



Наталья Бонецкая

Дух Серебряного века

К феноменологии эпохи

Наталья Бонецкая

**Дух Серебряного века.
К феноменологии эпохи**

«Алетейя»

2016

УДК 141.3(470)

ББК 87.3(2)

Бонецкая Н. К.

Дух Серебряного века. К феноменологии эпохи /

Н. К. Бонецкая — «Алетейя», 2016

ISBN 978-5-00165-411-7

Данная книга представляет собой историко-философское исследование Серебряного века. Автор выделяет наиболее значимые тенденции философского развития данной эпохи, изучает влияние творческой личности Ф. Ницше на воззрения отечественных мыслителей: Л. Шестова, Д. Мережковского, Н. Бердяева, Вяч. Иванова, М. Волошина, П. Флоренского; отмечает, что философствование в ту эпоху в России сочеталось с оригинальной интерпретацией как художественных, так и сакральных текстов. Н. К. Бонецкая - автор двух монографий и многочисленных статей по проблемам русской мысли, истории русской философии конца XIX - первых десятилетий XX века. Она вводит понятие «русская герменевтика», указывает на ее истоки в предшествующей литературной критике и описывает поданным углом зрения творческий метод Мережковского и Шестова. В монографии исследуется философия имени, новое религиозное сознание Серебряного века, оккультные истоки своеобразной религиозной эпохи. «Дух Серебряного века» особенно явственно «веет» именно в данных феноменах эпохи: таково убеждение автора монографии, рисующего феноменологическую картину Серебряного века. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 141.3(470)

ББК 87.3(2)

ISBN 978-5-00165-411-7

© Бонезкая Н. К., 2016

© Алетейя, 2016

Содержание

От автора	7
Раздел 1	10
Русский Ницше и пути постнищевского христианства[5]	10
Боги Греции в России[129]	31
Славянский Дионис	32
Аполлон Мышиный	37
Эстетика М.А. Волошина[185]	47
Сон и сновидения	47
Взыскующие сатори	54
Конец ознакомительного фрагмента.	61

Наталья Бонцакая Дух Серебряного века. К феноменологии эпохи

Научный редактор:

М. П. Крыжановская



@biblioclub: Издание зарегистрировано ИД «Директ-Медиа» в российских и международных сервисах книгоиздательской продукции: РИНЦ, DataCite (DOI), Книжной палате РФ



© Н.К. Бонцакая, 2016

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2022

От автора

Недавно из уст умного и циничного, далекого от религии радиожурналиста мне довелось услышать задевшую меня фразу: дескать, никакого нового *образа гуманизма*, отличного от того, который создала русская литература XIX в., с тех пор не возникло. Как же так? – сразу же мысленно возразила я. – А «гуманизм» Серебряного века (несмотря ни на что, мысль Шестова и Мережковского, не говоря уж о Бердяеве, тем паче Булгакове, это гуманизм) разве не принципиально иной, чем гуманизм Пушкина и даже Толстого?! С окончанием своего «золотого» века наша высокая словесность утратила прежний *этический* пафос – неизбежно моралистическую окраску, однако взамен обрела *религиозное* измерение, ту метафизическую глубину, на которую лишь намекали шедевры классики. На рубеже XIX–XX вв. в мир пришли души более сложные и утонченные, нежели их культурные предшественники, обладающие гармонией и цельностью, быть может, большей творческой силой, но как бы отстраняющие от себя «последние» вопросы бытия. Серебряный век и отразил – осознал и вербализировал *новый* опыт *новой* души. Новизна эта – не новизна органических метаморфоз, но обновление, сопряженное с катастрофой. 1917 году предшествовала революция в умах и сердцах – *идейная* революция, революция *религиозно-философская* (если иметь в виду мой конкретный предмет). Эпоха Серебряного века в русской культуре так же самобытна и исторически обособлена, как эпоха Возрождения или Реформации в культуре европейской. И уж если говорить о гуманизме современном или гуманизме советских десятилетий (вернусь еще раз к радиовысказыванию), то они-то как раз пронизаны насквозь токами века Серебряного...

Но как же подступиться к специфике этой интересующей меня эпохи? какие избрать категории для характеристики созданной ею новой картины бытия, нового мировосприятия, что нечто большее, чем новая версия гуманизма или христианства? как описать, действительно, «дух Серебряного века», реально ощущаемый нами, но ускользающий от оков словесных дефиниций? Поначалу исследователь бывает подавлен богатством и пестротой материала – множеством имен, словесных жанров, тем. По мере приобщения к эпохе эта пестрота преодолевается видением сонма живых лиц, и в принципе дух Серебряного века можно познать в его многоипостасности, представляя эпоху как галерею портретов. – Однако дальнейшее углубление в мир Серебряного века убеждает исследователя в единстве тогдашней ментальности: он видит, что все религиозные философы говорят *об одном*, пускай каждый и на свой лад. Это *одно* опять-таки манифестирует себя как *множество*, – но здесь уже не первоначальный хаос, а такая совокупность тенденций и идей, которая, в пределе, может сложиться в *лик*. Он – не что иное, как лик неуловимого эпохального духа.

Разумеется, я не претендую на подобный синтез, доступный, быть может, духовидцу, но не историку философии. **«Феноменология эпохи»** – таков подзаголовок моей книги, посвященной описанию ряда конкретных *феноменов, симптомов, символов* нового мировоззрения. Это философские проблемы – но также и духовные портреты; рассказ об элитных религиозных сектах и движениях в Церкви – вместе и анализ идейных влияний, попытки вскрыть истоки той духовной революции, какой выступил Серебряный век. На протяжении десятилетий (начиная с 1970-х годов – времени моего студенчества) погружаясь в философскую фактичность эпохи, я постепенно стала распознавать в ней некие общие смысловые линии, как говорили тогда – «водоразделы», которые суть черты искомого лика. Некоторые из них ныне сделались заголовками разделов и глав моей книги. Так, для меня несомненно то, что духовная специфика культуры Серебряного века обусловлена воздействием не только идей, но и личности *Ф. Ницше*. Да, второй «отец» эпохи – В. Соловьёв, но в моих глазах пафос позднего в особенности Соловьёва странным образом сближается с ницшеанским... Я убеждена в правомерности не только такой категории, как *постницшевское христианство*, но и более широкого понятия *религии*

Серебряного века, охватывающего и языческие тренды, – такие, скажем, как *дионисийство* Вяч. Иванова. Вообще можно было бы для манифестации духа Серебряного века составить набор ключевых слов-ярлыков: такими мне видятся *неоязычество*, *софиология*, *имяславие*, *антропософия*... Все эти понятия так или иначе проработаны в книге. Быть может, основоположный для эпохи визионерский *опыт Софии* Соловьёва и порожденная этим опытом многоликая *софиология* нуждались бы здесь в особом внимании, – но, как говорится, нельзя объять необъятное...¹ Мне при всем этом не хотелось бы, чтобы в феноменологии Серебряного века усмотрели намеки на эклектичность эпохи. Я понимаю и ценю Серебряный век как удавшийся, формально успешный синтез вещей вроде бы несоединимых: Ницше и Библии (у Шестова), Ницше и Соловьёва (в *новом религиозном сознании* Мережковского), Каббалы и православия (в антропологии Флоренского), той же Каббалы и платонизма (в учении о Софии Соловьёва)... Но подчеркну, что успех Серебряного века был только *формальным*, проверки практикой не выдержавшим, никакого метафизического прорыва не обеспечившим. Даже марксизм, его историческая альтернатива, оказался на деле более жизнеспособным...²

Вернусь к симптоматике эпохи. Серебряный век породил удивительное «литературоведение», рассматривающее всерьез писателей в качестве иногда ясновидцев и святых – но порой как не-людей (так, Гоголь для Мережковского – как бы не совсем человек, существо иной природы), а художественное произведение – как, скажем, некое распространение, «амплификацию» имени главного героя (поэма Пушкина «Цыганы» у Флоренского есть как раз такое прораствание семени – имени «Мариула»); такое литературоведение иногда объединяет в пространстве некоего симпозиона лиц, разделенных веками, культурными барьерами, – Пушкина и Плотина, Толстого и Сократа, Достоевского и Ницше (у Шестова)... Почти все мыслители эпохи выступали в качестве подобных «литературоведов» – не только профессионал Мережковский, но и Бердяев, Булгаков, Андрей Белый... Русские философы охотнее философствовали, трактуя *чужие тексты*, чем, уподобляясь пауку, изводили из самих себя мыслительную нить. И это побуждает переименовать их литературоведение в *герменевтику*, по меньшей мере равномогущую (по ее плодам) западному аналогу. Представляется, что пионером русской герменевтики был Лев Шестов как автор книги 1900 г. «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше»: Мережковский, возможно, так и остался бы «субъективным критиком» (как он себя называл), если бы не вдохновляющий импульс, полученный от Шестова, который начал читать классиков через призму Ницше³. В своей книге я ограничиваюсь этими двумя версиями русской герменевтики – Мережковского и Шестова, но перспективы для исследований здесь широки. Герменевтика видится мне *ведущим методом* философствования Серебряного века.

Конечно, в своем труде мне удалось охватить лишь малое число феноменов Серебряного века. Однако я надеюсь, что это значимые, представительные феномены, среди которых есть также и *протофеномены* в смысле Гёте⁴. И все же – оказались ли они достаточно прозрачными, донесли ли хотя бы дуновение смыслов эпохи – об этом предоставляю судить читателю.

¹ В свое время у меня был большой интерес к софиологии, сопряженный с изучением творчества П. Флоренского и зафиксированный множеством публикаций. Некоторые результаты тех размышлений вошли также в мою монографию о Флоренском «Русский Фауст XX века» (в печати). С другой стороны, именно этот интерес подвигнул меня к переводу фундаментального труда современного немецкого философа Михаэля Френча «Лик Премудрости»: русская софиология там рассматривается в качестве венца всего европейского философского развития (см.: *Френч Михаэль. Лик Премудрости*. СПб.: Росток, 2015). Для меня, как русского читателя книги Френча, особой ценностью в ней обладает досконально прослеженный генезис софиологии, что я и отразила в своем предисловии к ее русскому переводу, озаглавленном «К истокам софиологии».

² Свидетельства тупикового характера исканий Серебряного века – духовная сомнительность (иногда явная демоничность) современных сходных явлений: софийных сект, антропософских обществ, «возрожденных» языческих культов и прочих феноменов New Age.

³ В своей книге «Л. Толстой и Достоевский» (1900–1902) Мережковский ссылается на «Добро...» Шестова.

⁴ К таковым я отношу элитные секты Серебряного века. См. главу «Философская Церковь супругов Мережковских».

Наталья Бонцкая
Март 2015 г.

Раздел 1

Ф. Ницше и русская мысль Серебряного века

Русский Ницше и пути постницшеевского христианства⁵

Я ужасно боюсь, чтобы меня не объявили когда-нибудь святым.
Ф. Ницше. Эссе Homo (1889) ⁶

Сочинения Ницше начали проникать в Россию, по-видимому, уже в конце 1880-х годов. В «Эссе Homo» среди мировых столиц, «открывших» его, Ницше упоминает Санкт-Петербург; дочь Л. Шестова сообщает, что в самом начале 1890-х годов книги Ницше привез из Германии на родину П.Д. Боборыкин⁷. Российская цензура поначалу запрещала распространение произведений Ницше, делая исключение для текста «Так говорил Заратустра», который, видимо, принимала за чисто художественный; книгу можно было купить в немецком книжном магазине в Москве. Об этом рассказывает в своих «Воспоминаниях» Евгения Герцык – одна из первых переводчиц Ницше. Будучи летом 1899 г. в Германии, Евгения и ее сестра приобрели там двухтомник Ницше и перевезли его через границу под одеждой. Уже до того «заболев» Ницше, по возвращении они с жаром принялись переводить – и вот, в издательстве Ефимова в переводе Евгении и Аделаиды Герцык одна за другой выходят книги Ницше: «Утренняя заря» (1901), «Помрачение кумиров» (1902), «Несвоевременные размышления» (1905)...⁸ Впрочем, все корифеи русской мысли Серебряного века читали Ницше в оригинале.

Раньше других под знак Ницше в своем творчестве встали Шестов и Мережковский. Ницшеанские мотивы прослеживаются в ряде очерков Мережковского второй половины 1890-х годов, вошедших в книгу «Вечные спутники» (об Еврипиде, Гёте, – прежде всего о Пушкине); Ницше по сути является третьим «героем» книги «Л. Толстой и Достоевский», которую Мережковский публиковал частями в журнале «Мир искусства» в 1900–1902 гг. Но первым, кто ввел Ницше в становящуюся культуру Серебряного века, был Шестов как автор двух книг: «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше» (1900) и «Достоевский и Нитше» (1902). **Русский Ницше** – это, прямо скажем, фантом, в котором, надо думать, автор «Антихриста» вряд ли бы признал себя. Дело в том, что, как замечал Бердяев, «тема Ницше представлялась русским темой религиозной по преимуществу»⁹: Ницше, вопреки его настойчивому позиционированию себя в качестве атеиста, всерьез считали религиозным учителем, пророком нового христианства, святым, посвященным. Русский Ницше – коллективное создание мыслителей Серебряного века: Шестов набросал контуры этого лица, отдельные черты которого были вслед затем выписаны Мережковским, Андреем Белым, Бердяевым, Вяч. Ивановым. «Русский Ницше» – плод «русской герменевтики», – в данном случае, так сказать, герменевтики *сравнительной* – не просто интерпретации текстов Ницше, но и параллельного толкования этих последних и, к примеру, произведений русских классиков XIX в. Словно наведенные одно на другое зеркала, стоят в трактатах Шестова и Мережковского друг против друга Ницше и Толстой, Ницше и Достоевский, взаимно углубляясь и обогащаясь каждый свойствами своего vis-a-vis: в сочи-

⁵ Журнальная публикация данного раздела: Вопросы философии. 2013. № 7, С. 133–143; № 8. С. 118–128.

⁶ Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. II. М., 1990. С. 762.

⁷ См.: Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. II. С. 723; Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова. Т. I. Париж, 1983. С. 32.

⁸ См.: Герцык Е. Воспоминания. М., 1996. С. 61; Сестры Герцык. Письма / Составление и комментарий Т.Н. Жуковской. М., 2002. С. 9.

⁹ Бердяев Н.А. Русская идея // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 241.

нениях позднего Ницше критикам слышатся голоса героев романов Достоевского, а эпический пафос автора «Войны и мира», возносящийся над антитезой добра и зла, одним из них сопоставляется с ницшеанской философией жизни. Русский Ницше – это не портрет, а, скорее, икона, и представленный ею лик не индивидуален, а тяготеет к универсальной человечности. Так, чтобы понять судьбы не только Достоевского, но и Кьеркегора, Паскаля, Лютера, Августина... и вплоть до библейских пророков, Шестову понадобилось вписать в их воззрения бытийственные интуиции Ницше.

Так что ж, «русский Ницше» не имеет ничего общего со своим прототипом и есть его ложный образ? тогда чем, как не конфузом, неудачей была бы вся русская ницшеана, – в частности, сравнительная, с привлечением Ницше, герменевтика Мережковского? Кажется, дело обстоит сложнее. К. Свасьян, сторонник старой русской рецепции Ницше (см. вышеприведенную бердяевскую цитату), по мнению которого даже и в «Антихристе» «не пахнет атеизмом»¹⁰, призывает (используя выражение самого Ницше) за его словами распознавать «музыку, страсть и личность»¹¹. Именно многослойная личность мыслителя, бурная динамика его душевной жизни и были предметом русской герменевтики. Слова, скудные плоды внутренней борьбы (но при этом и свободного выбора), тем самым оказывались под подозрением: к примеру, Ницше клеймил добрых и справедливых, но и его собственная катастрофа была спровоцирована как раз присущей ему отзывчивой сострадательностью¹². Евгения Герцык вспоминает, что в 1900-е годы не замечала в книгах Ницше «ницшеанства», ницшевской идеологии – аморализма, жестокости, безбожия: Ницше входил в русскую душу «щемящей занозой» жалости, и при этом как вестник того, что «мир глубок» и человек на пороге нового открытия Бога¹³. Экзистенциальная пронзительность текстов Ницше в глазах мыслителей Серебряного века была свидетельством его духовного – религиозного опыта; в психологически виртуозных суждениях находили пророческие истины. Ориентация на «музыку» и «страсть» расковывала герменевтический произвол – вплоть до обнаружения в сочинениях Ницше сокровенных евангельских смыслов. Русская рецепция Ницше порождала невероятный соблазн – Ницше христианизировался, соответственно Евангелия ницшезировались... В конкретной герменевтической практике воззрение Ницше распадалось на «мотивы» – «смерти Бога», «сверхчеловека», «по ту сторону добра и зла», «вечного возвращения», «Диониса», ставшего эвфемизмом для той антропологической реальности, которую Фрейд обозначит как бессознательное... При этом «по умолчанию» стали предполагать, что в целом речь идет об откровении апокалипсического христианства, пророком которого был Ницше. И если к сфере герменевтики вообще применимы понятия правды, истины – и лжи, ошибки, то русское ницшеанство, чтение классических текстов через «призму» Ницше, являет собой пеструю смесь удач и просчетов, попадающий в десятку – и самых жутких смысловых аберраций. Ряд таких «сюжетов» мы обсудим в связи с герменевтикой Мережковского. Но проблема самого Ницше остается на сегодняшний день открытой. Он угадал многое, связанное с утратой христианского пути к Богу. Но чаемое им отпадение человечества от христианства не породило – вопреки его ожиданиям – великой культуры. И вряд ли Ницше, которого шокировала уже атмосфера вагнеровского Байрейта, смог бы просто дышать в современном культурном воздухе...

В книге «Л. Толстой и Достоевский» (1900–1902) Мережковский не только упоминает труд Шестова 1900 г. «Добро в учении гр. Толстого и Фр. Нитше»¹⁴, но и заимствует из него ряд

¹⁰ Свасьян К. Хроника жизни Ницше // *Ницше Ф. Сочинения* в двух томах. Т. II. С. 800.

¹¹ Свасьян К. Фридрих Ницше: мученик познания // *Ницше Ф. Сочинения* в двух томах. Т. I. С. 40.

¹² Как известно, помрачение рассудка Ницше произошло в результате события, как бы воспроизводящего сон Раскольникова. Ницше был потрясен сценой избияния лошади извозчиком, – подбежав, он обнял животное за шею, после чего потерял сознание. Это случилось в Турине 3 января 1889 г.

¹³ Герцык Е. Воспоминания. С. 61–65.

¹⁴ Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С.118.

идей. Именно Шестов первым вовлек Ницше в герменевтическую проблематику и дал оценку его феномену. Мережковский принял шестовский образ Ницше и представил его в несколько ином ракурсе. Шестов задал тон всей последующей русской «сравнительной» герменевтике, и потому надо достаточно пристально взглянуть в созданную им икону.

И действительно, в трактате Шестова содержится самый недвусмысленный апофеоз Ницше. «Я знаю, что слово „святой” нельзя употреблять неразборчиво, всуе, – заявляет Шестов. – <...> Но в отношении к Нитше я не могу подобрать другого слова. На этом писателе – мученический венец»¹⁵. Свой эпатажирующий тезис (ведь понятия «святость», «мученичество» для Ницше в числе одиознейших) Шестов обосновывает так. Ницше был в высшей степени нравственным человеком – фактически христианским монахом («служил „добро”», «отказывался от действительной жизни» – «всех природных инстинктов и запросов», «не мог и ребенка обидеть, был целомудрен, как молодая девушка» и пр.), – но вот, в расцвете лет был разбит неизлечимой мучительной болезнью. Вместо награды «добро сыграло над ним коварную шутку» – и *совесть* Ницше восстала на «добро». Философию Ницше Шестов выводит из праведного, «святого» бунта «немецкого профессора» против постигшей его несправедливости: остаток жизни Ницше посвятил пересмотру традиционных представлений о добре и зле. Что же касается веры в Бога (которая могла бы примирить Ницше с его участью), то хотя он страстно искал ее, верить ему дано не было, – с кальвинистской убежденностью утверждает Шестов¹⁶. И если Ницше «играет святынями» – богохульствует, а вместе конструирует «идеал сверхчеловека», то призыв Шестова – не доверять ему, ибо «это все – напускное», «видимость, внешность, – для других»: «учение <...> только закрывает от нас <...> мирозерцание»¹⁷.

Как видно, стремясь «беатифицировать» Ницше, Шестов отвергает прямой, непосредственный смысл ницшевских текстов. Так в русской герменевтике возникла важная тенденция – вслед за Шестовым их стали читать «наоборот», в соответствии с «музыкой», которую умели слышать за словами. «Сочувственному взгляду» Шестова открылась за завесой «учения» «мучительная тайна» Ницше, – и мы можем себе представить тот гнев, который бы обрушил Ницше на голову нашего интерпретатора. Как бы вынес он жалость к себе со стороны Шестова, а вслед за ним сестер Герцык, Мережковского и прочих своих русских почитателей? Но думается, Шестов был бы просто обвинен в клевете, узнай Ницше, что разумел его российский толкователь под упомянутой «тайной». А именно: Шестов считал, что Ницше «подвергал сомнению все великое, высокое и богатое <...> единственно затем, чтобы оправдать свою жалкую и бедную жизнь», – «ведь нищий-то духом был он сам»¹⁸.

Здесь не просто уничтожающий (хотя и невольный) выпад в адрес Ницше-мегаломана: согласно точно выверенному выражению Шестова, получается, что автор «Антихриста» – совершенный христианин, блаженный («Блаженны нищие духом...»: Мф.5,3)! Эта шестовская интуиция красной нитью пройдет через всю русскую ницшеану. Общим местом русской герменевтики станет и представление о Ницше как о христианском богослове-эзотерике, дополняющее его иконописный жизненный лик. Опять-таки впервые выдвинул его не кто иной, как Шестов. По его убеждению, Ницше, дошедший до «поразительной нравственной высоты именно в евангельском смысле», учил в соответствии с «самыми загадочными словами евангельской благовести: солнце одинаково всходит над грешными и праведниками». Ему открылась «великая истина» – «зло нужно так же, как и добро, больше, чем добро», – именно таков, по Шестову, смысл Мф. 5, 45¹⁹. Как видно, Шестов хочет вписать в Евангелие манихейское воз-

¹⁵ Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше // Вопросы философии 1990, № 7. С. 68.

¹⁶ Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше // Вопросы философии 1990, № 7. С. 98, 100.

¹⁷ Там же. С. 115–117.

¹⁸ Шестов Л. Достоевский и Нитше (философия трагедии) // Шестов Л. Сочинения. М., 1995. С. 124.

¹⁹ См.: Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше. С. 122–123. На самом деле в Мф. 5, 45 заключен призыв Христа любить не только любящих, но и врагов, уподобляясь в этом Богу, который повелевает солнцу равно всходить над

зрение. Не он ли развязал руки «дионисическим» и «люциферианским» толкователям Евангелий – экзегетам Мережковскому и Иванову? Ницшезация Нового Завета – быть может, самый большой соблазн, которому подпали русские ницшеанцы.

Думается, книга Шестова о Толстом и Ницше стала важным водоразделом русской мысли. Шестов не только попытался принять ницшевский вызов традиционному сознанию, но и создал образ Ницше как религиозного учителя. «Ницше открыл путь. Нужно искать того, что *выше* сострадания, *выше* добра. Нужно искать Бога»²⁰, – так заканчивается это примечательное сочинение. «Живой родник. Самое нужное – самыми простыми словами»: двадцатидвухлетнюю Евгению Герцык – а это весьма симптоматичная для Серебряного века фигура – именно шестовский трактат вывел из мировоззренческого тупика²¹ (Герцык 1996, 104). Но призыву Шестова вняли и ее старшие современники – Мережковский, Бердяев, Иванов. Новое религиозное сознание встало под знак Ницше, и мы вправе называть его **постницшевским христианством**²². Это последнее усвоило и методологию Шестова – чтение сочинений Ницше «с точностью наоборот». Для новой герменевтической логики привычным стало именовать «святым мучеником» того, кто считал святых «физиологически-заторможенными существами», «идеальными кастратами», мучеников – *тупицами* в вопросе об истине». И хотя Ницше не уставал повторять, что отрицает «Бога как Бога»²³, его ученики в России посвятили десятки трактатов открытому им «пути» к Богу.

При этом российские «изводы» ницшевской «иконы» вообще сильно редуцировали многогранно-противоречивый образ философа... редуцировали к личности интерпретатора. В случае Шестова (чьей областью были этика и религия) решающую роль сыграли его сострадательность, удивительная доброта, которые отмечают мемуаристы²⁴. Е. Герцык, чей образ Ницше сложился под влиянием Шестова, сближала в своих представлениях Заратустру (вместе с Ницше) с калекой-горбуном из ницшевской поэмы²⁵, – но герцыковская «икона» – не что иное, как двойник шестовского «нищего духом». Сводя по сути философию Ницше к воплю озлобившегося на всех и вся инвалида, Шестов, принявший Ницше за нового Иова, сильно упрощает реальное положение дел. Даже в плоскости психологии (которую Шестов не покидает) действительный образ Ницше, создаваемый его текстами, выглядит несравненно богаче. Так, Ницше силился найти в болезни исток творческой мудрости и рассматривал ее как «великое здоровье». И выражение *amor fati*, содержащее *in nise* всю философию Ницше, указывает, что в его сочинениях звучит иная – куда более изысканная (чем «вопли») «музыка». Шестов хочет свести «тайный» пафос Ницше к тем *ressentiment* и *decadence*, борьбу с которыми *в себе самом* он описал в «Ессе Ното». Вопреки ярлыку «нищего духом», навешенному на философа Шестовым, в этой своей автобиографии он заявил: «Инстинкт самовосстановления *воспретил* мне философию нищеты и уныния»²⁶. Но главное состоит том, что Шестов – дисси-

добрými и злыми.

²⁰ Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше. С. 127.

²¹ Герцык Е. Воспоминания. С. 104.

²² Ницшеанские интуиции несложно найти даже у Флоренского, например, в его панегириках «титаническому» началу, т. е. дионисийской бездне в душе человека (лекции по философии культа, очерк «Павел» в книге «Имена»), в рассуждениях об «апокалипсическом Христе» (переписка с Андреем Белым начала 1900-х годов) и пр.

