеличной стихии в личную психику. «Психея» отлична от «души» (*Seele*), которая есть «ограниченный функциональный комплекс», строго организованный вокруг «Я». «Психея» — целое, «душа» — часть этого целого.

² C. G. Jung, *Die Beziehung zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, 3. Aufl., Zürich, 1938, S. 98.

³ C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, 2. Aufl., Zürich, 1952, S. 69.

«Самость есть также цель жизни, ибо она дает полное выражение той комбинации судеб, которая именуется индивидуом»¹.

Из этих трех дефиниций не противоречива только третья, но она как раз не является дефиницией в собственном смысле слова, ибо описывает не самое «Самость», а лишь ее аксиологический ранг. Напротив, предыдущие определения намеренно противоречивы. «Самость» есть единство, объемлющее сознание и бессознательное, но в то же время она есть центр и цель процесса индивидуации, то есть становления личности, — а Юнгу было прекрасно известно, что такое становление не может произойти иначе, как через мучительное выделение сознания из досознательной целокупности. Эмоциональным фоном юнговского учения является чисто романтическая ностальгия по недифференцированному состоянию души, но постольку, поскольку речь идет не об эмоциях, а о логике, эта расколотость постоянно мыслится как предпосылка человеческой душевной эволюции; каким образом, через какое «отрицание отрицания» эта эволюция может привести к снятию собственной предпосылки, неясно. Вообще говоря, применительно к феноменологическому описанию мифомышления совмещение в одном понятии противоположностей абсолютно оправдано, ибо таковы законы мифа; но для философского понятия оно едва ли дозволено. Рациональный смысл указанного противоречия состоит, пожалуй, в том, что оно лишний раз устанавливает факт, занимавший нас в предыдущей части статьи, в связи с проблематикой творчества Г. Гессе: личность, как она сама себе является (а ведь ее сущность неотделима от самосознания!), есть нечто не равное себе, одновременно тождественное и внеположное собственным элементам (по Юнгу — «не только центр», но и «объем»). Но как же быть с «Самостью» как аксиологическим ориентиром?

Ясно одно: поскольку «Самость» предполагает единство сознания и бессознательного, настоящая стихия для него — художественное творчество (вообще говоря, существует возможность рассматривать мировоззрение Юнга как типично «художническое», но не нашедшее адекватной объективации за отсутствием специальной одаренности). Интересно, что атрибуты сверх-врача, архаического целителя, «спасающего» людей не только от недугов, но и от всех видов человеческой «потерянности», нередко — в чисто романтическом стиле — переносятся Юнгом с психоаналитика на художника, способного «говорить архетипами»: «Тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов, он охватывает и увлекает; при этом он подымает изображаемое им из мира многократного и преходящего в сферу вечнующего; притом же и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы и через это высвобождает и в нас благотворные силы, которые во все времена давали человечеству воз-

¹ C. G. Jung, Die Beziehung zwischen dem Ich..., S. 206.

можность выдерживать все беды и пережить даже самую долгую ночь. В этом — тайна воздействия искусства...»¹

«И свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы» — это мысль, очень важная для Юнга и многократно варьируемая в его трудах. Что искусство живет сверхличным — это было хорошо известно и без психоанализа, но фрейдизм поставил эту прописную истину под сомнение тем, что связал творчество — как и восприятие искусства — с глухим колодцем подсознательного «Оно», якобы лишь через посредство сознания как-то контактирующего с чужим внешним миром. Юнг, показав, что и бессознательное открыто интериндивидуальным контактам (никто не обязан принимать юнгианскую догму о коллективном бессознательном с возможными парапсихологическими приложениями, но тезис о социальности бессознательного, выдвинутый и неофрейдистскими оппонентами Юнга, остается непоколебленным), уже со стороны психоанализа фундаментально из основных травм и потребностей в компенсации, то и механизм его воздействия связан не с этой стороной психики «потребителей» искусства; гипотеза об архетипах — попытка расшифровать психологический смысл старого словечка «сверхличный».

Итак, первая функция художника перед лицом общества — функция «целителя». Почему, собственно, архетипы дают художественному творчеству способность «исцелять», остается не вполне выясненным: ведь мы уже видели, что сам Юнг многократно констатирует этическую, эстетическую и даже биологическую амбивалентность архетипических структур. Если образы поэзии Гёте имеют свойство «спасать» в силу своей архетипичности, то почему этого свойства не имеют продукты бульварной словесности, как выясняется, до отказа наполненные архетипами? Почему как раз психика душевнобольных изобилует архетипическими материалами, чья целительная сила на этот раз как будто исчезает? Очевидно, что юнговское объяснение благотворного воздействия искусства недостаточно (из чего не вытекает, что оно еще и ложно).

Но искусство имеет, по Юнгу, еще одну функцию. Если оставить излюбленный цюрихским психологом выпрепный тон и слова типа «пророк» или «возвеститель», то ее можно обозначить как *сигнальную*. Чтобы понять, о чем идет речь, необходимо иметь в виду, что для Юнга бессознательное не только социально, но и в высокой степени исторично; мало того — оно почти тождественно со стихией истории². Конечно, ему свойственна консервативность в том смысле, что оно навеки удерживает все раз возникшие компоненты своего со-

¹ C. G. J u n g, Ueber die Beziehung der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk, in: Seelenprobleme der Gegenwart, Zürich, 1950, S. 62—63.

² В этом пункте концепция Т. Манна, как она проявилась в тетралогии «Иосиф и его братья», ближе к Юнгу, чем к Фрейдю (хотя нельзя недооценивать того факта, что интуиция Фрейда включает в имплицитованном виде ряд возможностей, не укладывающихся в общую схему его доктрины, ввиду чего полемическое противопоставление фрейдизма и юнгианства всегда немного сомнительно).

держимого, но наряду с этим оно вбирает в себя ¹ все новое содержание и тем самым подготавливает сдвиги общественного сознания. Нет никакой надобности принимать тенденциозный тезис Юнга, согласно которому метаморфозы бессознательного непременно оережают изменения в сознании, так что последнему остается совершенно пассивная роль лакмусовой бумажки; но нельзя недооценивать того факта, что в человеческой истории действительно было немало великих эпох, самое важное содержание которых выявлялось вне артикулированных идеологических форм, бессознательно ². И вот дело художника состоит в том, чтобы в силу своей особой близости к миру коллективного бессознательного первым улавливать совершающиеся в нем необратимые трансформации и предупреждать об этих трансформациях своим творчеством. Любопытно, что аналогичную роль, по Юнгу, для индивида играют его сновидения, которые в определенном смысле приоткрывают человеку будущее — только не будущее его судьбы, а будущее его души. Художник — это как бы общественный сновидец, который видит сны за всех: сны не успокоительные, не «компенсирующие» (хотя своя роль отводится и механизму компенсации), а всегда так или иначе предупреждающие. Так — в юнговском истолковании — эпизод расправы устроившего мир сверхчеловека и его слуг над Филемоном и Бавкидой во второй части гётевского «Фауста», вагнеровская музыка и роман Б. Гетца «Царство без пространства» предупреждали (помимо сознания своих авторов) о сложившихся «в глубине» психологических возможностях Германии, в конце концов приведших к «гибрису вильгельмовской эры», к гитлеризму и к двум мировым войнам ³.

¹ Или творит из себя, что существенно с точки зрения общефилософской модели истории, но не имеет значения в данном случае. Юнг, несомненно, предпочел бы вторую формулировку.

² Такой эпохой было время гностицизма и раннего христианства, которое по-своему осуществило важнейший поворот в исторических путях европейского человечества. Люди той эпохи понимали, какой перевес в их духовной жизни получили бессознательные процессы: так, Тертуллиан на грани II и III веков в особом сочинении «О свидетельстве души» с крайней остротой выдвигает психологический подход к познанию, настаивая на том, что аутентичные показания глубин человеческой души несравненно подлиннее, изначальнее и потому даже чисто познавательнее, нежели конструкции рассудка. Весьма понятно, что эта эпоха вызывает живейший интерес учеников Юнга, которые внесли заметный вклад в специальную работу над раннехристианским материалом (так, знаменитое «Евангелие Истины», обнаруженное в коптском переводе в 1946 году, получило первую научную публикацию в трудах Института К.-Г. Юнга в Цюрихе, т. 6). Но если исключить из рассмотрения христианско-гностический мир как слишком специфический, то даже такая «мирская» и «рационалистическая» духовная переориентация, как Ренессанс, в огромной степени прошла на рационально не выявленных коллективных переживаниях. В таком феномене, как гуманизм Марсилио Фичино, нас поражает диспропорция между бедностью осознанных идей и богатством творческой эмоции. Не следует забывать о демонологических, алхимических и герметических увлечениях лучших голов Ренессанса вплоть до Дж. Бруно (ср.: P. A. J a t e s, Giordano Bruno and the Hermetic Tradition, L. 1964).

