

ЛОГИКА МИФА

Я.Э.Голосовкер

Я.Э.Голосовкер

ЛОГИКА МИФА



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»



**ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО ФОЛЬКЛОРУ
И МИФОЛОГИИ
ВОСТОКА**

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

*И. С. Брагинский
Е. М. Мелетинский
С. Ю. Неклюдов (секретарь)
Е. С. Новик
Д. А. Ольдерогге (председатель)
Б. Л. Рифтин
С. С. Цельникер*

**ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Я.Э.Голосовкер

ЛОГИКА МИФА

Москва 1987

Составители и авторы примечаний
Н. В. БРАГИНСКАЯ и Д. Н. ЛЕОНОВ

Ответственный редактор
Е. М. МЕЛЕТинский

Голосовкер Я. Э.
Г60 Логика мифа. Приложение: Акад. Н. И. Конрад о труде Я. Э. Голосовкера. Сост. и авторы примеч. Н. В. Брагинская и Д. Н. Леонов. Послесл. Н. В. Брагинской. М. Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987.

218 с. («Исследования по фольклору и мифологии Востока»).

Книга содержит несколько ранее не опубликованных работ известного советского ученого-античника Я. Э. Голосовкера (1890—1967), имеющих теоретическое значение для изучения проблем мифологии.

Г 4603030000-017 111-86
013(02)-87

ББК 82.3(0)

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока», выпускаемая Главной редакцией восточной литературы издательства «Наука» с 1969 г., знакомит читателей с современными проблемами изучения богатейшего устного творчества народов Азии, Африки и Океании. В ней публикуются монографические и коллективные труды, посвященные разным аспектам изучения фольклора и мифологии народов Востока, включая анализ некоторых памятников древних и средневековых литератур, возникших при непосредственном взаимодействии с устной словесностью. Значительное место среди изданий серии занимают работы сравнительно-типологического и чисто теоретического характера, в которых важные проблемы фольклористики и мифологии рассматриваются не только на восточном материале, но и с привлечением повествовательного искусства других, соседних регионов.

В ряду таких книг, имеющих в первую очередь теоретическое значение, следует назвать работы В. Я. Проппа «Морфология сказки» (изд. 2-е, 1969) и «Фольклор и действительность» (1976), монографию Е. М. Мелетинского «Поэтика мифа» (1976), сборник «Типологические исследования по фольклору» (1975), книгу О. М. Фрейденберг «Миф и литература древности» (1978), сборник «Зарубежные исследования по семiotике фольклора» (1985). В том же ряду стоит предлагаемая читателям книга покойного филолога-классика Якова Эммануиловича Голосовкера (1890—1967) «Логика мифа». Ближе всего она находится к книге О. М. Фрейденберг — как по своему материалу, так и по своей судьбе. В обоих случаях мы имеем дело с публикацией не изданного ранее наследия отечественного ученого, чьи идеи, во многом предвосхитившие более поздние открытия и исследования, не были в свое время оценены по достоинству, не получили должного резонанса или даже вообще остались неизвестными. Выпуская эти книги в свет теперь, редколлегия исходит из убеждения, что таким образом не только воздается дань уважения незаслуженно забытым деятелям нашей науки, но и вводятся в научный обиход работы, значение которых не утрачено и поныне.

Научная, переводческая и литературная деятельность Я. Э. Голосовкера была яркой и многогранной. Ее активно поддерживали А. В. Луначарский, академики А. И. Белецкий, И. И. Толстой, Н. И. Конрад, профессора В. Ф. Асмус, Н. К. Гудзий, писатели И. Л. Сельвинский, К. Г. Паустовский, К. А. Федин; в молодости он был близок с В. В. Вересаевым, В. Я. Брюсовым, Б. И. Ярхо. В 30-е годы заметным явлением в литературной жизни страны стали его антология «Лирики Древней Эллады в переводах русских поэтов» (1935) и перевод трагедии Ф. Гельдерлина «Смерть Эмпедокла», вышедшей с предисловием А. В. Луначарского (1931). Уже в 50-е—60-е годы были изданы сборник его переводов «Поэты-лирики древней Эллады и Рима» (1955, 1963) и литературно-философское эссе «Достоевский и Кант» (1963). О том значении, которое идеи Я. Э. Голосовкера имеют для современных научных

исследований, пишут Н. И. Конрад, Е. М. Мелетинский, В. В. Иванов и другие ученые; уместно здесь вспомнить работы В. Я. Проппа, М. М. Бахтина, О. М. Фрейденберг, по-новому понятые и прочтенные в наше время.

В настоящем издании из обширного творческого наследия Я. Э. Голосовкера отобрана небольшая часть, представляющая особый интерес для серии «Исследования по фольклору и мифологии Востока». Основной в книге является работа «Логика античного мифа». Следует подчеркнуть, что как пафос, так и значение трудов Я. Э. Голосовкера имеют общетеоретический характер, и они несомненно могут быть использованы при изучении духовной культуры и традиционной словесности народов Востока, типологии их форм и универсальных закономерностей их исторической эволюции. В ряде случаев подобное использование оправдано еще и тем обстоятельством, что античная мифология теснейшим образом связана с рядом древневосточных традиций, имея с ними множество прямых контактных схождения, не говоря уж о чертах стадияльно-типологической общности.

В следующей работе, «Лирика — трагедия — музей и площадь» автор переходит к историко-функциональной интерпретации мифа, к его рецепции в последующие эпохи. Эта работа удачно дополняет «Логика античного мифа» с ее ахроническим подходом к материалу своей идеей трансформации мифологических «смыслообразов», развернутой на сей раз в истории культуры — вплоть до XX в.

Третья часть книги, носящая название «Имагинативный абсолют. Часть первая» представляет собой фрагменты одноименного философского трактата Я. Э. Голосовкера и призвана объяснить взгляды автора на мифологию и поэтическое творчество.

Лежащая в основе этого труда философская концепция Я. Э. Голосовкера исчерпывающе раскрыта и объяснена в отзыве акад. Н. И. Конрада, написанном им как председателем комиссии по литературному наследию Я. Э. Голосовкера в 1968 г., и помещается в Приложении к настоящему изданию. Наконец, подробно об авторе и его трудах рассказывает в своем завершающем книгу очерке один из ее составителей — Н. В. Брагинская.

Книги, ранее изданные в серии «Исследования по фольклору и мифологии Востока»:

В. Я. Пропп. Морфология сказки. 1969.

Г. Л. Пермяков. От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). 1970.

Б. Л. Рифтин. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (устные и книжные версии «Троецарствия»). 1970.

Е. А. Костюхин. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. 1972.

Н. Рошмян. Традиционные формулы сказки. 1974.

П. А. Гринцер. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. 1974.

Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970). Сост. Е. М. Мелетинский и С. Ю. Неклюдов. 1975.

- Е. С. Котляр.* Миф и сказка Африки. 1975.
- С. Л. Невелева.* Мифология древнеиндийского эпоса (Пантеон). 1975.
- Е. М. Мелетинский.* Поэтика мифа. 1976.
- В. Я. Пропп.* Фольклор и действительность. Избранные статьи. 1976.
- Е. Б. Вирсаладзе.* Грузинский охотничий миф и поэзия. 1976.
- Ж. Дюмезиль.* Осетинский эпос и мифология. Пер. с франц. 1976.
- Паремиологический сборник. Пословица, загадка (структура, смысл, текст). Сост. Г. Л. Пермяков. 1978.
- О. М. Фрейденберг.* Миф и литература древности. 1978.
- Памятник книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. Под ред. Е. М. Мелетинского. 1978.
- Б. Л. Рифтин.* От мифа к роману (Эволюция изображения персонажа в китайской литературе). 1979.
- С. Л. Невелева.* Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. Эпитет и сравнение. 1979.
- Е. М. Мелетинский.* Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл ворона. 1979.
- Б. Н. Путилов.* Миф — обряд — песня Новой Гвинеи. 1980.
- М. И. Никитина.* Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. 1982.
- В. Тэрнер.* Символ и ритуал. Пер. с англ. 1983.
- М. Герхард.* Искусство повествования (Литературное исследование «1001 ночи»). Пер. с англ. 1984.
- Е. С. Новик.* Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. 1984.
- С. Ю. Неклюдов.* Героический эпос монгольских народов. Устные и литературные традиции. 1984.
- Паремиологические исследования. Сборник статей. Сост. Г. Л. Пермяков. 1984.
- Е. С. Котляр.* Эпос народов Африки южнее Сахары. 1985.
- Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Пер. с англ., франц., румынск. Сост. Е. М. Мелетинский и С. Ю. Неклюдов. 1985.
- Ж. Дюмезиль.* Верховные боги индоевропейцев. Пер. с франц. 1986.
- Ф. Б. Я. Кейпер.* Труды по ведийской мифологии. Пер. с англ. 1986.
- Н. А. Спешнев.* Китайская простонародная литература (Песенно-повествовательные жанры). 1986.
- Готовятся к печати:
- Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках: Сб. статей.
- Е. А. Костюхин.* Типы и формы животного эпоса.

ЛОГИКА АНТИЧНОГО МИФА

ПЕРВОЕ ПРЕДВАРЕНИЕ

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

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

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

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

Структуру имеет и миф.

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

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

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

Диалектическая структура мифа есть структура его смысла. Миф многосмыслен. Раскрытие его многосмыслия и обнаруживается как логика его смысла. Смысл мифа об Эдипе начи-

нается не с загадки Сфинкса: «Кто ходит утром на четырех ногах, днем на двух ногах, а вечером на трех?», а с разгадки этой загадки Эдипом, когда он отвечает Сфинксу: «Человек». Загадкой Сфинкса оказалась тайна человеческого знания: что может знать человек?