²³ Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. II. С. 503, 575, 679, 673 соотв.

²⁴ Дочь Шестова рассказывает о том, как ребенком Шестов тащил в дом беспризорных животных. И с народовольцами он сблизился на почве жалости к угнетенным (Баранова-Шестова 1983 I, 9–10). А С. Булгаков, свидетель общей любви окружающих к Шестову, объясняет ее «удивительным даром сердца, его чарующей добротой и благоволением» (Булгаков 1993, 519). Парадоксальнейшим образом именно вратами шестовской «чарующей доброты» человеконенавистническая философия Ницше проникла в русское философское сознание.

²⁵ См.: Герцык Е. Воспоминания. С. 63. Е. Герцык опирается на слова Ницше («Я же, Заратустра, <...> – и калека-горбун на этом мосту (к будущему. – Я.7>.)»), когда указывает на главный аспект своей юношеской рецепции Ницше: «Вот это признание делало его таким близким, таким жалостно-любимым. Калека-горбун!»

²⁶ Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. II. С. 700.

дент от иудаизма, морализирующий рационалист – не заметил Ницше-мистика, элиминировал действительную глубину его внутренней жизни, его встречи с трансцендентным, из своей концепции Ницше-«Иова». Настоящая тайна Ницше не попала в поле его зрения: так, многословно рассуждая о «великом разрыве» Ницше с христианскими убеждениями (детально описанном в предисловии 1886 г. к «Человеческому, слишком человеческому»), он словно не заметил, что событие рождения в себе «свободного ума» (в 1876 г.) Ницше изображает как подчинение себя внешней злобной силе. Пренебрег Шестов и ницшевским опытом встреч с двойником (стихотворение «Сильс-Мария»), и астральными «птичьими» полетами, к которым, после катастрофы «разрыва», нередко вынуждался философ...

Что же воспринял от Ницше первый ницшеанец Серебряного века Шестов? Главными для него были ницшевский мотив революции в морали и сопряженная с ним идея «смерти Бога», которую Шестов принял как призыв к личному богоискательству. Уже в начале 1900-х он произвел «переоценку» добра и зла: в книге о Толстом и Ницше скомпрометировал добро, в книге о Ницше и Достоевском – «оправдал» зло. Вслед за Шестовым добром и злом жонглировали Мережковский и Бердяев: первый – в своей манихейской концепции двух равнозначных «бездн», второй – выдвигая рискованный императив индивидуального нравственного творчества. Собственным коньком Шестова-ницшеанца стал крайний иррационализм: словно желая превзойти Ницше в отрицании морали и догматики, Шестов восстал и против «общих истин» как таковых, – против человека как *homo sapiens*. Взяв сторону Бога Библии, запретившего людям вкушать плодов древа познания, Шестов отвергнул ницшевскую интерпретацию этого сюжета: Ницше, понятно, использовал его, чтобы лишний раз проклясть Бога – «врага» мысли... Наконец, достаточно аморфная «философия жизни» раннего Шестова трансформировалась в яркий и самобытный шестовский экзистенциализм именно благодаря его «сочувственному» взгляду в судьбу Ницше. И если уже в 1920-х годах Шестов пришел к соглашению с самыми глубокими истинами христианства, то это случилось благодаря его постоянным оглядкам на нее: ведь Паскаль, убедивший Шестова в универсальной человечности, – более того, божественности Христа, воспринимался Шестовым как тот, кто «воскрес через два столетия в Ницше»²⁷. Парадоксальным образом «имморалист» и «антихристианин» сыграл самую положительную роль в духовном развитии Шестова.

Как «иудей»²⁸ – хотя бы через семью причастный к религии Закона, Шестов, естественно, и в связи с Ницше проблематизировал в широком смысле *закон*. Тяготеющий же к «эллинизму» Мережковский воспринял у Ницше *языческие* мотивы: тему «Диониса» и «Аполлона» – в частности, и как древних богов²⁹, которые хотя и «погибли», но могут (и должны!) «воскреснуть»; проблему «смерти Бога» и «сверхчеловека» Заратустры, – ее русский мыслитель трактовал как критику исторического христианства, которое уступит место христианству апокалипсическому; вместе с тем и культ героической, сильной личности, а также здоровья и свободы инстинктов, – последняя мыслилась Мережковским в качестве истока оргийного культа. Еще в большей мере, чем Шестов, Мережковский не доверял постоянным заявлениям Ницше о себе как об атеисте и позитивисте. Напротив, для него было весьма значимо то, что, уже впад в безумие, Ницше подписывал свои послания к знакомым именами «Дионис», «Распятый» и «Распятый Дионис». Русские ницшеанцы в подобных проявлениях раскованного бессознательного усматривали подлинный *message* Ницше человечеству – призыв соединить христианство с язычеством – такова установка и нового религиозного сознания Мережковского. Ниц-

²⁷ Ср. о божественности Христа в связи с апостолом Петром: «Пётр умел спать и спал, когда готовился к крестной смерти сошедший к людям Бог». В трактате «Гефсиманская ночь» Шестов многократно возвращается к тому, что взгляды «верующего» Паскаля и «неверующего» Ницше «представляются почти совпадающими в самом главном». См.: *Шестов Лев*. Сочинения: В 2 т. М., 1993. Т. II. С. 287, 292, 293.

²⁸ *Бердяев Н.А.* Русская идея // О России и русской философской культуре. С. 251.

²⁹ У Ницше они все же главным образом суть принципы эстетики и антропологии.

шевские филиппики в адрес метафизики и веры Мережковский игнорировал, манихейской же морали Ницше («по ту сторону добра и зла») он придал онтологический и религиозный смысл: две бытийственные – духовные бездны, верхняя и нижняя, для человека в равной мере должны, одинаково спасительные³⁰.

И вот еще симптоматичные заимствования. У Ницше большую роль играет оппозиция *человек и животное* — ведь он жил в эпоху увлечения дарвинизмом. Говоря о человечестве, он швыряется эпитетами «рогатый скот», «жирные зверьки» (о женщинах), кто-то для Ницше – «бараны-передовики», а кто-то – «вольные птицы». Заратустра не совсем в шутку называет человека «самым жестоким из всех животных», и в «Ессе Ното» говорится о животном «сильнейшем и хитрейшем». Понятно, с чем это связано: в своей антропологии Ницше ради эпатажа смещает ценностный «центр тяжести» человеческого существа в область инстинктов – сферу животности, объявляя производным от нее начало духовно-сознательное³¹. Однажды (в трактате «О пользе и вреде истории для жизни») Ницше называет инстинкт, руководящий человеком, «божественным зверем»³². Эту ницшевскую редукцию человечности к *бестииальности* Мережковский берет на вооружение, конструируя свое *новое религиозное сознание*. В книге «Л. Толстой и Достоевский» он, в связи с Толстым, развивает свою «пророческую думу» о «*святой плоти*» — «о переходе человеческого в божеское не только через духовное, но и через животное»³³. Речь у Мережковского идет не только о «змеиной мудрости» князя Андрея и «голубиной простоте» Платона Каратаева – толстовских героях, исполнивших евангельский призыв (Мф. 10, 16), – даже не просто о «тайновидце плоти» Толстом, запечатлевшем собственное «звериное» ведение в образе стихийного язычника дяди Ерошки: намеки Мережковского ведут в конце концов к оргийным культам типа того дионисического «радения», которое изображено, в соответствии с «Вакханками» Еврипида, в позднем романе Мережковского «Тутанкамон на Крите». В освобождении инстинктов от скреп разума Мережковский вновь, после девятнадцативекового господства христианства, хочет обрести путь к Богу, перебросив «мост от до-человеческого к сверхчеловеческому, от Зверя к Богу», – таково его «пророчество».

Кажется, Мережковский понял «путь» Ницше – суть проделанного им над собой страшного эксперимента, – причем понял вернее, чем К. Свасьян. Последний считает существенной причиной безумия мыслителя утрату им собственного «я», потерявшегося в калейдоскопе смены авторских масок³⁴. Между тем внутренней работой Ницше, явственно представленной его сочинениями, сделались постоянные, доходящие до ярости усилия по изгнанию из себе Христа. Согласимся с нашими ницшеанцами: Ницше был от природы прекрасным человеком, потенциальным святым, – но совершил все для того, чтобы отвергнуть свое призвание. Гордая брезгливость к пороку, утонченная чистоплотность, блестяще им отрефлексируемая, действительно запрещали ему грешить *делом*. Но в *помыслах* он сполна осуществлял свой страшный тезис: «Я радуюсь великому греху как великому *утешению* своему». «Зло есть лучшая сила человека»³⁵ – и Ницше культивировал в себе тотальную ненависть, планомерно истребляя

³⁰ А. Блок, также соблазненный (не без помощи Мережковского) «ледяной» мистикой Ницше, в стихотворении 1907 г. «Второе крещение», изображающем событие вроде «великого разрыва» Ницше (тайнство «снеговой купели» «обращает в лед» сердце поэта подобно тому, как отречение Ницше от христианства ввергло его в атмосферу трансцендентного холода, что выразительно представлено в «Докторе Фаустусе» Т. Манна), по сути, формулирует эту «истину» нового религиозного сознания: «И, в новый мир вступая, знаю, / Что люди есть, и есть дела. / *Что путь открыт наверно к раю / Всем, кто идет путями зла*». «Верхняя» и «нижняя бездны» у Мережковского считаются как «безднами» добра и зла, так и духа и плоти. Это вызывало критику ряда мыслителей (Бердяева, Флоренского), не усматривающих зла в плоти как таковой.

³¹ См.: *Ницше Ф.* Сочинения в двух томах. Т. II. С. 158, 640, 641 соотв.

³² *Ницше Ф.* Сочинения в двух томах. Т. I. С. 187.

³³ *Мережковский Д.* Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. С. 100.

³⁴ См.: *Свасьян К.* Фридрих Ницше: мученик познания. Указ. изд. С. 5–46.

³⁵ *Ницше Ф.* Сочинения в двух томах. Т. II. С. 208.

доброту, сострадательность, любовь и пр. Отрекшийся от Христа Ницше имманентно получил в точности то, что хотел: Логос оставил его, и инстинкты обрели полную власть над душой. Счел бы или нет «божественным» того «зверя», который выступил в облике Ницше, Мережковский? В 1900 г. ему еще не могли попасть в руки записи свидетелей последних лет жизни Ницше, – картина такова, что несчастный «прыгает по-козлиному», «почти всегда спит на полу», «испускает нечленораздельные крики»³⁶ и «доходит до рычания». Впрочем, в кружке Стефана Георге считали «душевную болезнь Ницше „восхождением в мистическое” и „гордым переходом” в более высокое состояние». Однако Ф. Овербек, который навещил больного в 1895 г., увидел перед собой лишь «смертельно раненное животное, которое хочет единственно, чтобы его оставили в покое»^{37, 38}...

В своем восприятии цельного феномена Ницше Мережковский поначалу идет за Шестовым: ницшевская словесная «икона» пишется им тоже с оглядкой на Толстого³⁹, причем с помощью почти тех же самых, что и у Шестова, выражений. «Над жизнью этого человека сияет венец не только человеческой славы; это был больше чем гений, – это был святой, равный величайшим святым и подвижникам прошлых веков», – заявляет Мережковский вполне всерьез. «Настоящей человеческой жизни у Ницше вовсе не было» – было одно «мученическое житие», умерщвление плоти «духовными веригами»; при этом «проповедник жестокости», он в действительности был «кротчайшим из людей на земле», «бессребреником», отличавшимся «рыцарским благородством», «детской чистотой» и «неодолимой, „иступленной” стыдливостью и целомудренностью, как у Алеши»⁴⁰. Все это, видимо, писалось под воздействием книги 1900 г. Шестова.

Но далее оценки Шестова и Мережковского расходятся. Как мы помним, Шестов с доверием отнесся к заявлениям Ницше о его атеизме – со «святостью» Шестова и Мережковского расходятся. Как мы помним, Шестов с доверием отнесся к заявлениям Ницше о его атеизме, – со «святостью» Ницше Шестов связывал одну его «нравственную высоту». Между тем Мережковский возвел Ницше в ранг религиозного пророка – провозвестника нового христианства. Еще раньше, чем Иванов, увлекавшийся в 1890-е годы за границей равно Ницше и древними культами Диониса, в революционном Петербурге 1905 г. сделавшийся «мистагогом» дионисийских хороводов⁴¹, Мережковский стал развивать проект нового возрождения – грандиозного культурного сдвига, началом которого должна была стать религиозная реформа – синтез христианства и язычества. Ницше стал главной фигурой этого проекта. Независимо от Иванова Мережковский, сопоставив принципы христианства и религии Диониса, пришел к выводу о некоей близости связанных с ними религиозных интуиций: «В последней, бессознательной

³⁶ *Свасьян К.* Хроника жизни Ницше. С. 826.

³⁷ *Холлингейл Р. Дж.* Фридрих Ницше. Трагедия неприкаянной души. М., 2004. С. 371, 365–366, 371 СООТВ.

³⁸ Ницше любил сравнивать Бога с пауком, имея в виду метафизическую конечную цель, плетущую сеть причинности, – вообще, Бога богословов-метафизиков, в частности Спинозы. Мережковский заметил этот ницшевский образ и использовал его для целей своей герменевтики, усмотрев тему «Бога-Зверя» у Толстого и Достоевского. Предваряя литературоведческий формализм XX в., Мережковский весьма элегантно описал семантику образа паука в романах Достоевского и Толстого, истолковав его как «символ жестокого сладострастия и сладострастной жестокости» (указ, изд., с. 309). А в плане философии религии «Бог, который беспощадно высасывает жизнь из жизни, как паук – муху», согласно Мережковскому – это Бог не только Спинозы, но и вообще жестокий Бог Ветхого Завета, удержанный и христианством. В новом религиозном сознании Он отождествляется со зверем Апокалипсиса. При этом подобный «небесный тарантул» «никогда не будет нашим Богом»: признание Бога-ревнителя, Бога-мстителя – всякого бога кроме Бога-Любви, для Мережковского «уже не религия, а кошунство» (там же, с. 314). Интересно, что данное убеждение Мережковского будет резко оспорено Флоренским – членом кружка Мережковских, ставшим затем ренегатом (глава «Ревность» «Столпа...», раздел «Страх Божий» «Лекций по философии культа»).

³⁹ «Ницше – тайный ученик, явный отступник Христа, Л. Толстой – явный ученик, тайный отступник Христа» (Мережковский, указ, изд., с. 240).

⁴⁰ *Мережковский Д.* Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. С. 261–262.

⁴¹ Работы Иванова об «эллинской религии страдающего бога», о «Ницше и Дионисе» стали выходить в свет в России лишь начиная с 1904 г.

глубине язычества есть начало будущего поворота к христианству, оргийное начало Диониса – самоотречения, самоуничтожения, слияния человека с богом Паном, Отцом всего сущего», – эту, так сказать, прарелигию Мережковский даже называет «языческим христианством»⁴². Так вот, Ницше, кому еще в молодости было дано познать и открыть миру Диониса – бога трагедии (лозунг «*amor fati*» указывает именно на него), на самом деле, по мысли Мережковского, был тайнозрителем Христа. Для Мережковского, в отличие от Шестова, была важна мистическая глубина личности Ницше, и он считал его религиозной натурой. Если Шестов-«иудей» игнорировал такие ницшевские самохарактеристики, как, к примеру, «последний ученик и посвященный бога Диониса»⁴³, то Мережковский находил в них исток нового христианства. Да, Ницше отступился от Христа – именовал его в «Антихристе», невольно отождествляясь с Ним, беглецом от «всякой реальности», «декадентом-эпикурейцем» (!), и наконец, смотря на Христа через призму романа Достоевского, «идиотом»⁴⁴. Однако, полагал Мережковский, Ницше отрицал только исторического Христа – Христа Церквей, – ложный кенотический образ, созданный первохристианской общиной. Да, устами Заратустры он проповедовал, что «худшее из всех деревьев – крест»⁴⁵, а в «Ессе Номо» напоследок противопоставил «Распятому» — чтимого им, Ницше, «Диониса»⁴⁶. Но, по Мережковскому, существует «страшная и загадочная связь» этого самого «Диониса» (которого Ницше принял за Антихриста) и «тайного» доселе Лица Христа – Христа Апокалипсиса. В этом последнем, мнил русский мыслитель, соединятся «старые» Христос и Антихрист, иначе сказать – Сын и Отец.

Итак, получается, что Ницше, знавший «Диониса», знал отчасти грядущего Христа! По сути, главным ницшевским мотивом для Мережковского оказалось загадочное представление о «вечном возвращении». Мережковский приписал Ницше неотрефлексированный христианский эсхатологизм – «второго Пришествия был он (Заратустра, читай – Ницше) невольным учителем и безмолвным предвозвестником»⁴⁷. Отвергнув Бога, распятого на кресте, Ницше невольно служил Христу воскресшему, ибо «царство „сверхчеловека“, предвещаемое Заратустрой», – это «грядущий Иерусалим», предсказанное в Иоанновом «Откровении» «царство Воскресшей Плоти», которое в конце времен осуществится на земле⁴⁸. Бердяев впоследствии разовьет эту мысль Мережковского о Ницше как пророке апокалипсического Христа во славе; о ницшевском «Христе, не узанном под ликом Диониса»⁴⁹, с некоторыми вариациями будут рассуждать и другие адепты постницшевского христианства – в первую очередь Андрей Белый и Вяч. Иванов. Да, книгу о Заратустре переполняют патологические сюрреалистские образы, что вызывает ассоциации со сновидчески-астральными мирами Босха и Дали; ее эмоциональный фон – бессильная злоба, ее пафос – богохульство. Однако русские поклонники Ницше сквозь эту какофонию ненависти как-то сумели расслышать звуки «музыки», льющейся из царства Любви...

Шестов, как бы не заметив язычества Ницше, принял целиком его судьбу и личность; Мережковский же связал гибель мыслителя с «ошибками» его воззрений. Вместе со всеми

⁴² Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. С. 16.

⁴³ Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. II. С. 403.

⁴⁴ В «Антихристе» (1888) сказано: «Тот странный и больной мир, в который вводят нас Евангелия, – мир как бы из одного русского романа, где сходятся отбросы общества, нервное страдание и „ребячество“ идиота <...> Можно было бы пожалеть, что вблизи этого интереснейшего из *decadents* (Иисуса) не жил какой-нибудь Достоевский, т. е. кто-либо, кто сумел бы почувствовать захватывающее очарование подобного смещения возвышенного, больного и детского» (Ницше 1990 II, 656–657). «Экзегетика» позднего Ницше – не что иное, как сравнительная герменевтика Нового Завета и романов Достоевского, – и при этом – точнейшая самохарактеристика.

⁴⁵ Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. II. С. 147.

⁴⁶ Там же. С. 769.

⁴⁷ Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. С. 263.

⁴⁸ Там же. С. 317.

⁴⁹ Там же. С. 314.

прочими русскими философами исток ницшевской катастрофы он усматривал в атеистическом *credo*, разрушавшем шаг за шагом душу. Ницше любил рок – но не до конца, «не святой любовью»: роковая необходимость не превратилась для него в свободу и рок не сделался «живым, родным Богом-Отцом». Тем самым, рассуждает Мережковский, Ницше и сердцем не познал Христа, открывающегося именно в *любви* к Богу⁵⁰. В богословии Мережковского 1900 г. – Мережковского «двоящихся мыслей» (Бердяев) – Божество мыслилось преимущественно двуипостасным. «Я и Отец – одно»: постижение этих слов Христа (Ин. 10, 30) Мережковский считал апокалипсическим заданием человечеству. Ему же самому ведома эта «величайшая» тайна, – ей посвящена по сути вся книга о Толстом и Достоевском. Ключом к «тайне» оказался опять-таки Ницше. А именно: речь для Мережковского идет о соединении «двух правд» – «Богочеловека и Человекобога, Христа и Антихриста»⁵¹. Ведь Бог древних иудеев и язычников, по Мережковскому, – это Антихрист, Человекобог – мститель и ревнитель, бог кровавых жертв, «паук» Ницше и Достоевского. Воплощенное зло, божество это отменено – хотя и не до конца – Христом. И предстоит раскрытие манихейской тайны, представления о двух, «злом» и «добром», ликах божества, что трактуется Мережковским как ницшеанский прорыв «по ту сторону» условных, «слишком человеческих» «добра и зла», истолкованных уже не морально, а метафизически и религиозно: «Богочеловек и Человекобог – уже не два, а одно, с того мгновения, как сказано: „Я и Отец одно”». Так Мережковский «ницшезирует» одну из главных евангельских истин и, как мы увидим впоследствии, кладет ее в основу своей герменевтики.

Русская постницшевская мысль в своей «переоценке» добра и зла, странным образом превзойдя в этом самого Ницше, сосредоточилась на *апологии зла*. В *этическом* плане этим занимался Шестов как автор книги «Достоевский и Нитше» (1902), страстный апологет «подпольного человека»⁵². Мережковский же, оправдывая зло, переходил уже в область *религии*, решаясь на богохульства, коробящие даже сильнее ницшевских. При этом он не гнушался и софистическим передергиванием смыслов. Одним из самых кощунственных мест книги Мережковского о Толстом и Достоевском является анализ истории расстрела Святых Даров, рассказанной Достоевским в «Дневнике писателя» за 1873 г. В самый момент выстрела в причастие стрелявшему деревенскому парню явился Христос на кресте – христоронец упал без чувств. Впоследствии он на коленях приполз в монастырь за покаянием и искупительным страданием, но Мережковский этого конца истории как бы не замечает (как отрицает, «исправляя» замысел писателя, эпилог «Преступления и наказания» – раскаяние Раскольникова). Напротив, его интерес и положительные оценки сконцентрированы на внутреннем аспекте самого кощунства – упоении «бездной», собственной гибелью и пр., охвативших темного парня: «Это – родное, русское, слишком русское, может быть, никому в такой мере, как нам, русским, непонятное». Но превыше всего Мережковского восхищает то, что «сильная душа парня» выдержала напор охватившего ее «мистического ужаса» (с Раскольниковым, порицаемым за это Мережковским, все было иначе). Упорный в своей „дерзости” – верности «началу титаническому и вместе – оргийному, вакхическому, „дионисовскому”» – парень именно поэтому сподобился «неимоверного видения». Последнее Мережковский трактует то ли как награду парню, то ли как духовно-закономерный факт, тогда как в контексте рассказа Достоевского оно было Христовым вразумлением (выстрел все же не был произведен). Герменевтика Мережковского не брезгует такими смысловыми подменами. В данном случае критик хочет сделать писателя своим союзником в оправдании «кажущегося кощунства» – ницшезировать автора «Дневника писателя». Цель Мережковского – обозначить «путь зла» (Блок), которым парень якобы

⁵⁰ Там же. С. 319–320.

⁵¹ Там же. С. 134.

⁵² См.: Бонецкая Н.К. Л. Шестов и Ф. Ницше // Вопросы философии 2008, № 8. С. 113–133.

пришел к Богу (без покаяния), – путь, проходящий через «нижнюю бездну»: «В последней глубине кощунства – новая религия; в лике подземного Титана, помраченного Ангела, – лик Светоносного Люцифера, лик другого Бога, который опять-таки, может быть, только кажется другим, а на самом деле есть все тот же Бог, только иначе созерцаемый; в таком случае – зло не для зла, а для нового высшего добра; отрицание не для отрицания, а для нового высшего утверждения»⁵³. Здесь уже *религиозный* апофеоз бунта Ницше, соблазн сатанизма. Из последователей Мережковского в наибольшей степени ему подпал Вяч. Иванов, чьим богом был уже не только Дионис, но и Люцифер, – Иванов, башенный «учитель», увлекший многих в демоническую круговерть...⁵⁴

К реакции Мережковского на вызов Ницше мы вновь вернемся при обсуждении его герменевтики. Здесь же надо остановиться на некоторых других вариантах рецепции ницшевского феномена. Образ Ницше, созданный *Андреем Белым*, следует рассматривать в контексте его духовного пути от софиологии к антропософии. В 1903 г. вокруг Белого сложился кружок «аргонавтов», ядро которого составили С.М. Соловьёв, Эллис (Л. Кобылинский), А.С. Петровский (переводчик «Авроры» Я. Бёме, впоследствии, как и Эллис, антропософ), – близок к ним был и А. Блок. Члены «союза аргонавтов» идентифицировали его в качестве общества «во имя Ницше»: как выражался в письме к Э. Метнеру Белый, аргонавты устремлялись «*сквозь Ницше за золотым руном*» — в поисках «неведомого бога»⁵⁵. В Ницше восторженные юноши-соловьёвцы, находившие вечноженственный идеал кто в Морозовой, кто в Менделеевой, а ницшевского Заратустру отождествлявшие с эволюционно заданной «всеединой личностью», «Богочеловеком» Вл. Соловьёва⁵⁶, распознавали уже космическую фигуру:

И сам, как полубог, главою ты вознесся
До утренней звезды... но вот исчез туман,
Ты глянул в дольный мир... увидел и сотрясся!
И застонал, и пал, раздробленный титан!

Так, не слишком складно, славил Ницше Эллис, намекавший на его философский люциферизм («утренняя звезда»). Но люциферический мыслитель стал для аргонавтов «переходом к христианству»: «Без Ницше не возникла бы у нас проповедь неохристианства», – писал в 1907 г. Белый в статье «Настоящее и будущее русской литературы»⁵⁷. Именно феномен самого Белого побуждает ныне расценивать религию Серебряного века как христианство **постницшевское**. Его личный духовный путь намечен вехами таких имен, как Соловьёв – Ницше – Штейнер, но этот вектор можно обнаружить в мировоззренческом становлении едва ли не всех русских «неохристиан» (даже Бердяева). Естественно-научная закваска (выпускник физико-математического факультета Борис Бугаев сам называл себя «химиком») вызвала к жизни Белого-натурфилософа и оккультиста, поставившего свои искания под знак солнца. «Золотое руно» аргонавтов отождествлялось ими с мистическим солнцем (речь шла об искании мистерий и посвящения), – но и Христос Р. Штейнера был великим Солнечным Духом...