³ Напр.: C. G. J u n g, Erinnerungen, Träume, Gedanken..., S. 283.

Такова построенная Юнгом модель искусства в целом. Что она способна дать для анализа конкретного художественного произведения, коль скоро «пророческое» содержание этого произведения, могущее быть с несомненностью учтено лишь *post factum*, все равно недоступно позитивному изучению?

Заметим, что у самого Юнга можно найти и немало рассудительных оговорок относительно невозможности для психологии решать задачи литературоведения, искусствоведения и эстетики. Психолог занимается, собственно, теми сторонами художественного произведения, которые несущественны для его «художественности». Поэтому Юнг ограничивался тем, что ставил психологические проблемы на литературном материале ¹, но уклонялся от вмешательства в литературоведческие и искусствоведческие проблемы. Это не помешало тому, что в конкуренции с фрейдистским изучением искусства и литературы возникло весьма схожее с ним юнгианское; дело свелось к выявлению в текстах архетипов примерно так, как ортодоксальные фрейдисты выявляли пережитки инфантильного эротизма. Но много ли, собственно, я узнаю о Гёте и Сент-Экзюпери, если мне сообщат, что Эвфорион и Маленький Принц — варианты одного и того же «архетипа дитяти» (как об этом трактовалось в докладе М.-Л. Франц на юнгианском симпозиуме 1964 года)? Наиболее систематическим исследованием в потоке этой литературы была книга М. Бодкин ², толковая и ясная, но, как кажется, до предела исчерпывающая возможности своего подхода и подводящая под ними черту.

Гораздо интереснее то обстоятельство, что исследователи, не находящиеся под влиянием Юнга, наталкиваются на его проблематику. Так, видный английский филолог-классик Дж. Мэрри, сопоставляя сюжеты «Ореста» и «Гамлета», обнаруживает мотивы, «обладающие почти вечной устойчивостью», которые «странны для нас; но в нас есть нечто, что вздрагивает при виде их всегда» ³. Читая это, трудно удержаться от мысли: насколько проще было бы сказать «архетипы»! В одной работе по истории мифологии автор не без кокетства заявляет, что он не юнгианец и потому читатели могут не бояться страшных слов вроде «архетип» и «анима»: в дальнейшем изложении он проявляет владение похвально большим запасом слов, всячески увертываясь от необходимости прибегнуть к этим запретным терминам и заменяя их разнообразными описательными выражениями. Знакомство с юнгианским препарированием мифа может дать исследователю литературы или искусства одно несомненное преимущество: его взгляд приобретет большую наблю-

¹ Характерный пример — статья об «Улиссе» Джойса, впервые напечатанная в «Europäische Revue», Jg. 8, 1932, № 2, и затем перепечатывавшаяся во всех изданиях сборника статей Юнга «Wirklichkeit der Seele».

² M. B o d k i n, Archetypal patterns in poetry. Psychological studies of imagination, N. Y. 1958.

³ G. M u r r a y, The classical Tradition in poetry, Oxford, 1927, p. 239,

дательность по отношению к некоторым моментам изучаемых объектов, которые до сих пор казались ему непонятными и потому неинтересными. Например, для изучения комедий Аристофана или второй части гётевского «Фауста» наметанность глаза на архетипы в чисто рабочем плане даст, пожалуй, не так уж мало. Только что мы назвали подведомственные психологии стороны художественного произведения «несущественными», но они все же и существенны в той мере, в которой существуют, то есть реально входят в общий баланс эстетической структуры. Поэтому наиболее удачной позицией по отношению к «глубинной психологии» и для науки об искусстве, как и для самого искусства, следует признать не игнорирование и не ученичество, но трезвое осмысление. Литературовед или искусствовед должен не только критически воспринимать мировоззренческие и научные слабости учения Юнга, но прежде всего он должен помнить, что сам он делает принципиально другое дело.

Жак Маритен, неотомизм, католическая теология искусства

1

Критика современных буржуазных философских, эстетических, культурологических концепций не может оставить вне своего горизонта идейные течения, связанные с доктриной католической церкви. Влияние католицизма на творческую практику виднейших писателей, поэтов, деятелей всех видов искусств — факт достаточно известный. Удельный вес философствующего католицизма в духовной жизни Запада — своего рода сюрприз, преподнесенный действительностью XX века. Вот почему к феномену неосхоластики необходимо присмотреться более конкретно. Общие соображения о тяге упадочного буржуазного сознания к обскурантизму явно не исчерпывают проблемы по крайней мере по двум причинам. Во-первых, католицизм привлекает и художников гуманистической ориентации. Во-вторых, наше столетие знало такие типы буржуазной идеологии, которые намного превосходили католическую философию своей реакционностью; но проходило несколько десятилетий, и они растворялись в ничто, между тем как авторитет неосхоластики удерживал свою устойчивость.

Адекватная критика предполагает в качестве необходимой предпосылки аналитическое вхождение в материал, сколь бы чуждым он нам ни представлялся. В данном же случае требуются особые формы анализа, и притом не только в силу специфики религиозного сознания вообще, но и потому, что католическая доктрина имеет измерения, связанные с двухтысячелетним путем христианской традиции. Неосхоластика есть философская система, притязающая на конкретное освоение современной проблематики, вписывающаяся в общую картину сегодняшнего западного философствования и, однако, конституирующая себя в формах интерпретации схоластики XIII столетия.

Как раз в наше время католическая философия оказалась внутренне ближе к своим традициям, чем это имело место в предыдущие

столетия новоевропейской культуры. Весьма важно, *по противоположности к чему* ей приходилось в разные времена оформлять себя. В средние века схоластика при всей своей догматической связанности была великой, ибо ей противостоял в различных своих формах мировоззренческий нигилизм: в плане общесоциальном — вульгарное сознание мирян (ибо философская культура была монополией клира), в плане религиозном — отрицание позитивного отношения к миру у сектантов, в плане философском — возникавшие внутри самой схоластики интересные, но неконструктивные «крайности». С наступлением нового времени схоластика оказалась антитезой гуманистическому мировоззрению в целом, которое навязывало средневековью бой на тех позициях, которые само могло выбирать: схоласты стали унылыми «темными людьми», записными врагами разума; их профессия вынуждала их выступать оппонентами новоевропейского интеллектуализма как такового. XIX век сделал средневековую «тьму» эстетически интересной (через романтическое опозитивирование), но именно в антитезе тому же рационализму, принявшему тем временем форму «серого» позитивизма; доступа к интеллектуальной технике строгого схоластического мышления эстетический неокатолицизм Шлегелей и Шатобриана, Барбэ д'Орвиля и Леона Блуа не искал — он мог давать больших поэтов, но не систематических мыслителей: инициаторы неотомизма, вроде Бузетти или братьев Сорди, прошли на фоне философской жизни XIX века незамеченными (причем, в отличие, скажем, от Кьёркегора, более или менее заслуженно). Вынужденный союз с духом романтизма мешал выявлению внутренних возможностей подлинно католического мышления с его школьной толковостью и закругленной уравнищенностью. Интеллигенты XIX века, искавшие в католицизме спасения от соблазнов материализма и скуки позитивизма, в силу некоей презумпции ждали от него мистического полумрака, а не той «ясности», которой молился Фома Аквинский. Это представление о неокатолическом духе было гениально, но с некоторым запозданием запечатлено в фигуре иезуита Нафты из романа Томаса Манна «Волшебная гора» (1924), собрата и единомышленника Ницше и Леонтьева, одержимого маниакальной ненавистью к рассудочной мещанской цивилизации и готового ставить на любой вид красочного варварства, который смог бы взорвать эту цивилизацию.

На деле в XX веке католицизм формировался уже по противоположности к совсем иным вещам. Конечно, *самой радикальной антитезой католическому мышлению в наши дни является диалектико-материалистический атеизм*, однако именно в силу удаленности идейных позиций *такого* противника отталкивание от него для неосхоластики не есть насущная проблема; скорее напротив — неизбежность «диалога» с марксизмом стимулирует развитие как раз тех ее тенденций, которые поставили бы ее на одну плоскость с этим оппонентом (к числу этих тенденций следует причислить исконно католический вкус к социологической конкретности). В той умственной среде, в которой родилась и развивается католическая философия,

ей приходится отталкиваться прежде всего от умонастроений фило-софского иррационализма ¹, этического анархизма и эстетического декаданса, от послекантовской идеалистической спекуляции и — что в XX веке имеет особое значение — от расистских, тоталитаристских ² и технократических попыток ревизовать традиционную концепцию человека и человеческого достоинства ³. В частности, в отношении к таким попыткам неосхоластика охотно полагает себя солидарной с тем самым антично-ренессансным идеалом гуманистической меры, который так долго воспринимался (и до сих пор воспринимается — с оговорками — во многих протестантских кругах) как антитеза христианству. Во втором выпуске известного журнала «Studium Generale» за 1948 год, специально посвященном проблеме гуманизма, рядом выступили два видных теолога — католический и протестантский: если протестант (примыкающий к так называемой диалектической теологии Р. Бульманн) настаивал на том, что «не

¹ Ортодоксальный католицизм неосхоластического толка в пределах веры являет зрелище весьма последовательного рационализма; по схоластической концепции содержание веры представляет для работы разума такой же материал, как, скажем, аксиомы геометрии. Фома Аквинский замечает как-то, что данные откровения служат исходной точкой для философии, наподобие того, как данные математики служат исходной точкой для теории музыки.