Сказание об Эдипе ставит перед нами проблему: миф как знание.

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

* * *

До сих пор еще не разработана морфология мысли. Не только все физическое, но и все ментальное, все духовное имеет свою структуру, — безразлично, будет ли оно дано в положительном или отрицательном плане. Физическое ранение и нравственное ранение обладают одинаковой реальностью. В их структуре есть некое подобие. Толстой отчетливо выразил это в одной из глав «Войны и мира», говоря о духовной ране¹. Нравственная боль бывает столь же нестерпимой, как и физическая. Мать, услышав о гибели сына, умирает от разрыва сердца. Любовное страдание, чувство позора, потеря чести доводят до самоубийства. Умирают от тоски. Оскорбленное, то есть раненое, самолюбие и тщеславие ненавидит смертельно. Обида становится гангреной. Ее вылечивает месть: «Граф Монте-Кристо». И все это имеет свою структуру. Если структура обладает светом солнца, то ею обладает и свет мысли. Любой вид знания имеет свою структуру. Но наряду со структурой знания существует и структура заблуждения и невежества. Наряду со структурой света существует и структура мрака — в том числе и духовного мрака. А если есть структура заблуждения, невежества и духовного мрака, то не невозможна и структура чудесного. Поскольку координированные заблуждения могут рассматриваться как система заблуждений, постольку и координированные «чудеса» могут рассматриваться как система чудесного. А где есть система, там есть и логика. Следовательно, возможна и «логика чудесного». Более того: я разделяю положение, что та же разумная творческая сила — а имя ей **Воображение**, **Имагинация**, — которая создавала миф, действует в нас и посейчас, постоянно, особенно у поэта и философа, но в более прикрытом виде. Пока не угасло воображение, до тех пор есть, есть и есть логика чудесного. Вычеркнуть ее можно только с истиной. Я хотел бы видеть такое знание, которое существовало бы без истины. Даже отрекающийся от истины и топчущий истину, топчет ее во имя истины.

Правду бьют избитыми правдами.

ВТОРОЕ ПРЕДВАРЕНИЕ. ВООБРАЖЕНИЕ КАК ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ СПОСОБНОСТЬ²

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

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

Со времен Аристотеля мы приняли логику как логику здравого смысла (с дефисом «разум») ³. Но я позволю себе спросить: как обстоит дело с воображением, которое порой отбрасывает от себя здравый смысл и вызывает самый разум с его формальными категориями на поединок?

Мой вопрос означает: существует ли в кругу наук наука «логика воображения»? Исследовано ли вообще воображение (эта по-общепринятому — комбинирующая творческая способ-

ность) в качестве способности познавательной? Что скажет наука, если какой-либо мыслитель выставит воображение в качестве высшей познавательной силы разума (в широком смысле этого слова)? Художнику такое манифестирование воображением простилось бы. Мыслитель же тотчас попал бы под подозрение: не мистик ли он? не шарлатан ли он?

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

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

Недоверие одного из двух основных потоков и типов философии, так называемой научной философии, к воображению **вызвало пренебрежение к проблеме логики и психологии воображения и у науки.**

Отсюда проистекает также понимание мифологического мышления, то есть мышления под господством воображения, как некоего антипода знанию — иначе говоря, как мышления при господстве перепуганной и пугающей фантазии. Это мифологическое мышление принимается только за мышление первобытное и примитивное, причем само воображение снижается до мышления инфантильного. Оно предоставляется, пожалуй, искусству, поэзии как сфере, оперирующей образами, то есть методами того же мифологического мышления. Словом, воображение отдают детскому и художественному творчеству.

* Мышление идеями и само порождение идей есть деятельность воображения. (Примечания автора здесь и далее обозначены звездочкой. Отсылки к примечаниям составителей, которые помещены в конце настоящего издания, в тексте даны цифрами.)

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

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

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

* * *

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

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

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

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

* Образ «глаза, все насквозь видящего» (Линкея) поставила, как некий смысл, сама логика образа «виденья», то есть логика воображения, как его дальнейшую очередную ступень вслед за образом «всевиденья» многоглазого Аргуса. Образ «глаз» Линкея был одной из промежуточных необходимых фаз развития всего целостного образа «виденья» как его смысла, раскрывающе-

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

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

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

Мы увидим, что воображение, познавая теоретически, угадывало раньше и глубже то, что только впоследствии докажет наука, ибо имагинативный, то есть воображаемый, объект «мифа» не есть только «выдумка», а есть одновременно познанная тайна объективного мира и есть нечто предугаданное в нем; в имагинативном, или воображаемом, объекте мифа заключен действительный реальный объект. И поскольку содержание, то есть тайна действительного объекта, беспредельна и микрокосмична, постольку и «имагинативный объект» насыщен смыслом, как рог изобилия — пищей. Это обилие внутреннего содержания или «бесконечность» смысла мифа сохранила и сохраняет нам мифологический образ на тысячелетия, несмотря на новые научные аспекты и на новые понятия нашего разума или на новые вещи нашего быта.

* * *

Мы часто забываем, что Гераклит и Платон мыслили и мифологически, но не потому, что Гераклит хотел завуалировать

гося в ряде индивидуальных конкретных образов: одноглазый Циклоп, многоглазый Аргус, всевидящий Гелий, слепой при зрячести Эдип, зрячий при своей слепоте Тиресий и так далее.

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

свою высшую мудрость и сберечь свое учение от пошлости истолкователей и последователей своим мифологическим и гиратическим стилем. И не потому, что Платон хотел поэтическими средствами воздействовать на трагика, сокрытого в душе человека. Они мыслили мифологически именно там, где не могли высказать дискурсивно ту свою истину, которую их воображение столь же образно воспринимало, как и высказывало. Короче говоря, Гераклит и Платон познавали тогда мир мифологически, имагинативно, силой воображения, силой логики этого воображения как высшей функции разума. И не иначе и иные современные нам мыслители-художники. Из них первым назову Достоевского. Достоевский тоньше, чем логик Кант, понял антиномию высших идей разума и создал из нее трагедию в романе «Братья Карамазовы». Но что он для этого сделал? Он ввел мифологическую фигуру черта — тот «галлюцинаторный образ», которым так часто пользуется миф при оборотничестве героя в момент решающей схватки противников: так, Фетида в борьбе с насильником Пелеем принимает различные образы. Но все эти образы превращенной Фетиды мнимы: она все-таки та же Фетида. Предупрежденный о мороке, о ее оборотничестве, Пелей, схватив Фетиду в объятия, не размыкает рук, невзирая на все метаморфозы ее облика. <...> «Галлюцинаторный черт» Достоевского — это все тот же Иван Карамазов, расщепленный внутри себя; полетевшая в черта á la Лютер чернильница стоит на своем месте. Все видение черта оказалось мороком мысли, все оказалось мифом. Могучая имагинативная логика воображения Достоевского достигает своего апогея в сцене кошмара Ивана Карамазова, в сцене, где расщепляется сознание его героя и в порядке оборотничества возникает галлюцинаторный образ черта ⁴.

* * *

Мы можем сказать, что миф, и особенно древнеэллинский миф, есть запечатленное в образах познание мира во всем великолепии, ужасе и двусмыслии его тайн. Такое утверждение глубоко антично. Напрасно иные из современных мыслителей полагают, что замкнутый космос античного человека исключает идеи безначальности и бесконечной глубины этих тайн ⁵. Бесконечность ужасала богов Олимпа уже у Гесиода. Те страшные переплетенные между собой корни земли и всесущего, пребывающие в вечной бездне Вихрей под Тартаром, вызывали у них трепет и отвращение *. Сознание эллина с содроганием отворачивается от них. Но оно знало об этой бездне великой бесконечности, как знало и о бездне бесконечности малого, об анаксимандровом «апейрон».

* Гесиод. Теогония, стих 736.

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

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

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

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

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

* * *

Живописец изобразил на картине пожар. Зрителю объясняют, что пожар, изображенный на картине, произошел, по всей вероятности, или от брошенной непотухшей папиросы, или от поджога, или от затлевшей балки в системе отопления. Может ли такое объяснение помочь пониманию картины, или законов живописи, или дара живописца и так далее? Однако для объяснения мифа прибегают именно к подобному методу. Полагают, что если объяснить гигантомахию (борьбу богов и гигантов) как отголосок борьбы эллинских племен-дорян с автохтонами, то тайна мифа о гигантах перестанет быть тайной: и миф раскрыт и понят. Полагают, если миф о рождении воинов-эхионов, выросших из посеянных зубов дракона и истребивших друг друга, объяснить как аллегорическую картину посева, всхода колосьев и жатвы, то миф о воинах, поднявшихся из земли в полном вооружении, в шлемах и с копьями, обретет смысл и раскрыт. Предпосылка такого объяснения проста: свести необычное к обычному, к бытовому или историческому факту, и в этом усмотреть его смысл. Но ведь смысл Химеры не в том, что фантастический образ Химеры можно свести к сочетанию:

трех кусков: куска льва, куска козы и куска змеи, или к разновидности восточного дракона. Смысл образа Химеры также не в том, что она огнедышащий вулкан, ибо из пасти ее вылетает огонь и дым, и не в том, что она грозовая туча и вихрь, ибо шерсть ее сверкает, как молния, и она сама крылата, как вихрь, и мохната, как туча. Для нас смысл этого крылатого, трехтеплого, огнедышащего, всеми цветами радуги переливающегося дракона — в его невероятности и нелепости, которая нас одновременно и ужасает и восхищает. Но когда в мифе огненное дыхание этого дракона угасло, краски померкли, крылья бесильно распластались по земле — Химера исчезает: перед нами лежит холодеющее чудовище — красоту сменило уродство, и мы вместо Химеры видим только нелепость. В этой смене химерического нелепым, безумной фантазии отвратительной глупостью — смысл второго плана мифа о Химере.