У Белого мы снова имеем дело с *иконой* Ницше, причем градус ученических восторгов, сопоставительно с Шестовым и Мережковским, здесь существенно вырос: первые ницшеанцы видели в Ницше святого, а Белый, в 1908 г. (статья «Фридрих Ницше») уподобивший Ницше

⁵³ *Мережковский Д. Л.* Толстой и Достоевский. Вечные спутники. С. 266–267.

⁵⁴ В монографии «Царь-Девушка. Феномен Евгении Герцык на фоне Серебряного века» мы посвятили особый раздел Башне Вяч. Иванова и тем, кто верил «мистагогу» свою судьбу (книга в печати).

⁵⁵ Цит. по: *Лавров А.В.* Мифотворчество аргонавтов // Миф, фольклор, литература. Л., 1978. С. 141.

⁵⁶ *Андрей Белый.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 245.

⁵⁷ *Андрей Белый.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 357.

«творцам новых религий»⁵⁸, всерьез поставил его на один уровень с Христом. Перед внутренним взором Белого парит двойной образ: «Там, на горизонте, стоят они, оба царя, оба – мученика, в багрянице и в тернии, – Христос и Ницше; ведут тихий свой разговор»⁵⁹. Также и жизненный путь Ницше был подобен Христову. «Ницше можно сравнить с Христом. Оба уловляли сердца людские, голубиную кротость соединили со змеиной мудростью»; оба пережили свою «Голгофу» (Ницше – «Голгофу индивидуализма»), – и можно говорить о воскресении обоих: «Встанет меж нами Ницше воскресший: „Был мертв – и вот жив”. <...> В далеком будущем к именам великих учителей жизни, созидавших религию жизни, человечество присоединит имя Фридриха Ницше»⁶⁰. Более того, в глазах Белого Евангелие и «Так говорил Заратустра» Ницше – тексты в общем-то равноправные, одинаково священные, таинственно схожие: «Откроем любое место из „Заратустры”: <...> что-то в Евангелии ему откликнется». Тончайший филолог, Белый не хочет видеть того простейшего факта, что «Заратустра» – это пародия на Евангелие. Напротив, он хочет *уравнять смыслы* двух книг. Правда, Христос учил любить ближнего, а Ницше – бежать от него, – но Христос выражался не буквально, и «любовь к ближним – это только алкание дальнего»; «„Подтолкни падающего” – мог бы сказать и тот и другой», равно Ницше и Христос; также «учитель легких танцев» Заратустра и Христос, сказавший «бремя Мое легко», разумели одну и ту же «легкость» – «полет головокружительного страдания»...⁶¹ Белый воспринимает Евангелия через призму Ницше и, вслед за Мережковским, «вчувствует» в крестные муки «вакхические восторги»: «Оба (Христос и Ницше) вкусили вина невыразимых восторгов и крови распятия крестного». Приемы герменевтики и экзегетики Мережковского Белый также берет на вооружение – «договаривает» за Христа, «дописывает» за Ницше: «Когда (Ницше) говорит: „Оставайтесь верными земле”, не договаривает „и небу”. Когда Христос учит верности небу, Он вдруг останавливается, как бы не договаривает <...>. „Оставайтесь верными небу”... – „и земле”, – утаил во вздохе Христос». Вообще, «символика Евангелия, если разбить на ней кору мертвого догматизма, крепко срастается с символикой Ницше», то есть и Христос, и Ницше зовут нас «на единственный путь, роковой и страшный»⁶². Проблема «пути» для Белого заключалась в том, как, перед лицом бездны в собственной душе – ревущего «хаоса», из которого восстают «чудовища духа»⁶³, образы фрейдовского бессознательного, – проложить дорогу к высшему сознанию, одолев натиск инстинктов, фобий, страстей. Белый понимал безумие Ницше очень интимно, и, отвергнув церковную версию спасения от «пучины греха»⁶⁴, постоянно ощущал себя в опасности. В отличие от Шестова, принципиального «беспочвенника», Белый искал внешней опоры – эзотерической общины, а прежде всего – духовного учителя, «родного мудреца». Последнего он обрел в 1912 г. в лице Штейнера, а в 1900-е годы источником «мудрости» для него был Ницше.

Переход Белого от «ученичества» у Ницше к ученичеству у Штейнера был закономерен. Антропософия Рудольфа Штейнера – это, по сути, развитие ницшевского проекта сверхчеловека. О заимствованиях здесь говорить не приходится, но к Ницше Штейнер имел огромный интерес. Однажды он посетил в Веймаре больного мыслителя, был допущен к работе в его архиве и позднее издал книгу «Фридрих Ницше – борец против своей эпохи» (1895). На основе представлений теософии Анны Безант, внося туда христианские мотивы, Штейнер разработал учение о духовной эволюции человека и предложил систему оккультной практики, ускоряющей развитие личности. И сакральная деревянная скульптура «Представителя человечества»,

⁵⁸ Там же. С. 187.

⁵⁹ Там же. С. 184.

⁶⁰ Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 183, 194, 195.

⁶¹ Там же. С. 183.

⁶² Там же. С. 184.

⁶³ Там же. С. 250.

⁶⁴ «Аз бо есмь пучина греха»: слова из молитвы перед причащением.

выточенная самим Штейнером для Гётеанума – здания для антропософских мистерий в Дорнахе, – скульптура, уцелевшая при пожаре Гётеанума (в новогоднюю – 1922–1923 гг. ночь), – не что иное, как переосмысленный образ *Urbemensch'a* Ницше.

Когда в 1908 г. Белый писал статью «Фридрих Ницше», трудов Штейнера он еще не знал, однако теософией Безант увлекался со времен «аргонавтики». К Ницше Белого влекла не неоязыческая жилка (так было в случае Иванова, М. Волошина⁶⁵ и отчасти Мережковского), а гносеологическая и натурфилософская, при этом и религиозная тенденции его личности. И когда Белый возводит свою концепцию вокруг представления о Ницше как о «новом человеке», он мыслит именно в теософском ключе – понимает «новизну» эволюционно, в «большом» времени. «Существо нового человека предощущает Ницше в себе», первым подойдя «к рубежу рождения в нас нового человека и смерти в нас всего родового, человеческого, слишком человеческого»⁶⁶: теософы и Штейнер видели оккультный смысл современности в приоритетном развитии человеческого «я», – именно в этом и для Белого заключена «эзотерика» ницшевского индивидуализма. Ницше носил в себе тайну будущего духовного человека, лишь указав на нее своим Заратустрой. Потому Белый уподобляет Ницше «крылатому Сфинксу»⁶⁷ – это его другая «икона». А «нигилизм» Ницше – отрицание старой морали, «переоценка всех ценностей» – в глазах Белого не что иное, как критика наличного языка, не способного передать прорастающие из недр души новые переживания: «Как назвать *боль*, если *боль* не только *боль*, и *радость* не вовсе *радость*, *добро* не *добро*, но и *зло* не *зло*?» Отрицающий, «демонский образ» Ницше, следовательно, обращен против прошлого, «но то обман: счастливый, как дитя ясный, он отражается в будущем»⁶⁸. Гуманист-Шестов «*злую* мудрость» Ницше оправдывает его болезнью, – для Белого болезнь Ницше – это судьбоносные муки духовного роста: «Крест Ницше – в упорстве роста в нем новых переживаний без возможности сказать им в ветхом образе вырождающегося тела», в несовершенстве «телесных органов», не способных поддерживать деятельность «высшего сознания»: феномен Ницше Белый описывает, прямо ссылаясь на слова А. Безант⁶⁹. «Ницше – эзотерик, зовущий нас на оккультный путь <...>. И тот, кто видит его, скажет ему: „Иду за тобой, Равви!“»⁷⁰ – такова теософская «икона» Ницше, созданная Белым.

Ницше – провозвестник апокалипсического Христа; Ницше – мученик, великий посвященный, учредитель новой религии и т. п. – все эти русские иконописные образы, порожденные коллективной экзальтацией, суть антиподы ницшевских самохарактеристик. В связи с *русским Ницше* мы не случайно привлекаем представление об *иконе*: оно соответствует тому нимбу «святости», которым русские мыслители окружили «тернием увенчанную главу»⁷¹ отшельника из Сильс-Марии. *Лик, лицо, личина-маска*: кажется, именно благодаря русскому «ницшевению» эти понятия сделались категориями философской антропологии как феноменологии личности⁷². Белый стал первым говорить о ницшевских «масках», хотя уже в основе концепции Мережковского лежала мысль о корпусе текстов Ницше как единой маске, скрывающей его истинное лицо⁷³. «Масками» Белый считал самохарактеристики Ницше (имморалист, ате-

⁶⁵ Подробно об этом см. в наших работах: «Боги Греции в России» (Вопросы философии 2006, № 7. С. 113–128) и «Эстетика Волошина» (Вопросы философии 2007, № 1. С. 115–130).

⁶⁶ Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 180.

⁶⁷ Там же. С. 178.

⁶⁸ Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 179.

⁶⁹ Там же. С. 191, 195.

⁷⁰ Там же. С. 194.

⁷¹ Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 248.

⁷² Особенно эффектно эти категории разработаны в «Иконостасе» Флоренского (1919–1922).

⁷³ Суть этой концепции в тезисе о ницшевском «Христе, не узанном под ликом Диониса», – «христианстве, притворившемся язычеством» (Мережковский 1995, 314).

ист, антихрист(ианин), ученик Диониса и т. д.), – не столько художественные образы (Заратустра, принц Фогельфрай), сколько декларируемые идеологемы. «Маска» – всякий *явный* смысл текста Ницше, и ей у Белого противопоставлено «лицо» – плод особой герменевтики, усилий «благодарно-жалостливого»⁷⁴ сердца толкователя, его умения проникнуть в «музыкальную» глубину слова и в «музыке» распознать «страсть» и «личность». При этом в результате «герменевтического противодействия» музыкальных недр непременно происходит «обратная дешифровка» текста, – надо лишь нащупать места его «эластичности»⁷⁵. Чтение оказывается вереницей переходов от «маски» к «лицу» и обратно: «Маска и лицо встречаются нас в Ницше: то *лицо*, то *маска* глядит на нас со страниц его книг». Маска – это обыкновенно «черная маска мстителя», но если ее сорвать – «не увидите ли вы, что проклятие *старому* — часто непонятая любовь»⁷⁶. «На засиявшем лице» тогда затрепещет, «как зарница», «выражение жгучего могущества и сверхчеловеческой нежности», а «детский взор» заговорит «о детском счастье»⁷⁷. Рассчитывал ли Ницше на такое понимание его сочинений – то ли игнорирование, то ли переворачивание прямого смысла его суждений? Не означает ли оно самую низкую его оценку *как писателя*, не способного сказать в слове? Не был бы он шокирован тем, что будущий читатель, вместо сосредоточения на его проповеди, будет подсматривать за его личностью?.. И вторичная идеологизация текстовой «музыки», – скорее, «слуховых» галлюцинаций наших мыслителей, – «обратная дешифровка» смыслов, ведущая к безудержному «иконописному» творчеству, вызвала бы, думается, у Ницше взрыв возмущения...

«Обрусения» Ницше – через «вчувствование» в это трагически-озлобленное сознание любви, «детскости», пафоса «истинного» христианства – невозможно понять, если не учесть того, что феномен Ницше в России трактовался в основном в контексте культуры *символизма*. Впервые прочитавший «По ту сторону добра и зла» несимволист Шестов признавался, что не очень-то понял поначалу книгу: его традиционная душа не могла воспринять призыва убивать слабых, подталкивать их и т. п., и он «искал аргументов, чтобы противостоять этой мысли, ужасной, безжалостной»⁷⁸. Также не сразу «поняли» Ницше и символисты – Мережковский с Белым. Но если Шестов вскоре распознал в творчестве Ницше вопль к Богу нового Иова, то эти двое предложили считать тексты Ницше символическими, – в духе того, как христианские экзегеты распознавали в Ветхом Завете символы и аллегории совсем иных – новозаветных представлений. Таким стало «противостояние» русских символистов ницшевскому демонию, развившееся не просто в апологию (как у Шестова), а в безудержный апофеоз автора «Заратустры». Для Белого, как мы помним, Ницше – это эволюционно новый человек, и наличный язык не в состоянии выразить содержание его души. Потому Ницше вынужден использовать *символы* – художественные образы, а также афоризмы, в которых Белый видел «мосты к символам»⁷⁹. Речь у Белого идет о символизации *переживаний*, – будь то в образе или в афористическом *воззрении*⁸⁰. Подбором символов Ницше упорядочивает переживания, устремляя к *цели* внутреннюю жизнь. Цель эта – сверхчеловек, «абсолютно свободная личность», – «метод изложения Ницше имеет форму *телеологического символизма*»⁸¹. Но что мы имеем в действительности? Точно фильм Бергмана или Хичкока, разворачивается цепь жутковатых гротеск-

⁷⁴ Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 248.

⁷⁵ См.: Свасьян К. Фридрих Ницше: мученик познания. С. 30–31. К. Свасьян во многом солидарен с Белым как автором статьи 1908 г. «Фридрих Ницше», в частности, развивая мысли Белого о ницшевском творчестве как весьма прихотливом «маскараде».

⁷⁶ Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 191–192.

⁷⁷ Там же. С. 249, 248.

⁷⁸ Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова. Т. I. С. 31–32.

⁷⁹ Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 250.

⁸⁰ Там же. С. 181, 250.

⁸¹ Там же. С. 181, 182.

ных образов «Заратустры» – «за кадром» звучит «музыка» проклятий, ухо режут диссонансы парадоксальной и при этом цинической мысли, сквозь которые порой прорывается как бы тристановское томление... Такой поэтикой ницшевского текста, согласно интерпретации Белого, зашифрован некий, открытый этим новым посвященным, духовный путь, ведущий в «страну счастливых детей», на «белый остров, омытый лазурью»⁸². Наши мыслители, от Мережковского до Свасьяна, предприняв «обратную дешифровку» на самом деле прямого, однозначного ницшевского слова и ничуть не скрывааемых «переживаний», ухитрились истолковать в качестве христианства открыто декларируемый люциферизм⁸³.

Надолго ли сохранили ницшеанцы 1900—1910-х годов верность своему кумиру? Шестов, по-видимому, сохранил на всю жизнь: сосредоточенный на проблеме бунтующего индивида, он видел в Ницше фигуру в этом смысле архетипическую. В устойчивом интересе позднего Мережковского к великим людям – религиозным реформаторам, царям, полководцам и святым – преломился мотив сверхчеловека. В описаниях канонических лиц – феноменах апостола Павла, испанских мистиков, Жанны д'Арк и т. д. – сквозит приверженность Мережковского к ницшезированной христианству, новому религиозному сознанию. По-прежнему он видит практически все занимающие его явления в свете ницшеанской оппозиции *язычества – христианства*. – Интересна оценка Ницше Белым-антропософом, она представлена в его статье 1920 г. «Кризис культуры». «Ницше есть острие всей культуры»⁸⁴ – ее вершина и конец, заявляет Белый. Отрезок европейской культуры «от Августина до Ницше», занимающий Белого, обыкновенно соотносят с христианством, – но Белый вводит для него свой термин «христовство». Противопоставляя христовство христианству, Белый обозначает оппозицию Церкви и исторической цепочки ересей манихейского типа. Развитие культуры Белый связывает с глубинным влиянием именно этих последних (а не Церкви с ее культом, как считал друг Белого в 1900-е годы Флоренский), – идет ли речь о средневековых альбигойцах, тамплиерах или масонах Нового времени. Двудикое – доброе и злое божество вавилонянина III в. Мани напомнило о себе в тезисе «по ту сторону добра и зла» Ницше; однако и вся светская культура, принимающая прививку зла ради борьбы с ним, имеет, в глазах Белого, манихейское устройство.

Все эти идеи Белого не самобытны: они заимствованы из лекций Штейнера 1904 г, записанных его учениками⁸⁵. Оправдание Белым зла указанием на сам факт существования культуры также восходит к Штейнеру, чья деятельность в начале 1900-х годов открыто ставилась под знак Люцифера: Штейнер считал падшего ангела источником свободы, которой челове-

⁸² Там же. С. 248.

⁸³ Коллективная загипнотизированность весьма умных людей кудесником-Заратустрой ярко демонстрирует существовавшую в XX в. возможность возникновения самых чудовищных aberrаций общественного сознания – замороженности идеологией, ликом учителя, вождя и пр. По сути, статьи Белого о Ницше разрабатывают особый «новояз» (Д. Оруэлл) для чтения ницшевских сочинений: слово «боль» в последних должно переводиться как «блаженство», «грех» – как «святость», «ненависть» – как «нежность» и «любовь»... «дьявол» – разумеется, как «Бог» «нового человека».

⁸⁴ Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 280.

⁸⁵ То, что у Белого названо христианством и христовством – культуру и религию, – Штейнер возводит к библейским фигурам кроткого Авеля и первого братоубийцы Каина: «Из страсти сынов Каина возникли все искусства и науки, а из течения Авеля-Сифа – все просветленное благочестие и мудрость, лишенная энтузиазма». Именно «сыновья Каина» создают «Храм человечества, построенный из мирского искусства и мирской науки», – сказано в лекции «Мистерия розенкрейцеров» (Штейнер 2006, 57). Как ницшеанец и как антропософ, Белый предпринимал тонкую апологию зла (следуя в этом за Шестовым и Мережковским). Диалектика зла у Штейнера – теософа, масона, учредителя антропософии – также встроена в традицию Мани: «должным» в этике Штейнера было не добро, а прихотливая и рискованная игра с добром и злом (особенно наглядна она в «Драмах-мистериях» Штейнера, где львиная доля сцен это общение персонажей с Люцифером и Ариманом – существами, олицетворяющими у Штейнера зло). Первым антропософам, с их традиционным сознанием, предлагалось поверить в то, что за люциферизмом Доктора стоит «глубокая мысль» из манихейского реквизита: «Царство тьмы должно быть преодолено со стороны царства света не через наказание, а через милость, не через противостояние злу, а через смешение со злом, чтобы избавить зло как таковое» (лекция «Манихейство» (Штейнер 2006, 65)). Такова версия Штейнера, принявшего тезис «по ту сторону добра и зла» Ницше.

ство обязано своим эволюционным – в частности, культурным развитием⁸⁶. Бросая вызов традиции совсем в духе Ницше, Штейнер издавал в те годы журнал «Люцифер-гнозис», а своих последователей называл «детьми Люцифера». Ницше-антихрист(ианин) а Белый считал *предтечей* Штейнера – «гласом вопиющего в пустыне» перед приходом того, кто заложил основы культуры будущего⁸⁷. В 1920 г. Белый по-прежнему относится к Ницше как к фигуре сакральной: в биографии Ницше ему видится прообраз его собственной жизни («...Мне на голову возложили терновый венец; и как Ницше, больной от мучений, бросался я в горы», – «меня окружают, как Ницше, кретины»). И вот он уже, мистически отождествившись с Ницше, говорит о себе: «Ессе Ното», пережив в Рёкене на могиле «родного покойника» рождение в себе антропософского Солнца-Христа^{88, 89}.

Благоговейная любовь не мешает, однако, Белому с антропософской позиции очень жестко критиковать взгляды Ницше. Черты прежде детски лучезарного, иконописного лика теперь кажутся Белому искаженными жуткой гримасой: Ницше – «Бог и „кретин”», – духовная «серединность» обернулась для Ницше клиническими последствиями, и Белый наконец-то замечает некие «странности» в образе Заратустры. Подобно тому как Мережковский критиковал Ницше за то, что он «не дотянул» до нового религиозного сознания, Белый видит его изъян в расхождении по важным пунктам с антропософией. Речь идет, конечно, о мотиве «вечного возвращения» («Веселая наука», «Так говорил Заратустра») – по сути, об *индивидуальном бессмертии*. В учении Штейнера идея земного возврата – реинкарнации, – играет ключевую роль, причем перевоплощению подлежит духовная *индивидуальность*, тогда как термином «личность» в антропософии обозначается ее конкретная физически-телесная реализация. Понятно, «верный земле» Ницше таких вещей не признавал, и отсюда его роковой изъян, по выражению Белого, «черная точка» в его существе, – «переживание «я» не как внеличного Индивидуума, а как распухшей и выросшей личности»⁹⁰. «Учитель вечного возвращения» Заратустра наделяет бессмертием как раз земную *личность*, безмерно – на всю дурную временную бесконечность – расширяя ее существование: в этой интуиции, завладевшей Ницше, Белый в 1920 г. видит исток его безумия, «кретинизма». Приняв идею бессмертия в вульгарной версии Е. Дюринга, Заратустра-Ницше выразил согласие на возврат, по чисто математической причине, всякой конкретной земной ситуации: речь идет о повторении в очень «большом» времени любой наличной комбинации атомов, составляющих Вселенную. Можно ли жить таким «бессмертием»? В статье «Фридрих Ницше» (1908) Белый называет круговое «вечное возвращение» «Голгофой» Ницше, – но он оказывается ближе к истине, когда говорит о «багрянице адского пламени», которую надевает на своего ученика Заратустра⁹¹. Действительно, для Ницше адом стала бы Дюрингова «вечность» – неизбежность страшной болезни; но, кажется, и в 1920 г. Белый не понял, что антропософский тренинг также предполагает

⁸⁶ В своей кощунственной лекции «Пятидесятница, праздник освобождения человеческого духа» Штейнер заявлял: «В самой человеческой природе лежит то сатанинское восстание, которое, однако, как люциферическое устремление является залогом нашей свободы, и из этой свободы мы вновь развиваем нашу спиритуальную жизнь» (Штейнер 2006, 16).

⁸⁷ Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 262.

⁸⁸ Там же. С. 261, 296.

⁸⁹ Сакрализации Ницше Белым способствовал и Штейнер. Вспоминая о своей работе в веймарском архиве Ницше еще при жизни философа, он упоминает об «удивительном ощущении того, что – пока мы внизу разбирали сокровища его рукописей, дабы явить их миру, – он царил на веранде над нами в торжественном благоговении, бесстрастный к нам, подобный богу Эпикура. Те, кто видел его тогда, в белом складчатом халате, возлежавшего со взором брахмана широко и глубоко посаженных глаз под кустистыми бровями, с благородством загадочного, вопрошающего лица и по-львиному величавой посадкой головы мыслителя, – испытали чувство, что этот человек не может умереть, но что взор его будет вечно прикован к человечеству и всему видимому миру в этой непостижимой торжественности» (цит. по: Холлингдейл Р. Дзс. Фридрих Ницше. Трагедия неприкаянной души. С. 379–380).

⁹⁰ Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 280.

⁹¹ Там же. С. 194.

готовность адепта к пребыванию в люциферо-аримановской преисподней... Однако здесь мы не имеем возможности подробно говорить об этих интересных предметах⁹².

Версии Бердяева и Вяч. Иванова, также понимавших феномен Ницше в качестве собственно *религиозного*, мы обсудим в связи с рассмотрением их герменевтики, привязанной, как и в случае Мережковского, к «нищеведению». Здесь мы можем сказать об этом лишь пару слов. *Бердяеву* у Ницше оказались близки мотивы *смерти Бога* и *творчества* — мотивы «Заратустры»: свободная творческая личность — главный концепт бердяевской «антроподицеи» — призвана к созданию новых ценностей именно по причине кажущегося, деистического отсутствия («смерти») Бога. Пути духовной свободы, однако, приводят Бердяева и к другим положениям Ницше, — разумеется, к принятию идеи сверхчеловечества. Экзистенциалист Бердяев сохраняет в своем мировоззрении элементы метафизики и позиционирует себя как христианина; христианином-апокалиптиком он, следуя в этом за Мережковским, считает и Ницше⁹³. Что же касается *Иванова*, то он буквально истолковал языческий — Дионисов мотив Ницше, сделав его истоком собственных мировоззрения, творчества и жизненной практики. Иванов возмечтал о дионисийской реформе христианства и социальной, дионисийской же — анархической, революции в России. Создав дионисийскую секту, он тем не менее искал более глубоких «посвящений» — опять-таки у Штейнера (отвергнувшего его за «оргийность»), у европейских «розенкрейцеров» и масонов. Под влиянием посланницы этих оккультных кругов, визионерки А. Минцловой, Иванов восполнил свой дионисизм люциферизмом, дерзая называть христианством свою приватную сатанински — содомскую эклектическую религию. Соответствующую культовую практику Иванов «мистически» обосновал — развил идею «рождения бога в душе». Своего завершения она достигла уже в старческой (1933) ивановской статье «Анима» (тогда в Италии эмигрант Иванов уже принял католичество). В ней автор активно пользуется не только юнгианскими, но и ницшевскими терминами, предаваясь при этом безудержному мифотворчеству. По Иванову, Ницше был великим тайновидцем: «Вся жизнь Ницше есть единое мистическое переживание, выраженное в великих и титанических чертах, но прерванное внезапным падением». В Sils-Maria к нему приблизился бог: «Заратустра был только маской Диониса». Однако Ницше его отверг, что и стало причиной его безумия. «Его нежная, жаждущая любви Анима разбилась об одинокое упорство его богоборческого духа», — Ницше был обязан поклониться *как богу* Дионису, которого любила Атта-Ариадна. Вместо мистического, в сердце Ницше, брака Ариадны с Дионисом (плодом чего стал бы младенец-Христос), произошло ее бегство «в лабиринт своей первоосновы — в безумие», на пороге которого душа Ницше имела видение «распятого Диониса»⁹⁴. К сожалению, Иванов не ограничился игрой мифологем и созданием безобидных гипотез о судьбе Ницше. В петербургских оргиях 1900-х годов, в практике «сакральных браков» Иванов и его «мисты» предавались «богоискательству», что разбило жизни многих...⁹⁵ Именно Иванов увидел в произведениях Ницше «не догму, а руководство к действию», и довел до конца заложенные там смысловые возможности.

⁹² Антропософское представление о бессмертии «я» мы обсуждаем в нашей монографии «Царь-Девушка. Феномен Евгении Герцык на фоне Серебряного века» (глава «Антропософский эпизод») (в печати). Здесь лишь обратим читательское внимание на то, что основным местом действия «Драм-мистерий» Штейнера (в которых, по словам самого Доктора, заключена вся антропософия) являются те области духовного мира, где властвуют Люцифер и Ариман. Именно там адепты тайных знаний проводят период между смертью и новым рождением, обсуждая в обществе этих существ плоды прежних инкарнаций. Трудно упрекать Штейнера в соблазне малых сих — еще в начале 1900-х годов он совершенно недвусмысленно сообщал ученикам об их метафизической участи.