² Проблема отношения католицизма к феномену фашизма не может быть однозначно решена в безапелляционной формуле. Католицизм как вероисповедание включал в себя людей весьма разной ориентации — от поборников фашизма до героев Сопротивления; католицизм как иерархия, как институция насчитывает в своей истории немало фактов соглашательства с фашизмом, но и немало случаев протеста против него, отмеченного мученичеством деятелей церкви в Дахау и других лагерях смерти (при этом положение было разным в разных странах — фашизм Муссолини и особенно Франко стремился заручиться миром с церковными кругами, нацизм Гитлера при его большей степени мировоззренческой «тотальности» уже со времен споров вокруг розенберговского «Мифа XX столетия» пришел с католицизмом в столкновение). Как ни относиться к энциклике Пия XII «Сумми понтификатус» от 20 октября 1939 года, нельзя не видеть, что жалобы на забвение «закона общечеловеческой солидарности» и «равенства мыслящей природы во всех людях, к какому бы народу они ни принадлежали», непосредственно бьют по нацистскому расизму. Еще до этого осуждению гитлеризма была посвящена энциклика с выразительным названием «Mit brennender Sorge» («В жгучей озабоченности»), в отступление от традиции изданная по-немецки и зачитанная весной 1937 года с амвонов католических церквей Германии. О политической позиции католической иерархии в годы нацизма см. очень беспристрастное, чуждое апологетической или памфлетной предвзятости исследование: G. L e w y, The Catholic Church and Nazi Germany, N. Y. 1964. В настоящей статье речь идет об ином — о взаимоотношении католицизма и фашизма на чисто мировоззренческом уровне: и здесь нельзя не видеть их ясного антагонизма. Притом католическое мышление тем менее совместимо с нацизмом, чем четче и строже его ортодоксально-неосхоластический характер: традиционалисты Маритен или Гвардини последовательнее в своем неприятии гитлеровской идеологии, чем стоящий в оппозиции к неотомизму «августиновец» И. Гессен, квазилиберальные устремления которого к преодолению «схоластической узости» через «профетизм» смыкались в 30-е годы с культом «народа» в самом одиозном смысле (см. его книгу: J. H e s s e n, Platonismus und Prophetismus, München, 1939).

³ В этом отношении характерно, что католическая наука Запада за последние десятилетия особенно пристально занимается *антропологией* отцов церкви и схоластов.

существует никакого христианского искусства, христианского образования, христианской педагогики, никакого «христианского гуманизма», то католик (Ганс-Урс фон Бальтазар) уверенно рисовал полную гармонию между «мирским» и «сверхмирским» гуманизмом, между «исторической» и «сверхисторической» «мерой человеческого»¹. Здесь католической философии весьма помогает ее старое аристотелевское приданое; и легко понять, что эта тема неосхоластики приобрела особенно выразительное звучание после крушения нацистского культа «сверхчеловека», в историческом контексте того отрезвления Европы, которое можно назвать «комплексом 1946 г.» (подчеркнутый пиетет к «непреходящим ценностям», к «вечной философии» и т. д.). Только что упоминавшаяся статья Бальтазара формулирует это умонастроение, на волне которого осуществил свой послевоенный взлет католицизм: «В двух направлениях новое время взорвало древнюю меру гуманности: в направлении сверхчеловека и в направлении недочеловека. Ницше верил, что может в начале своего «Заратустры» противопоставить то и другое как предельные противоположности. Но крайности соприкасаются. Они совпадают в том, что обе они потеряли ту серединную меру, которая, если верить основателям западного гуманизма, как раз и составляет самую суть человечности. Понятно, что для истории не составило большого труда доказать диалектическое тождество сверхчеловека и недочеловека, и она проделала это столь основательно, что все дальнейшие слова становятся излишними... В этот исторический момент настоятельнее, чем когда-либо, возникает вопрос о сверхисторической мере человека: вопрос об отношении западного гуманизма к сверхземной, христианской человеческой мере»².

Это искомое отношение устанавливается в католическом мышлении через разграничение «уровней» человеческого и религиозного. Как раз здесь лежит мистерия неосхоластического «универсализма». Неосхоластика берется объединить в целостном синтезе самые различные духовные и этические ценности — веру и рационализм, спекуляцию и эмпирию, созерцательность и практицизм, индивидуализм и «соборность», — якобы ничего не отрицая и даже не умаляя, но всему указывая свое настоящее место (см. утопию «всеединства» у таких философов XIX столетия, как Шеллинг или В. Соловьев). Здесь неотомисты, впрочем, опираются на традиции много более давние, чем постшеллингианская спекуляция: идея всеохватывающего духовного «хозяйства», куда все может быть принято, но под условием включения в жесткую сквозную иерархию, — именно эта идея была в свое время доминантой философствования патрона неотомистов Фомы Аквинского. Недаром согласно дефиниции великого схоласта мудрость тождественна умению все «упорядочивать».

¹ «Studium Generale», 1948, N 2, S. 73, 63.

² H. U. v. B a l t h a s a r, Christlicher Humanismus, «Studium Generale», 1948, N 2, S. 63.

Поэтому католическая философия имеет возможность дать весьма оптимистическую оценку и цельную концепцию материального мира. Даже если мы исключим из рассмотрения крайний оптимизм незуита-гуманиста и философского аутсайдера Тейяра де Шардена, — для неотомистской ортодоксии этот мир во всяком случае не есть ни абсурд и вместилище человеческой «заброшенности», как для экзистенциализма, ни игрушка произвольной человеческой активности, как для прагматизма, ни цепь логических заданностей, как для неокантианства и неопозитивизма; мир осмысляется как безусловно реальное творчество благого Мастера, заслуживающее полного «прятия» и уважения к его внутренним закономерностям. Тем большего прятия и уважения требует неосхоластика для природы человека. Все дело в том, однако, что природное бытие subordinировано по отношению к сверхприродному, божественному; как раз в этом — источник его «права» на самозаконность. Тенденция расчленять бытие на различные уровни, автономные друг по отношению к другу, искони присуща средневековой философской традиции, которой питается неосхоластика; в то же время эта тенденция отнюдь не чужда целому ряду типов мышления, порожденных как раз новейшей историко-философской ситуацией: достаточно вспомнить феноменологизм. Здесь неотомистская философия весьма чутко улавливает знаменья времени.

Организация «упорядоченных» отношений между различными уровнями и аспектами неосхоластической¹ картины мира осуществляется на основе соблазнительно ясных и простых аристотелианских моделей. В обстановке нашего века, когда крайний парадоксализм мысли стал на Западе всеобщей духовной атмосферой, неотомизм подчеркивает свой респект перед здравым смыслом и школьной («схо-

¹ В рамках настоящей статьи — в соответствии с ее частным предметом — термины весьма различного объема «неотомизм», «неосхоластика» и «католическая философия» употребляются неразграниченно. Такое словоупотребление, в других контекстах недопустимое, имеет все же некоторое оправдание в том факте, что по буквальному смыслу известной энциклики Льва XIII «Этерни патрис» всякая философия, излагаемая от лица католической церкви, обязана быть томистически ориентирована: следовательно, всякая доктрина в той мере, в которой она стоит за пределами неотомизма, есть, собственно, скорее философия *католика*, нежели *католическая* философия. Последнюю можно с долей условности изобразить как круг, в центре которого — предельно ортодоксальный неотомизм. Ближе к периферии мы последовательно встретим: иезуитский вариант неотомизма, окрашенный культивированием традиций теолога XVI века Суареза; тип неосхоластики, господствующий во францисканских научных центрах и связанный с опытом скотизма; так называемое неогавустицианство, возвращающее католическую философию от Аристотеля к Платону и состоящее в контакте с немецкой послекантовской традицией (для «чистого» неотомизма пара имен «Кант и Гегель» до недавнего времени была весьма одиозной). Наконец, на периферии находятся мыслители, для которых католическая вера является жизненной («экзистенциальной») предпосылкой их философствования, но которые не испытывают для своих целей надобности в схоластическом методе. Таков «христианский сократик» Г. Марсель, в своем творчестве соотносимый с проэкзистенциалистской религиозной философией Бердяева или Бубера, а не с энцикликой Льва XIII или трудами Аквината.