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

* * *

Как бы научно мы ни объясняли непримиримые противоречия древнего эллинского мифа, приводя неопровержимые аргументы, вроде напластования, интеграции и дифференциации праэллинических и эллинских, малоазиатских и материковых, племенных и локальных туземных богов и героев, связанных с религиозными воззрениями, которые были созданы, вольно и невольно, «народом», то есть воображением его поэтов и мыслителей, на какую бы контаминацию древних космогоний и теогоний или мифологических компендиумов (этиологических, генеалогических или географических или иного характера) мы ни ссылались, какие бы мотивы вплоть до чисто сказочных ни вплетались в мифологическую ткань — одно все-таки останется неопровержимым, а именно то, что эти противоречия в течение веков существовали в живом сознании народа и его поэтов. Эпос, лирика и трагедия, одновременно или разновременно, разрабатывали и хранили как свое достояние — и в эпоху догомерову и в эпоху послегомерову до самого заката античности — все эти противоречия верований и образов. Ни каноническая система олимпийцев, ни мистериальные таинства, ни философская интерпретация, ни александрийская наука не могли внести единообразие и упорядоченность в античную мифологию. Они не могли распутать весь этот мифологический клубок

со всеми его узлами, весь этот смысловой хаос, когда, например, герой после смерти мог одновременно быть вознесен на Олимп или перенесен на Острова Блаженства и в то же время мог уныло бродить — то тенью, то призраком, то душой — по полумраку Аида⁶; когда он мог быть одновременно смертным и бессмертным, исчезнуть навсегда и все же появляться. Его жизнь, жизнь героя и всех связанных с ним существ, протекала в мифах не одной, а многими жизнями в самых разнообразных комбинациях, вплоть до смерти героя, всем по-разному ведомой и в конце концов часто вовсе неведомой. Ведь и догомеровы древние предания, и Гомер, и далеко с ним не согласный Гесиод, и лирики от Сафо до Пиндара и Вакхилида, и трагики, и историки, и ученые — грамматиками, лексикографы, компиляторы и схоласты, и прочие — все они бытовали в сознании и культуре Эллады. Для сознания эллинов Гомер жил и в восьмом веке, и во втором, и много позже, и жили и Сафо, и Пиндар, и Эсхил, и Еврипид, и Геродот, и жили еще Платон и Эпикур, неоплатоники и стоики, Посидоний и Евгемер, и жили элевсинские и орфические мистерии — и все они по-разному, в разные эпохи рассказывали о богах и героях и по-разному их истолковывали. И тем не менее во всем этом смысловом хаосе, созданном веками, есть своя логика и законы этой логики, знание которых может помочь нам не только понять, но и упорядочить и реконструировать древние, уже затерянные мифы⁷.

Однако моя задача отнюдь не в том, чтобы переводить мифологические образы, поэтическую фантазию, в историко-культурный план: сводить, например, миф о рождении воинов-эхионов из посеянных зубов дракона к земледелию и их взаимостребление — к жатве колосьев. Моя задача: не выходя из мира воображения, раскрыть те логические законы, по которым построены и живут образы этого мифа или его чудесные акты, ибо независимо от того, когда образ создан, логика воображения работает одинаково.

Моя задача, например, показать, что там, где в мире действительном проявляется причина и действие согласно законам естественной необходимости, там в мире воображения, в мифе, имеется в латентной форме основание и следствие, порожденные и связанные между собой только абсолютной свободой и силой желания, то есть творческой волей воображения, играющего роль естественной необходимости. «Так хочет» моя логика — таков закон необходимости в творческом желании. Но и в идее этого «так хочет» моя логика, то есть имагинативная логика, этого желания, воображения, этой воли художника, живущей в душе человека, заключено предвосхищение устремлений и целей культуры и науки. Это то же, что эстетическое «хочу» искусства, таящее в себе, при имагинативном заряде, познание мира и его осмысление. Поэтому мертвый герой —

будь то Эсон (отец Ясона) или Пелопс — воскресает, хотя он рассечен на части, сварен или изжарен и даже частично съеден. Он воскресает вопреки здравому смыслу, потому что так хочет миф и его логика.

* * *

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

Мы до сих пор не сознаемся в том, что высшая познавательная и творческая способность «разума» есть работа воображения и что она протекает якобы алогически и тем не менее дает поразительные результаты: именно к ним мы применяем слово «гений». Слово «гений» импонирует. Слово «логика» не импонирует. Один мыслитель даже пренебрежительно отметил, что логика шлепает ногами позади воображения гения⁸. Если бы творчество гения улеглось целиком в обычную формальную «логику», мы лишили бы гения его высшей прерогативы «прозрения», создания нового, небывалого и тем самым аннулировали бы его. В то же время нас поражает логическая сила гениальной мысли, разгадывающая и выражающая тайны бытия и пути истории, пред которыми индукция терпит такое же поражение, как дедукция.

Напомню еще раз: гений — это воображение.

* * *

Мифологический сюжет, независимо от того, имеем ли мы дело с эпической или драматической традицией, и есть воображаемая, имагинативная действительность, выражающая смысл всего существующего с его чаяниями, страстями, мыслями, вещами и процессами при латентности его целей. Цель жива и скрыта в самом смысле мифа. Но система отношений и связей в этой воображаемой, имагинативной действительности иная, чем в действительности, к которой прилажен наш здравый смысл. Логика здравого смысла сохраняет свою видимость, но не отвечает логике имагинативного мира, которая, опровергая первую, то есть логику здравого смысла, кажется нам, с ее точки зрения, алогизмом (но только кажется таковым)*.

В основе воображаемой, имагинативной действительности лежат иные особые категории, но отнюдь не перспективные,

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

а абсолютные, так как в имагинативном мире нет места ни гипотезе, ни вероятности, ни апории. И если в нем возникает положение условное, то и оно носит безусловный характер; и если в нем возникнет непоследовательность, то и она носит последовательный характер: иначе говоря, в имагинативном мире существуют только безусловные условия и последовательность непоследовательностей, отвечающие его категориям (как, например, категория игры и метаморфозы).

* * *

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

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

* *

Вот почему нам кажется необходимым ввести особый термин для формы знания общей с гением, знания, которое обаяно всецело воображению. Этот термин — энигматическое знание, от греческого слова «энигма» (загадка). Если мы зададимся целью раскрыть воображение с его познавательной стороны, то есть дать гносеологию воображения или же «имагинативную гносеологию», мы неминуемо придем к проблеме логики воображения, которая и будет в данном случае энигматической логикой.

ЛОГИКА ЧУДЕСНОГО В ЭЛЛИНСКОМ МИФЕ

Чудесный мир эллинской мифологии насквозь материален и чувствен. В нем все духовное, идеальное, ментальное — вещественно. В нем даже метафоры, тропы и фигуры суть вещи. И наоборот, в нем все вещественное может обнаруживаться как идеальное, оставаясь трехмерным, не выходя из ограничен-

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

ности космоса. Оно может стать вне естественных законов чувственного мира — вне категорий его пространства, времени, причинности. Сохраняя всю видимость логических отношений и связей, оно может действовать в полном разрыве с положениями формальной логики и не в силу софистики, а в силу своих особых якобы «алогических» законов мифа. Они сверхъестественны для здравого смысла, приноровленного к системе данных пространственно-временных и каузальных отношений, и естественны для мира чудесного. И при всем этом никакой трансцендентности-потусторонности, никакой метафизики. Наоборот, — бог, душа, само бессмертие в этом мире чудесного телесны, физичны. Тень смертного в Аиде не беспредметный предмет (не мифология Канта)⁹. Хотя она телесно неосвязаема, «бесплотна», она все же существо: она обоняет, она вкушает кровь жертвенного животного; она теряет память, пролетая мимо Белого Утеса (Λεωκῆ πέτρα) пред входом в царство Аида, но, вкусив кровь, выходит из состояния забытья — к ней возвращается память; она говорит, предвещает, но тщетно пытается живому Орфею или Одиссею обнять тень телесной рукой. Рука скользит по пустоте. Для обычной логики такая бестелесная телесность, такое подобие стилистической фигуре оксюморон есть алогизм, но в мире чудесного мифа, как и в сказке — своя логика.

Схождение Одиссея в Аид (κατάβασις εἰς Ἄϊδου), так называемая Некия (Νεκία), иллюстрирует сказанное¹⁰. Схождение Геракла в Аид (его двенадцатый подвиг) или же схождение Тезея в Аид дублируют пример.

Даже сама Смерть — крылатый демон Танат, и его брат Гипнос-Сон суть существа. Они так декоративно переносят в «Илиаде» труп Сарпедона с поля битвы в дальнюю Ликию¹¹. Вазопись использовала этот сюжет. Со Смертью-Танатом борются Сизиф и Геракл, как атлет с атлетом. Геракл вырывает у нее Алкесту. Сизиф даже оковывает Смерть и сажает ее в подземную тюрьму. На земле все живое перестало умирать. Зевсу пришлось послать бога войны Арея, чтобы освободить Смерть из заключения. Война, конечно, освобождает из заключения Смерть. Но Танат как бог культа никогда не существовал*. Это чисто литературный мифологический образ.