⁹³ Подробнее об этом см.: Бонецкая Н.К. Апофеоз творчества (Н. Бердяев и Ф. Ницше) // Вопросы философии. 2009. № 4. С. 85–106.

⁹⁴ Иванов Вяч. Анима // Иванов Вяч. Собрание сочинений: В 4 т. Т. I. Брюссель, 1971. С. 293.

⁹⁵ Об этом говорится в разделе «На „Башне“ Вяч. Иванова» той же нашей монографии (а также в разделе данной книги «Боги Греции в России»).

Размышляя о христианстве Серебряного века, не столько ответившем на вызов Ницше апологией своих святынь, сколько, скорее, подвергшем их коренной метаморфозе, надо принять во внимание также творчество П. Флоренского конца 1910-х – начала 1920-х годов, – а именно фрагментарный труд «У водоразделов мысли» вместе с лекциями по «философии культа» (опубликованными в 1977 г. в № 17 «Богословских трудов»). О насыщенности мировоззрения Флоренского периода «антроподицей»⁹⁶ ницшеанскими идеями и интуициями нам уже доводилось писать ранее⁹⁷. Здесь же нам хотелось бы показать, что, «оправдывая» человека, Флоренский, во-первых, предлагает собственный извод философской мечты Ницше о *сверхчеловеке*, принадлежащий – во-вторых – восходящей к В. Соловьёву русской софиологической традиции. Поздние сочинения Соловьёва («Идея сверхчеловека», «Смысл любви», «Жизненная драма Платона»: 1890-е годы) свидетельствуют о его уязвленности ницшеанской идеей сверхчеловека. Русский философ наполнил понятие сверхчеловека созвучным себе содержанием, наделив этот фантом бессмертием, обеспеченным андрогинностью: в соловьёвском «сверхчеловеке» отголоски христианского воззрения почти теряются на фоне мифологем «Пира» Платона⁹⁸. Но представление об андрогинности – двуполости, присущей совершенному человеческому существу, столь принципиальное для Соловьёва, отмечено также влиянием еврейской Каббалы. Каббалистическая мифологема *Адама-Кадмона* — «первоначального», «небесного» человека, введенная Соловьёвым в философский дискурс, сделалась основой софиологической антропологии, будучи детально разработанной именно в антроподицее Флоренского.

Уже у Соловьёва андрогин Адам-Кадмон – это всечеловек, организм, сотканный из лучей Божества, но вместе и высший прообраз «конкретной вселенной», оказывающейся тем самым антропоморфной⁹⁹. В соловьёвских «Чтениях о Богочеловечестве» (1878) «универсальный или абсолютный человек», в котором укоренен «каждый из нас»¹⁰⁰, также осмыслен как Богочеловечество и библейская Премудрость (она же – «подруга вечная» Соловьёва-мистика), небесное «тело Христово». «Это тело Христово, – утверждает Соловьёв, намечая вектор антропокосмической эволюции, – <...> мало-помалу растёт и развивается, чтобы в конце времен обнять собою все человечество и всю природу в одном вселенском богочеловеческом организме»¹⁰¹. Речь, как видно, идет о воплощении абсолютного человека в теле физической Вселенной, – о превращении этого тела в уже нетленное Тело Божества. Бессмертный Адам-Кадмон выступает в «свободной теософии» Соловьёва как аналог сверхчеловека Ницше, превосходящий, однако, Заратустру по своему бытийственному статусу. Об этом Соловьёв заявил в симптоматичной статье 1899 г. «Идея сверхчеловека»¹⁰². Интересно, что воплотившийся в конце времен Адам-Кадмон, мыслимый молодым Соловьёвым как «Вселенская Церковь», именуется им «человеко-богом»¹⁰³. Соловьёв подразумевает совокупное человечество, воспринявшее Божество.

⁹⁶ Общую цель «Водоразделов» Флоренский обозначал как *антроподицею*, «оправдание человека», противопоставляя этот углубленно-культурологический проект своей ранней *теодицее*, представленной богословской книгой 1914 г. «Столп и утверждение Истины».

⁹⁷ См.: Бонецкая И.К. «Homo faber» и «homo liturgus» (философская антропология П. Флоренского) // Вопросы философии. 2010. № 3. С. 90–109.

⁹⁸ Проблема «Соловьёв и Ницше» поставлена нами в работе «Андрогин против сверхчеловека» (Вопросы философии. 2011. № 7. С. 81–95).

⁹⁹ Соловьёв В. Каббала // Философский словарь Владимира Соловьёва. Ростов н/Д, 1997. С. 154–155.

¹⁰⁰ Соловьёв В.С. Чтения о Богочеловечестве // Соловьёв В.С. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1989. С. 118.

¹⁰¹ Там же. С. 160.

¹⁰² «"Сверхчеловек" должен быть прежде всего и в особенности победителем смерти» (Соловьёв 1990, 632–633): имеется в виду как индивидуум в эволюционном задании, так и его небесный Прообраз, который некогда превратит Вселенную в собственное Тело.

¹⁰³ Соловьёв В.С. Чтения о Богочеловечестве // Соловьёв В.С. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1989. С. 169.

ство, – присущий обыкновенно этому понятию элемент демонизма (богоборцы Достоевского) у соловьевского «человеко-бога» в видимости отсутствует.

Христианство Соловьёва, – оно же – «свободная теософия», «софиология», – конечно, нельзя считать постнищевским. «Встреча» Соловьёва с Ницше была все же достаточно поверхностной и мимолетной – взгляды русского философа сформировались под влиянием других источников. Вселенская Церковь, как исторический идеал Соловьёва, своим возникновением будет обязана экуменической церковной политике, а также усилиям частных индивидов («Смысл любви»). Наиболее конкретный – и при этом мифологический образ осуществления Вселенской Церкви мы обнаруживаем в «Краткой повести об антихристе»: это заключение союза предстоятелями трех ведущих христианских Церквей перед лицом апокалипсических потрясений...

В мировоззрении же Флоренского периода «антроподицеи» легко распознать прививку нищезанства. Надо заметить, что *тип антроподицеи* вообще весьма характерен для философской антропологии Серебряного века, пронизанной нищезанскими веяниями. Так, Бердяев «оправдывает» человека как творца в условиях «смерти Бога» по Ницше («Смысл творчества», 1916); и адвокат (по своей изначальной профессии) Шестов всю жизнь занимался не чем иным, как философским оправданием индивида, восставшего на общепризнанные фундаментальные ценности. В «Водоразделах» и «Философии культа» Флоренского человек *оправдан* – т. е. осмыслен, наделен *абсолютным значением*, – в качестве «большого Человека»¹⁰⁴, воплощающегося в ходе истории небесного Адама-Кадмона, который вбирает в себя стихии мира, превращая Вселенную в свое тело. Как видно, в своей «антроподицее» Флоренский идет по стопам Соловьёва. Но если теософия романтика Соловьёва имеет характер абстрактной мечты, то «инженер» (А. Лосев) и одновременно «теург», священник Павел Флоренский стремится к «конкретности» своей метафизики и оправдывает человека (т. е. «Человека», совокупное человечество) именно как земного *деятеля*. Антроподицея Флоренского окрашена волюнтаристски, что возводит ее к Ницше и, далее, к Шопенгауэру¹⁰⁵.

«Большой Человек», субъект историко-культурного процесса, чье творческое начало – «ноуменальная воля» или «жизнь», «строит орудия, технику, цивилизацию»¹⁰⁶. Прообразы орудий суть чувства и органы небесного тела Адама-Кадмона, и благодаря «импульсу к экстериоризации» это тело, воплощаясь и расширяясь, охватывает своими членами окружающую природу, ассимилируя ее вещество, превращая Универсум в антропоморфное тело «физического мага»¹⁰⁷. Низвергнутый в дурную бесконечность истории, пожирающий беззащитный природный мир, Адам-Кадмон – возведенная в космический ранг функция стяжания и пищеварения – это безгранично пухнувшее, жиреющее тело, которое напоминает гротескные образы раблезианских толстяков, соотнесенные Бахтиным с «сакральным» телом карнавала и в конечном счете с «общечеловеческим» телом, наделенным русским диалогистом также историческим бессмертием¹⁰⁸. «Большому Человеку» Флоренского вряд ли подходят соловьевские

¹⁰⁴ Флоренский Павел, священник. У водоразделов мысли. Ч. II // Символ. № 28. Париж, 1992. С. 192.

¹⁰⁵ В своей интересной работе, осмысляя «Водоразделы» Флоренского в контексте европейского модернизма, Л. Геллер разбирает взгляды предшественников мыслителя из Сергиева Посада – полупозитивистов-полуокультистов, иначе сказать, эзотериков или натурфилософов рубежа XIX–XX вв. – Э. Каппа, К. дю Преля, А. Цейзинга (см.: (Геллер 2006/11, 145–146)). Нас же здесь интересует причастность Флоренского к более фундаментальной традиции *философии жизни*, отмеченной именами Бергсона и Ницше, за которыми просматривается основоположная для нее фигура Шопенгауэра.

¹⁰⁶ Флоренский Павел, священник. У водоразделов мысли. Ч. II. С. 171.

¹⁰⁷ Там же. С. 132, 135.

¹⁰⁸ В бахтинском апофеозе карнавала постнищевское христианство, дойдя в своем антицерковном бунте до предела, снимает себя, делаясь откровенной апологией черной мессы. Вероятно, когда-нибудь будет обосновано влияние Ницше на Бахтина как автора книги о Рабле. Ее языческий пафос (карнавал, по Бахтину, это «шествие умерших богов») (см.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 135), восходящий к Ницше «карнавалы» смех, антропология, сводящая человека к инстинктам «материально-телесного низа» и увенчанная образом *сверхчеловека*, олицетворяющим собой производительные силы природы, – вот некоторые смысловые линии, которые, оче-

имена Софии или Христа, – правомерно говорить лишь о чисто формальном сходстве двух концепций. «*Большой Человек*» — это воистину *сверхчеловек*, наполненный смыслами ницшевской антропологии: таков наш главный тезис, к обоснованию которого мы и переходим.

И в самом деле. «*Большой Человек*» Флоренского – это человек биологический, как и «человек» Ницше. Флоренский вообще настаивал на новом конципировании понятия *жизни*; так, в письме к В.И. Вернадскому от 21 сентября 1929 г. он солидаризировался с размышлениями знаменитого натурфилософа вокруг категории биосферы, обозначив при этом «биосферический опыт» ницшевским термином «верность земле»¹⁰⁹. «Биологизируя» творческий разум человека, Флоренский следует за Ницше, который также «бестиялизовал» человеческую природу, приходя к заключению, что «человек – самое жестокое из всех животных»¹¹⁰. Техническая культура, по Флоренскому, творится *жизнью* как безликой силой, действующей в совокупном человечестве: «Орудия создаются жизнью в ее глубине»¹¹¹. Здесь аллюзия на «жизненный порыв», двигатель «творческой эволюции», по Бергсону, – но прежде всего ориентация на «жизнь», по Ницше, выступающую как «воля к власти, которая, действуя изнутри, все больше подчиняет себе и усваивает „внешнее“»¹¹². Для Флоренского техника – это современный аналог древней магии, пафос которой – власть над миром. По Ницше, тело – это «система господства»¹¹³; но вот и «*Большой Человек*» Флоренского, превращающий Универсум в свое «хозяйство», свой «дом», свое тело наконец, – осуществляет завет позднего Ницше: «Очеловечить мир, то есть чувствовать себя в нем все более и более властелином»¹¹⁴.

Ключом к антропологии Ницше служит его тезис о наличном состоянии человека как промежуточном – как о движении по пути «между животным и сверхчеловеком»¹¹⁵. Ценны для Ницше именно эти крайние полюса, – человек же в его культурно-исторической актуальности подлежит «переоценке», «преодолению». Сфера инстинктов и аффектов, она же – «дионисийская бездна», с одной стороны, – и слепые порывы, томление Заратустры – с другой: такова двоякая антропологическая реальность по Ницше, занятому, очевидно, *дегуманизацией* человека. Любопытно, что Флоренский в упомянутом выше письме к Вернадскому от обсуждения «биосферы» сразу переходит к гипотетической «пневмосфере» (сфере духа), проигнорировав главное детище Вернадского «ноосферу» – область разума, собственно культуры. Это и понятно. Подобно Ницше, Флоренский был *человеком трагическим* — экзистенциально, интимно знакомым с внутридушевной стихией бессознательного (см. исповедальный очерк «Павел» в книге «Имена»). И вот это самое «начало дионисическое» или «титаническое», «слепая напиральная мощь»¹¹⁶ – шопенгауэровская «воля», у Ницше превратившаяся в «волю к власти», – и есть творческая жизнь «Большого Человека», занятого «построением орудий», есть двигатель цивилизаций. «Титаническое, само в себе, – не грех, а благо. <...> Оно – по ту сторону добра и зла. <...> В мощи – <...> правда Земли», – пишет священник¹¹⁷. И через эту центральную ницшевскую категорию он переходит от «философии хозяйства» (для краткости будем так называть II часть «Водоразделов») к «философии культа», увенчивающей

видно, начинаются в «Рождении трагедии», «Воле к власти», «Заратустре» и, разумеется, «Антихристе».

¹⁰⁹ Флоренский Павел, священник. У водоразделов мысли. Ч. II. С. 209.

¹¹⁰ Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1990. С. 158.

¹¹¹ Флоренский Павел, священник. У водоразделов мысли. Ч. II. С. 169.

¹¹² Ницше Ф. Воля к власти. СПб., 2006. С. 403.

¹¹³ Там же. С. 386.

¹¹⁴ Там же. С. 361.

¹¹⁵ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 56.

¹¹⁶ Флоренский Павел, священник. Из богословского наследия // Богословские труды, XVII. М., 1977. С. 139.

¹¹⁷ Флоренский Павел, священник. Из богословского наследия // Богословские труды, XVII. М., 1977. С. 140, 141.

его антроподицею. Лекции по философии культа – они же очерки по теории пневматосферы – это версия русского постнищевского христианства, принадлежащая Флоренскому¹¹⁸.

Христианство «Лекций» органически встроено в концепцию воплощения «Большого Человека», причем «философия культа» всецело изоморфна «философии хозяйства». И можно сказать, что *сверхчеловек* в изводе Флоренского имеет две ипостаси – «*homo faber*» (создатель орудий) и «*homo liturgus*» (литургический человек). Его тело, растущее в ходе истории, это природа, мало-помалу очеловечиваемая благодаря орудиям; но параллельно очеловечиванию идет процесс *освящения* культовыми таинствами преобразуемого Универсума, становящегося бессмертным телом Бога. Теоретические усилия Флоренского направлены на то, чтобы церковные таинства, «орудия культа», «поставить в ряд других орудий»¹¹⁹, обосновав свою весьма искусственную гипотезу – конкретное таинство освящает определенную телесную функцию. Отсюда следует, что культ, совокупность таинств и обрядов, выражает, как и индустрия, строение человека¹²⁰. Инженер, Флоренский технизирует Церковь, уподобляя таинства – «рычагам» и культ – «производству святых»¹²¹. Так соловьевский «богочеловеческий процесс» принимает у Флоренского авангардистское обличье.

И особенно примечательно то, что культовый, литургический лик «Большого Человека» сохраняет его нищевскую суть. Как и «*homo faber*», «*homo liturgus*» движим началом «титаническим», «дионисийским», – «волей к власти» – теперь уже к магической власти над природой. Ведь, по Флоренскому, «культ отменяет запреты и зовет к запрещенному» – к выходу «по ту сторону добра и зла»¹²². «Титанические» аффекты в новом христианстве, отменяющем аскетическую брань, утверждаются в их «правде» и культом доводятся «до наибольшего возможного размаха», что вызывает будто бы «благодетельный кризис», очищение, исцеление¹²³. Безо всякой благодати, одним «наибольшим напряжением» аффекта достигается катарсическая цель культа. О православной ли Церкви говорит Флоренский?! Церковным антуражем в «Философии культа» обставлены все те же Дионисовы (по Ницше) оргии, столь привлекательные для Серебряного века. «*Homo liturgus*» Флоренского в своем подлинном обличьи оказывается иступленным вакхантом; переключка ли здесь с оргиастом Ивановым или эхо распутинщины?.. Так или иначе, в благостный дискурс «Философии культа» порой врывается из «дионисийских» недр какая-то черномагическая струя...

«Конкретная метафизика» Флоренского выливается, как видно, в апофеоз сверхчеловека-мага. И дело здесь не только в сосредоточенности мыслителя на концепте «Большого Человека». Подобно Флоренскому, на «Адама-Кадмона» ориентировался и С. Булгаков. Но назвать булгаковскую софиологию христианством *постнищевским* вряд ли будет уместно. В своих книгах середины 1910-х годов «Философия хозяйства» и «Свет невечерний» Булгаков опирается в точности на те же аксиомы, что и впоследствии Флоренский. Так, по Булгакову, «человек стремится к достижению власти над природой» средствами как науки, так и магии¹²⁴; хозяйство – плод этого стремления, создающего «историческое тело человечества», в пределе

¹¹⁸ О христианстве Флоренского периода «Столпа...» надо говорить особо, и влияния Ницше там не наблюдается. «Столп...» (1914) – это синтез множества разнородных идейных источников, где святоотеческие представления сочетаются с концептами Соловьёва («София») и Мережковского («Третий Завет»). В целом «Столп...» – это плод углубления молодого мыслителя в духовно-художественный феномен Троице-Сергиевой лавры, при которой протекала его жизнь. Ранее мы показали, что главы книги точно соответствуют тем граням подвига преподобного Сергия Радонежского, основателя лавры, которые осмыслены в его древнейшем житии и запечатлены в храмовой архитектуре монастырского комплекса (статья опубликована только по-немецки, см.: *Boneczkaja N. Die Wiege der russischen Sophiologie. – Novalis, 5/1997, Schaffhausen. S. 13–17*).

¹¹⁹ *Флоренский Павел, священник. Из богословского наследия. С. 102.*

¹²⁰ Там же. С. 144–145, 147.

¹²¹ Там же. С. 174, 108.

¹²² *Флоренский Павел, священник. Из богословского наследия. С. 137, 140.*

¹²³ Там же. С. 137.

¹²⁴ *Булгаков С.Н. Философия хозяйства. М., 1990. С. 189.*

охватывающее «весь мир»¹²⁵. Речь идет об Адаме-Кадмоне, каббалистическую теософию Булгаков к тому же встраивает в свою систему тринитарного богословия. Но никакого апофеоза «слепой напорающей мощи», воли к власти у Булгакова нет. В своей бесхитростной диалектике Булгаков навстречу соответствующим тезисам всегда выдвигает антитезисы, притупляя тем самым их ницшеанское жало: «Христианством в качестве высшей свободы восхваляется не мощь, но немощь, не богатство, но нищета, не мудрость века сего с его хозяйственной магией, но юродство»¹²⁶. Также и культ для Булгакова – это теургия, перерождающая мир средствами «таинств и обрядов церковных», – но вот у него «теургия есть действие Бога»¹²⁷. Весь творческий путь Булгакова отмечен данной «диалектической» двойственностью, – по сути постоянным колебанием между религиозным модернизмом и аскетической традицией. Однако в своей *жизненной практике* Булгаков сохранил верность заветам отцов: молитвенник и аскет (см. его послереволюционные «Духовные дневники»), он скончался, по свидетельствам близких, как подвижник-святой¹²⁸.

¹²⁵ Булгаков С.Н. Свет невечерний. М., 1994. С. 317.

¹²⁶ Булгаков С.Н. Свет невечерний. М., 1994. С. 317.

¹²⁷ Там же. С. 321, 320.

¹²⁸ «Лицо о. Сергия постепенно начало светлеть и озарилось таким нездешним светом, что мы замерли. <...> Мы присутствовали при таком несомненном озарении Духом, при таком реальном „опыте святости“, который трудно было вместить», – свидетельствует духовная дочь Булгакова (см.: Булгаков Сергей, протоиерей. Автобиографические заметки. Орёл, 1998. С. 420).

Боги Греции в России¹²⁹

Свое вдохновение русский Серебряный век получил от его двух ближайших предшественников – скончавшихся в один 1900 год В. Соловьёва и Ф. Ницше, которых хочется назвать его отцами. Захватывающий интерес представляет попытка осмыслить то влияние, которое оказала на теорию и практику русского символизма (центрального течения данной культурной эпохи) хотя бы одна книга Ницше – «Рождение трагедии из духа музыки» (1871). Это влияние, выйдя далеко за рамки эстетики и философии, проникло в самые основания символистского мировоззрения. Для обоснования настоящего тезиса мы обсудим в нашем небольшом исследовании рецепцию идей «Рождения трагедии» двумя русскими ницшеанцами – **Вячеславом Ивановым** и **Максимилианом Волошиным**.

Нет надобности, разумеется, здесь излагать содержание знаменитого трактата Ницше. Важно отметить лишь то, что идеи Ницше в России были восприняты с абсолютной – действительно мировоззренческой серьезностью. Конечно, и для самого Ницше начала дионисийское и аполлоническое выступают отнюдь не только в качестве эстетических понятий, обозначающих противоположные, но при этом и соотнесенные друг с другом аспекты греческой трагедии (и вообще всякого художественного произведения). Ницше шел по стопам А. Шопенгауэра, переосмысляя и переименовывая те его первичные бытийственные интуиции, из которых выросла метафизика «Мира как воли и представления». Именем *Диониса* Ницше обозначил «таинственное Первоединое» – то основание мирового бытия, ту сокровенную бездну, где находятся истоки всех вещей и которая у Шопенгауэра носит имя *мировой воли* (*музыка* — самое первое из ее обнаружений). Мир Диониса – это мир «опьянения», объединяющий людей между собой и с природой, – мир, в котором страдания вызывают специфическую радость, где веет древним ужасом и бьет родник производящей силы. Напротив того, принцип *Аполлона* — это *принцип индивидуализации*, в эстетике порождающий пластическую форму; это начало границы, обособления, завершенности. В онтологии Ницше два данных начала отнюдь не равноправны: принцип Аполлона, соответствующий Шопенгауэрову «представлению» – покрывалу Майи, наброшенному на действительность, есть принцип иллюзии, обмана, «сновидения». Он жизненно необходим человеку, ибо ужас действительного бытия ему вынести не под силу; но объективной реальностью в глазах Ницше обладает лишь бездна Диониса. Потому, произнеся свое «проклятие христианству»¹³⁰, уже накануне впадения в безумие Ницше в исступлении восклицал: «– Поняли ли меня? – *Дионис против Распятого*»¹³¹ (выделено мной. – Н.Б.). Неоязыческие надежды Ницше (в частности, надежды на возрождение немецкого духа и немецкой нации) были связаны не с Аполлоном, а с Дионисом.

Когда Ницше называл себя «последним учеником философа Диониса»¹³², он все же выражался фигурально, поскольку отнюдь не был «практикующим» поклонником языческого бога: «Дионис» для Ницше – не столько личностное божество, являющееся объектом веры и религиозного культа, сколько достаточно абстрактный принцип «вечного возвращения» земной жизни, связанный с «предусловием нашей жизни» – половым актом и мистикой пола¹³³. Кабинетный ученый, Ницше вовсе не намеревался сам предаваться «дионисическим состояниям» и тем более – возродить Дионисов культ: Дионис для него, в самом деле, лишь «философ», – мифическое имя, сделавшееся лозунгом антихристианской философии и морали. Гораздо

¹²⁹ Впервые данная глава была опубликована в: Вопросы философии. 2006. № 7. С. 113–128.

¹³⁰ Подзаголовок книги Ницше «Антихрист».

¹³¹ *Ницше Ф. Esse Homo* / Пер. Ю.М. Антоновского // *Ницше Ф. Сочинения в двух томах*. Т. 2. М., 1990. С. 769.

¹³² *Ницше Ф. Сумерки идолов, или Как философствуют молотом* / Пер. Н.Полилова // Там же. С. 629.

¹³³ Там же. С. 628–629.

дальше Ницше в реанимации язычества продвинулись его русские последователи (у нас сейчас речь идет об Иванове и Волошине). В России о Дионисе и Аполлоне мыслили как о реально существующих «богах», обитателях духовного мира: прикидывали возможность учреждения новых мистерий; Иванов – дионисических, Волошин – аполлонийских. Наполовину играя, но наполовину и вполне всерьез они формировали из своих единомышленников общины: Иванов – на «Башне» на Таврической улице в Петербурге, Волошин – в своем коктебельском доме. «Распятого» при этом они не хулили, как это делал Ницше, но незаметно подменяли «Дионисом» и «Аполлоном», – как в теории, так и в жизненной практике. Строгий христианский дух из межличностных отношений вытеснялся, и нормой мало-помалу становилась та нравственная «свобода», которая коренится в языческой оргийности.

Первым принял неоязыческий вызов Ницше Вячеслав Иванов. Он сразу же истолковал дионисийское начало не в качестве эстетического, но как *религиозное*, сделав тем самым значительный шаг вперед по отношению к базельскому учителю. «Трагическая вина Ницше в том, что он не уверовал в бога, которого сам открыл миру», «увидел Диониса – и отшатнулся от Диониса», тогда как подлинно «дионисийское миропонимание» требует от поклонников этого бога «священного действия и жертвенного служения»: так призывал к восстановлению Дионисова культа Иванов в начале 1900-х годов, – в том же ключе он продолжал мыслить и в 1920-х...¹³⁴ Но почему, «воскрешая» Диониса, умалять Аполлона? Вопрос вполне законный, и вслед за Ивановым и Волошин начинает мечтать о том, как он воздвигнет «жертвенник в пустыне» – уже Аполлону...¹³⁵ «Рождение трагедии» Ницше — трактат все же, действительно, эстетический – *вызвал в России всплеск подлинного – религиозного неоязычества*: боги Греции, у Ницше выступающие преимущественно как абстрактные принципы и эстетические категории, в России обрели живые лики, сделавшись объектами почти что культового почитания.