ластической», и значит, по исходному смыслу слова «школьной») рассудочностью логических ходов.

Карл Ясперс, критикующий неосхоластику с позиций «философии существования» и в известном смысле от имени всей немецкой послекантовской философской традиции, так характеризует схоластический рационализм: «Мышление теряет заложенный в нем блеск сверхчувственности и получает признание... лишь в качестве правильного, здорового, естественного рассудка. Спасение теологии... происходит за счет того, что это мышление принижается до голого рассудка...»¹ Конечно, для ума, научившегося в школе классического немецкого идеализма вкладывать прочувствованный пафос в антитезу *Verstand* и *Vernunft*, атмосфера неотомизма должна представляться отталкивающе инфантильной. Но какие возможности интеллектуального внушения заложены в этой атмосфере! С одной стороны, неотомизм дает адепту позднебуржуазной культуры переживание религиозной тайны, он может импонировать ему эстетически своей колоритной архаичностью, но в то же время он обещает удовлетворить и совсем иные потребности ума — в простоте, ясности, в эмпирической толковости, если угодно, в «научности» (и это в то время, когда целый ряд мыслителей вообще отрывает философское познание от научного). Характерно, что интерес к неотомизму очень широко распространен среди естественнонаучной интеллигенции, которую привлекает как бы докантовская «здоровая наивность» этой доктрины; по утверждению того же Ясперса, на современном Западе «томистская и так называемая научная философии... находятся между собой в неосознанном союзе против философии в собственном смысле этого слова»². На определенных этажах томистского мышления все права отданы эмпиризму, «факту»; но наряду с этим оно имеет в своем арсенале «истины откровения» и «вечные» метафизические положения, призванные дать ответ на конечные вопросы о смысле жизни: притом «вечный» характер этих положений решительно отрицает ту замкнутость национальных, расовых или культурных кругов, которая со времен Шпенглера предьявляет позднебуржуазному сознанию кошмар обесмысливания всех смыслов за рамками партикулярного социума. Недаром в свое время историософия Шпенглера вызвала яростные нападки именно в католических кругах, и недаром слово «католический» означает «всеобщий», «всечеловеческий». Маритен превозносит в учении Фомы Аквинского — в характерной антитезе к великим доктринам новоевропейской философии — именно уровень абстрактности, позволяющий выйти к универсально-общезначимому: «Именно св. Фоме удалось облечь... философскую и теологическую мудрость в нематериальность, поистине чуждую какой-либо расовой или социальной партикулярности. Увы, в течение последних веков мы способствовали противоположному феномену — своего рода расовой

¹ K. Jaspers, *Der philosophische Glaube angesichts der Offenbarung*, München, 1962, S. 58.

² *Ibidem*, S. 62.

материализации философии. Декарт — это слава Франции, но он гипостазирует известные слабости, известные особые искушения французского интеллектуального темперамента. Гегель сделал то же самое для Германии; Джемс, прагматисты и плюралисты — для англосаксонских стран. Настало время стать лицом к истине как таковой, которая не принадлежит той или иной стране, настало время стать лицом к универсальности человеческого разума и к сверхприродной мудрости...»¹ Вера в аристотелианство как выявление незывлемых законов человеческого разума, как «вечную философию» «вечной Европы» определенным образом связана с тем, что было выше названо «комплексом 1946 года»: она отвечает на запросы тех кругов, которые, не приемля марксизма, в то же время с антипатией относятся к антидуховным тенденциям новейшей буржуазной идеологии, испытали в прошедшем сильное потрясение от фашизма и болезненно воспринимают в настоящем технократические перспективы и для которых остается надежда на «вечное в человеке» (заглавие известного труда Шелера), на возвращение к греческим и христианским истокам.

Итак, мистика и рассудочность, абстрактнейшая метафизическая спекуляция и ходы мысли, построенные по аналогии с рабочими схемами точных наук, подчеркнутая «динамичность» и устойчивый традиционализм в структуре неотомизма дополняют друг друга, как бы со всех сторон замыкая около человеческого ума круг и в своей совокупности создавая то, что в авторизованном французском переводе «Смысла творчества» Н. Бердяева названо «*euphorie thomiste*» (в русском оригинале менее выразительное «схоластическое благополучие») — почти гипнотическую иллюзию учения, способного все высветлить и удовлетворить самые взаимоисключающие запросы.

2

Как же осмысляет неотомизм искусство?

Для начала следует отметить уже тот факт, что он берет на себя эту задачу; ибо это делает не всякое теологическое учение. Нужна особая мировоззренческая структура, чтобы представить себе, что философское конструирование или описание искусства с необходимостью входит в целостную систему теологии. Протестантский теолог может, если ему заблагорассудится, писать об искусстве, но протестантского учения об искусстве нет и не может быть. Уже упоминавшийся выше Р. Бульманн выразил несущественность ассоциаций между религией и различными родами человеческой деятельности (имея в виду среди последних едва ли не в последнюю очередь как раз искусство) в драстической формуле: «Есть христианские сапожники, но не существует христианского сапожного ремесла»². Даже

¹ J. Maritain, *Le Docteur Angelique*, Paris, 1930, p. 60.

² R. Bulmann, *Christentum und Humanismus*, «*Studium Generale*», 1948, N 2, S. 73.

самое отвлеченное и неконкретное дедуцирование искусства из теологических принципов в виде популярного среди католиков описания бога как Художника (по Маритену, даже «единственного Художника») в современном протестантизме немислимо и незаконно, ибо предполагает запрещенную аналогию между человеческим и божеским¹. У католицизма есть давняя традиция более конструктивного отношения к сфере эстетического; она связана, между прочим, с католической тенденцией конкретно учитывать «телесную обусловленность» человеческого духа. В 20-е годы нашего века поборник «литургического возрождения» Романо Гвардини выразительнейше подчеркивал значение телесного жеста, телесной пластики для религиозной жизни католика (между прочим, усматривая в оживлении интереса к спорту благоприятный шанс для литургической культуры): «То, что включается в литургическую ситуацию, то, что молится, приносит дары и творит действие, не есть «душа» или «внутренний мир», но «человек». Литургическое действие зиждется на человеке в его целостности. Да, душа, — но в той мере, в которой она одухотворяет тело. Да, внутренний мир, — но в той мере, в которой он раскрывается через тело. *Anima forma corporis* (душа — форма тела): этот тезис Венского собора (1311—1312) раскрывает здесь все свое значение. Наша душа есть духовная субстанция, в своем бытии независимая от тела, но сущностно им обусловленная, его формирующий принцип»². Предстояние человека перед богом не может в полной мере осуществиться без этого «формирующего» — а стало быть, как бы «художнического» — воздействия духа на материальное бытие: именно в этом воздействии католицизм видит некую онтологическую функцию человека. «Человек есть в такой же мере меряющая мера природы, сколь и природой измеряемая мера. В обоих случаях он есть заградительная стена бытия и смысла против внемерности, против апейрона»³. Читая только что процитированную статью, вспоминаешь изумление Поля Валери перед оптимизмом католического вероучения в отношении человеческой телесности. «Тело не есть нечто, что можно миновать, превзойти, отбросить. Мы веруем в воскресение плоти... Нагой... дух обретает свою славу в сияющем, просветленном теле»⁴.

¹ Как известно, одно из важнейших разногласий между теологией современного протестантизма и католицизма относится к проблеме «аналогии сущего» (*analogia entis*). Схоластическая традиция, постулируя возможность логического описания бога в терминах, относящихся к описанию вещей, основывается на том, что при всей пропасти между богом и миром они сходятся хотя бы в том, что они *суть* (хотя «быть» для бога — совсем не то, что «быть» для вещи). Напротив, протестантская «диалектическая теология» исключает решительно все возможности для аналогии между посясторонним и трансценденцией: с богом можно диалогически «встретиться», но его нельзя описать. Впрочем, некоторые протестантские теологи отходят от такого ригоризма, и это есть мера их приближения к католицизму (достаточно сослаться на пример недавно умершего П. Тиллиха).

² R. Guardini, *Liturgische Bildung. Versuche*, B. I, Rothenfels, 1923, S. 15; ср. также весь раздел «Душа и тело», стр. 15—33.

³ H. U. v. Balthasar, *Christlicher Humanismus*, «Studium Generale», 1948, N 2, S. 64.

⁴ *Ibidem*, S. 70.