Метод построения мира чудесного отнюдь не прост: все перевернуть по принципу «шиворот-навыворот», то есть сделать все осмысленное бессмысленным, все бессмысленное якобы осмысленным или осуществить вышеуказанную фигуру оксюморон**. Например, «нищета богатства» как фигура оксюморон осмыслена и проста. Но «нищета богатства» как миф о золоте

* См. Wilamowitz¹².

** Иначе говоря, использовать принцип противоречивого противоположения.

царя Мидаса, о превращении всех предметов, до которых дотрагивается Мидас, в том числе хлеба и воды, в золото — это осуществляется не просто по методу «шиворот-навыворот».

Сказка знает такой мир, где все шиворот-навыворот — страну-наизнанку: там телега тащит осла, там кубы катятся, там носят воду решетом, варят уху из еще не пойманной рыбы и шьют одежды из шкур еще не убитых зверей. Но чудеса страны-наизнанку — сплошь обнаженный сарказм. Мифу же для создания чудесных существ и предметов, для совершения чудесных действий не нужно прибегать к сарказму, к скрытой карикатуре и к иронии. Налицо полная серьезность. И логика чудесного серьезна, и мир чудесного трагичен, а не комичен. В нем даже образ Химеры трагичен. В этом мире даже птичье молоко было бы действительно окаменевающим молоком. В нем от взора Медузы действительно окаменевают, и золотая стрела, попав только в пятю героя, смертельна: ибо она стрела солнцебога Аполлона. Каким образом? Почему? — На это простого ответа пока нет. Категория причинности здравого смысла снята. Право задавать вопросы «почему», «каким образом» в мире воображения у здравого смысла отнято. Вопрос «почему» не всегда позволяет задавать и наука. Почему соединение плюса (+) и минуса (—) электричества дает искру и свет? Почему камень, подброшенный вверх, падает? И если в последнем случае наука отвечает: «В силу закона тяготения», то этот ответ столь же чудесен, как и ответ Шопенгауэра на вопрос, почему падает камень. Камень падает потому, что так хочет камень¹³. Но почему камень, повисающий в пустоте над головой Тантала, только грозит упасть, но не падает, — почему? Потому что так хочет Зевс, отвечает миф.

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

Мы не замечаем этой мнимости в развернутом сюжете мифа.

* Амфиблия Канта: беспредметный предмет, например, тень. В мире чудесного беспредметные предметы проявляют функции вещественных предметов¹⁴.

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

Но в логике чудесного есть и свои особые категории — категории мира вне времени (но во времени), вне пространства (но в пространстве), вне естественной причинности (среди цепи причинности). Однако эти чудесные явления подчинены своей необходимости и своим законам. Это мир возможности невозможного, исполнения неисполнимого*, осуществления неосуществимого, где основание и следствие связаны только одним законом — абсолютной свободой желания или творческой воли, которая является в нем необходимостью.

Мы увидим, что в аспекте формальной логики здравого смысла здесь все основывается на *error fundamentalis*, то есть на первичном заблуждении (*πρωτον ψεδδος*), на некоем основоположном скрытом ложном допущении. Но в аспекте логики чудесного это *πρωτον ψεδδος*, это основоположное заблуждение есть основоположная аксиома.

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

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

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

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

Какова же логика желания или творческой воли?

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

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

Тантал захотел испытать всеведение богов. Он угостил их блюдом из мяса своего сына Пелопса. Богиня Деметра съела кусок плеча Пелопса, а затем превращенный в жаркое Пелопс восстанавливается в своем прежнем виде, но только с плечом из слоновой кости, а Тантал терпит вечную казнь. Казнь как моральная тенденция введена в миф позднее и не связана с чудесным воскрешением Пелопса. Отметим: легенда о воскрешении Лазаря, или о воскрешении Эмпедоклом девушки, или миф о воскрешении Алкесты¹⁵, как ни чудесны они, они понятны и представимы, подобно пробуждению спящего — это вполне реальная иллюзия. Воскрешение силой мертвой и живой воды разрубленного на куски витязя, какого-нибудь Руслана, также понятно. Куски тела механически соединяются, срастаются, витязь обретает свой прежний облик, и воскрешение тогда допустимое чудо. Но воскрешение зажаренного, сваренного, разрубленного героя — соединение кусков мяса, потерявших свои формы, непредставимо и непонятно: перед нами мнимая ложная иллюзия. Но в плане логики чудесного она столь же логична, как и воскрешение простого умершего: ибо дело только в самом смысле акта, а не в правдоподобии акта. Наше сознание принимает мнимую непредставимую иллюзию воскрешенного Пелопса наравне с реальной иллюзией воскрешенной Алкесты как факты одинаковой имажинативной достоверности.

* * *

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

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

Боги могут рождаться в любом возрасте. Зевс родился младенцем, рос не по дням, а по часам, но достигнув зрелости, перестал стареть. Время для него остановилось: таков и Фидиев Зевс. Ребенком родился и Гермес, но с разом взрослого. Младенец оказался смысленнее Аполлона: он изобрел лиру и подарил ее богу искусств, научив его «божественной игре». Но до полной зрелости в рамках олимпийского пантеона он не развился, равно как и Аполлон: оба они остались вечными юношами. Зато Эрос, сын Афродиты, остается вечным ребенком-подростком, подобно тому как вечным старцем стал Морской Старец — безразлично, будет ли его имя Протей, Нерей, Форкий. Дионис дважды родился. Он поэтому и прозван Дваждырожденным — Дифирамбом¹⁶. Взрослой родилась из головы Зевса Афина Паллада. Она не знала ни детства, ни старости. Гера — вечно прекрасная матрона. Артемида — вечная девственница. Гестия — девственница, но в образе стареющей женщины. Возраст богов не подчинен времени, хотя сами боги большей частью зарождались, вынашивались, росли, мужали и даже иногда старели: например, Фемида — в трагедии Эсхила — стала старухой¹⁷. Это значит, что лично для богов время может остановиться в любой момент: сами они существуют вне времени, хотя события продолжают течь и самые действия богов и их функции не выходят из мира времени. Бог может даже умереть, но только тогда, когда с него снимается божественность, когда он бывший, то есть павший бог, когда образ его изменен, обезображен, дискредитирован и принижен, когда бессмертие следует за ним уже только механически. Тогда столь же механически от него отнимается бессмертие, но обычно не совсем явно: его убивает другой бог или полубог-герой. Очевидно, он стал излишним, неудобным, опасным и его необходимо было аннулировать, отняв у него предварительно бессмертие¹⁸.

Таким образом, при отмене времени для бога и при временности самого мира бог мифологии действует не отрешенно от мира, не как некий бесплотный дух, а как тело. Будучи бессмертным, он сочетается со смертным существом и порождает

героев. Сам бог произвольно играет временем, нарушая естественный ход вещей, законы необходимости-природы. Гера приказывает Гелию, солнцегоду, раньше положенного времени погрузиться в океан (смерть Патрокла в «Илиаде») — и Гелий покорно выполняет ее волю¹⁹. Зевс во время гигантомахии (борьбы богов и гигантов) приказывает всем светилам — Гелию, Селене, Эос и звездам — сойти с небосвода и погрузить землю во мрак с той целью, чтобы Земля-Гея не могла найти для гигантов волшебное зелье, предохраняющее их от стрел Геракла. И Зевс же на три дня останавливает солнце-Гелия, распространив тьму на земле, чтобы беспрепятственно наслаждаться любовью Алкмены. И во время пира Фiestа солнце-Гелий от отвращения (или по воле Зевса в качестве знамения) повернул свою колесницу с Запада на Восток.

В отношении возраста миф играет временем также применительно и к людям. Люди серебряного века пребывали в младенчестве сто лет, а в зрелости недолго. В Стране Блаженства люди седы в детстве, а к старости чернеют: обратный ход времени — от старости к юности²⁰.

Играя временем, логика чудесного играет одновременно и пространством, снимая его полностью по своему произволу. Скорость и способ передвижения бога в пространстве вполне произвольны. Бог запрягает божественных, иногда крылатых, коней (ветры) в золотую колесницу и с произвольной скоростью мчится на ней по эфиру, по воздуху, по гребням морских волн. Но богу достаточно надеть для этого на ноги крылатые сандалии (обычная обувь Гермеса-вестника) или прикрепить амбросийные подошвы (Афина), то есть сказочные сапоги-скороходы, и в них перелететь небесное пространство.

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

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

Быть незнакомы друг другу не могут бессмертные боги,
Даже когда б и великое их разлучало пространство²¹.

Можно ли быть одновременно в двух местах? Можно, — отвечает логика чудесного. Ахилл после смерти пребывает в Аиде как тень героя, в доспехах, вместе с друзьями, сохраняя память (тени героев не теряют памяти в Аиде). Но он же пребывает бессмертным на Островах Блаженства, где он пирует в кругу героев, празднуя свою вечную свадьбу с Еленой, Медеей или другими: имен женских много. В веках оба образа уживаются в мифологии рядом. Здесь налицо дублирование образа независимо от его генезиса ²².

Логика чудесного не спрашивает: каким образом боги проносятся по воздуху или живут в воде, или каким образом Тезей у Вакхилида, подобно Садко, мог с корабля на дельфине спуститься в чертоги подводные Посейдона, не став человеком-амфибией, и вновь вернуться на корабль. Но тот же Тезей, сброшенный Ликомедом со скалы в море, утонул: ибо он уже исчерпал свой смысл и стал лишним * ²³.