Славянский Дионис

В седьмом номере за 1910 год журнала «Аполлон» Вяч. Иванов опубликовал рецензию на недавно вышедший в свет стихотворный сборник Аделаиды Герцык. В этой рецензии Иванов соотносит поэтику А. Герцык с духовным строем и образностью русского и, шире, – славянского фольклора. Главное для Иванова в стихах А. Герцык – это «возврат к стихии мифа» благодаря использованию поэтессой «магической символики» обрядовых песен. По мнению Иванова, творчество А. Герцык не есть подражательная стилизация под народное творчество души утонченно-сложной, но совершенно естественное и органическое для этой современной «сивиллы» воспроизведение древних форм: «Речь идет об атавистически уцелевшей лирической энергии». Стихи А. Герцык рождаются как бы спонтанно, произвольно, – словно помимо участия ее сознательно-волевого начала. «Как самородный студеный ключ, из глубоких залежей мифического сознания бьет чистая и сильная струя стихийно-пламенной родовой славянской речи, – а речь эта сама уже творит миф»¹³⁶, – пишет Иванов в духе влиятельных в то время языковедческих концепций Потебни и Веселовского. Назвать «мифотворческим» дар поэта для Иванова означает дать ему наивысшую оценку. Посмотрим, каким образом критик привлекает поэзию А. Герцык на службу своему неоязыческому проекту.

Прежде всего, по мнению Иванова, в своем обращении к народному искусству А. Герцык не составляет среди поэтов исключения: «Творчество поэта – и поэта-символиста по преимуществу – можно назвать бессознательным погружением в стихию фольклора. Атавистически воспринимает и копит он в себе запас живой старины, который окрашивает все его представ-

¹³⁴ Иванов Вяч. Ницше и Дионис (1904) // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М. Республика, 1994. С. 34. Ср.: его же. Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994. С. 319–320.

¹³⁵ См. волошинский стихотворный цикл «Алтари в пустыне» (1909).

¹³⁶ Иванов Вяч. Письма о русской поэзии // Герцык А. Из круга женского. Приложение. С. 508.

ления, все сочетания его идей, все его изобретения в образе и выражении»¹³⁷. Символы, определяющие строй такой новейшей поэзии, не являются произвольными изобретениями авторов стихов, но суть «переживания забытого и утерянного достояния народной души» – древнего мировидения, выражавшегося в мифологических верованиях. «Мы идем тропой символа к мифу. <...> Из символа вырастет искони существовавший в возможности миф»¹³⁸. Миф же опять-таки не есть свободный вымысел: «Миф – объективная правда о сущем», «отображение реальностей»¹³⁹, так что мифотворческая задача оказывается задачей познавательной. Ясно, что речь здесь идет о познании существ духовного мира в мифотворческом акте, который, как пишет Иванов (цитируя Новый Завет – Евр. 11, 1, т. е. отождествляя создание мифа с верой), есть «”вещей обличение невидимых”»¹⁴⁰. «Обличение» – иными словами, наделение их *лика*ми: ведь «миф» – это «*ипостась* некоторой сущности или энергии»¹⁴¹, лик невидимого существа или божества. Итак, в концепции Иванова мифотворчество оказывается не просто вариантом поэтического творчества и своеобразным эквивалентом научного познания: мифотворчество – это всегда встреча лицом к лицу с существом духовного мира, с неведомым дотоле божеством, – это обмен с ним живыми энергиями, быть может, подчинение его или же, напротив, медиумическое одержание этим демоном – предоставление собственной души в его распоряжение. Мифотворчество поэтому по самой своей сути есть деятельность *религиозная* – деятельность по установлению контакта с живыми существами невидимого мира. И, как всякая религия, мифотворчество предполагает *веру* в свой предмет: «Творится миф ясновидением веры и является вещим сном, произвольным видением, “астральным” (как говорили древние тайновидцы бытия) гиероглифом последней истины о вещи сущей воистину»¹⁴².

Однако каков же конкретно адресат этой веры, кому осуществляется поклонение в мифотворческой религии, которой – онтологически – является, по Иванову, русская символическая поэзия? В символизме, ориентирующемся на славянский фольклор, языческий по своей духовной сути, происходит, по словам Иванова, «варварское возрождение» – воскресение к новой жизни «фракийского бога Забалканья», а именно – Диониса в одном из его самых древних и примитивных обличий¹⁴³. В туманных и утонченных символистских стихах живет – «самою стихией своей – наш варварский, наш славянский бог»¹⁴⁴, – ведь именно он вдохновляет поэтов-мифотворцев: «Дионис варварского возрождения вернул нам – миф»¹⁴⁵. Конечно, Иванов не собирался навязывать поэтам-символистам странного намерения воспевать какое-то никому не ведомое фракийское божество: это происходит, по Иванову, с их стороны совершенно невольно – одним обращением к фольклорной поэтической образности, к фольклорному языку. Согласно Потебне, во внутренней форме слова скрыто заключен миф; в концепции Иванова слово фольклорное, пронизанное мифом, пробуждает, прежде всего, в душе художника новые прозрения и новую таинственную жизнь, «новые» – и они же «старые» – верования в духов природных стихий. Так художник восходит «из низин современного богоневедения, чрез тучи богоборства, до белых вершин божественного лицезрения»¹⁴⁶. В отличие от Ницше, Иванов, действительно, не испугался лица оргийного бога, не отшатнулся от него, распознав

¹³⁷ Иванов Вяч. Поэт и чернь (1904) // Иванов Вяч. Родное и вселенское. Указ, изд. С. 141.

¹³⁸ Там же. С. 142.

¹³⁹ Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме (1908) // Там же. С. 157.

¹⁴⁰ Там же. С. 159.

¹⁴¹ Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия (1906) // Там же. С. 40.

¹⁴² Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме. Указ, изд. С. 158.

¹⁴³ Об этом козлоподобном фракийском божестве и его фаллическом культе Иванов пишет в книге «Дионис и прадионисийство». См. указ, изд. С. 122–123.

¹⁴⁴ Иванов Вяч. О веселом ремесле и умном веселии (1907) // Иванов Вяч. Родное и вселенское. С. 66.

¹⁴⁵ Там же. С. 70. Ср.: «Творят миф – боги» // Иванов Вяч. Две стихии... Указ, изд. С. 160.

¹⁴⁶ Иванов Вяч. О веселом ремесле и умном веселии. С. 71.

его контуры: он ищет его в опытах на «башне», не останавливаясь перед тем, чтобы разбивать чужие судьбы (может, имея в виду жертвы Дионису?); он также хочет вовлечь в эти искания поэтов-современников...

Дело в том, что для Иванова вопрос состоит в радикальном обновлении современного религиозного сознания, за чем должно последовать то ли преобразование христианства, то ли – что вернее – возникновение новой религии (поскольку «соединение» Христа с Дионисом – переосмысление образа Христа в дионисийском духе – в действительности было бы заменой Христова лика совершенно иноприродной ему личиной). Отнюдь не уединенное «божественное лицезрение», личный дионисийский опыт, ставился Ивановым в качестве цели как его религиозно-философских построений, так и «башенной» мистической практики: религия – это общее дело, в котором поэтам-символистам отводилась лишь роль зачинателей. Иванов в общих чертах вполне представлял себе этот механизм возникновения новой религии. Он отправлялся от той идеи В. Соловьёва, по которой высшей задачей искусства является задача *теургическая*. Теургия – богодействие – означает сознательное магическое влияние на мир, возможное благодаря познанию и подчинению себе теургом духовных существ. И мифотворчество, по Иванову, в состоянии сделаться теургией – «преображающим мир выявлением сверхприродной реальности»¹⁴⁷. В духе «магического идеализма» Новалиса Иванов мечтал о поэтах-магах, управляющих стихиями, влияющих на ход времени, воскрешающих мертвецов. В жизни такие мечтания воплотились в башенный содом, но это в глазах устроителя Дионисова культа было вполне в порядке вещей...

Что же дальше? А дальше Иванов предлагает тем, кто последует за ним, взять на вооружение опыт древности. С незапамятных времен подлинными «организаторами религии» были теурги – члены эзотерических обществ. «Древность в целом непонятна без допущения великой, международной и древнейшей по своим корням и начаткам организации мистических союзов, хранителей преемственного знания и перерождающих человека таинств»; в эзотерических общинах – в Элевсине, равно как в академии Платона – творились мифы, отличные от мифов общедоступной религии, которые затем «прививались» теургами к народным верованиям и обрядам, становясь тем самым общенародными. Так, благодаря «прививке» мифов «теургов», совершалось обновление религии, постепенное «разоблачение» в ней «неслыханной тайны о вечных богах»...¹⁴⁸

Нечто подобное, видимо, задумывалось и Ивановым и по отношению к современности – «привить» православному богослужению «сокровенный миф» о том, что Христос и Дионис – один и тот же бог. Недвусмысленно он заявлял, что в христианстве первых веков произошло возрождение дионисийства: в новозаветные времена «все видели Диониса с тирсом-крестом», – все того же оргийного бога, но «в новой маске»¹⁴⁹. Потом произошло «забвение христианства»¹⁵⁰, – но вот «Ницше возвратил миру Диониса» и «разрешил похоронную тоску пессимизма». Стала возможной мечта «о воплощении в нас воскресшего Диониса»¹⁵¹, ибо «непосредственно доступна и общечеловечески близка нам мистика Дионисова богопочитания»...¹⁵²

Этой-то – оргийно-сексуальной мистикой и предполагалось в проекте Иванова вытеснить мистику церковную – «похоронную» и «пессимистическую», для которой «нет мужского пола,

¹⁴⁷ Иванов Вяч. Две стихии... С. 160.

¹⁴⁸ Там же. С. 161–162.

¹⁴⁹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 7. Иванов, возможно, хочет опереться на клевету язычников, приписывавших первым христианам отправление непотребного культа.

¹⁵⁰ Иванов Вяч. Древний ужас // Иванов Вяч. Дионис... С. 336. «Забвение» – надо полагать, уже при апостоле Павле, которого Ницше ненавидел особенно люто.

¹⁵¹ Иванов Вяч. Ницше и Дионис // Там же. С. 310–311.

¹⁵² Там же. С. 313.

ни женского» (Гал. 3, 28). Башенный мистагог, в отличие от Ницше, в своей новой религии не собирався радикально отказываться от имени Христова: им замышлялась *подмена мистическая* – подмена духа Христова духом прелестным, говоря языком аскетики. Под мистический блуд он подводил псевдохристианское «богословское» обоснование: «Христианство дало разрешение борьбе полов. Мужское как Сын, женское как Невеста, каждое действие как брак Логоса и Души Мира, Земля как Жена, стоящая на Луне и облеченная в Солнце при встрече Жениха, – вот символы раскрытой в христианстве тайны о женском и мужском, истинное проникновение в которую может только достижением внутреннего созерцания и опыта»¹⁵³. Сосредоточение внимания на поле (говоря языком Востока и теософии, на нижних чакрах) характерно для «мистики живота», «чрева», – как раз «мистики оргиастических культов древности и современности», – питающихся, по верному слову П.Флоренского, из духовно-нечистых, бесовских источников¹⁵⁴. Между тем только «мистика сердца», открывающая доступ в человека Христовой благодати, «исправляет личность и дает ей возрастать от меры в меру. Всякая же иная мистика необходимо увеличивает и без того нарушенное равновесие жизни и вконец извращает естество греховного человека»¹⁵⁵. Иванов – духовный учитель, проповедуя «воскресшего Диониса», переводил внимание своих последователей с «сердца» на «живот», чем искажал их духовную жизнь и расшатывал весь их личностный строй, делая игрушкой сладострастных бесов.

Ныне, после опубликования множества мемуарных, дневниковых и эпистолярных источников, а также выхода в свет достаточно глубоких исследований проблемы связи русского символизма с оккультизмом, не остается сомнения в том, что ивановская «Башня» на Таврической была отнюдь не секулярным литературным салоном, каким она представлялась филологам в недавнем прошлом, но *неоязыческой общиной* — со своим богословием (представленным псевдоклассическими ивановскими штудиями), с обрядами-радениями и общением с «посвященными» учителями¹⁵⁶. Современный демонизм примерял к себе имена розенкрейцерства, антропософии, мистериальности, тайноведения... И даже для посетителей «Башни» ивановский феномен оставался загадкой. В 1908 г. – в самый разгар темных оккультных исканий, которым Иванов предавался совместно с А. Минцловой, – из среды символистов раздался робкий голос, обращенный к Иванову: «Дайте нам открытое имя символизирующего Бога. Кто “Дионис”? – Христос, Магомет, Будда? Или сам Сатана?» Голос этот принадлежал Андрею Белому, который хотел религиозной определенности от велеречивых, но по сути туманных писаний проповедника Диониса¹⁵⁷. Иванов был весьма раздражен: вопрос Белого бил в самую точку «Но ужели должно еще повторять, что, по моему воззрению, Дионис для эллинов – ипостась Сына, поскольку он – “бог страдающий”? Для нас же, как символ известной сферы внутренних состояний, Дионис, прежде всего, – правое *как*, а не некоторое *что* или некоторый *кто*, – тот круг внутреннего опыта, где равно встречаются разное верующие и разное учитель-

¹⁵³ Иванов Вяч. Древний ужас. Указ. изд. С. 338.

¹⁵⁴ См.: Флоренский И.А. Столп и утверждение Истины. Сочинения в 2 томах. Т. 1 (1). М., 1990. С. 267, 273.

¹⁵⁵ См.: Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. Сочинения в 2-х томах. Т. 1 (1). М., 1990. С. 267.

¹⁵⁶ Атмосфера на «Башне» вместе с историей «дионисийских» исканий Иванова, приведших его к мистике и магии некрофилии, а затем к кровосмесительному браку (к которому «мистагога» подтолкнула зловещая посланница западных оккультистов А. Минцлова), обстоятельно и документированно освещена в статье Г. Нефедьева «К истории одного “посвящения”. Вячеслав Иванов и розенкрейцерство» (см.: Вячеслав Иванов. Творчество и судьба. М., 2002. С. 194–202). См. еще: его же. Русский символизм и розенкрейцерство. Статья 1. – НЛО, 2001 г., № 51; Статья 2. – НЛО, 2002 г., № 56. Также см.: *Обиталище Г. Иванов-мистик*. М., 2000. Точная оценка ивановского феномена сделана также В. Кантором в рецензии на апологетическую (в отношении Иванова) книгу С. Аверинцева; в частности, в рецензии говорится о вине поэта «в утверждении и как бы приглашении неких дьявольских (общинно-дионисийских) сил в Россию, где они покуражились на славу» (см.: *Кантор В. Перед лицом русской истории XX столетия* (Сергей Аверинцев и Вячеслав Иванов) // Вопросы литературы. Июль-август. 2003. С. 335).

¹⁵⁷ См.: Андрей Белый. Символизм и современное русское искусство. – Цит. по: Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 345. Статья была опубликована в № 10 за 1908 г. журнала «Весы».

ствующие из тех, которые пророчествовали о Мировой Душе»¹⁵⁸: не хотел ли Иванов этим своим «объяснением» напустить еще больше тумана на свои построения? Означает ли выражение, что «Дионис для эллинов – ипостась Сына», то, что вечно сущий в лоне Пресвятой Троицы Сын – Логос – явил Себя эллинам под видом Диониса? – Но мыслить так означает идти вразрез с азами христианства, согласно которым откровение Сына произошло только в новозаветную эпоху Или же Иванов хочет сказать, что в демоне вакхических оргий, под видом жертвенного животного (а то и человеческой жертвы), разрываемом и пожираемом исступленными почитателями, древние предчувствовали истину о страдающем Боге? Однако это предвидение, это языческое чаяние Искупителя никак не могло повлиять на духовную природу демона Диониса, который оставался все тем же бесом. Имея в виду любого толка вакханалии (они с ужасающими подробностями описаны в работах Иванова), можно говорить только о языческой слепоте, духовном мраке, где блуждали древние народы. Как ни страшен, ни отвратителен в своей кровавой эмпирике ветхозаветный культ, все же, думается, заклятие бесчисленного множества животных, «всесождения» и пр. не так разрушительно действовали на душу человека, как экстазы менад. Так что, скрепя сердце, христиане признают древнее иудейство, почитание Ягве, за богооткровенную религию, что было бы немыслимым по отношению к религии Диониса.

Что же касается слов Иванова о том, что «Дионис» – это не конкретное «божество», а просто метка, обозначение для определенного «опыта», то здесь Иванов еще более явно лукавит! Он утверждает, что опыт этот – «дионисийский восторг» – не соотносится с конкретным вероисповеданием: «...план, или разрез, дионисийства проходит через всякую истинную религиозную жизнь», а потому «дионисийству» не следует придавать «определенного религиозно-догматического истолкования»¹⁵⁹. Но «восторг» «восторгу» (если понимать под данным словом мистическое соединение человеческой души с божеством) рознь: одно дело – «восхищение» на небо апостола Павла и экстаз святых, и совсем другое – оргийное исступление вакхантов или, скажем, хлыстов (вот кто в действительности были русскими дионисийцами, радателями славянского Диониса!). Это феномены совершенно разной мистической природы, за ними стоит разная метафизика – соединение с совершенно различными духовными существами. Никакого «дионисийства вообще», некоего «как» — без «кто», нет и быть не может: есть *разные* духовные пути, ведущие в *разные* духовные области, к *разным* «богам». Как свидетельствуют настоящие духовидцы – христианские подвижники, даже следуя, казалось бы, и надежным, проверенным путем, очень легко соскользнуть с него на путь ложной мистики – «впасть в прелесть». Грубый же соблазн Иванова, убеждавшего своих поклонников и поклонниц отбросить девятнадцативековой опыт Церкви и возвратиться к дохристианской мистической практике, был рассчитан просто на несведущих в этих вопросах людей – на отпавшую от православия интеллигенцию, которая из-за этого утратила все духовные ориентиры. Духовным растлением и жизненной трагедией для многих, подпавших башенному мороку, обернулись усилия Иванова, направленные на то, чтобы «будить в людях мистическую жизнь», «легкими прикосновениями облегчать в других прорастание цветов внутреннего опыта», «бросать закваску в три меры муки»¹⁶⁰ и т. д.

Этот последний образ «закваски» в ивановской риторике отнюдь не случаен: конципируя себя в качестве духовного вождя, Иванов мечтал о том, что его проповедь Диониса («закваска») заставит забродить всю Русь – всколыхнет и переориентирует жизнь всего русского народа. Иванов примерял к себе роль русского Ницше, когда призывал к обновлению русского духа. Вот как Ницше восклицал по поводу духа немецкого, «несмотря ни на что, не сокрушенного в своем дивном здравье, глубине и дионисической силе»: «Пусть никто

¹⁵⁸ Иванов Вяч. Две стихии... Указ. изд. С. 168.

¹⁵⁹ Там же.

¹⁶⁰ Иванов Вяч. Две стихии... Указ. изд. С. 168.

не думает, что немецкий дух навеки утратил свою мифическую родину. <...> Будет день, и проснется он во всей утренней свежести, стряхнув свой долгий, тяжелый сон...»¹⁶¹ Иванов заимствовал у Ницше даже стиль и интонацию: «Пусть остерегутся они (политики. У Ницше на этой роли были, как хорошо известно, «коварные карлы». – *Н.Б.*) насиловать поэтическую девственность народных верований и преданий, вещую слепоту мифологического мирозерцания. <...> Душа его (нашего народа. – *Н.Б.*) раскроется и в искусстве, от него идущем, им воззванном. Тогда <...> страна покроется оркестрами и фимелами, где будет плясать хоровод, где <...> воскреснет истинное мифотворчество»¹⁶². Иными словами, Иванов мечтал о том, как в среде русского народа воцарится хлыстовская стихия с ее «богом Саваофом», с «духом», который «накатывает» в исступлении хороводных радений, заставляя «мистов» вертеться волчком, завершая все наконец свальным хаосом... Ивановская утопия «варварского возрождения» – возрождения славянского язычества – могла бы в принципе, при иной расстановке политических сил в России, подать повод русским националистам счесть за «своего» автора «Древнего ужаса» и «Ты еси», как это случилось в Германии с Ницше. «Дионис в России опасен: ему легко явиться у нас гибельною силою, неистовством только разрушительным»¹⁶³, – Иванов прекрасно сознавал это. И здесь он все же оказался прав, свидетельством чему – русская история XX в., ход которой был обусловлен «дионисийскими» по своей сути народными бунтами¹⁶⁴.

АПОЛЛОН МЫШИНЫЙ

В 1909 г. в свет начал выходить журнал «Аполлон», который возглавил Сергей Маковский и в котором предполагалось активное сотрудничество Волошина. Для последнего название журнала не было чем-то случайным: как мы можем предположить, Волошин связывал с этим печатным органом такие цели, которые выходили далеко за пределы проекта чисто издательского. Об этом свидетельствует любопытнейшее письмо Волошина к Маковскому, датированное 15 августа 1909 г., где сказано: «Я вижу свою (и нашу) задачу не том, чтобы исследовать древние культы Аполлона, а в том, чтобы создать новый – наш культ Аполлона, взявши семенами все символы, которые мы можем найти в древности. И для нас они, конечно, получат новое содержание»¹⁶⁵. Итак, Волошин чувствовал себя призванным к созданию новейшего культа Аполлона! В пику – или в дополнение – к замыслам Вяч. Иванова, действительно подвергнутого доскональным исследованиям древние культы и символы Диониса и практиковавшего дионисийство на своей башне? Во всяком случае, Волошин строил свои планы не без оглядки на деятельность петербургского «мистагога» – своего учителя, друга и не в последнюю очередь – соперника (по отношению к М. Сабашниковой). В самом деле: почему из двух «воскрешенных» Ницше божественных братьев, покровителей искусств, лишь одному дано обрести реальную – культовую жизнь на русской земле? Почему только Дионис может приобрести в новейшее время «учеников» – Ницше и Иванова с его свитой, Аполлону же в этом отказано? Не стоит ли относительно Аполлона предпринять ту же работу, которую провел по Дионису Иванов, и, изучив и пережив все связанные с Аполлоном древние смыслы, взять на вооруже-

¹⁶¹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч. в двух томах. Т. 1. С. 155.

¹⁶² Иванов Вяч. О веселом ремесле... С. 71–72.

¹⁶³ Иванов Вяч. Спорады (1908). // Иванов Вяч. Родное и вселенское. Указ. изд. С. 83.

¹⁶⁴ Ср.: «...В новую “органическую” эпоху большевистского тоталитаризма оргийное мистериальное действие стало фактом реальной жизни. <...> В бесконечных политических процессах <...> все стали участниками и соучастниками дионисийской драмы тоталитаризма. И кровь полилась настоящая, и ее было много, а общинный хор по указке его руководителя выкрикивал имена все новых жертв». – Кантор В. «Перед лицом русской истории XX столетия»... – Указ. изд. С. 340.

¹⁶⁵ Цит. по примечанию 12 к статье Волошина «Аполлон и мышшь» (А.М. Березкин) // Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1989. С. 625.

ние те, которые видятся духовно актуальными, и разработать на их основе новое культовое почитание Аполлона?

Такой или несколько иной была логика Волошина, замыслившего подарить России Аполлона, сейчас не столь важно. Главное заключается в том, что Аполлон для Волошина – равно как Дионис для Иванова – был не архаической вымышленной фигурой, но действительно *богом* — великим и вечным духовным существом, в христианскую эпоху подвергшимся хуле и забвению, ныне же – устами Ницше – вновь заявившим о себе. *Отношение Волошина к Аполлону, как и Иванова к Дионису, было религиозным, всецело реалистическим, а не научно-культурологическим* – как к предмету истории религий. Снова, как и в ситуации с Ивановым, здесь приходится говорить о *волошинском неоязычестве* – и с похожей же оговоркой. Иванов выделял среди древних значений Диониса смысл *страдающего бога* (соответствующее имя – Дионис-Загрей – встречается в мифе о растерзании младенца Диониса мятежными титанами). На основании этого он проводил параллель между Дионисом и Христом, которая была отнюдь не просто историко-культурным сопоставлением, но буквальным метафизическим отождествлением. Это следует из сохраняющего все же некоторую двусмысленность ивановского утверждения, по которому Дионис для эллинов – это ипостась Сына (см. выше), – и еще с большей очевидностью – из его устной «учительской» и мистической практики, когда Иванов убеждал своих адептов, что конструируемый им Дионис – не кто иной, как Христос. Итак, для Иванова Дионис – это Христос; для Волошина же, по-видимому, несомненно аналогичное тождество Христа с Аполлоном. Знаток древнего и нового оккультизма, а также всевозможных христианских ересей, Волошин мог черпать именно в эзотерических учениях обоснования для такого отождествления.

Дело в том, что, понимаемый эзотерически, Христос оказывается неким великим солнечным духом, играющим важную роль в мировой эволюции. Р. Штейнер, скажем, подытоживший многовековую эзотерическую традицию, в одном из главных своих трудов утверждал: «В Христе явилось в человеческом облике высокое солнечное существо как великий человеческий земной прообраз», – эти мысли были, несомненно, знакомы Волошину. Речь идет о «ладыке солнечного царства» – царства «высоких духов»¹⁶⁶, основанного на планетарном Солнце в некий момент эволюционного развития. Но если здесь вспомнить, что главной для греческого Аполлона была роль бога Солнца, то тождество его с Христом для подобного воззрения выступает с полной очевидностью. Волошинское неоязычество, как и дионисийство Иванова (как и, заметим, гораздо менее прозрачное, загадочное *неоязычество Штейнера*), выступало под знаменем переосмысления – обновления христианства: хотелось вернуться к древнейшим – доникейским смыслам почитания Христа, к тем временам, когда еще не были забыты истины, открытые некогда язычникам, и вера во Христа не была осмыслена в духе монотеизма, застыв в догматических формулах...

На 1909 год приходится ряд стихотворений Волошина, посвященных Аполлону, которые почти всерьез можно рассматривать в качестве *религиозных гимнов*, местами – *молив*. Мы имеем в виду цикл «Алтари в пустыне», из которого хочется привести полностью первое стихотворение: оно иллюстрирует только что сказанное и имеет, так сказать, характер религиозной программы.