Не следует тратить больше слов на выяснение того, как из этих предпосылок в общем виде дедуцируется искусство: «Человек осуществляет себя самого в труде, который имеет свою меру в поручении бога. Человек есть господин мира в той мере, в которой он исчезает в своей задаче, как строитель, рабочий, художник... Человек принимает меру вещей и сообщает им свою меру. В точной правильности делового разума, которое отвечает реальным и идеальным законам мира... Вопрос о том, возможно ли христианское искусство, лишен смысла; скорее следовало бы поставить вопрос, возможно ли после Христа искусство, которое не было бы христианским... Что почувствуем мы, если поставим рядом с именем апостола Иоанна имя Гёте? Гёте, который наделял телесностью дух и духовностью — тело, который умел читать идеи в индивидуальном и учил нас принимать всерьез все частное как выражение вечного? Разве он не знал, в недостаточности «только человеческого», нечто от тайны любимого Ученика, который зрел очами, слушал ушами и осязал руками Слово Жизни?...»¹

Стало быть, искусство есть аналог главной мистерии христианства — «вочеловечения» Абсолюта. Что же, так интерпретировала искусство вся средневековая (в особенности византийская) теория иконы: достаточно вспомнить Иоанна Дамаскина (VIII в.). (Кстати, главной сферой занятий только что процитированного нами Балтазара и является греческая патристика.) В свое время эта единственная в своем роде строго онтологическая эстетика создала такой большой феномен, как византийско-русскую иконопись, в своей отчужденности от иллюзионизма и настроенчества жившую сознанием своей сущностной укорененности в космическом строе. Как бы то ни было, однако, европейское искусство как таковое только и смогло родиться через эмансипацию от таких теорий; еще не успев вычленившись из культа, оно предпочло функционировать как фактор «благолепия» обряда и орудие религиозной педагогики, лишь бы не быть теургическим актом, — в массивной онтологизации эстетического таилось радикальное отрицание основ европейского восприятия. Уже Джотто — в отличие от Рублева — «изображал» Христа своей живописью (акцент на дистанции между предметом и изображением!), а не стремился повторить космическое таинство воплощения Христа в рамках микрокосма иконы. Правда, в наши дни авангардистская эстетика снова ставит вопрос об онтологизации искусства, которому предложено «не означать, но быть»; может статься, современное восприятие влечется к иконе не только ради ее чисто живописной структуры, но и ради специфических для иконы отношений между бытием и созерцанием этого бытия. И все же онтологизм новейшего искусства лежит уже по сю сторону ренессансной деонтологизации эстетического: пытаться описывать этот онтологизм в терминах средневековья было бы занимательной, но заведомо неконструктивной игрой ума. Когда же мы отвлекаемся от ретроспективных далей, представляющихся существенными внутри христианской традиции, но несущест-

¹ H. U. v. Balthasar, *Christlicher Humanismus*, «Studium Generale», 1948, № 2, S. 70.

венных для насущной ситуации искусства, и возвращаемся к путям новоевропейской культуры за последнее столетие, — наметившаяся по приведенным выше формулировкам Бальтазара «технодицея» (то есть теологическое «оправдание» искусства) может, пожалуй, вызвать ассоциации совсем иного свойства. Искусство как часть всемирного освящающего «делания» человека перед лицом бога: от этого так легко перейти к мессианической концепции художественного творчества в духе Рихарда Вагнера, Скрябина или Вячеслава Иванова. Есть ли что-нибудь менее привлекательное для современного художника, чем перспектива оказаться вплотную, с глазу на глаз с метафизикой и теургическими задачами?

Уже априорно ясно, что на самом деле «теургия» искусства безусловно противоречит католическому подходу. Сам Бальтазар, у которого мы заимствовали описания самой первичной и общей дедукции искусства в католицизме, упорно сопоставляет художника — и притом как раз в качестве «христианского человека», — отнюдь не с теургом или священнослужителем, но с рабочим, с ремесленником: «Величайшие «умы» человечества были рабочими, совершенными ремесленниками. В смиреннии ручной работы достигали они высших вершин человеческого достижения...»¹ Однако можно припомнить, что величайший мистагог поздней романтики Вагнер достаточно усердно стилизовал себя не только под мага, но и под старонемецкого ремесленника; в конце концов, это дело личного ума и такта, — нужно было быть Скрябиным, чтобы не ощущать потребности уравновесить свою «магическую» ипостась скромной и деловитой «ремесленнической». Вообще дело не в словах. Вопрос стоит о сути: если искусство непосредственно выводится из теологических первопринципов, — как гарантирован ему тот «зазор» между ним и метафизикой, без которого ни само оно не сможет дышать, ни какое-либо рациональное описание его социологического функционирования не приживется в рамках теологического мышления? О том, что этот «зазор», эта дистанция вообще существует в католицизме — с его тенденцией все «разграничивать» и приводить в упорядоченное логическое соотношение, — сомневаться не приходится уже заранее. Как раз здесь лежит грань между стилизованным «эстетическим неокатолицизмом» модели XIX века и подлинным католическим мышлением. Как бы ни имитировались церковные жесты и интонации в вагнеровском «Парсифале», с точки зрения настоящего католицизма это смешение двух столь различных вещей, как литургия и музыкальная драма, есть в аспекте религиозном кощунство, а в аспекте логическом достойная сожаления контаминация понятий, в результате которой каждое из понятий выступает в превратном виде. Мало того, для неотомистской эстетики сомнительно понятие «религиозного искусства»: для него и в рамках искусства вычленяется особый тип творчества — церковное искусство, по своему социальному бытованию подчиненное специфическим обязательствам, — что же касается «мирского» искусства, то

¹ H. U. v. Balthasar, Christlicher Humanismus, «Studium Generale», 1948, N 2, S. 70.

ему эти обязательства противопоказаны. «Церковное искусство, творящее предметы, перед которыми люди молятся, должно быть религиозным, теологическим. За вычетом этого частного (и исключительного) случая надо полагать, что бог не требует «религиозного искусства» или «католического искусства». Искусство, которого Он желает для себя, есть искусство. Со всеми своими зубами»¹. И здесь, в вопросе о соотношении религии и искусства, девизом католического мышления остается: «разделять, чтобы соединять» (заглавие одного из трудов Маритена). Нам остается рассмотреть, как оно разделяет и как соединяет.

Репрезентативной фигурой при этом рассмотрении будет служить Маритен. Католицизм имел в нашем веке более крупных мыслителей (достаточно вспомнить Тейяра де Шардена), более глубоких интерпретаторов схоластической традиции (таков Жильсон), более восприимчивых и чутких толкователей клерикальной эстетики (таков Романо Гвардини). Но Маритен, друг Леона Блуа, Жана Кокто и Жоржа Руо, особенно обстоятельно и профессионально занимался проблематикой литературы и искусства; с другой стороны, по своей склонности вести рассуждения на высоком уровне абстракции и от имени сверхличных инстанций неотомизма, он придавал своим эстетическим работам более систематическую форму, чем эссеисты склада того же Гвардини. Права Маритена на роль полноправного представителя чистой неотомистской² ортодоксии в целом не надо переоценивать; в профессиональных теологических кругах Европы (особенно Германии) его подчас третируют как светского теологизирующего публициста. И все же его популярность в католическом мире достаточно велика, чтобы оправдывать выбор его в качестве фигуры, могущей в рамках этой статьи представлять неосхоластический подход к искусству в целом.

3

Жак Маритен родился в 1882 году в протестантской семье, в Сорбонне он стал учеником Бергсона. В 1906 году и с протестантизмом, и с Бергсоном было покончено: молодой философ пережил — психологически очень интенсивно — обращение в католицизм. «Кто я такой? — писал он. — Обращенный. Человек, которого бог выворотил наизнанку, как перчатку»³. Этот период в жизни Маритена, прошедший под знаком влияния Л. Блуа и дружеских контактов с Руо, обстоятельно описан в мемуарах его жены Раисы Маритен «Приключения в мире благодати». Теперь Маритен объявляет себя «самым недостойным и самым запоздавшим из учеников святого Фомы». С 1914 года он принимает кафедру в Парижском Католическом институте, с 1933 года распространяет преподавательскую деятельность на Канаду, в течение второй мировой войны находится в США (про-

¹ J. M a r i t a i n, Réponse à Jean Cocteau, Paris, 1921, p. 33.

² Сам Маритен протестовал против термина «неотомизм»: «Есть томистская философия, неотомистской философии не существует» (J. M a r i t a i n, Le Docteur Angelique, P. 1930, p. XI).

³ J. M a r i t a i n, Réponse à Jean Cocteau, p. 7.

фессор Принстонского и Колумбийского университетов). Маритен принадлежит к тем католическим деятелям, которые, к чести своей, выступили в свое время с осуждением гитлеровского антисемитизма — разумеется, с чисто теологической аргументацией¹ (курьезным образом нацистские публицисты именовали своих оппонентов «средневековыми обскурантами»). После 1945 года философ возвращается в Париж и несколько лет состоит на дипломатической службе при Ватикане, но с 1948 года снова возвращается в Принстонский университет.

Такова канва его жизни. Его творчество с 10-х годов до последних появившихся трудов не претерпевает в своих установках заметных изменений. Поэтому мы будем рассматривать его в статичном виде, поставив в центр ту систематизацию социолого-эстетических концепций Маритена, которая предложена в книге «Ответственность художника», вышедшей в Нью-Йорке в 1960 году.