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

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

Афина рождается из черепа Зевса. Она — мысль Зевса. Здесь закон причинности снят, но только в отношении законов естественных (природы). Логическое основание в скрытой форме дано. (Афина — мудрость, мысль Зевса). И этого достаточно для того, чтобы ментальный факт (то есть логическое основание) превратился в факт естественный, в вещественный аргумент. Пример — океанида Метида, то есть мысль, разум, мудрость (Μῆτις). Ею, титанидой, насильно овладел Зевс. Она от него беременна. Она должна родить дочь, которая будет равна

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

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

по мудрости и силе ее отцу Зевсу. И вслед за дочерью должна родить сына, более мощного, чем Зевс. Зевс, используя хитрость, проглатывает беременную Метиду в тот момент, когда она превратилась в крохотное существо. Он опасается рождения сына. Материнский плод проглоченной Зевсом Метиды, то есть дочь Мысли, развивается теперь в самом Зевсе. Дочери Мысли естественно родиться из головы Зевса, из вместилища мысли, то есть из самой мысли Зевса. На то он теперь «метиета Зевс» — *μητιεῖτα Ζεὺς*²⁴. Из вместилища разума, из головы Зевса, и рождается Афина, богиня мудрости. При этом миф до того конкретно-вещественно берет факт рождения из головы, что привлекает еще в роли повивальной бабки Прометея или его заместителя (в квартале Керамик Афин) и соперника по ремеслу бога Гефеста²⁵ или даже Диониса: ударом молота они раскалывают Зевсу череп, чтобы дать выход плоду.

* * *

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

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

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

самой видимости трехмерного тела — без какого-либо физического или химического изменения свойств этого тела.

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

Эпическая традиция предлагает причинное объяснение превращения тела из зримого в незримое в порядке второго чуда. Когда богу-покровителю героя надо спасти героя от гибели, он окружает его темным облаком и уносит с поля битвы. Так неоднократно были спасены Гектор Аполлоном, Эней и Парис — Афродитой и другие. Афина окружает тьмой Одиссея, чтобы он не был замечен. Сами боги предостоят пред лицом смертных невидимыми существами. Почему? — Потому что (как мы уже знаем из мифологии) на глазах смертного лежит пелена. Зрение смертных предельно. Они не могут видеть богов. Но когда боги снимают с глаз смертного пелену (ограниченность зрения), смертный полностью прозревает, обретая божественное зрение: он видит бога, он видит все*.

Во время собрания ахейян, в сцене ссоры Агамемнона с Ахиллом, Афина является на собрание зримой только для Ахилла, с глаз которого спала пелена мрака, но для других она остается незримой (Илиада, I, 198).

Позднее, еще на почве эпической традиции, античный рационализм, покидая мир чудесного, при своей натурфилософской тенденции, пытается истолковать причину того, почему боги незримы, при помощи учения о тонком эфирном веществе, из которого якобы состоят тела богов: это нечто вроде сухого огня Гераклита²⁶. Гомер указывает на особый состав-лимфу, текущую в кровеносных сосудах богов вместо крови²⁷. Но эти объяснения не делают богов менее материальными. Их тела остаются трехмерными (и подверженными органическим процессам). Боги ели, пили, вступали в половые сношения, рождались, росли и прочее. Они не были также призрачными или тенеподобно-облачными, подобно сотканым из эфира призракам, но могли таковыми предстать.

Впрочем, и эти, якобы призрачные, призраки, эти облачные существа, как и сама богиня облаков Нефела, вовсе не столь облачны и не столь призрачны: с призраком Елены Парис, а затем троянский царевич Деифоб разделяет ложе в Трое, обнимая отнюдь не тенеподобное тело, а плоть женщины; и Мене-

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

лай у Еврипида, до его прибытия в Египет, отнюдь не играет роли дремного целомудренного созерцателя красоты вновь обретенной «призрачной» Елены. Он не тщетно, как Фауст у Гете, протягивает к ней руки. Иначе он не обманулся бы: Елена — женщина, тело. И Иксион не поддался бы обману, если бы призрак Геры был только призраком. Ведь призрачная «Гера» родила от Иксиона Кентавра. Сама Нефела, богиня облаков, будучи женой Афаманта, родила ему Фрикса и Геллу.

Конечно, мы можем и здесь увидеть во влюбленных героях безумцев, принимающих галлюцинацию за действительность и призрак (фантом) за женщину, как это лукаво дано в неоконченной повести Лермонтова «Штосс». Там художник Лугин играет в штосс со стариком призраком (якобы призраком) на фантом женщины, реющей за плечом таинственного ночного гостя²⁸. Но эллинский миф не позволяет себе в тексте такой психологической игры. Он всегда до конца реален. И если налицо галлюцинация, мнимость, как это представлено в борьбе героя с оборотнями водяной стихии²⁹, то миф открыто заявляет: «Это морок, это только эстетическая игра». В мифах о второй Елене³⁰ и о мнимой Гере «призраки» введены моральной тенденцией³¹ (в более позднюю эпоху) с целью спасти честь почитаемой в Спарте богини Елены или честь богини Геры, почитаемой всей Элладой. Но для логики чудесного моральная тенденция не имеет обязательной силы. Если логика требует страстных объятий, то призрак обретает все качества страстной любовницы, хотя как призрак обладать ими не может. Призрак не может, но логика этого хочет — и чудо совершается*.

Два положения в отношении причинности в мире чудесного:

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

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

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

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

* Здесь открывается путь к логике микроскопического мира с его мифологической «вещью-ничто»³².

Еще пример:

Рог изобилия неиссякаем: он вечно изобилует пищей, плодами. Желание вкушать пищу есть единственная причина, обуславливающая действие рога. Никаких особых обстоятельств для того, чтобы вместо съеденной пищи появилась новая — не нужно. То, что рог изобилия есть символ вечного плодородия (земли), — это уже истолкование, а не логика, это истолкование смысла образа.

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

* * *

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

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

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

Ни одно судно не должно проплыть между Симплегадами (сталкивающимися скалами); ни одно судно, ни один моряк не должен проплыть мимо Острова Сирен; ни один смертный не должен разрешить загадку Сфинкса; ни от одного смертного нельзя отогнать Гарпий до выполнения ими их задания; никто не сможет взглянуть безнаказанно в лицо Медузе; никто не может избавить титана-зевсорца Прометея от терзающего его печень оршуна³³.

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

Когда певец Аполлона Орфей миновал Остров Сирен, побе-

див пением бывших муз мира титанов (а теперь прекрасного-лосых певиц-людоедок, превращенных в чудовищ-полуптиц), и ни один из героев-аргонавтов не кинулся в море, чтобы плыть к Сиренам, то Сирены кинулись со скалы в море и канули навсегда.

Когда Эдип разрешил загадку Сфинкса, Сфинкс кинулся в море и также канул навсегда.

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

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

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

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

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

* * *

Выполнение невыполнимых заданий, этот сказочный мотив, помимо его морального значения (например, возвеличивания отваги, усилия и труда, целеустремленной воли, мощи благого помысла), помимо также его эстетической прелести, есть как бы одна из логических категорий мира чудесного, причем чудо совершается здесь при помощи другого чуда: чудесного снадобья, или предмета, или акта вмешательства бога и так далее. Вспахать поле огнедышащими быками и посеять зубы дракона; добыть золотое руно, охраняемое драконом (добыть самое солнце!); обуздать крылатого коня Пегаса; пройти через Лабиринт и одолеть чудовище, людоеда Минотавра, — все это задания невыполнимые для смертного без помощи чуда. Ибо чудесное — а перед нами существа чудесные — можно одолеть только чудесным способом. Вот тут-то волшебные вещи и приходят на помощь героям, конечно, благодаря содействию богов, то есть также чудесных существ. Чудесные подвиги Геракла, героя «без помощи и платы»³⁴, первоначально также совершены с помощью волшебного оружия. Разница та, что другим героям это оружие даровали боги, Геракл же первоначально сделал его себе сам: он добыл себе палицу; он напоил свои стрелы ядом Лернейской гидры.

Для обуздания Пегаса Беллерофонту понадобилась волшебная уздечка, дарованная ему во сне богиней, ибо для победы над крылатой Химерой нужен был чудесный крылатый конь Пегас. Для одоления Медузы Персею понадобились крылатые сандалии Гермеса, шлем-невидимка Аида, волшебный щит и сумка нимф. Для того чтобы вспахать поле огнедышащими быками, Ясону понадобилась волшебная мазь неуязвимости, приготовленная волшебницей Медеей. Для выхода из Лабиринта и одоления Минотавра Тезею понадобились волшебный клубок ниток Ариадны и волшебный меч Эгея*.

Для чудесного мира мифа характерны еще две черты: явность тайного и тайна явного. Такова эстетическая игра чудесного.

Все, что совершается в мифе, предопределено. Тайна грядущего явна. Все предопределено от Мойр, предрешено от богов. Свершение же — дело героев. Судьбу героев и смертных, участь стран и городов, миф предвещает. Вначале сами боги подвластны Мойрам — даже Зевс, владыка богов и людей. Боги — только блюстители велений Мойр (отцом Мойр Зевс стал поздно)³⁵. Но все подвластные Мойрам бессмертные и смертные, зная всегда исход, все-таки не знают всего. Мир открыт для них — но не до конца. Там, где исход не может быть обнаружен явно, там выступает на помощь сила опосредствованная: вещание — оракул земли и неба (Олимпа) или подземного мрака. Вещают Селлы, жрецы Додонского дуба, открывая темное знание Земли, вещают Пифия и светлые провидцы Аполлона, вещают Сивиллы, вещают души — призраки умерших, тени подземного мира. Знание мыслей богов ведомо прорицателям: Тирегию, Меламеду, Амфиарая, Финею и другим. Иногда сами боги раскрывают тайну смертным. Такова явность тайного.