Станет солнце в огненном притине,
Струйки темной потекут жары...
Я поставлю жертвенник в пустыне
На широком темени горы.

¹⁶⁶ См.: Штейнер Р. Очерк тайноведения. Ереван, 1992. С. 187, 165.

Дрем ветвей, пропитанных смолою,
Листья, мох и травы я сложу,
И огню, плененному землею,
Золотые крылья развяжу.

Вспыхнут травы пламенем багровым,
Золотисто-темным и седым,
И потянет облаком лиловым
Горький, терпкий и пахучий дым.

Ты, Ликей! Ты, Фойбос! Здесь ты, близко!
Знойный гнев, Эойос, твой велик!
Отрок бог! Из солнечного диска
Мне яви сверкающий свой лик.

Жертвоприношение Аполлону, изображенное этими стихами, эзотерически, при учете теософских идей, которые, по собственному свидетельству Волошина, были ему «точно <... > врождены»¹⁶⁷, оборачивается каждением Христу: «отрок-бог», чей лик его поклонник распознает на солнечном диске, – великий солнечный дух, Христос теософской традиции. Переносясь мысленно туда, где в древности совершалось почитание Аполлона, Волошин возносит «зарному богу» молитвы. Образ Аполлона – то ли кумир, то ли икона, создаваемая поэтом, – отмечен влиянием концепции Ницше, с одной стороны, и филологических изысканий Иванова – с другой.

Ликодатель, возвестивший каждой твари: «Ты еси»!
Зорю духа, пламя лика в нас, Ликей, – не угаси!

(«κλητικό». Из цикла «Алтари в пустыне». 1909, Коктебель)

Здесь «начало индивидуации» Ницше («лик», индивидуальный «дух») у Волошина встречается с религиозно-этическим тезисом «ты еси» Иванова, ставшим заголовком его известной статьи. А в стихотворных строчках из «Дэлоса» мы находим имя – характеристику Аполлона, которая будет разработана в волошинском трактате «Аполлон и мышь», – «*вождь мгновений*». Серию гимнов Аполлону Волошин завершает ницшеанским философским мифом о братьях-богах, сыновьях Зевса («Дельфы»):

В стихийный хаос – строй закона,
На бездны духа – пышность риз.
И убиенный Дионис —
В гробу пред храмом Аполлона!

Осмыслить и описать Волошина в качестве почитателя Аполлона представляет большой интерес. Проблема *религии Волошина* неизбежно всплывает, если мы хотя бы вскользь затрагиваем феномен «коктебельского мудреца» и его общины: Дом Поэта, как и ивановская «Башня», овеян эзотерически-культовой атмосферой. В ряде воспоминаний о Волошине встречаются описания разного рода квазирелигиозных обрядов с его участием: то он выступает как местное божество, *genius loci*, принимающий поклонение от духов стихий; то предстает в обличье Посейдона; а иногда, что для нас сейчас особенно интересно, играет роль жреца бога-Солнца.

¹⁶⁷ Волошин М. История моей души. М.: Аграф, 2000. С. 133.

В таких случаях женщины из числа волошинских гостей одевались в фантастические костюмы на манер греческих и на восходе отправлялись в горы ради поклонения Солнцу, – руководил ими Волошин¹⁶⁸. Воздвигались ли тогда алтари на Карадаге или на Янышарских холмах? воскурялись ли ароматы, пелись ли гимны? видели ли эти мисты и их мистагог лик солнечного духа Аполлона-Христа?.. Во всякой игре есть глубоко серьезный элемент, и наоборот – самые серьезные вещи могут быть осмыслены в качестве игры. Так или иначе, сквозь дурачества коктейбельских «обормотов» пробивалась струя некоей новой духовной жизни, источником которой была личность Волошина.

Итак, Волошин, как это следует из процитированного выше письма к Маковскому, занимался реконструкцией древних символов Аполлона, предполагая связать с ними современное содержание. И вот, самым главным среди этих символов для Волошина оказывается символ *Аполлона Сминфея* – *Аполлона Мышиного*, к которому обращены первые строки «Илиады» и который был изваян Скопасом: данная статуя солнечного бога примечательна тем, что изображает Аполлона наступающим своей пятой на мышью. Мифологическая связь Аполлона с мышью полностью утрачена для сознания Новейшего времени, и Волошин задается целью проникнуть в нее, считая, в силу некоторых причин (мы их выявим впоследствии), смысл этого странного союза весьма актуальным.

Воссоздание значения данного имени – Аполлон Сминфей – и осуществляется в волошинском трактате 1909–1911 гг. «Аполлон и мышью», написание которого было стимулировано размышлениями Волошина о поэзии Анри де Ренье. В нем Волошин (опять-таки следуя за Ивановым, но при этом скрыто полемизируя с ним) хочет осмыслить глубинно-мистические основания лирической поэзии. *Ars poetica* Волошина верна методологии Ницше, когда привлекает для фундаментального объяснения поэтического феномена образы античной мифологии. Прежде всего, в связи с лирикой – искусством самым субъективным – Волошин вспоминает Аполлона, поскольку, по Ницше, как раз этот бог традиционно воплощает «начало индивидуальности». И если Волошин говорит о поэтическом «я» как о том, «кто один стоит среди мировой жизни»¹⁶⁹, то налицо явная – стилистико-синтаксическая отсылка к известному пассажиру Шопенгауэра – Ницше: «Как среди бушующего моря, с ревом вздымающего и опускающего в безбрежном своем просторе горы валов, сидит на челне пловец, доверяясь слабой ладье, – так среди мира мук спокойно пребывает отдельный человек, с доверием опираясь на *principium individuationis*»¹⁷⁰. А на образ именно Аполлона Сминфея Волошина наталкивает, казалось бы, не слишком важный для поэзии мотив бессонницы, во время которой становится слышной возня мышей: Волошин вспоминает «жизни мышью беготню» из пушкинских «Стихов, сочиненных во время бессонницы», бальмонтковский «Дождь» («В углу шуршали мыши...»), «Наваждение» Верлена... Звук пробежавшей мышки может разбудить и ввергнуть в бессонницу, – разрушить сновидение – иллюзорную аполлинийскую картину, прикрывающую горечь реальной жизни, действительного хода времени. Мелькнувшая мышью выступает здесь носительницей и символом временного мгновения, – самого времени, разрушающего сновидческую чару Аполлона.

Вводя в круг основополагающих факторов художественности *время*, Волошин изменяет основной тенденции ницшеанской эстетики «Рождения трагедии». Правда, на первый взгляд может показаться, что Аполлон – бог сновидческих, пластических образов – должен находиться во вражде со временем; тем самым делается как будто понятной враждебность Аполлонова жеста по отношению к мышью в скульптурном изображении Скопаса. Применительно к лирике это означало бы, что поэтический образ – аполлинийское сонное видение – принад-

¹⁶⁸ См.: Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990. Особенно см. в данном изд.: *Вересаев В.* Коктебель. С. 442.

¹⁶⁹ *Волошин М.* Аполлон и мышью // *Волошин М.* Лики творчества. С. 110.

¹⁷⁰ Цитата из «Мира, как воли и представления» Шопенгауэра в «Рождении трагедии» Ницше. См. указ. изд. С. 61.

лежит сфере надвременной, – быть может, миру вечных идей. Действительно, именно так оценивала поэзию платонически ориентированная эстетика (в русском варианте, скажем, это концепции Соловьёва и Иванова). Но дело в том, что Волошин-то платоником, обращенным к потустороннему миру, отнюдь не был, и не случайно в своем замечательном очерке о нем М. Цветаева определяла его не в качестве платоника, но как *гёттеанца*. Мысль Волошина о существе поэтической образности гораздо тоньше адаптированного к символистской эстетике платонизма; его коренные эстетические интуиции отличны и от ивановских. Попытаемся проследить дальше за довольно прихотливым ходом «сюжета» в трактате «Аполлон и мышь».

Ключевое положение волошинской концепции состоит в следующем: мифологически – мышь не только враждебна Аполлону, но и, с другой стороны, нужна ему Аполлон *попирает* мышь: но смысл этого жеста не в том, чтобы раздавить и отбросить вредного зверька, а в том, чтобы явить торжество над ним. Жест попрания мыши не нацелен на житейски тривиальный результат: статуя Скопаса увековечивает *жест как таковой*, и для ее смысла равно важны и необходимы как Аполлон, так и мышь. Но если мышь обозначат собою время, иначе сказать – протекающее во времени бытие, «жизни мышью беготню», с Аполлоном же связана сфера художественной образности, «аполлинийских сонных видений», – то можно сказать, что образ, – в частности, поэтический, – с одной стороны, находится *над* временем, но с другой – *во времени нуждается*. Говоря несколько по-другому, грезящее, сновидческое сознание (в данном контексте – сознание поэта) грезит только отчасти, пребывает, так сказать, в тонком сне¹⁷¹, другой своей «половиной», какими-то своими способностями оставаясь в мире эвклидово-современном. Но находиться в обыденной действительности означает *сохранять самосознание*; потому можно сказать, что Волошина занимает такая сновидческая греза, относительно которой ее субъект сознает: эти образы суть сновидение, иллюзия, а не дневная реальность. Сохранить сознание во сне; видеть сонные образы и при этом не терять чувства своего «я», понимающего, что он видит сон: чуть ниже мы увидим, из какого контекста Волошин взял описание этого примечательного состояния. Пока нам важно то, что так – *двойственно* — Волошин изображает эстетическое переживание: оно – не что иное, как погружение в иллюзию, но погружение не полное. Речь идет не об опьянении иллюзией (всякое опьянение – это сфера влияния Диониса), но о погружении в нее с сохранением чувства реальности, с сознанием того, что иллюзия – иллюзорна.

Вот как Волошин говорит о сути художественного опыта: «*Душа, посвященная в таинства аполлинийской грезы, стоит на острие между двух бездн: с одной стороны, грозит опасность поверить, что это не сон, с другой – опасность проснуться от сна*»¹⁷². Об этой двойственности искусства – о его захватывающей силе, подчиняясь которой все же остаешься трезвым, – писал и Ницше, не педалируя, впрочем, этой интуиции. Соответствующую цитату, приводимую Волошиным, мы дадим в переводе Г.А. Рачинского: «...Та нежная черта, через которую сновидение не должно переступать, дабы избежать патологического воздействия, – ибо тогда иллюзия обманула бы нас, приняв вид грубой действительности, – и эта черта необходимо должна присутствовать в образе Аполлона»¹⁷³. Волошин сосредоточивается на парадоксальности «сновидческого» состояния (этого балансирования между грезой и сознанием действительности, своеобразного бодрствования во сне) не ради того, чтобы предаться диалектической игре: для него, в самом деле, речь идет о неких *аполлинийских «таинствах»*, о возможности для души быть «*посвященной*» в них, – то есть о возможности приобщения к глубинам бытия в состоянии этой грезы. И наш дальнейший тезис будет состоять в том, что «аполлинийское посвящение» Волошин если и не отождествляет, то очень сильно сближает с «посвящением»

¹⁷¹ Аскетический термин: именно в тонком сне подвижника посещают видения сверхчувственной реальности.

¹⁷² *Волошин М.* Аполлон и мышь. С. 98.

¹⁷³ *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. С. 61.

в тайны «высших миров», как оно понималось в *антропософии*. Приведем здесь итоговые антропософские тезисы, касающиеся этой – ключевой для Штейнера проблемы, сформулированные в его основополагающем труде «Очерк тайноведения».

В главе данной книги, носящей название «Познание высших миров: о посвящении или инициации», Штейнер говорит о некоем гипотетическом необычном состоянии человека – *состоянии сна, при котором человек сохраняет сознание*. Согласно Штейнеровской теории сна, при глубоком сне Я человека совместно с его астральным телом (ответственным, по Штейнеру, за эмоциональную жизнь человека) уходят в духовный мир, отделившись от физического тела, остающегося покоиться в постели, и пронизывающего его тела эфирного (или «жизненного» – ведающего процессами жизнедеятельности). Как правило, способность Я к самосознанию неразрывно связана с восприятием окружающей действительности этим Я через посредство физических органов чувств. И если связь Я с его физическим телом прервалась (во сне – на время, а в смерти – окончательно), в таком случае Я оказывается беспомощным и его самосознание исчезает. Поэтому во сне (и в посмертии) Я, находящееся в духовном мире, будучи окружено духами и душами, не воспринимает их, ибо не сознает само себя. Это имеет место на данной стадии эволюции человечества в абсолютном большинстве случаев. Но, как утверждает Штейнер, встав на предлагаемый им духовный путь и работая над собой, человек может прийти к тому, что и погрузившись в сон, он сохранит свое сознание и самосознание. «Пробуждение души к такому высшему состоянию сознания может быть названо *посвящением* (инициацией)»¹⁷⁴: достигнув его, Я обретает способность «видеть» – без помощи физического зрения – духовную реальность и проникать в тайные закономерности мироздания. Штейнер прямо заявлял, что все те эзотерические сведения, которые он преподавал своим ученикам и слушателям бесчисленных лекций, он добыл при погружении в это совершенно особое состояние сна. Более того, *умение сохранять во сне сознание – порука обретения душой действительно бессмертия*: находясь между смертью и новым рождением (Штейнер был сторонником представления о реинкарнации) в духовном мире, Я посвященного, чье физическое тело уже не существует, продолжает вести сознательную жизнь, тогда как для большинства людей посмертие оказывается глубочайшим сном, последующая же земная жизнь сопровождается полным забвением предыдущей...

Итак, именно для антропософии, чьим приверженцем в какой-то степени был Волошин, особенное значение имеет состояние, *сонное, с одной стороны, но бодрствование – с другой*: сознательно воспринимать «сновидческую» реальность означает, по Штейнеру, обрести посвящение. Душа посвященного, впад в подобное состояние, «находилась бы по отношению к обыкновенному миру как бы во сне; и все же она не спала бы, но имела бы перед собой, как во время бодрствования, действительный мир»¹⁷⁵. Но разве эти слова Штейнера не относимы, практически буквально, к эстетическому переживанию в концепции Волошина – к состоянию «аполлинийской грезы»? Иными словами, по Волошину, *поэзия* (в «Аполлоне и мыши» речь – из искусств – идет преимущественно о ней) в определенном смысле *есть инструмент посвящения, поэт же – посвященный тайновидец*.

И здесь Волошин предлагает собственную версию символистской – реалистической в средневековом смысле эстетики. Вспомним, что вслед за Соловьёвым (в свою очередь опиравшимся на эстетику немецких философов) русские символисты говорили об искусстве как о «теургии», «пророчестве», «восхождении от реального к реальнейшему» и т. д., – словом, понимали искусство как феномен в широком смысле *религиозный*. Волошин же для осмысления художественной образности привлекает антропософию, усматривая определенное сходство между антропософским созерцанием и художественной фантазией. В волошинских

¹⁷⁴ Штейнер Р. Очерк тайноведения. С. 193.

¹⁷⁵ Штейнер Р. Очерк тайноведения. С. 192.

терминах и представлениях художественное творчество оказывается не молитвой или пророчеством (это категории традиционной религии), а неким «посвящением» – *посвящением в таинства Аполлона*. Волошин вполне серьезно размышлял о возможности создания нового культа Аполлона, как это следует из приведенного выше его письма к Маковскому. «Новым содержанием», которым, по замыслу Волошина, надлежало наполнить этот культ, была «духовная наука» Штейнера. Имя античного бога коктейбельский мудрец, действительно, глубокомысленно намеревался связать с новейшим оккультизмом. Тем самым, согласно этому проекту, не только оживали древние символы, «воскресал» Аполлон, – но и «духовная наука» обретала религиозный статус: гностический опыт, освоенный ею, вводился в культовые рамки, получал своего божественного покровителя и адресата. «Наука», действительно, делалась *религией*, не теряя связи с *искусством*, – ведь речь шла о почитании Вождя муз! Так в волошинском проекте намечался некий синтез духовного знания, религии и искусства, заставляющий вспомнить о «свободной теософии» Соловьёва¹⁷⁶. За последней стоит индивидуальное почитание Соловьёвым Софии, за замыслом Волошина – «наш культ Аполлона» (письмо к Маковскому), предполагающий наличие некоей общины. Назовем и здесь вещи своими именами: поэтическое и философское творчество Волошина¹⁷⁷, равно как и его «жизнетворчество» – организация бытового уклада коктейбельского дома – суть разные грани целостного религиозного – *неоязыческого проекта*, который сам Волошин освящал именем *Аполлона*.

Пойдем дальше в наших усилиях понять тот смысл, который Волошин связывал с образом Аполлона; пока что мы указали только на то, что для Волошина, чей интерес сосредоточен на творчестве индивидуальном¹⁷⁸, Аполлон, во-первых, предстает как «*principium individuationis*», а во-вторых, как «налагатель откровений», посылающий «вещные сны» (аспекты Аполлона, согласно волошинским «Алтарям в пустыне»). О том, что Аполлон в глазах Волошина – «вождь мгновений», «*Horomedon*» (вождь времени), – собственно Аполлон Сминфей, Мышиный (ибо мышь – живой символ ускользящего мига времени), – мы лишь вкратце упомянули. Попытаемся теперь углубиться именно в это, самое принципиальное для Волошина, определение и имя Аполлона.

Основной тезис Волошина таков: *Аполлон – хранитель тайны времени*, постичь эту тайну означает сделаться действительно посвященным, пройти через врата совершенно особого опыта. «Таинства аполлинийской грезы» (которые мы только что осмыслили как таинства сохранения сознания во сне и в посмертии) возникают вокруг этой самой тайны времени. Но тайна времени – это *тайна мгновения настоящего* (ибо прошлое и будущее к сфере времени в собственном ее смысле не принадлежат). И постигнуть эту тайну, действительно, трудно, – прямо скажем, понятийным разумом – невозможно (вспомним знаменитые апории античных философов). Именно потому для ее подлинного постижения – так, по Волошину, – требуются «таинства», требуется некий «культ» – организованная обрядность, словом – требуется «посвящение».

В «Аполлоне и мыши» Волошин предлагает такое феноменологическое описание *мгновения* (философия времени Волошина имеет характер феноменологии, останавливающейся, так сказать, перед барьером последних тайн – перед окончательным *объяснением*, удовлетворяющим ум). Мгновение переживается тем, кто, стремясь к «аполлинийской мудрости», всякой статике предпочитает «текущее», как некая точка опоры, которая хотя «постоянно ускользает из-под ног, в то же время составляет единственную опору нашу в реальном мире, единствен-

¹⁷⁶ Соловьёвский синтез теологии, философии и естествознания имеет преимущественно гносеологическую окраску, тогда как синтез антропософии и искусства, становящийся, по мысли Волошина, религией Аполлона, ориентирован, скорее, оккультно-эстетически.

¹⁷⁷ Сюда надо добавить и волошинскую живопись: чем как не «аполлиническими снами» являются его акварели с киммерийскими видами?

¹⁷⁸ Тогда как Иванов позиционирует себя как теоретика «большого» – «соборного», всенародного искусства.

ную связь, которой мы держимся для того, чтобы не утратить реального ощущения действительной жизни»¹⁷⁹. Реальное бытие, по Волошину, нам дано именно *во времени*, неразрывно с ним связано. Более того, почти по Хайдеггеру, *бытие и есть время*. Европейскому сознанию, воспитанному в традиции христианства, которая в свою очередь вся насквозь пронизана платонизмом, нелегко пережить эту интуицию: для платонизма и христианства реальнейшее бытие поднято над потоком времени, вечность трансцендентна этому потоку. Между тем для Волошина «дверь в бесконечность» раскрывается именно *в мгновении*, вечность не отгорожена от мгновения некоей невидимой перегородкой или каким-то пространством подобно тому, как «занебесная сфера» – область вечных идей у Платона – вынесена в космическую даль: волошинская вечность как бы пребывает «на дне» мгновения. Чтобы приобщиться к вечности, не надо выходить из истории и из повседневного хода времени, как это принято в христианском подвижничестве: для этого, по Волошину, надо всецело отдаться текущему мгновению.

Но какова техника, сам психологический механизм подобной самоотдачи? – Здесь тот предел, достигнув которого, волошинская феноменология останавливается. Представление о том, что «на дне» мгновения покоится вечность, – это постулат веры, аксиома, – если угодно, *догмат религии Аполлона Сминфея*. Для подлинного же понимания этого догмата (как и всегда, когда речь идет о догматах) требуется религиозно-мистический опыт, требуется «посвящение». Древние сивиллы владели именно этой тайной времени: «Способность пророческого видения связана неразрывно с углублением во мгновение», а мифы о прорицаниях и оракулах использовали образ мыши¹⁸⁰. Но в XX в., когда архаические способности человека утрачены и пути в высшие миры забыты, нечего было бы и говорить обо всех этих тайнах, если бы не существовало *искусство*, удивительным образом в самих своих принципах сохранившее причастность к древней мудрости. Волошин поднимает проблему времени и рассуждает о его тайне все же в связи с теорией поэзии. Посмотрим, как он увязывает воедино *эстетику и философию мгновения*, вовлекая к тому же в круг этих еще сугубо «научных» вопросов образ Аполлона Мышиного.

Опираясь на мысль П.Клоделя, выраженную в его оде «Музы», Волошин развивает представление о «*внутреннем времени*», обусловленном *памятью*. Именно память – старшая из муз Мнемосина – связывает вечность с временем, воплощенным в слове, говорит Клодель. Переживаемое человеком время, продолжает Волошин, течет отнюдь не с равномерностью хода часов: скажем, в детстве день тянется бесконечно, в зрелом же возрасте мы живем, как в конце декабря, когда свет чуть забрезжит – и вновь наступает ночь. Внутреннее время – это поток представлений и образов мира нашей души. Они «чередуются, не исключая одно другое, но взаимно друг друга проникая, существуя одновременно в одной и той же точке, следуя своими путями друг сквозь друга, как волны эфира или влаги»¹⁸¹. Сцеплением этих внутренних образов ведает Мнемосина, которая, по выражению Клоделя, «поставлена у самого пульса бытия».

Итак, реальное время – это не ход часового механизма, а поток душевных состояний, лишь слегка – да и то не всегда – направляемый нашим Я. А если речь идет о душе поэта, то для него течение времени определяется творческим источником – «Кастальским ключом», который бьет из сокровенных душевных недр, соприкасающихся с вечностью. Поток поэтических образов – «аполлинийских снов» – обусловлен созерцанием поэтом вечности, – вслушиванием, вглядыванием в нее оком духа, усилием вспомнить самого себя. И потому, когда всплывающие перед взором его поэтического Я аполлинийские картины облекаются поэтом в слова и объективируются, они несут на себе печать воспоминания о своем вечном источнике, передают биение пульса вечности. Так осуществляется (во «внутреннем», аполлиническом «времени»)

¹⁷⁹ Волошин М. Аполлон и мышь. С. 98.

¹⁸⁰ Волошин М. Аполлон и мышь. С. 100.

¹⁸¹ Там же.

победа над страшным временем механики, – абстрактным, с одной стороны, но увлекающим все сущее в бездну небытия и забвения – с другой. «Аполлинийское сознание находится вне сферы бытия, опустошаемой временем, корни его погружены в текучую влагу мгновений»¹⁸²: мгновение в концепции «внутреннего времени» Волошина – Клоделя, мгновение, каким его переживает «аполлинийское» – поэтическое сознание, – оказывается уже не какой-то неуловимой апорией, на которую можно лишь намекнуть, взяв символом виляние хвоста убегающей мышки, но предстает прекрасной картиной, напряжением поэтической воли извлеченной из потока внутренних образов и обретшей свой смысл в звуках поэтического слова.

Действительно, над призрачной «жизни мышью беготней», у которой нет подлинного – вечного существования, поэт, по мысли Волошина, растягивает покров, сотканный из прекрасных образов – грез своей, причастной вечности, души. Но поэт способен на это, лишь будучи *одержим Аполлоном*, – принеся богу в «священную жертву» свою собственную душу. Ибо поэт, просто как человек, победить время – поймать за хвост бегущую мышь – не в состоянии, проникнуть в тайну мгновения своими обыкновенными силами он не сумеет. Это осуществляется лишь погружением во время внутреннее, в поток внутренних образов, имеющих сновидческую природу. Но такие сны кому попало не снятся: «аполлинийские» сны предполагают избранничество, посвящение, вдохновение от Аполлона. Итак, на самом деле победу над временем одерживает, по Волошину, сам дельфийский бог. Аполлон Сминфей, чья пята все же настигает, зависая над ней, убегающую мышь, – вот тот божественный образец, который освящает собой акт поэтического творчества, рождение каждого поэтического образа. Поэзия совершенно всерьез возводится Волошиным к ее сверхъестественному источнику; эстетику, представленную в трактате «Аполлон и мышь», хочется назвать *богословием* — учением об Аполлоне Сминфее, покровителе поэзии.

Самый главный момент в волошинской «богословской» диалектике – это представление о возможности победить время силами, так сказать, *самого же времени*. Речь идет о том, чтобы победить временную «дурную», несущую уничтожение бесконечность другими содержащимися во времени же потенциями, что прежде всего требует погружения во время внутреннее. В философии времени Волошина время «попирается» (буквально – жестом Аполлона) временем же, подобно тому как для христианина смерть оказывается поправленной смертью Христа¹⁸³. Здесь, в волошинской концепции, не софизм, не мыслительный трюк: время истекает из вечности и «попирается» силами вечными, к которым причастна душа поэта, вдохновляемого вечным богом. Это – *языческий вариант* победы над небытием, смертью, остроумно (точнее, все же глубокомысленно) связанный Волошиным с эстетическими идеями: поэзия в его синтетическом учении предстает феноменом религиозным.

Наконец мы растолковали загадочный символ Аполлона Мышиного, сделанного Волошиным эмблемой для своей эстетики. В поэтической – вообще художественной грезе, благодаря ее связи со сверхчувственным вечным миром, приоткрываются тайны высшего бытия: так, максимально кратко, можно передать суть волошинской эстетики. Тезис этот – в его абстрактной формулировке – достаточно привычен для контекста русского символизма, но Волошин наполняет его своим собственным, пропущенным через опыт его души содержанием. Мы указали на связь эстетики Волошина со столь значимой для него «духовной наукой» Штейнера: именно из духовно-научного контекста в волошинскую концепцию вошли весьма важные для нее категории посвящения и таинства¹⁸⁴. – Но есть и другие мировоззренческие источники

¹⁸² Волошин М. Аполлон и мышь. С. 111.