Ответственность художника — эта проблема возникает перед неомистским мыслителем в окружении острых антиномий. Ибо для начала представляется, что художник вообще не знает иной ответственности, кроме ответственности перед своим делом: если Маритен отклоняет формулу «искусство для искусства», то лишь затем, чтобы заменить ее более конкретной и менее высокопарной формулой «искусство для произведения». Притом не остается никакой утешительной надежды на то, что ответственность перед произведением уже сама по себе непосредственно имплицитно подразумевает дальнейшие моральные обязательства человеческого порядка. «Благо, которого добивается искусство, не есть благо человеческой воли, но благо самой продуцируемой вещи». Поэтому сентенция Оскара Уайлда: «То обстоятельство, что автор — отравитель, не может быть доводом против его прозы», — встречает со стороны Маритена полное одобрение.

Мало того, оказывается, что служение внечеловеческой, внеморальной цели искусства просто не оставляет в существовании художника места для иных целей и стремлений. «Пребывая на службе у красоты и поэзии, художник служит абсолюту, он любит абсолют, он поработен абсолюту такой любовью, которая требует себе все его бытие, и плоть и дух...»² Конечно, для начала можно усмотреть внутри самого служения искусству некие «добродетели». Во-первых, художник «бескорыстен», — Маритен, друг Руо, человек, видевший своими глазами эпоху авангардизма 10—20-х годов, находит для характеристики художнической самоотверженности выразительные слова. В процессе творчества снимается, вытесняется человеческий эгоизм художника. Но коль скоро само творчество не имеет прямого отношения к миру этического добра, очевидно, что и бескорыстное служение творчеству в чисто жизненной плоскости имеет разве что

¹ Требование гуманности к еврейскому народу, выводимое из христианских аксиом, содержится уже в «Письме к Жану Кокто». Все ходы мысли Маритена в этом пункте повторяют положения Владимира Соловьева и предвосхищают соответственные документы понтификатов Иоанна XXIII и Павла VI.

² J. M a r i t e n, *La responsabilité de l'artiste*, Paris, 1961, p. 16.

цену хорошего примера — не более. Затем, художник по необходимости «искренен»; в этом — «этика» искусства. Но это весьма специфическая этика, коль скоро Андре Жид «в силу своей искренности» *одновременно* работал над словесным выражением психологии христианской чистоты и психологии полового извращения. «Искренность» поэта — совсем не то, что «искренность» человека: жизненная искренность — это последовательность, верность себе, непротиворечивость; художническая искренность — абсолютно ясное, незамутненное выражение всего, что попадает в душевный кругозор. Речь идет о том, что тревожило Марину Цветаеву:

«Поэта, не принимающего какой бы то ни было стихии — следовательно, и бунта, — нет... Не принимает (отвергает и даже — извергает) человек: воля, разум, совесть... Есть ли для поэта — чужое? Пушкин в Скупом Рыцаре даже скупость присвоил, в Сальери — даже бездарность» (из книги «Искусство при свете совести»).

Добродетели поэта и художника, по терминологии Маритена, суть формальное подражание жизненным (соответственно религиозным) добродетелям. Слово «формальный» достаточно обычно для характеристики бытия художника: стоит вспомнить понятие «формальной экзистенции»¹ у Томаса Манна. Однако в лексиконе неосхоластики слово «формальный» (как и слово «подражание») наделено специфическим аристотелианским смыслом. В основе лежит антитеза: форма — материя (не «форма — содержание»). Аксиологически аристотелианская «форма» (ср. платоновский «эйдос») поднята *над* «материей», как средоточие ясности и прозрачности, как принцип структурности, обеспечивающий возможность для предмета быть познанным человеческим рассудком. «Подражание» для схоластики есть универсальный принцип познания и вообще функционирования человеческого духа (в резком отличии от неподражательной деятельности духа божества). Так, интеллект познает предметы, снимая формы предметов и усваивая себе эти формы, как Протей. Что касается искусства, то неосхоластика в целом и Маритен в частности энергично подчеркивают его интеллектуальный характер; притом интенсивная формальность искусства и его неморальный характер специально приближают его к сфере Спекулятивного Разума, хотя через свою связь с вещественной реализацией оно все же может расцениваться как принадлежность Практического Интеллекта. В силу своей странной позиции между двумя видами Интеллекта искусство лишено не только этического качества в собственном смысле, но также и непосредственного отношения к познанию; и все же структура его мира очень близка к миру, скажем, геометрии, — речь идет о снятых «формах». Поэтому термин «подражание» в неотомистском обиходе совершенно лишен натуралистического или, скажем, реалистического ха-

¹ Ср. развернутое в ранней повести «Королевское высочество» уподобление бытия художника и бытия монарха как двух разновидностей «жизни формальной, стоящей вне реального мира, над реальным миром» («Вступление к радиопостановке «Королевское высочество», см.: Т. М а н н, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9, Гослитиздат, М. 1960, стр. 373).

рактера. Неотомист настаивает на «подражании», отвергая «творчество» по двум причинам: он хочет твердо отграничить сферу подлинного «творчества» для трансцендентных инстанций, оставляя для человеческого духа работу «подражания», а кроме того, ему по указанным выше причинам нужно демистифицировать искусство, лишить его чрезмерного пафоса и притязательности. Что касается «подражания», то не только сколь угодно фантастическое (скажем, сюрреалистическое), но и нефигуративное искусство может быть описано в терминах схоластики как акт подражания, ибо каждая из форм, скомбинированных в абстрактной композиции, сама по себе, очевидно, уже наличествовала в формальном хозяйстве Демиурга: воображение Мירו или Мондриана, как и воображение любого академического художника, только группирует, но не «творит», — разница лишь в энергии, с которой производится работа перегруппировки. Поэтому тезис о «подражательности» искусства (восходящий через Фому к аристотелианскому «мимесису») не должен подавать повода к недоразумениям. Что касается позиции Маритена в спорах вокруг нового искусства, то необходимо иметь в виду, что в своих эстетических трудах он стремится тщательно отделить философию искусства, описывающую феномен искусства в целом, от критики, решающей, каким должно быть искусство; к тому же ориентация неотомизма на выработку тезисов, поддающихся предельной генерализации, почти исключает алободневные высказывания. Маритен так начинает статью «Пределы поэзии»: «Я спешу предупредить, что этот опыт, как и наша книжечка «Искусство и схоластика», ни в коем случае не принадлежит к жанру, именуемому критикой, критикой литературы или критикой искусства. У автора слишком много основоположений в голове, чтобы иметь притязания на такую роль. Он всего-навсего философ. Статус философа обязывает держаться метафизических небес, лазурь которых не омрачается и с которых видна обратная сторона более или менее атмосферически-бурных конфликтов, регулярно возникающих в атмосфере низин, сиречь частных реализаций»¹. Судя по другим сочинениям Маритена (можно иметь в виду «Письмо к Жану Кокто» и текст к альбому Жоржа Руо), некую модель желательного искусства он усматривал в творчестве именно Руо — не правее и не левее (католического эстетика должно было привлекать то, что на картинах Руо очень органично находится место для мотивов христианского мифа, и притом совсем ненавязчиво, без набойной жестикуюляции). Имена или названия направлений редко фигурируют у Маритена в контексте похвалы или порицания; естественно, что в качестве религиозного публициста он считает нужным отмежеваться от стилизаторской религиозности («...Мы полны отращения к неоготике и прерафаэлитам», — см. предисловие к книге «Anti-modernes»), но это уже не принадлежит к категории вопросов искусства в собственном смысле.

Вообще говоря, о едином отношении неотомизма в целом к ис-

¹ J. M a r i t a i n, *Frontières de la Poésie*, «Chroniques», 1927, N 3, Paris, p. 1.