И все-таки не все открыто. Зевс знает все, и о себе знает все, но не до конца.

Уран знает, что будет свергнут собственным сыном от Геи-Земли, но не знает, каким, — и задерживает роды Земли. Земля-

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

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

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

роженица страдает. Крон заранее знает, что будет свергнут своим сыном, ибо он сам сверг своего отца Урана, но и он не знает, каким. Знают об этом правда Земли — Фемида — и Прометей, ее сын.

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

* У Аристотеля — τὸ ἐξ ἀρχῆς αἰτεῖσθαι³⁶.

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

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

Таково *petitio principii* мифа.

* * *

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

Итак, подвиг и участь героя предопределены Мойрой или ее исполнителем — волей бога: например, подвиг Персея. Это вмешательство бога, предрешающее подвиг героя, есть, по существу, как уже было выше указано, применение на практике *petitio principii* в роли реального предопределения. Таким образом, реальное предопределение результатов действий или подвига героя (его участи) и есть, в аспекте формальной логики, принятое заранее молчаливое допущение или предпосылка, необходимая для вывода заключения. Свершенный подвиг и есть такое заключение. Но предопределение Мойр предрешает это заключение *³⁷.

* * *

Поскольку в основе чуда, то есть любого чудесного акта, с точки зрения формальной логики явно лежит «первичное за-

* В чудесном мире мифа сверхъестественно-тайное, недоступное органам чувств и наблюдению, представлено как явное, то есть оно представлено чем-то материально-вещественным. Акт бога, воля бога — тайна. Но в мифе акт бога, воля бога явны, хотя бы самого бога налицо не было. Только Мойра-судьба действует скрыто, причем не только скрыто для смертного, но и для бога. Вмешательство Судьбы возможно только при посредстве бога. Сама же она остается тайной и в древнейшем мифе не выступает. Мойры, которых спрашивает Геракл (у псевдо-Аполлодора) о пути к Саду Гесперид, уже перестали быть древней Мойрой, равно как и Мойра, которую в античной сказке охпяняет пастух-Аполлон, чтобы выведать у нее участь Адмета³⁸.

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

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

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

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

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

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

Ступит на горы — горы трещат,
Ляжет на море — бездны кипят.

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

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

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

* Мы говорим метафорически: окаменел от ужаса. В мире чудесного смертный, взглянув в глаза Медузы, действительно окаменеет, то есть превращается в камень. «Ты осел», «ты свинья», — говорим мы, уподобляя человека ослу или свинье из-за его глупости и упорства или неряшливости и прожорства. В сказке у Апулея человек, Люций, действительно превращается в осла, а спутники Одиссея по волшебству Кирки — в свиней³⁹.

Кожу ползли, и сырое на вертелех мясо и мясо,
Снятое с вертелов, жалобно рев издавало бычачий ⁴⁰.

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

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

За тобой
И леса толпой (Горащий) ⁴¹.

В мифе ослепленная Метопы действительно мелет железные зерна.

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

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

О МНИМОМ ОСНОВАНИИ ДЛЯ РАЗДЕЛЕНИЯ

Для существ и предметов мира чудесного *fundamentum divisionis* (основание разделения), то есть единый признак различия, полагаемый в основание всякого логически правильного деления, не всегда обязателен; он нарушается и даже может вовсе отсутствовать. Такой единый признак различия для разделения и не может быть обязательным в мире чудесного, так как в силу чудесного акта особое различие может быть в лю-

бой момент снято, а вместе с ним снимается и само разделение на икс и игрек.

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

Скилла бессмертна. Одиссею, который хочет оружием отразить нападение Скиллы на корабль, проходящий между Скиллой и Харибдой, Афина говорит о бесцельности сопротивления чудовищу, раз Скилла бессмертна. И в то же время смертный Геракл в конце концов убивает бессмертную Скиллу. Он убивает ее потому, что надо было убрать с Земли последние существа архаического мира титанов, к которому принадлежала и Скилла⁴². Таких случаев немало.

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

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

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

Если Эгист убьет Агамемнона — предупреждают Эгиста боги — то его постигнет жестокая кара: то есть Эгист может якобы не убивать Агамемнона и тогда и он сам не будет убит Орестом. Но предупрежденный богами Эгист все же убивает Агамемнона. Почему? В силу ли своей злой воли или в силу изначального решения Мойр? Но ведь и сама злая воля Эгиста, побуждая его убить Агамемнона, делает это принудительно — во исполнение рокового «проклятия». Эгист — сын Фиеста. Фиест сын Пелопса. На роде Пелопса, следовательно, и на Эгисте Пелопиде лежит двойное проклятие роду Пелопидов царя Эномая и Миртила-возницы. Следовательно, «злая воля» Эгиста — от Мойр. Выбора нет.

Поэтому сказанное под условием (если Эгист убьет), якобы предоставляя Эгисту свободу выбора (убить или не убить),

заставляет его сделать безусловный вывод, то есть убить — в силу безусловного предопределения (проклятия).

Такова логика мифа.

В наших суждениях мы часто отрицая утверждаем и утверждая отрицаем: то есть наше отрицание одного есть тем самым утверждение чего-то другого и обратно — наше утверждение одного есть тем самым отрицание чего-то другого (*ad subcontrarium*). Но логика чудесного в мифе, отрицая одно, может одновременно отрицать ему прямо противоположное и, утверждая одно, может одновременно утверждать ему прямо противоположное.

То есть в логике чудесного отсутствует обязательность противоподразумеваемости; оно может отрицать так называемую контримпликацию.

Миф утверждает, что убитый Аполлоном-Парисом и затем сожженный Ахилл находится живым на Островах Блаженства. Но миф утверждает и другое, а именно то, что тень убитого Ахилла находится в Аиде. На Островах Блаженства Ахилл празднует свою вечную свадьбу с Еленой или Медеей или другой героидой — в Аиде тень Ахилла жалуется Одиссею на свою горькую участь. Оба Ахилла эллинского рая и ада существуют в классическую эпоху эллинской мифологии одновременно. Утверждая, что Ахилл находится на Островах Блаженства, миф тем самым отрицает, что Ахилл находится в Аиде. Однако миф именно этого не отрицает, а наоборот, утверждает, что Ахилл находится и в Аиде. То обстоятельство, что эти противоположные версии мифа возникли в разное время, ничего не меняет, так как обе версии издавна существовали в Элладе и были всем известны одновременно⁴³.

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

Такова алогическая логика мира чудесного.

В формальной логике здравого смысла оба модуса сводятся к принципу внутренней противоподразумеваемости. Логика мифа отрицает внутреннюю противоподразумеваемость.

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

* Правило формальной логики здравого смысла гласит: из двух противоречащих предложений одно должно быть истинным, а другое ложным, и между ними нет и быть не может ничего среднего. Ничуть — говорит логика чудесного. Из двух противоречащих положений:

- 1) оба могут быть истинными,
- 2) оба могут быть ложными,

Принцип исключенного третьего гласит: из двух противоречащих суждений одно должно быть истинным, другое ложным и между ними нет и не может быть ничего среднего — люди могут быть либо живыми, либо мертвыми. Но логика чудесного утверждает нечто третье: мертвые могут быть живыми и даже вечно живыми, хотя и отрешенными от мира живых. Таковы герои, обретшие вечную телесную жизнь на Островах Блаженства: тот же Ахилл, Менелай, Эак и другие.

Положению научного знания и жизненного опыта о том, что все материальные существа смертны, логика чудесного противопоставляет положение: «Есть материальные существа, которые бессмертны» — это боги и герои Блаженных Островов.

Таким образом логика чудесного замещает закон исключенного третьего законом неисключенного третьего и тем самым создает положительное понятие абсурда: ибо в мире чудесного не существует *reductio ad absurdum* (сведения к нелепости).

В нем нет нелепого — в нем все лепо.

Так, Страна Блаженства, доведенная до окарикатуренной страны-наизнанку (*Schlaraffenland*), выступает в мифе, в его фабульной географии как действительно существующая страна — например, Эфиопия, Афанья, Макария, Гиперборья и другие — с царями и обитателями-подданными⁴⁴.

Сама нелепость, то есть самая нелепейшая фантазия, в мире чудесного воплощена в живое существо, в образ Химеры, в дикое сочетание окрыленного льва, козы и змеи (дракона). Но раз абсурд выступает как чудесное существо, чудесный предмет, чудесный акт, чудесный факт, то абсурд не есть уже абсурд.

Абсурдом в мире чудесного была бы вера в недопустимость или в невозможность существования абсурдов. То есть абсурдом было бы утверждение: *reductio ad absurdum abest* (сведения к нелепости не существует). Такое положение, как «абсурда нет», было бы, согласно логике чудесного, действительным и единственным абсурдом в мире чудесного, ибо там любой абсурд логики здравого смысла существует как не-абсурд.

Но как раз известная логическая ошибка — *post hoc, ergo propter hoc*^{*}, то есть ошибка заключения «от повторяющейся последовательности двух явлений к их причинной обусловленности», является в мире чудесного не ошибкой, а закономерным причинно обусловленным отношением. На этом законе

3) и между ними может быть нечто среднее, то есть возможность третьего положения не исключена.

Это и есть закон неисключенного третьего.