¹⁸³ «Христос воскрес из мертвых, смертью смерть поправ, и сущим во гробех живот даровав», – поем мы на Пасху.

¹⁸⁴ Намеки на то, что Аполлон есть «бог мгновений» (именно эта Аполлонова ипостась занимает Волошина), все же присутствуют и в «Рождении трагедии» Ницше. Хотя у Ницше они не проблематизированы и носят как бы случайный характер, обратим все же внимание на то место его трактата, где наличествует указание на связь Аполлона с идеей времени. Связь эта, впрочем, очевидна для Ницше, именем Аполлона он помечает область *явлений* — но ведь в явлении сущность обнаруживается

волошинского учения, благодаря которым оно имеет столь отчетливую темпоральную окраску – ориентировано именно на время. Этим источникам мы уделим особое внимание в наших дальнейших исследованиях волошинской эстетики.

как раз во времени. Тем не менее в тайну времени Ницше специально не углублялся: для него более принципиальным было представление о вечной основе мира, отданной им в распоряжение Дионису. Вот намек Ницше на некую связь Аполлона с мгновением – временем как таковым: в имени Аполлона, утверждает Ницше, «мы объединяем все те бесчисленные иллюзии прекрасного кажущегося, которые в каждое данное мгновение делают существование вообще достойным признания и ценностью и побуждают нас пережить и ближайшее мгновение» (с. 156 указ. изд.). Если здесь Аполлон, действительно, выступает как «вождь времени», «бог мгновений», то в следующих словах Ницше «аполлонический сон» связывается с вечностью. В пластическом искусстве, утверждает Ницше, «Аполлон преодолевает страдание индивида лучезарным прославлением *вечности явления*» (с. 121). Волошину во всем трактате Ницше оказались особенно близкими именно эти идеи о парадоксе Аполлона – бога как времени, так и вечности.

Эстетика М.А. Волошина¹⁸⁵

Сон и сновидения

Основной категорией эстетики М. Волошина служит *творческое сновидение*. Какой смысл вкладывал Волошин в это понятие, какие с ним соотносил философские, психологические, эстетические, быть может, оккультные обертоны? Ясно, что критик использует слово «сновидение» не совсем в его прямом значении, отвечающем простому факту нашей повседневной жизни. В волошинский лексикон «сновидение» вошло из контекста тогдашней европейской мысли. Заметим, что в начале XX в. о сновидениях вообще говорили очень много. Дело в том, что несколько ранее возник большой интерес к необычным психическим явлениям, таким как медиумизм, гипноз, телепатия и пр., в попытках объяснения которых вспомнили и о сновидческой способности человека. К 1900—1910-м годам уже существовала обширная литература по проблеме сна и сновидений, относящаяся не только к психологии, но и к некоторым другим областям знания. Слово «сновидение» жило в самых разных теоретических дискурсах: человеческая способность видеть сны описывалась под углом зрения различных наук, с самой разной метафизической глубиной.

Наш тезис будет здесь заключаться в том, что Волошин, разрабатывая столь важную для его эстетики категорию сновидения, глубоко усвоил концепции некоторых своих предшественников, а вслед за тем обогатил представление о творческом «сне» достаточно самобытными интуициями. Никак, разумеется, не претендуя на исчерпывающее описание состояния проблемы сна в первые десятилетия XX в., мы укажем лишь на те научные контексты, сообщающие слову «сновидение» конкретный смысл, которые были значимы для творчества Волошина. Это *психоанализ З. Фрейда, антропософия Р. Штейнера* и, конечно, — *эстетика Ф. Ницше*.

1. Как известно, именно осмысление сновидений послужило отправной точкой развития психоанализа. Во время сна погашается деятельность сознательного и волевого «я», так что психические проявления во сне могут быть связаны с *бессознательным* человека, — но как раз бессознательное оказывалось главным объектом психоаналитических исследований. В 1900 г. в свет вышла книга Фрейда «Толкование сновидений», в которой были заложены основы психоанализа. Изучив в качестве практикующего психиатра огромный опытный материал, Фрейд пришел к выводу, по которому «сновидение является осуществлением желания», а точнее — «скрытое осуществление подавленного, вытесненного желания»¹⁸⁶. Если человек не в состоянии реально осуществить какое-либо свое желание (Фрейд особенно часто имел в виду желания сексуального порядка, видя в них как бы квинтэссенцию земных желаний вообще), то, будучи подавлено, оно из светлой области психики уходит во тьму бессознательного, которое из-за этого оказывается вместилищем, резервуаром таких вытесненных и придушенных, но отнюдь не уничтоженных вожделений и инстинктов. Механизм возникновения сновидения и состоит в том, что во сне желания человека все же осуществляют, — однако не в прямом своем значении, но как бы проходя через некую «цензуру», заменяющую объекты непосредственного, инстинктивного стремления на подобные им образы. По этой причине сновидческие картины оказываются символическим отображением сферы бессознательного, причем, по Фрейду, символы сновидений обладают устойчивым постоянством: «Символика, может быть, самая примечательная часть в теории сновидений»¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Первая публикация данной главы: Вопросы философии. 2007. № 1. С. 115–130.

¹⁸⁶ Проф. Зигмунд Фрейд. Толкование сновидений. New York, 1982. С. 96, 126 соотв.

¹⁸⁷ Фрейд З. Введение в психоанализ. М., 1991. С. 93.

Сейчас для нас не столь важна фундаментальная мысль Фрейда о том, что образы сновидений, как бы ни были они разнообразны, в действительности суть символы сексуальных реалий, определяющих сферу бессознательного. Гораздо существеннее то его утверждение, по которому символическая образность сновидений – та же самая, что и образность «сказок и мифов, шуток и острот», «поговорок и народных песен», – т. е. всей сферы поэтического фольклора¹⁸⁸: эта гениальная интуиция Фрейда была позднее развита в работах К.Г. Юнга о коллективном бессознательном. И уже непосредственно касается нашей темы проведение Фрейдом параллели между сновидческой и поэтической (имеется в виду творчество индивидуальное) образностью. Фрейд отправляется от феномена, по-немецки называющегося «снами наяву» (Tagtraume). Это фантазии, к которым склонны все люди, – льющийся сквозь психическую жизнь поток представлений, не зависящий от видимых проявлений человека, имеющий источник в его бессознательном и не до конца им фиксируемый и осознаваемый. Именно сны наяву «являются сырым материалом для поэтического творчества, потому что из снов наяву поэт создает путем преобразований, переделок и исключений ситуации, которые он использует в своих новеллах, романах, пьесах»¹⁸⁹. – Итак, психоанализ уже в начале XX в. усматривал определенное сходство между поэтическим творчеством и таким психическим явлением как сновидения: и то и другое – порождения бессознательного, – этой темной, ночной бездны в человеческой психике, заключающей в себе нереализованные инстинкты и вытесненные желания. Истоки как сновидений, так и поэтической образности скрыты в *субъекте*, поэтические творения в конце концов тоже суть символы его бессознательного, и следовательно, «их содержание так же мало реально, как и содержание сновидений»¹⁹⁰. С философской – гносеологической точки зрения психоанализ – это субъективизм и позитивизм, а точнее – прагматизм, ибо критерий истины для него подчинен целям психиатрической практики. Психоанализ не доходит по «последних» оснований как сновидений, так и поэтического творчества, блестяще при этом описывая вещи, так сказать, «предпоследние».

2. Сновидениями занималась отнюдь не только позитивная психология: издревле они были едва ли не главным предметом *окультурченного* интереса. И поскольку наш предмет сейчас – это волошинская концепция сновидений как основа его эстетики, для нас неизбежно обращение к *теории сновидений Р. Штейнера*, чьим учеником Волошин был в 1900—1910-е годы. В отличие от Фрейда, для Штейнера невидимый мир духов и душ был точно такой же объективной и подлежащей исследованию реальностью, какой для ученого-позитивиста является мир чувственного опыта. И именно во сне, по Штейнеру, человек покидает мир физический и оказывается – вполне определенной частью своего существа – в духовном мире.

Каков же механизм вступления человека в духовное измерение и какова природа возникающих у него при этом сновидений? Чтобы ответить на эти вопросы, надо принять во внимание ту оккультную, восходящую к индийским учениям антропологию, которая была одним из важнейших разделов всеобъемлющего учения Штейнера – его «духовной науки» или антропософии. Согласно Штейнеру, у современного человека достаточно высокоразвиты четыре «члена» его существа: это тесно связанные между собой *физическое*, «эфирное» и «астральное» тела вместе с духовным началом – *Я*. Во время сна намечается как бы распадение этого состава: если тонкое эфирное, ответственное за жизненные процессы тело продолжает пронизывать собой покоящееся в состоянии погашенности внешних чувств тело физическое, то астральное тело – тело желаний, чувств, стремлений – и связанное с ним *Я* начинают отделяться от физического и эфирного тел и переходить в духовный мир. И пока это отделение не завершено и сохраняется связь покоящихся и уходящих членов человека, – пока человек находится

¹⁸⁸ Там же. С. 99.

¹⁸⁹ Проф. Зигмунд Фрейд. Толкование сновидений. New York, 1982. С. 60–61.

¹⁹⁰ Там же. С. 61.

в состоянии промежуточном между бодрствованием и сном (ибо сон в полном смысле – глубокий сон – охватывает человека тогда, когда астральное тело и связанное с ним Я *полностью* выделились из тел физического и эфирного), перед его внутренним взором – взором его Я – проходят сновидческие картины.

Что же это за картины, и каковы причины их возникновения? Ответ Штейнера на данный вопрос отчасти перекликается с теорией сновидений Фрейда. По Штейнеру, как и по Фрейдю, «сон творит символические образы; он символист»¹⁹¹. Но Фрейд утверждал, что сновидческие образы суть символы бессознательной жизни – нереализованных желаний и инстинктов; в учении же Штейнера понятие бессознательного не играет такой основополагающей роли, как в психоанализе. Штейнер писал, что сновидение превращает в символы не те или другие аспекты психической жизни, а процессы внутри физического организма человека или же то, что в бодрственном состоянии казалось бы чувственным восприятием¹⁹²; представлением о бессознательном как о некоей темной пучине человеческой психики Штейнер не пользовался.

Однако Штейнерова антропология переориентирует науку о сне, допуская, – в духе оккультизма древности, – что сновидческие образы могут иметь *объективную* природу. В заурядной ситуации эти образы «являются отзвуками бодрственной дневной жизни» человека. Но при определенных условиях человеческое Я, оказавшееся во сне вместе с астральным телом в духовном мире, может воспринимать обитателей этого мира: речь идет о реальных существах – вполне объективных и доступных, по Штейнеру, духовно-научному исследованию духа и душах. Обычно человеку для его осознания себя в качестве Я необходимы внешние чувства; в глубоком сне они погашаются, и вместе с ними погашается бодрственное сознание Я. Но если человек достигает ясновидения (что является целью антропософской практики), то его Я приобретает способность «видеть» *без* участия чувственного зрения – т. е. сознательно воспринимать обстановку духовного мира, куда Я попадает во время глубокого сна. Обыкновенно глубокий сон – это сон без сновидений: Я, вместе с астральным телом полностью отделившееся от тел эфирного и физического и пребывающее в духовном мире, в силу полной потери связи с более плотными телами, находится в бессознательном состоянии. Но если Я научилось бодрствовать, обходясь без посредства внешних чувств, то оно будет сохранять это бодрственное состояние и в глубоком сне, созерцая свое духовное окружение. Вот эти-то созерцания ясновидца и будут иметь объективное значение. Такие «сновидения» – иной природы, нежели сновидения заурядного человека: если последние суть «символы» его психики, описываемые фрейдизмом, то первые – духовно-научные факты, облики высшей реальности, не признаваемой позитивной психологией.

Весьма примечательно то, что Штейнер, как и Фрейд, проводит параллель между сновидческими и художественными образами. «Прекрасную игру фантазии, лежащую в основе художественного ощущения, люди охотно сравнивают со сновидениями», – и для этого существуют глубокие основания, замечает Штейнер в «Очерке тайноведения» (с. 60). Объяснение этого подобия художественного творчества и сна (мы уже видели, что именно «сновидческое» качество приписывали критики поэзии А. Герцык) можно найти, обратившись к эволюционной теории Штейнера. Согласно одному из ее представлений, сновидческое состояние, каким мы имеем его ныне, есть атавистический остаток весьма древнего мировидения: «В сновидениях проявляется в настоящее время в человеке как пережиток то, что было раньше нормальным состоянием»¹⁹³. А именно в ту эпоху, когда еще существовала Атлантида, человек, у которого четвертый член его существа, Я, находился тогда в зародышевой форме, видел мир отнюдь не так, как видим его мы: предметы физической действительности были для него лишены чет-

¹⁹¹ Штейнер Р. Очерк тайноведения. Ереван, 1992. С. 60.

¹⁹² Там же. С. 60, 61.

¹⁹³ Штейнер Р. Очерк тайноведения. Ереван, 1992. С. 274.

ких очертаний, и сквозь них просвечивала иная реальность – мир духовный. Человек видел окружающее примерно таким, какой пред нами выступает сновидческая действительность. Это сходство становится понятным, если принять во внимание то, что во сне «Я выключается, и тогда наступают пережитки древних состояний сознания»¹⁹⁴. Именно благодаря развитию Я, учил Штейнер, мы стали ориентироваться в физическом мире, – но эту способность мы обрели ценой утраты древнего «ясновидения» – способности к созерцанию мира духовного.

И вот что говорит Штейнер по поводу художественного творчества. Во времена древней Атлантиды всем людям было присуще примитивное атавистическое ясновидение и люди создавали художественные формы, исходя именно из него: «Если мы хотим понять некоторые формы примитивного искусства, то мы должны приписать их первоначальному ясновидческому сознанию человечества»¹⁹⁵. Итак, древние художественные формы суть не порождение субъективного сознания творца, но воспроизведение объективных – духовных фактов. «Искусство произошло из непосредственного, живого бытия человека в сверхчувственном мире и как выражение, посредством всевозможных художественных форм, того, что человек ощущал в качестве живительного в духовном мире»¹⁹⁶ – так продолжалось, пока человек обладал грезящим ясновидением. Надо заметить, что, согласно Штейнеру, остатки этого древнего ясновидения присущи отдельным людям вплоть до современности. Именно с ними связана склонность некоторых к видениям, всякого рода экстазам, пророчествам и т. п. Но антропософия расценивает эту способность не слишком высоко: Штейнер полагал, что ясновидение будущего, отвечающее эволюции мира, должно опираться на ясное (а отнюдь не на грезящее, сновидческое) сознание, на развитое Я. И это задает перспективу развития искусства: когда человек снова, уже сознательно, научится «видеть» в духовном мире, тогда искусство, опирающееся на этот новый опыт, вновь делается «реалистическим» – воспроизводящим объективную сверхчувственную реальность. Пока же такого рода произведения – редчайшие исключения. Но примечательно, что к ним Штейнер относил спроектированный им самим Гётеанум – «Иоанново здание», предназначавшееся для таинственных антропософских действий и погибшее от пожара в новогоднюю ночь 1924 г.

С исчезновением в ходе эволюции смутного ясновидения взаимосвязь человека с космосом прекратилась и искусство сделалось подражательным – той чисто субъективной деятельностью, родственной фантазии, которую описывал и психоанализ. Никакой сверхчувственной объективности такие художественные произведения, по Штейнеру, не имеют и выражают только лишь личные убеждения и переживания их творца. Но все же, в отличие от Фрейда, Штейнер допускал, что как сновидения, так и художественные образы *могут* быть объективными по природе, – то ли в далеком прошлом или будущем, то ли благодаря особым дарованиям отдельных лиц. Именно критерием духовной объективности поверяется качество художественного произведения в антропософии Штейнера; этот принцип перешел из нее в эстетику русского символизма, преломившись, скажем, в лозунг Вяч. Иванова «*a realibus ad realiora*» (от реального к реальнейшему), намечающий вектор «восхождения» в творческом акте.

3. Рассмотрев в общих чертах психоаналитический и антропософский контексты осмысления понятия *сновидения*, обратимся теперь к особенно значимому для эстетики М. Волошина контексту *ницшеанскому*. Прежде всего надо отметить, что сновидение в его обыденном значении, сон как таковой, никакого интереса у Ницше (в отличие от Фрейда и Штейнера) не вызывали: слово «сновидение» он использует строго в переносном смысле. В эстетике Ницше, развитой в глубоком и многоплановом трактате о греческой трагедии, понятие «сновидение»

¹⁹⁴ Там же. С. 275.

¹⁹⁵ Штейнер Р. Пути к новому архитектурному стилю (1914). Машинописная рукопись анонимного перевода из библиотеки Антропософского общества в России. С. 61.

¹⁹⁶ Там же. С. 66.

отнесено ко *всякому* художественному образу. Но почему Ницше захотел обозначить образ этим словом, что общего он усматривал между образной природой искусства и сонной грезой? Хотя ту же самую параллель мы встречаем у Фрейда и Штейнера, у Ницше она понимается несколько иначе. Ницше исходил из метафизики А. Шопенгауэра, который, в свою очередь, отчасти опирался на восточный духовный опыт. И в соответствии с тем, как для философии Упанишад и буддизма видимая действительность – «покрывало Майи» – иллюзорна, для Шопенгауэра чувственный мир также не обладает реальностью и существует лишь в сознании субъекта. Соответственно, образный мир, мир зримых художественных форм, именно по причине его аналогичной иллюзорности можно уподобить сновидению, что и делает Ницше.

Однако все обстоит далеко не так однозначно и прямолинейно: эстетическое сновидение у Ницше отнюдь не сводится к пустой иллюзии и произвольной выдумке. Как это впоследствии будет у Фрейда и Штейнера, природа сновидения у Ницше символична. В индийской философии сквозь покрывало Майи может просвечивать Первоединое – мировая основа; согласно эстетике Шопенгауэра, художник в творческом акте созерцает объективации мировой воли; по мысли же Ницше, только в сонном видении человек будет в силах соприкоснуться с бездной страдания, трагической скорби, – с теми недрами бытия, непосредственные проявления которых человеческая душа вынести не в состоянии. Такое соприкосновение происходит в сфере искусства; возникающие при этом в сознании художника сновидческие образы несут на себе отпечаток встречи их создателя с бытийственной бездной, – в этом и заключается, с одной стороны, их символизм, а с другой – залог их реальности.

Данную, собственно образную сферу искусства Ницше – как бы по традиции и не слишком всерьез – пометил именем Аполлона; более серьезным было для Ницше соотнести музыкальную и трагическую область с Дионисом, чьим «учеником» он себя признавал. Дельфийский бог был привлечен Ницше для осмысления «сонных видений», поскольку греками он осознавался, во-первых, «как бог всех сил, творящих образами», во-вторых, как начало индивидуального бытия и личностного творчества – «*principium individuationis*», а вместе с тем – и как «толкователь снов»¹⁹⁷. В статье «Боги Греции в России» мы подчеркнули тот факт, что Волошина заинтересовало *само существо* Аполлона и он ввел в свою аполлоническую эстетику как бы второстепенные, сразу не бросающиеся в глаза смыслы трактата Ницше, связанные с фигурой Аполлона. Всякое художественное произведение, по Ницше, возникает через взаимодействие начал Диониса и Аполлона, причем если говорить о поэзии, то в разных ее родах взаимодействие это происходит по-разному. В *эпосе* — искусстве «наивном» – торжествует аполлоническая иллюзия: так, Гомеру удалось «одерживать победы над ужасающей глубиной миропонимания и болезненной склонностью к страданию»¹⁹⁸. В *драме* Аполлон и Дионис выступают как примирившиеся братья; драма, с одной стороны, «есть исключительно сновидение и в силу этого имеет эпическую природу, но, с другой стороны, как объективация дионисического состояния, представляет собой не аполлоническое спасение в иллюзии, а, напротив, разрушение индивидуальности и объединение ее с изначальным бытием»¹⁹⁹. В *лирике* же мы обнаруживаем непосредственное проявление сил уже Диониса. Лирик, по словам Ницше, «вначале, как дионисический художник, вполне сливается с Первоединым, его скорбью и противоречием, и воспроизводит образ этого Первоединого как музыку <...>; но затем эта музыка становится для него как бы зримой в *символическом сновидении* под аполлоническим воздействием сна. <...> Я лирика звучит, таким образом, из бездн бытия»²⁰⁰. Самый «глубокий» сон, следовательно, соответствует эпосу с его забвением реальности и «полной поглощенностью

¹⁹⁷ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Пер. ГА. Рачинского // Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 60, 61, 94 соотв.

¹⁹⁸ Там же. С. 68.

¹⁹⁹ Там же. С. 86.

²⁰⁰ Там же. С. 73.

красотой иллюзии». Наиболее бодрственным оказывается лирик, чутко вслушивающийся в прибор мировой музыки. Создатель же трагической драмы устанавливал мудрое равновесие между сном и явью: с помощью образов мифологических героев он как бы преобразовывал, смягчал напор дионисических сил. Тем самым достигалось исцеляющее освобождение души от бремени страстей и инстинктов, что и было внутренней целью античного театра.

* * *

Итак, сновидение как эстетическая иллюзия, спасающая от ужаса бытия; как весть из сверхчувственного объективного мира; как отражение тайны бессознательного – такие смыслы, упрощая, можно было бы связать с концепциями Ницше, Штейнера и Фрейда соответственно. Посмотрим теперь, что понимал под «сновидением» Волошин, для которого имена Ницше и Штейнера были едва ли не самыми авторитетными и который, несомненно, был знаком и с психоанализом.

Эстетическое «сновидение» осмысливалось Волошиным в первую очередь в его статьях о театре 1909–1912 гг.: благодаря им уясняются те смыслы, которые Волошин вкладывал в понятия «сонного сознания», «мифа», «игры» и пр. Развивая свою философию театрального действия, Волошин идет поначалу по следам Ницше, Штейнера и Фрейда, переплавляя их идеи для собственной концепции. Основополагающей для него является мысль Штейнера о сновидческом состоянии человека в глубочайшей древности и о его трансформации на протяжении послеатлантических эпох. Вслед за Штейнером Волошин связывает с этими эволюционными представлениями мысли, касающиеся природы искусства: «Наше дневное сознание возникло постепенно из древнего, звериного, сонного сознания. Грандиозные, расплывчатые и яркие образы мифов свидетельствуют о том, что когда-то действительность иначе отражалась в душе человека, проникая до его сознания как бы сквозь туманную и радужную толщу сна»²⁰¹. А затем от Штейнера Волошин достаточно остроумно переходит к фундаментальной идее Ницше о трагической драме как своеобразном «сновидении». Волошин подмечает, что в тот момент, когда человек действует, в поле его отчетливого сознания находится лишь его цель, а все прочее из его окружения человек воспринимает как во сне: «Действуя, мы неизбежно замыкаемся в круг древнего сонного сознания, и реальности внешнего мира принимают формы нашего сновидения». – Итак, поскольку «действие и сон – это одно и то же», а «основа всякого театра – драматическое действие», то «театр – это сложный и совершенный инструмент сна»²⁰².

К этим слегка модифицированным идеям Ницше и Штейнера Волошин в той же самой статье «Организм театра» подключает представления психоанализа Фрейда (вместе со старой Аристотелевой идеей о трагическом катарсисе, которую Волошин переосмысливает во фрейдистском духе), – только на место фрейдовского «бессознательного» Волошин ставит «волю» Шопенгауэра: «Зритель видит в театре сны своей звериной воли и этим очищается от них, как оргиасты освобождались танцем». Так театр служит делу воспитания – служит «выявлением тех преступных инстинктов, которые противоречат требованиям “закона” данного исторического момента. Любой театральный спектакль – это древний очистительный обряд»²⁰³.

Собственно о сновидениях и их природе Волошин пишет в статье 1912 г. «Театр как сновидение». Как и для Штейнера, для него сновидением обозначена граница между сном и явью, дневным и ночным сознанием: «Сновидения приходят вовсе не из глубин мрака. Они в точном смысле составляют его кайму, они живут на той черте, которой день отделяется от

²⁰¹ Волошин М. Организм театра (1909) // Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1989. С. 115.

²⁰² Там же.

²⁰³ Волошин М. Организм театра (1909) // Волошин М. Лики творчества. С. 116.

тьмы»²⁰⁴. Волошин еще более осторожен, чем Штейнер, в своих суждениях о возможной объективности сновидческих образов. По Штейнеру, сновидение в принципе может запечатлеть встречу с существами духовного мира; согласно Волошину, картины сновидений преимущественно иллюзорны: это «обманные многоликие сумерки, которые (совершенно в согласии с Фрейдом! – *Н.Б.*) сочетают в себе свойства сознания со свойствами подсознательной ночи»²⁰⁵. – Впрочем, Волошин в связи с рассуждениями о странной «логике» сновидческой действительности вспоминает слова Лукреция о том, что под видом сонных видений людям являлись боги (соответствующее место из поэмы «О природе вещей» приводит и Ницше в «Рождении трагедии»), – по-видимому, тем самым допуская (в согласии со Штейнером) «откровение» в сновидениях духовного мира. Поэтому из высказывания Волошина, согласно которому «сказки и мифы были в точном смысле сновидениями пробуждавшегося человечества»²⁰⁶, можно заключить, что в этих первых художественных образах, созданных человечеством, Волошин признавал отображения сверхчувственной реальности.