куству XX века говорить, разумеется, невозможно: здесь решают вкусы каждого отдельного автора. В динамичности позиций католической церкви в этом вопросе нет решительно ничего странного, никакой беспринципности: католицизм с полной ясностью и сознанием пережил уже столько смен художественных вкусов, что все представления о формальном воплощении теологического смысла претерпели законную релятивизацию (ничего подобного не было в православии, ибо там восприятие новоевропейских норм прошло как пассивная и вынужденная адаптация, после которой идея традиционалистского «благолепия» окончательно заостенела). В конце концов, в рамках академического искусства все возможности большого мифа давным-давно исчерпались, так что у католицизма были все основания приветствовать сдвиги в художественном творчестве, знаменовавшие «конец нового времени» («Ende der Neuzeit» — заглавие одной из книг Р. Гвардини). Правда, в устоявшиеся традиции католицизма входит порицание крайностей и защита меры: когда в рассуждениях о мере сам автор безнадежно теряет меру, получаются сочинения вроде известного труда Зедльмайра «Потеря середины» («Verlust der Mitte»). С Маритеном такого несчастья не случилось. Так или иначе, однако, с идеей меры оперирует и он сам при выяснении места искусства. Мы видели, что Маритен описывает художественное творчество как нечто неморальное, внерелигиозное, даже внечеловеческое: «Не забудем, что искусство есть сила в некотором роде негуманная, усилие к незаинтересованно-творческой деятельности, которое держится исключительно на собственной тайне и на собственных рабочих законах, не подчиняясь ни интересам человека, ни воспоминанию о том, что уже было...»¹ Из этого можно заключить, что его отделяет от провозвестников «чистого искусства» разве что отказ обожествлять это искусство (разве он не согласился с эстетским афоризмом Оскара Уайлда?). Он готов наговорить об этом искусстве, которое не способно служить ни человеку, ни — на человеческий лад — богу², много горьких вещей, констатируя его неспособность «спасти» и «восстановить» человеческую интегральность («Смертельная ошибка — ожидать от поэзии сверхсубстанциального хлеба для человека»³), его иллюзорность («Когда благодать восстанавливает некоторую вещь в состоянии невинности, она восстанавливает ее реально; искусство же восстанавливает рай фигурально — не в жизни, не в человеке, но в созданном произведении»)⁴. Ставится вопрос о бесовской психопатичности искусства: «Во всяком случае, настало время привлечь вни-

¹ J. Maritain, *Frontières de la Poésie*, «Chroniques», 1927, N 3, p. 11.

² Забегая вперед, скажем, что в конечном счете искусство, по Маритену, «самопроизвольно идет к богу», но, что очень важно, «не к богу как цели человека, в моральной плоскости», а «к богу как к универсальному первоначалу всякой формы и всякой ясности» («Réponse à Jean Cocteau», p. 33). Стало быть, речь идет о боге в некоем космически-нечеловеческом его модусе, который удержан католицизмом — в сосуществовании с библейской личностной идеей бога — еще от античного платонизма.

³ J. Maritain, *Frontières de la Poésie*, «Chroniques», 1927, N 3, p. 25.

⁴ J. Maritain, *Réponse à Jean Cocteau*, p. 29.

мание экзорцистов к литературным бесноватым, бесспорно, одной из самых диких разновидностей бесноватых»¹. Все это малоутешительно; так или иначе, однако, создается впечатление, что каким бы мрачным ни было существование «чистого искусства», иным оно не может стать, не теряя своей сущности: если изгнать из него бесов, оно немедленно скончается, как просветленная Кундри в третьем акте вагнеровского «Парсифаля». Звать его к перевоспитанию бесполезно. Однако здесь-то и начинается игра с католической «мерой»!

Да, по своей «сущности» (*essentia*) искусство может быть только «чистым искусством». Однако только в одном боге, в старом неотомистском «чистом Акте», сущность совпадает с существованием (*existentia*). В любой «вещи» ее эссенциальная определенность расходится с экзистенциальной, ее логическое понятие — с условиями гражданства среди других вещей в хозяйстве мироздания. Без этого расхождения конкретная «вещественность» вещи, то есть ее ре-альность (от *res* — «вещь»), не смогла бы осуществиться. Стало быть, в числе прочих предметов и искусство наделено — наперерез к императиву «сущности» — условиями «существования». По этому поводу Маритен замечает: «Приказывать искусству *быть* искусством в чистом виде, вычленив его из всех условий его существования в человеческом субъекте, — значит узурпировать для него самосущность бога!»²

На идеал «чистого искусства» Маритен смотрит с усмешкой теолога, наблюдающего, как присущие его домену понятия пытаются похитить для иных, чуждых сфер. Тип художника-авангардиста 20-х годов представляется ему немножко обезьяной монаха-подвижника: «Современное искусство творит покаяние, оно изнурует и умерщвляет свою плоть, как аскет, силящийся через саморазрушение обрести дары св. Духа»³. Для понимания «этоса» подобных рассуждений нелишне вспомнить, что и Томас Манн, весьма далекий от католицизма автор, связывал свои надежды на преодоление напряженной патетики в самосознании художника с утопией, хотя бы внешне окрашенной в католические тона: с мечтой о возвращении искусства в благочестивую общность людей (ср. эти мотивы в «Докторе Фаустусе», где они проходят через всю книгу); так искусство, претендовавшее на роль искусителя, но не справившееся с ней, само оказалось бы искупленным.

Итак, искусство, на уровне сущности мыслимое исключительно как «чистое искусство», не должно забывать, что на уровне своего «существования» оно укоренено в человеческом социуме, что оно живет «из человека», «в человеке» и «для человека»⁴. Забвение этой своей многоярусности обернулось бы для искусства «ересью ангелизма». Но спрашивается: как наладить доброе согласие между уровнями *essentia* и *existentia*? Как художник, служащий столь «нечеловеческому» делу, как искусство, и притом служащий ему до полной погло-

¹ J. Maritain, *Frontières de la Poésie*, «Chroniques», 1927, N 3, p. 35.

² *Ibidem*, p. 7.

³ *Ibidem*, p. 21.

⁴ *Ibidem*, p. 9.

ценности себя этим служением, сможет послужить еще и людям?

Для начала следует заметить, что соображения Маритена о социальной экзистенции искусства сами имеют два измерения: прагматическое и утопическое. В рамках первого измерения речь идет о факте, воспринимаемом без всякой патетики: искусство существует в некоторых социальных условиях, которые, по Маритену, вообще говоря, «бесчеловечны», так что желание художника игнорировать их довольно законно, и просто не следует доводить этого игнорирования до патологической степени. Прагматическое «благоразумие», *prudentia* Фомы Аквинского, побуждает не закрывать глаза на социальные параметры бытования художественного творчества в современном обществе.

В рамках второго измерения мы имеем дело уже не с данностями, но с желательностями: не с современным обществом, вообще не с «обществом», но с «общностью» или с «общиной». Пожалуй, с наибольшей точностью разграничивает эти понятия немецкий язык, — *Gesellschaft*, *Gemeinschaft*, *Gemeinde*; некоторый филологический комментарий к этому словесному ряду может предложить Томас Манн: «...Религиозное Я становится корпоративным в *общине*. Культурное Я справляет свои высшие торжества в форме и под именем *общности*, — под весьма аристократическим и культово окрашенным именем, посредством которого оно обособляет святость своей социальной идеи от мирского понятия *общества*»¹.

Итак, мы оказываемся в пределах хорошо известной по западной культурологии со времен Шпенглера (и много ранее) антитезы «культуры» и «цивилизации», «общины» (или «народа») и «массы». Однако позиция католического идеолога отличается от позиции его мирского собрата, движущегося в рамках тех же антитез; отличие это двояко. Во-первых, безрелигиозный культур-философ послешпенглеровской формации, как правило, воспринимает переход от органической «общности» к бессодержательному конгломерату «массы», как нечто непоправимое; католик же обязан верить, что церковь располагает ценностями, способными на любом этапе пути человечества осуществить алхимическое пресуществление цивилизации в культуру, дать «массе» — искомый смысловой центр, вокруг которого она смогла бы стать архитектурно упорядоченной «общиной». Нужно только внутренне повернуться к этому центру, «обратиться»: церковь ждет, со своим философским камнем в руках, когда мир придет к ней. Так или иначе, однако, ясно, что «искупление» искусства зависит никак не от него самого, но от метаморфоз социума. Художник сначала должен быть спасен и восстановлен в своем качестве человека, а его спасение как художника «приложится».

Во-вторых, богословская закваска побуждает воспринимать утопию «общности» с такой цельностью и решительностью, которые не

¹ Т. М а н н, *Ges. Werke*, В. XI, Berlin, 1955, S. 710. Ср. выше: «В антитезе к собственно культовой сфере культура есть мирское понятие: однако перед лицом «цивилизации», то есть общественного распорядка, она выявляет свой религиозный, иначе говоря, принципиально не-общественный характер» (S. 709).

свойственны светскому мышлению. Подобно тому, как церковная догматика настаивает на едино-сущии ипостасей бога и проклиняет мысль об их подобно-сущии, так и в отношении людей она требует едино-мыслия: универсальная модель человеческого действования для церкви есть хоровое литургическое пение: «...И даждь нам единими усты и единым сердцем славить и воспевати имя Твое...» Ибо центром для «общины» служит — не будем этого забывать — ни больше и ни меньше, как сам Абсолют во всей его непосредственности: он вдвинут в социум, и все соотнесено с ним. Натуральный ряд индивидов — один, два, три, четыре и так далее до бесконечности — замыкается в круг, в периферию, притягиваемую центром. Социальные чувства, идущие по горизонтали — от одного индивида к другому и ко всему ряду в целом, — приобретают, так сказать, вертикальное измерение. Как сказал Фома Аквинский: «Цель Любви есть не общее благо, но Высшее Благо». Кстати, именно на «Высшем Благе» художнику и предстоит помириться со своим коллективом (после того, как выяснено, что на меньшем его не уговоришь помириться): до «общего блага» искусству нет никакого дела, но «Высшее Благо» в своих формальных модусах есть и его собственная имманентная цель. Итак, дело за «общиной».