Формальная логика говорит: «из двух предложений», логика же чудесного говорит: «из двух положений». Она всегда конкретна, материальна. Согласно логике чудесного можно быть одновременно зримым и незримым (Персей), бессмертным и смертным (Скилла).

^{*} См. Л. Толстой. Война и мир⁴⁵.

(в скрытом виде) — *post hoc, ergo propter hoc* («если вслед за этим, следовательно вследствие этого») — основано объяснение множества актов и мотивов действий по воле бога: Зевса, Геры, Афины, Посейдона. Воля бога есть в таких случаях неизменно предшествующее *propter hoc*; после изъявления воли бога (причина) и действие следует якобы с необходимостью*.

В «Илиаде» в сцене штурма ахейских кораблей, когда у героя Главка разрывается тетива лука и он не может защищать корабли, дано объяснение (*propter hoc*) — «так хочет бог»⁴⁷; лук потому сломался, что бог хочет даровать победу троянцам. Воля бога — это предшествующее (*propter hoc*), крушение лука — это последующее (*post hoc*).

Мы можем формулировать так: всякий раз как бог хочет, чтобы герой потерпел поражение, герой терпит поражение. Вывод: герой терпит поражение вследствие волеизъявления бога (оно есть причина его поражения). Поэтому при неудаче действия героя неудача объясняется (редуцированно) злой волей бога.

Герой посылает копьё в противника. Копьё летит мимо, или задевает противника, или застревает в его доспехах. Почему? Потому что (дает объяснение миф) бог захотел, чтобы копьё не попало. «Плохой прицел» или «ловкость противника» как причина неудачи отпадают, хотя бы они были очевидны. Перед нами аналогия магическому акту. Объяснение, «каким образом» бог совершает свое волеизъявление, не дается.

На *post hoc, ergo propter hoc* построено действие волшебных предметов.

Еще пример:

По пути в Аид душа пролетает мимо Белой Скалы (*Λευκή πέτρα*), расположенной перед входом в Аид. В Аиде душа теряет память — *post hoc*. Вывод: душа теряет память, потому что она пролетела мимо Белой Скалы. Белая Скала — скала забвения: *propter hoc*; потеря памяти: *post hoc*. Так объясняет логика чудесного.

Существовала поговорка *ἀπὸ Λευκῆς πέτρας* — «прыжок с Белой Скалы» как прыжок забвения (впасть в забвение). Эта метафора послужила стимулом к легенде о смерти Сафо — о ее прыжке с Белого Утеса.

Зато так называемая аксиома силлогизма о последовательности мысли в мире чудесного необязательна. Согласно аксиоме силлогизма мы, приняв посылки, не вправе не принимать заключения. То есть «раз посылки истинны и раз отношения между

* Причем — и таков священный закон мира богов — воля одного бога не смеет препятствовать воле другого бога. Пример — судьба Ипполита: Артемиде не может защитить его против мстительной Афродиты (трагедия Еврипида «Ипполит»). Если у Гомера воля одного бога нарушает волю другого бога, то там идет борьба между богами: *realis repugnantia*⁴⁶. По сути дела, перед нами редуцированное заключение.

терминами в них соответствуют условиям правильного вывода, то должен быть истинным и самый вывод»*. Это — самоочевидная истина.

Ничуть, утверждает мир чудесного: «Приняв посылки, мы вправе не принимать заключения. Истинность посылок не обуславливает истинности вывода». Таков закон, который можно формулировать как закон отрицания самоочевидности — «не верь своим глазам», отрицание вывода — то есть отрицание аксиомы силлогизма.

Более того: из неистинных ложных нелепых посылок, но построенных по всем правилам силлогизма, получается правильный вывод, который в мире чудесного предстоит как истина. Мы можем сделать, например, ложное антиньютонovo допущение, приняв его как посылку.

Первая посылка: любое неодушевленное тело может само по себе передвигаться, не понуждаемое к этому никакой механической действующей силой (то есть без положения *a viribus impressis cogitur statum suum mutare*⁴⁹).

Вторая посылка: камень — неодушевленное тело.

Вывод: камень может передвигаться без механического воздействия на него.

Так были построены, по мифу, каменные стены Фив (в Беотии). Чудодейственный Амфион играл на волшебной кифаре, и камни, очарованные звуками кифары, передвигаясь, сами собой укладывались и воздвигали стены.

Еще пример отмены аксиомы силлогизма.

Только божественные существа (или бывшие боги) бессмертны. Живой человек — не божественное существо.

Тем не менее. Вывод: в мире чудесного некоторые человеческие существа при жизни бывают бессмертны. Например: Ганимед, Тифон, морской Главк. Обычный же логический вывод гласил бы: ни один человек при жизни не бывает бессмертным.

Необязательность аксиомы силлогизма для мира чудесного показывает, что если в мире чудесного (мифа) логическая последовательность мысли отрицается, то зато утверждается последовательность непоследовательных вещей и явлений, то есть последовательность непоследовательности.

Да и было бы нелепым искать в мифе последовательность и единство, присущие миру здравого смысла. Миф следует только логике «комбинирования» до полного исчерпывания возможных комбинаций, до замыкания логической кривой смысла в круг.

Амброзия дает вечную юность, жизненную силу (повышает тонус жизненный), красоту. Она исцеляет (болезни и раны). В этом смысле — она пища бессмертия. Но полубогу Тифону,

* См.: «Логика» В. Ф. Асмуса⁴⁸.

возлюбленному Зари-Эос, получившему бессмертие от Зевса, амброзия не дает вечной юности. Почему? Потому что в мифологии возникла новая комбинация, новый сюжетный вариант на пути развития логической кривой смысла «бессмертие»: обретение бессмертия без вечной юности. И тогда свойства амброзии во внимание не принимаются, ибо богиня Эос выпросила у Зевса бессмертие, забыв выпросить ему юность. Миф о них как бы забыл. Тщетно Эос обтирает и кормит своего любимого амброзией. Он дряхлеет и ссыхается. Сила логики самой темы, смысл данной новой комбинации оказался сильнее свойств амброзии (смысла пищи бессмертия) и самого бессмертия.

Последовательность логики здравого смысла чужда логике чудесного. Особенно в отношении свойств вещей она с точки зрения здравого смысла откровенно алогична. Это отчетливо проявляется там, где налицо количественные отношения: величина, мера, о которых миф забывает.

Геркул играет решающую роль при гигантомахии. Собственно говоря, это он, а не Олимпийцы, поразил гигантов при Флеграх на Горелом поле. Он вступает в единоборство с единичными гигантами, как атлет с атлетом, — например, с Алкионом: Он замещает на время титана небодержателя Атланта в роли небодержателя, приняв на плечи столпы небесные. Атлант — сам по себе Гора. Геркул — далеко не гора. Он один из аргонавтов, гребцов на корабле Арго, и сидит на тех же скамьях, что и Ясон и Орфей. Пусть он самый рослый из них, но ему далеко до гиганта. Его жены — Мегара, Деянира, Иола — не гигантки. Перед Атлантом или Алкионом Геркул уподобился бы Одиссею, стоящему перед циклопом Полифемом. И тем не менее Геркул вступает как противник гигантов и великанов и побеждает их в единоборстве. Такова логика мифа. Где логике мифа нужно, там она забывает о количественных соотношениях (о величине) и оперирует действующими фигурами так, как будто количественные взаимоотношения установлены правильно*. По существу, здесь борются два смысла, а не два героя: борется смысл «герой Геркул» со смыслом «гигант», а вопрос о соотносительной величине их тел снят. Для логики чудесного сюжета важна идея победы Геркула над гигантами. Поэтому смысл «победа» вытесняет необходимость или даже вовсе снимает всякое соотношение величин и мер, не усматривая и не желая замечать здесь несообразности, делающей невозможным такой акт, как единоборство Геркула с гигантом (или великаном). Важен смысл, а не зрительный образ. А если зрительный образ нужен, что ж! логика чудесного мгновенно уравнивает силы, умаляя одну фигуру, увеличивая другую.

Мы могли бы принять количественные отношения меры и

* В Библии Давид-мальчик противопоставлен великану Голиафу.

величины в мифе за вечно переменные или вечно неопределенные постоянства, в тех случаях когда герой мифа, подобно оборотню, принимает в любой момент любую величину в зависимости от ситуации и противника. Но это означало бы требовать последовательности у логики чудесного, у которой, если и есть последовательность, то только одна: последовательность непоследовательности, то есть последовательность смысла внутреннего образа при непоследовательности внешнего образа, нечто вроде постоянства изменчивости у Гераклита, когда вечная текучесть существования является единым вечным неизменным смыслом или единственной константой бытия или его логосом (законом).

В «Одиссее» открытая борьба Одиссея и его спутников с великанами лестригонами (теми же гигантами) оказалась невозможной. Почти все корабли Одиссея и его спутников были захвачены исполинами-людоедами и погибли. Но в мифе об аргонавтах аргонавты, несмотря на отсутствие Геракла (!), вступают в открытый бой с такими же великанами, как и лестригоны, и не только побеждают их, но и почти поголовно уничтожают. В первом случае мифу было необходимо избавиться от племени героев: ибо возвращение Одиссея со спутниками есть эпизод из общей темы возвращения героев после Троянской войны (Νόστοι)⁵⁰, где оно есть поведание о том, как погибло племя героев согласно решению Зевса. Во втором случае (с аргонавтами) мифу было необходимо наряду с гигантами уничтожить народы титанического происхождения — великанов и освободить от них Евксинский Понт. Событие это происходит незадолго до гигантомахии, при среднем поколении героев, и поэтому герои-аргонавты одолели великанов. Между тем величина и мощь гигантов и великанов была в обоих случаях одна и та же и соотношение величины тел и сил противников также было одно и то же. В обоих случаях решала имажинативная логика сюжета, позволяющая абсолютной воле творческого желания действовать в мире чудесного сообразно цели и смыслу мифологического сюжета.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Так логика чудесного открывает нам чуждый здравому смыслу формальной логики некий «разум неразумия» в нашем творческом воображении. Этот разум «неразумия» стоит в противоречии к разумным правилам формальной логики здравого смысла, но он есть все-таки разум, ибо его «неразумие» все же подчинено логике, хотя и особой: имажинативной логике мифотворца. То, что с точки зрения формальной логики является заблуждением, ошибкой, то в логике чудесного утверждается как закон, управляющий чудесным миром.