Интересно, что в данной работе 1912 г. Волошин упоминает опубликованную в 1911 г. серию рассказов Аделаиды Герцык «О том, чего не было» и уточняет намеченную им в статье 1907 г. «Откровения детских игр» параллель между *игрой* и *сном*. У ребенка, Я которого своего полного развития еще не достигло (по Штейнеру, это происходит в возрасте примерно 21 года), весьма ярко могут проявляться древние дионисические состояния сознания, которые находят для себя «катарсическую» разрядку в игре: «Мы видим те же кровожадные инстинкты: игры в войну, в разбойников, в охоту, в убийства. То же исступление души, ищущее себе разрешение в усиленном физическом движении, которое, будучи пронизано ритмом, становится пляской. Та же способность мгновенного претворения реальностей жизни в формы сновидения. Тот же брезжущий рассвет между ночью и днем души»²⁰⁷. Таким образом, играющий ребенок, по мысли Волошина, являет собой модель человека глубочайшей древности – времени, предшествующего гибели Атлантиды, или же – в согласии с учением Штейнера – олицетворяет собой состояние современного человека во время сна. «Между творчеством детских игр и тем состоянием духа, в котором человечество создавало сказки и мифы, – нет никакой разницы. Игра – это одна из форм сновидения, не больше. Это сновидение с открытыми глазами», – играя, ребенок преображает мир, что человек осуществляет и во сне. И уже в связи с творчеством А. Герцык Волошин замечает: «У человека взрослого этот тип игры становится поэтическим творчеством. Это опьянение сознания»²⁰⁸.

Такова волошинская теория театрального искусства, опирающаяся на идеи Ницше, Фрейда и Штейнера: в основе ее лежит категория эстетического сновидения, вобравшая в себя эти идеи. Собственный вклад Волошина в театральную эстетику заключается в том, что эту категорию, разработанную Ницше на античном материале, он перенес на театр современный, что было делом довольно рискованным. Действительно: почему современную драму – идет ли речь об Ибсене, Метерлинке, Гауптмане или Чехове – считать неким сонным видением? Этот тезис Волошина был положительно воспринят далеко не всеми читателями его трактатов. Рецензенты встречали их издевками, предлагая страдающим бессонницей лечиться походами в театр; В. Брюсов писал по поводу волошинской театральной эстетики: «Менее всего должно театральное представление превращаться, как того требуют некоторые, в слепое (т. е. как бы при закрытых глазах. – *Н.Б.*) видение. Зрительный зал должен быть наполнен не толпой

²⁰⁴ Волошин М. Театр как сновидение // Волошин М. Лики творчества. С. 350.

²⁰⁵ Там же.

²⁰⁶ Там же.

²⁰⁷ Волошин М. Театр как сновидение // Волошин М. Лики творчества. С. 352.

²⁰⁸ Там же.

грезящих сомнамбул, но аудиторией напряженно-внимательных слушателей»²⁰⁹. Брюсова не убедило то, как Волошин психологически обосновал свою концепцию. Всякое человеческое действие (а чем иным является драма, как не действием), особенно совершаемое в состоянии страстного аффекта, в определенном смысле осуществляется словно во сне: сознание человека поглощено целью его поступка, – вся же прочая действительность, воспринимаемая его органами чувств, остается как бы призрачной, сновидческой, не получая от разума человека статуса подлинной реальности. Кроме того действие, поступок, будучи объективацией *воли* человека, может быть истолкован в терминах метафизики Шопенгауэра-Ницше, и здесь опять-таки всплывет столь значимое для нее понятие сновидения.

Однако гораздо более самобытной эстетика Волошина предстает тогда, когда от осмысления природы театра он обращается к концепции *лирической поэзии*. Не случайно современники в волошинском томе эстетических исследований «Лики творчества» выше прочих разделов ценили глубокомысленно-загадочный трактат «Аполлон и мышь» (1909–1911). В статье «Боги Греции в России» мы показали, каким образом Волошин соединил в данном трактате эстетические идеи с *философией времени*. О специфической природе этого синтеза и пойдет сейчас речь.

Взыскующие сатори

Концепция времени, представленная в трактате «Аполлон и мышь», все же непривычна, чужда уму, воспитанному в западной – христианской традиции. Переживание времени как реальности в конечном счете *религиозной*, – переживание, в котором упразднен и наималейший зазор между временем и вечностью, – почти недоступно для западного человека²¹⁰. Ко времени в христианстве отношение всегда было подозрительным; мировоззрение, признающее за временем бытийственную ценность, с христианской точки зрения, как правило, легко уличить в имманентизме, субъективизме – вообще заземленности, посясторонности. Время – это аспект трехмерного евклидова мира, тогда как божественная вечность (даже и мир тварных духов) негласно признается за четвертое измерение даже и теми, кто с соответствующими терминами математики незнаком. Потому всякий серьезный духовный опыт в христианской традиции требует *выхода из времени*, предполагает неподвижное «предстояние» перед Богом в созерцательной молитве.

Однако христианское мироощущение, разумеется, не единственно: существует *мистика времени* — путь к тайне бытия через особое переживание мировой динамики, и основанные на подобной религии времени (совершенно необязательно теистической) мировоззренческие традиции. Всякому, кто знакомится с представлениями Волошина об Аполлоне как «боге мгновений», – с волошинскими попытками указать на тайну мгновения (т. е. тайну времени), – вообще с волошинским *культулом мгновения*, непременно должен прийти на память феномен *дзен-буддизма*, японской разновидности буддизма (возник в VI в. до Р.Х.). Дзен-буддизм, на протяжении уже полутора веков имеющий хождение в Европе²¹¹, это не что иное, *мистика мгновения*. Учителя дзена – а дзен существует главным образом в устной традиции – призваны подвести ученика к состоянию просветления – или *пробуждения* (по-японски «сатори»), в котором ученику внезапно, как вспышка озарения, вдруг открывается существо вещей. Все дело здесь во внезапности, мгновенности: сатори означает то, что ученик разом просыпается

²⁰⁹ Цит. по преамбуле к примечаниям (К.А. Кумпан, А.А. Долинин) к трактату Волошина «Театр как сновидение» // *Волошин М. Лики творчества*. С. 696.

²¹⁰ Сближение М. Хайдеггером бытия с временем – вынесение бытия в событие – оказалось возможным именно по причине разрыва философа с христианством, в силу принципиальной секулярности его позиции.

²¹¹ Главным «миссионером» и популяризатором дзен-буддизма для европейцев в XX в. был Д. Судзуки, чьи сочинения ныне существуют и в русском переводе.

от жизненного сна, пребывания в царстве иллюзии, и обретает в себе самом *первооснову мира*, иначе говоря – природу Будды.

Как же учителю заставить ученика пережить сатори, опытно прикоснуться к бесконечной ценности и глубине отдельного мгновения? Для этого можно даже неожиданно ударить его по голове палкой! Форма тут не важна, и действия учителей дзена нередко шокировали европейцев. Но обыкновенно учителя медленно и планомерно вели учеников по пути к сатори. Для этого применялись так называемые *коаны* – парадоксальные задачи, имеющие целью расшатать эвклидовское, так сказать, устройство ума ученика, ограничивающее его видение границами трехмерного мира. Коаны развивали в ученике способность видеть мир в совершенно неожиданных, непривычных ракурсах, отрешаясь от обмана повседневности.

Дзен – это в основном практика, а не теория: это методика отстранения от иллюзии бытия в надежде обрести бытие истинное. Метафизика же дзена – это метафизика *всеединства*; ку (пустота) или му (апофатическое ничто) – первооснова мира (она же – природа Будды, буссин) – порождает все существующее, т. е. иллюзорный мир феноменов. Задача ученика заключается в преодолении царящего в этом мире дуализма – обманчивого противопоставления субъекта и объекта – и осознании своей глубинной причастности целостному бытию. Это и осуществляется в состоянии сатори: «пробудившись», ученик удивительным образом созерцает все мироздание со всеми его элементами, включая и самого себя; парадоксально для эвклидова ума он видит весь мир в себе самом, и себя – в мире. Так происходит освобождение от иллюзии феноменальности; но сатори, опять-таки парадоксальным образом, освобождает монаха от мира, но при этом дает ему пережить нерасторжимое единство с ним.

Интересно, что уже в древности монахи, практикующие дзен, активно занимались изобразительными искусствами и литературой. Под влиянием дзен возник своеобразный эстетический канон, в соответствии с которым мир изображался *в движении*, представляя собой при этом *единство*; художественный образ (в том числе и словесный) содержал в себе указание на вселенский смысл. В идеале художник, исповедующий дзен, показывал действительность такой, какой она предстала перед ним в миг просветления – сатори. Образы были динамичны и вместе с тем универсальны: эстетика опиралась на мистику. Иными же словами, художественное творчество – созерцательный путь к совершенному, подлежащему запечатлению образу – как бы выполняло для монаха-художника роль упражнений по разгадыванию коанов, обращало его душевное зрение от сферы феноменов к потоку внутренних образов, к глубинному времени.

Размышляя об этом древнем искусстве буддистских монахов, обнаруживаешь его удивительное созвучие эстетике Волошина, намеченной в трактате «Аполлон и мышь»: среди «аполлинийских грез» – потока образов, созерцаемых, по Волошину, внутренним оком художника, какая-то одна «греза», один образ может оказаться пророчеством, светлым окном в действительное бытие. И это не говоря уж практически о тождестве волошинской философии времени представлениям дзен-буддизма: ведь что иное делает учитель дзен, хлопающий палкой по голове ученика, как не хватает за хвост молниеносно убегающего зверька, посвященного Аполлону! Аполлон Мышиный – вот неведомый бог дзен-буддизма, которому, сами не ведая того, служат те, кто задает и решает коаны, имеющие целью переживание сатори. Фигурой Аполлона Волошин как бы восполняет дзен, который сам по себе лишь практика, опирающаяся на слишком просторный – общебуддийский философский фундамент, – восполняет, превращая дзен в теизм.

Итак, трудноуловимая идея трактата «Аполлон и мышь» трудна для нас именно потому, что она принципиально отличается от привычной для европейского сознания, восходящей к Платону мысли о трансцендировании *за пределы времени* с целью приобщения к вечности: Волошин взял эту идею из арсенала восточной мистики. Действительно, созерцательная жизнь мистика европейского – это непрерывная «мука по *где-то там* сияющей красе» (И. Аннен-

ский), тогда как приверженец дзен, взыскующий сатори, чаёт обрести и истину *здесь и теперь* и никакого потустороннего бытия знать не хочет. Налицо два совершенно различных представления о вечности в ее соотношении с временем, две противоположные оценки времени. И теперь нам ясно, что Волошин-мистик хотел бы «пробудиться» для вечности, не выходя из области времени, повседневной жизни, но – сумев дойти до ее последней глубины. Волошин ищет не *чуда*, но *глубинного закона*, – и для иллюстрации превосходства закона над чудом он вспоминает в своем трактате сказку о разбитом мышью золотом яйчке, взамен которого курочка обещает снести яйцо простое: «Священное царство Аполлона заключено вовсе не в золотом, а в простом яйчке», – последнее же – это «вечное возвращение жизни, неиссякаемый источник возрождений»²¹². Не станем обсуждать ницшеанские нюансы так определенной «жизни», – сейчас нам важно, что для Волошина «реальнейшая» жизнь – это жизнь *во времени*. И мудрость заключена в том, чтобы надлежащим образом устроить эту жизнь, а не уходить от нее: кажется, именно на это был ориентирован жизненный стиль самого Волошина.

Здесь «сюжет» наших размышлений делает новый поворот. Конечно, Волошин был прекрасно знаком непосредственно с буддизмом и, вполне вероятно, – с его японской версией. Но тот факт, что в «Аполлоне и мышью» *философия времени дзен* представлена в неразрывном единстве с *эстетикой*, наталкивает на предположение, что особое значение для Волошина имели не собственно дзенские источники, а преломление идей дзен в призме искусства. Что же это за искусство, пронизанное духом дзен? – Разумеется, это *живопись импрессионистов*, столь важная для становления волошинского мировоззрения. Итак – импрессионизм и дзен в их совместном влиянии на Волошина: вот чему будут посвящены наши дальнейшие рассуждения.

«Япония торжествовала в живописи импрессионистов»²¹³, – заметил Волошин в 1910 г., примерно в это время происходило формирование его «аполлонической» эстетики. Критики уже «подводили итоги» импрессионизма²¹⁴: импрессионистская школа не только в полной мере выявила заложенные в ее принципах возможности, но и пришла, так сказать, к самосознанию. Волошин знал импрессионистов не понаслышке, хотя и не застал зарождения и расцвета этого движения: живя подолгу в Париже (начиная с 1899 г), он, по его словам, с головой уходил в мир живописи, питался идеями и духовными токами, пронизывающими богемную среду. Посвятив множество работ французскому искусству рубежа веков, – набросав, в частности, портреты ряда крупнейших фигур художественного мира, Волошин глубоко осмыслил эстетику импрессионизма (и развивающего его принципы «неореализма»), сведя, как в фокус, свои наблюдения в итоговый теоретический труд – проанализированный нами только что трактат «Аполлон и мышь».

Итак, импрессионизм – и японское искусство и философия: что же между ними общего? Проблема эта хорошо изучена; в частности, и на русском языке по ней существуют обстоятельные и достаточно углубленно написанные труды²¹⁵. Мы затронем этот обширный круг вопросов, разумеется, лишь постольку, поскольку они имеют отношение к эстетике Волошина. Но прежде необходимо сказать несколько слов об истории японского влияния в Европе. Если говорить о Новом времени, то начало его исследователи относят к 1830-м годам, Волошин же связывает это начало с братьями Гонкур, заинтересовавшимися японским искусством в 1850-х. Так или иначе, но уже в 1860-х годах весь Париж, вплоть до мешанок, увлекался Японией, равно как и Китаем.

²¹² Волошин М. Аполлон и мышь // Волошин М. Лики творчества. С. 110.

²¹³ Волошин М. Поль Клодель // Там же. С. 79.

²¹⁴ «Итоги импрессионизма» – название искусствоведческого исследования Р. Ла Сизерана, на которое не раз ссылался Волошин.

²¹⁵ Заинтересованного читателя можно отослать к уже постсоветскому исследованию Н.С. Николаевой «Япония – Европа. Диалог в искусстве. Середина 16 – начало 20 века», М., 1996.

Возникновение самого импульса импрессионизма Волошин датирует 1871 годом и связывает с полуполюгендарным случаем: «В тот знаменательный для французского искусства день, когда в маленьком голландском городке Саандаме юный Клод Моне, разворачивая купленный им в лавке кусок сыра, увидел, что он завернут в рисунок, который был первой японской гравюрой, попавшейся ему на глаза, и был так потрясен неожиданным откровением красок, что от радости мог лишь несколько раз воскликнуть “черт побери! черт побери!” – в этот день импрессионизм родился и стал существовать»²¹⁶. – Примечательно, что само рождение импрессионизма – искусства впечатлений – Волошин возводит к этому *впечатлению*, которое получил Моне от японского рисунка, – впечатлению, ставшему для него откровением, мгновенным «пробуждением», – одним словом, *сатори*!. «Нужна была лишь эта маленькая гравюра Корна, изображавшая стадо диких коз, измятая и запачканная голландским сыром, чтобы серая плева сошла с глаз европейской живописи»²¹⁷. Прав или нет Волошин, утверждавший, что импрессионизм возник именно *так*, – что посвящение Моне в таинство Аполлона Мышиного совершилось именно посредством японской гравюры, случайно послужившей оберточной бумагой в бакалейной лавке, – но вопреки, быть может, истине факта, Волошин передал истину глубинно духовную. Моне мог до того много лет рассматривать японские гравюры, *не видя их*, не воспринимая посылаемого ими сообщения, – подобно тому как ученик дзен может на протяжении месяцев тупо повторять строчки коана, переживая их как какую-то бессмысленную абракадабру и не более того. Между тем в случае и этого ученика и Моне, казалось бы, их тупое занятие не было бесполезной тратой времени: в душе и Моне, и гипотетического ученика дзен (на самом деле Моне и был таким «учеником», а японские гравюры, с которыми он впервые столкнулся в конце 1850-х годов²¹⁸, выполняли для него роль коанов) шла подспудная работа: душа перестраивалась, переориентировалась навстречу сатори, отказываясь от правды эвклидова мира – мира трехмерной перспективы и плотного вещества и готовясь к встрече с лучезарной истиной. И вот по исполнению времени (а оно во власти Аполлона) одна случайная гравюра – далеко не самая совершенная, к тому же изображенная на мятой и промасленной бумаге – делается для Моне тем самым «ослепительным впечатлением», которое распахивает перед ним дверь в новый мир, сообщает неведомую дотолу правду. Волошин глубоко прав, утверждая, что впервые японский рисунок Моне *увидел* в 1871 г. – это самое козые стадо, даже если до того художник пересмотрел тысячи подобных рисунков: он смотрел на них, *не видя их*, поскольку до момента, действительно, *сатори* у него просто не было соответствующего «органа» для их восприятия.

Ибо, как заявляет Волошин, «наше зрение, которым мы пользуемся каждую минуту, не есть виденье. Это лишь бессознательная логическая работа, беглое чтение иероглифов привычной обстановки, которые мы различаем по внешним признакам, как слова в книге»²¹⁹. Скажем, в той способности, какую мы почитаем за зрение, на самом деле решающую роль играет осязание: в жизненных ситуациях мы видим только два пространственных измерения вещи и домысливаем третье измерение, опираясь на опыт ее осязания. Именно на этом зрении, которое по сути видением не является, основано искусство Возрождения. Трехмерность возрожденской картины – это, по Волошину, мир не зрительного опыта, но условный мир теоретического знания²²⁰: законы перспективы обоснованы математикой, человеческое тело изображают, следуя

²¹⁶ Волошин М. Устремления новой французской живописи (1908) // Волошин М. Лики творчества. С. 242.

²¹⁷ Волошин М. Устремления новой французской живописи (1908) // Волошин М. Лики творчества. С. 243.

²¹⁸ Такая датировка присутствует в примечании 7 К.М. Азадовского к статье Волошина «Устремления новой французской живописи». Указ. изд. С. 658.

²¹⁹ Волошин М. Устремления новой французской живописи. С. 240.

²²⁰ Здесь можно вспомнить критику возрожденческой эстетики П. Флоренским с другой – онтологической – позиции: по Флоренскому, возрожденческая живопись иллюзорна, так как прямая перспектива соответствует пространственной позиции художника, и в этом противоположна средневековому реализму, передающему – благодаря принципу обратной перспективы

законам анатомии, – так что действительность на картине лишена движения и жизни. Между тем «живопись имеет дело только с комбинациями зрительных впечатлений»²²¹, по самой своей сути она есть *импрессионизм*, – а потому импрессионизм как таковой – «не временное течение, а вечная основа искусства. Это психологический момент в творчестве каждого художника»²²². Именно к данной интуиции пришло европейское художественное сознание во второй половине XIX в. Вопрос для художников на самом деле стоял об отказе от возрожденческой концепции бытия, сводящей все существующее к формам эвклидовой трехмерности. Смысл видимого предмета – а именно смысл стремился передать художник – выявить в статичной трехмерной форме невозможно; без движения нет духа и жизни, – так что пространственное искусство живописи должно научиться воспроизводить мир подвижный и изменчивый.

Итак, передача средствами живописи категории времени, – следовательно, *момента настоящего*, – таким было задание, поставленное перед художниками XIX в. – веком нарастания жизненной динамики, когда чувство историзма стало всеобщим. Но Запад не владел тем художественным языком – арсеналом живописных средств, от принципов перспективы до техники нанесения красок, – с помощью которого передается движение и время. Художественный язык Запада восходил к фундаментальным представлениям платонизма о мире вечных, покоящихся в занебесной сфере идей, прообразов земных вещей, постигнуть которые означает приобщиться к истинному смыслу земного бытия. Возрожденская картина платонична в своей философской основе, но в XIX в. истина платонизма пошатнулась и всякое академическое изображение стало казаться натюрмортом – природой мертвой, от которой отлетела ее душа. Для показа жизни, живой природы – неба, воды, растений, а также живущего своей реальной жизнью человека – требовался новый художественный язык. Было ли исторической случайностью длящееся уже не одно десятилетие увлечение Парижа Востоком, или же оно готовило ассимиляцию западным сознанием восточных интуиций? – Во всяком случае, новая живопись – живопись импрессионистов – в своем восстании против возрожденческой традиции опиралась именно на *искусство Японии*, заимствуя оттуда веками вырабатывавшиеся художественные средства.

Конечно, невозможно японский рисунок или гравюру однозначно свести к философии дзен-буддизма – Волошин, вообще избегающий разговора о всякого рода влияниях на искусство извне, очень далек от этого. Он называет прежде всего «бесконечно острый и тонкий художественный глаз» японцев, «подмечающий те движения человека, животных и птиц, о существовании которых мы только догадываемся по моментальной фотографии». Японское искусство, говорит он далее, развивалось «в прозрачном воздухе страны, залитой солнцем», и именно поэтому оно «знало только краски и никогда не замечало теней», между тем как все европейское искусство основано на принципе светотени, – как раз «это с особой силой показывает, как прозрачно то, что мы считаем нашим видимым миром»²²³. – Но, подчеркивая как бы *моментальность* японского изображения (оно подобно нашей «моментальной фотографии», схватывающей исчезающее мгновение: вот он снова появляется – образ пойманной за хвост мчащейся мыши), указывая вместе с тем на иллюзорность нашего видимого трехмерного мира, Волошин по существу говорит о том, что в своем творчестве японский художник, видимо, вполне бессознательно руководствуется принципами дзен – убежденностью в мнимости мира явлений и надеждой на мгновенное просветление. Японская художественная перспектива, продолжает он, также демонстрирует отказ от иллюзорности, связанной с единственностью точки зрения: в картине совершенно естественно, к примеру, японцы соединяют две перспективные

– вещи такими, каковы они суть. См. трактаты Флоренского «Обратная перспектива» и «Иконостас».

²²¹ Волошин М. Скелет живописи (1904) // Волошин М. Лики творчества. С. 24.

²²² Там же. С. 221.

²²³ Волошин М. Скелет живописи. С. 213, 214.

точки, так что устройство пространства в японском искусстве в принципе иное, чем в возрожденческом. И так далее – можно было бы, идя по следам Волошина, говорить, к примеру, о роли в японском изображении легкого штриха или мазка кисти, лишь намекающего на форму предмета: здесь тоже мы вправе распознать влияние буддистской концепции иллюзорности феноменального бытия...

За всеми суждениями Волошина о японской живописи, за самой его методологией подхода к проблеме стоит, не будучи прямо сформулирован, вывод, к которому приходит современная исследовательница: «В своем стремлении “остановить мгновение”, превратить его тем самым в вечность, японский художник имел в виду не воспринимаемый глазом мир, а миг собственного внутреннего прозрения или “озарения” – сатори»²²⁴.

Встреча Запада с Востоком, о которой мы сейчас говорим, действительно, оказывала революционное воздействие на европейское сознание. Европейскому человеку, практически забывшему свою духовную традицию, внезапно открылся совершенно новый для него опыт – путь к постижению сути вещей через специфическое переживание времени. Но европеец остался бесконечно далек от восприятия всей полноты нового опыта: его ум и подсознание, вся его душа все же были устроены в соответствии с платонической в ее основе христианской мистикой, так что восточный импульс мог быть пережит им лишь как слабое дуновение. А говорить о мистике дзен на языке *западных* категорий можно было, лишь привлекая для этого достаточно искусственную диалектику, – почти что сплошь парадоксами. Потому и приходится, скажем, противоречиво утверждать, что японский художник, в соответствии со своим буддистским мировоззрением, игнорировал как иллюзию видимый мир – но при этом проявлял великую зоркость как раз к его конкретным деталям и неожиданным ракурсам; или же говорить, что, к примеру, Хокусай занимало движение как таковое – но вместе с тем художественной целью его была неподвижная вечность и т. д.

Что ж, всюду, где разум наталкивается на тайну, он пускает в ход диалектику и апофатику, – это вещи для нас обычные. Но проблема для европейца, встретившегося с мудростью Востока, например для того же Волошина, заключалась в том, чтобы, не ограничиваясь паллиативами, в полной мере стать причастным этой мудрости! И вот тогда-то Волошин и заговорил о «посвящении» – о коренном изменении сознания у человека, прошедшего через «тайнство». Он стал размышлять о возможности таинств, приобщающих к этой-то самой загадке времени, к глубине мгновения настоящего. Коаны, шокирующие приемы – вот как учителя дзен «посвящали» учеников; трудно сказать, знал ли Волошин об этом восточном пути, но так или иначе ему импонировал иной путь, привычный для дохристианской Европы, – путь, основанный на мистическом посвятельном ритуале. Мистика дзен отнюдь не предполагала существование трансцендентного божества; Волошин же попытался придать ей теистическую окраску, связав с образом Аполлона. Для этого ему пришлось извлечь из забвения экзотическую, почти никому не известную фигуру Аполлона Сминфея Мышиного и возложить на него – достаточно искусственным путем – роль бога мгновения, покровителя дзенских в своей основе, гипотетических таинств. Именно на *идее времени* хотел построить Волошин «новый культ Аполлона», о котором он рассуждал в письме к Маковскому. Там он упоминал о древних Аполлоновых символах, которые надо наполнить «новым содержанием»: под таким символом он разумел Аполлона Мышиного («икона» или идол его – статуя Скопаса) и вкладывал в этот символ дзенский смысл. Аполлон, попирающий мышью, – это, по Волошину, бог, останавливающий мгновение: служение ему имеет мистической целью достижение сатори. Ранее мы уже убедились в том, что смысловая суть трактата «Аполлон и мышь» именно такова. Мы снова возвращаемся к нему, рассмотрев некоторые положения собственно искусствоведческих статей Волошина,

²²⁴ Николаева Н.С. Япония – Европа... С. 265.

будучи убеждены в том, что «аполлоническая» эстетика и мистическая концепция этого трактата имеют своим истоком размышления Волошина о живописи импрессионистов.

Когда в данном своем основном эстетическом труде Волошин обосновывает центральную в его эстетике категорию «аполлинийского сна» или «видения», думается, перед его внутренним взором проходила длинная галерея картин импрессионистов: «европейского Хокусаи» Э. Дега, для которого фигура человека не могла существовать иначе как в движении; Э. Мане, творившего под влиянием японских гравюр и стремившегося передать время как процесс; белые кувшинки К. Моне; картины природы В. Ван Гога, пережившего сатори, уехав в Прованс, сделавшийся для него утопической Японией... *Художественное сознание Волошина было воспитано импрессионистами, а также оригинальными работами японских мастеров.*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.