Здесь католического идеолога может перебить его атеистический оппонент недоуменным вопросом: разве низкопробные феномены современной массовой психологии — от фашизированного «народа» до залов эстрадной песни включительно — не являют зрелища весьма основательной эмоциональной спаянности индивидов вокруг единого центра, спаянности не меньшей, чем та, которую строит церковь в культе? Чем, в самом деле, не общность? Если эстрадные певцы хоть не могут предложить слушателям *смысловой* центр в виде идеи-лозунга, то фашистский оратор, приводящий толпу к состоянию массивнейшего «единомыслия», располагает «идеями» в изобилии. Между тем, даже если не говорить о прочих плодах с древа этой общности, ясно, что искусству в рамках ее нет никаких шансов процвести: его условия существования, которые по констатации Маритена, и без того бесчеловечны, становятся еще более бесчеловечными.

Ответ католика ясен заранее. Он сошлется на то, что у его церкви — и, разумеется, только у нее одной — находятся в распоряжении добытые тысячелетней эмпирией твердые критерии для различения должной и недолжной общности; что в рамках правильно построенной общности личностное начало никоим образом не может быть поглощено или придавлено, ибо на знамени томизма начертаны слова Аквината: «Личность есть самое благородное во всем естестве» («Сумма теологии», 1, 29, ad 2); что только тайна католического универсализма способна вместить и самостояние перед богом единичного индивида, и то, что наши славянофилы именовали «хоровым началом». Всему нужно указать свое место, и все можно примирить.

Здесь самое время окончить всякий рациональный диалог, ибо речь уже идет о вещах, которые подлежат не доказыванию и опровержению, а приятию на веру или же отрицанию.

СОДЕРЖАНИЕ

Греческая „литература” и ближневосточная „словесность”	5
На перекрестке литературных традиций	34
„Морфология культуры” Освальда Шпенглера	68
„Аналитическая психология” К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии	90
Жак Маритен, неомизм и католическая теология искусства	121



ЭРМИТАЖ

В 1983 ГОДУ ВЫ МОЖЕТЕ ПРИОБРЕСТИ В НАШЕМ ИЗДАТЕЛЬСТВЕ:

АВЕРИНЦЕВ, Сергей. "Религия и литература". (143 с., статьи)	7.00
АКСЕНОВ, Василий. "Аристофаниана с лягушками". (Пьесы, 380 с.)	11.50
АКСЕНОВ, Василий. "Право на остров". (Рассказы, 180 с.)	6.50
АРАНОВИЧ, Феликс. "Надгробие Антокольского". (180 с., 80 илл.)	9.00
АРМАЛИНСКИЙ, Михаил. "После прошлого". (Стихи, 110 с.)	5.50
БРАКМАН, Рита. "Выбор в аду". (О творч. Солженицына, 144 с.)	7.50
ВАЙЛЬ, Петр. ГЕНИС, Александр. "Современная русская проза". (192 с.)	8.50
ВИНЬКОВЕЦКАЯ, Диана. "Илюшины разговоры". (145 с., 50 илл.)	7.50
ВОЛОХОНСКИЙ, Анри. "Стихотворения". (160 стр.)	8.00
ГИРШИН, Марк. "Убийство эмигранта". (Роман, 145 с.)	7.00
ГУБЕРМАН, Игорь. "Бумеранг". (Стихи. 120 с. Рис. Д. Мирецкого)	6.00
ДОВЛАТОВ, Сергей. "Зона". (Повесть, 128 с.)	7.50
ЕЗЕРСКАЯ, Белла. "Мастера". (Сборн. интервью. 15 илл.)	8.00
ЕЛАГИН, Иван. "В зале Вселенной". (Стихи, 212 с.)	7.50
ЕФИМОВ, Игорь. "Архивы Страшного суда". (Роман, 320 с.)	10.50
ЕФИМОВ, Игорь. "Как одна плоть". (Роман, 120 с.)	6.00
ЕФИМОВ, Игорь. "Метаполитика". (250 с.)	7.00
ЕФИМОВ, Игорь. "Практическая метафизика". (340 с.)	8.50
ЗЕРНОВА, Руфь. "Женские рассказы". (160 с.)	7.50
КОГАН, Эмиль. "Соляной столп". (Полит. психология Солженицына.)	14.00
КОРОТЮКОВ, Алексей. "Нелегко быть русским шпионом". (Роман, 140 с.)	8.00
ЛЕЙТМАН, Игорь. "Контурь лучших времен". (128 с.)	7.00
ЛУНГИНА, Татьяна. "Вольф Мессинг — человек-загадка". (270 с., 15 илл.)	12.00
МИХЕЕВ, Дмитрий. "Идеалист". (Роман, 224 с.)	8.50
НЕИЗВЕСТНЫЙ, Эрнст. "О синтезе в искусстве". (Альбом, 60 илл.)	12.00
ОЗЕРНАЯ, Наталия. "Русско-английский разговорник". (170 с.)	9.50
ПАПЕРНО, Дмитрий. "Записки московского пианиста". (208 с., 20 илл.)	8.00
ПОПОВСКИЙ, Марк. "Дело академика Вавилова". (280 с., 20 илл.)	10.00
РЖЕВСКИЙ, Леонид. "Бунт подсолнечника". (Роман, 240 с.)	8.50
СВИРСКИЙ, Григорий. "Прорыв". (Роман, 560 с.)	18.00
СУСЛОВ, Илья. "Рассказы о т. Сталине и других товарищах". (140 с.)	7.50
СУСЛОВ, Илья. "Выход к морю". (Рассказы, 230 с.)	8.50
УЛЬЯНОВ, Николай. "Скрипты". (Статьи, 230 с.)	8.00
ЧЕРТОК, Семен. "Последняя любовь Маяковского". (128 с.)	7.00
ШТУРМАН, Дора. "Земля за холмом". (Статьи, 256 с.)	9.00

Заказы отправлять по адресу:

HERMITAGE, 2269 Shadowood Dr., Ann Arbor, MI 48104

К сумме чека добавьте 1.50 дол. на пересылку (независимо от числа заказываемых книг). При покупке трех и более книг — скидка 20%.



В истории русской культуры последних двадцати лет появление значительных произведений обычно сопровождалось не только благодарным волнением читателя-зрителя, но и изумленным — “как ему удалось это опубликовать?”

Как удалось Юрию Трифонову опубликовать “Дом на набережной”?

Через что пришлось пройти Андрею Тарковскому, чтобы добиться выхода на экраны фильма “Зеркало”?

Каким чудом вышли и продолжают выходить в свет сборники стихов Александра Кушнера?

В кругах любителей философии такой вопрос чаще всего возникал в отношении статей СЕРГЕЯ АВЕРИНЦЕВА. “Как ему это удалось?”

Когда он читал лекции по истории античной и византийской культуры в Московском университете, в аудитории, рассчитанную на 200 человек, набивалось чуть ли не 400. Сидели на ступенях, на полу, в проходах, толпились за перилами и, затаив дыхание, слушали как совсем молодой еще человек в свитере и пиджаке, тонким, почти монотонным голосом рассказывал о тонкосплетениях духовных связей, о притяжениях и отталкиваниях между двумя мирами — греко-античным и библейско-христианским. Слушателей завораживала не только невероятная эрудиция автора, который мог цитировать источники на 8 языках; не только свобода, с какой он переходил от образа Франциска Ассизского к учению Янсения, от Карла Юнга к Освальду Шпенглеру; не сознание того, что в свои 35 лет Аверинцев сумел стать одним из ведущих авторов 5-го тома философской энциклопедии (еще одно необъяснимое в условиях цензуры “как им удалось?”); даже не сенсационность самого факта, что таким языком и на такие темы говорят в стенах самого подконтрольного идеологического учреждения. Главным все же оставалось то, что Аверинцев обладал и обладает замечательным талантом снимать с самых сложных и возвышенных идей пелену музейной недоступности и отчужденности, что он умел вести слушателя-читателя по залам мировой культуры не как напыщенный экскурсовод, а с той вдумчивой доброжелательностью и открытостью, с какой радушный человек водит по дому, в котором он живет, и живет — по праву.

Может быть, со времен Льва Шестова (Аверинцев родился за год до его смерти — в 1937) не появлялся в русской филологии автор с даром такой же яркости и глубины — редким даром тонкого и увлекательного философского комментария.

Предлагаемый читателю сборник состоит из статей Сергея Аверинцева, печатавшихся в журнале “Вопросы литературы” в 1968—1973 годах.