«Алогия» мира чудесного — только «якобы алогия»: в нем есть своя логика.

В этом мире все условное безусловно, все гипотетическое категорично, все вероятное несомненно — и обратно: безусловное может стать условным. В нем есть даже условная безусловность: предопределение Мойр. Ибо все гипотетическое, вероятное, относительное, перспективное, условное не находит там для себя места. И если что в нем бывает условным, так это сама безусловность или, вернее, ее символ — Мойра. Предопределение Мойры лишь тогда незыблемо и неотвратимо, когда на страже его стоят блюстители-боги или, что то же, бог богов Зевс. Он сам в конце концов стал Мойрой и вместе с тем выразителем той абсолютной силы желания, которая определяет цель, исход и смысл чудесного мира. Ананка, всеобщая необходимость, повелевает, и повеления ее неотвратимы. Мойра — индивидуальная необходимость, блюдя веления Ананки, предопределяет участь каждого. Боги же следят за выполнением предопределения Мойр и сами якобы становятся Мойрой. Воля героя представлена свободной, и сам герой гибнет от свободы своей воли. Но эта свобода мнима. Отсюда трагический героизм эллина*.

В этом мифе все тайное явно и, наоборот, все явное тайно.

В нем все неестественное и противоестественное дано как некая сверхъестественная естественность.

В нем все — аксиома и, наоборот, все общепринятые аксиомы могут быть отменены.

В нем любая последовательность становится с точки зрения здравого смысла непоследовательной и любая непоследовательность последовательна. Более того, в нем есть даже последовательность непоследовательности.

В нем любая нелепость разума, само безумие (Лисса, Мания) олицетворено и действует как разум, и, наоборот, разум в качестве только здравого смысла безумен.

В нем все иллюзии суть реальности, суть вещества и предметы (вещи), а не обманы чувств и дум, даже если они должны обмануть.

В нем наличны «иллюзии иллюзий» — тот морок чудесного, который хочет обмануть само чудесное якобы образом и якобы плотью, то есть своим «якобы существованием».

В нем все фигуральное и тропическое, то есть любые мета-

* Патрокл штурмует стены Трои, которые не могут быть взяты без наличия особых условий и которые тем не менее защищает против Патрокла Аполлон, несмотря на отсутствие этих условий (см. слово *αἶσα*⁵¹): иначе Патрокл возьмет Трою, ибо абсолютная свобода желания не нуждается в аргументации. Раз желание декретировано, то дедуктивное доказательство «в сущности» излишне. Индуктивное же доказательство в мифе уже само по себе есть нечто осуществленное, есть само чудо.

форы и метонимии, любые гиперболы и катахрезы, суть не подобия, а качества и вещи. Они материальны, телесны, а не символы.

В нем порочный круг беспорочен, ибо развязка дана в самой завязке, безвыходности нет, все спорное разрешено, начало и конец как бы сходятся, противоречие осуществлено и предстоит глазам.

В нем все предопределено без насилия, играет свободой воли, угрожает силой свободной воли героя самому предопределению.

В нем само предопределение угрожает самой этой свободной волей героя или бога себе самому, до того мир чудесного требует свободы от себя и для себя — эстетической игры ради.

В нем все бессмысленное обретает бесконечный смысл и все осмысленное может стать вверх ногами.

В нем дилемма разрешается синтезом, ибо среднее дано и противоречие снимается вовсе, ибо «исключенное третье» есть, ибо в этом мире чудесного действует закон не исключенного третьего⁵².

В нем все качества и функции абсолютны, все превращается во все, мера не подчинена норме, малое становится сколь угодно большим и большое сколь угодно малым (Метида проглочена Зевсом), бесконечное включается в конечное.

В нем в мгновение ока и воочию осуществляется великий закон метаморфозы, основоположный закон природы, ее самый таинственный закон при всей его морфологической наглядности. Но этот закон в мире чудесного осуществляется как игра, где любое может быть обращено в любое: например, все — в золото, все — в хлеб*. И где живое, став мертвым, может вновь стать живым, где прошлое возвращается грядущему, и где распавшееся вновь воссоединяется в целое.

В нем *qui pro quo* не исключение и не есть казус для комизма, хотя и может стать таковым, а выступает как правило, как частный случай того же закона метаморфозы, играющего самим собой: это Зевс в образе Амфитриона на ложе Алкмены, это обольстительный призрак Елены вместо самой Елены в страстных объятиях Париса.

В нем осуществимо все неосуществимое, достижимо все недостижимое, выполнимо все невыполнимое, ибо миром чудесного управляет абсолютная сила и свобода творческого желания как первое и последнее основание для любого следствия, как первоисточник, порождающий из себя причины всех действий, всех чудес.

Есть ли чайные, мечта или идея, которые не осуществила

* Миф о царе Мидасе, о дочерях Ания, о Зевсе и Метиде, о Фетиде и Пелее (любовная борьба), о Менелае и Главке, Геракле и Периклимене (смертоносная борьба).

бы эта абсолютная сила творческого желания в чудесном мире мифа? И само это осуществление и все, что существует в этом мире, носит характер абсолютный, завершённый и запечатлённый с такой пластической образностью и само по себе столь многопланно по смыслу, что тысячелетия не могут отвести от этих мифологических образов своих тысячелетних дум и глаз.

В нем даже идея бесконечности непрерывного движения осуществила себя в образах вечной казни бесцельным трудом богоборцов во мгле Тартара (некогда они были богами — соперниками Олимпийцев, но затем они были забыты, снижены до героев и дискредитированы до чудовищных злодеев).

Вечно вращается на огненном колесе Иксион, вечно вкатывает на гору Сизиф свой вечно скатывающийся камень, вечно выливают свои кувшины в бездонную бочку Данаиды, вечно поднимаются, убегая над головой Тантала, отягченные плодами ветви, чтобы вновь опуститься и манить, и вечно утекает и вновь притекает, почти касаясь его жаждущих губ, свежий ручей.

Пусть напрасно усилие, бесцелен труд, безнадежна надежда — но нет перерыва и нет конца.

Ананка — всеобщая необходимость. Мойры-судьбы блюдут ее веления, предопределяя участь каждого; боги блюдут предопределения Мойр, но воля человека-героя для него якобы свободна*. Он вправе не покориться Мойре, хотя и не может выйти из-под власти Ананки.

Так логика мифа сочетает необходимость со свободой, понимая под последней героическое усилие, независимо от предопределяющего ее исхода.

ЛОГИКА ОБРАЗА В ЭЛЛИНСКОМ МИФЕ. ДВИЖЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗА⁵³.

Опираясь на образы как на представления, мы обычно рассматриваем воображение как способность создавать образы и оперировать ими, отводя воображению место в психологии. Но мы забываем при этом, что высшая деятельность воображения протекает в области «идей» и что образ есть не только представление, а также и смысл, и иногда только смысл, и что предстательность образа является часто только кажущейся. Нередко мы только понимаем образ, а не представляем его себе.

Идеи суть смыслообразы — внутренние образы, воображения.

Нелепо предполагать, что «красота», шествующая по занебной дороге, была для Платона высшим подобием античной

* Свобода героя, по существу, мнима. Он нарушает волю Необходимости, как мятежник, и боги, предотвращая последствия мятежа, противостоят его воле. Мятежный герой гибнет (Капаней в «Семеро против Фив»).

статуи, что «сущности» суть представимые существа, или же что смысл формы есть зримая геометрическая форма. Не менее нелепо предполагать, что для Платона «идея» есть духовное существо или некая метафизическая вещь или некое метафизическое движение. Здесь сказывается стремление здравого смысла сделать наше понимание, «смыслообраз» — чувственным подобием вещественно существующего. Так это было в эпоху господства статической субстанции. Ныне, в эпоху динамической субстанции и асубстанцииальности «идею» воспринимают как некое подобие волны (как некую вибрацию, трансформацию смысла), как нечто двуспецифическое, диалектическое, и в дальнейшем идеи Платона будут истолковывать в аспекте теоретических понятий, вытекающих из науки о микрокосмосе.

В этой главе я не предлагаю ни аллегорического, ни морализирующего истолкования мифа. Я даю только его логику, не столько логику сюжета, то есть мифологического поведения, созданного поэтами, мыслителями и «народом», сколько логику образа, а следовательно, и смысла.

В сюжете любого мифа можно найти напластования мифов различных эпох и племен, отзвуки различных религиозных и моральных воззрений, исторических событий, отголоски родового и племенного строя, пестрые остатки культов, контаминации сюжетных мотивов и даже целых мифов, героических сказаний и сказок. Словом, сюжет мифа — это сложнейший конгломерат во всех разрезах его сюжетного тела.

Я даю логику образа не как единого индивидуального образа, а как всей последовательной совокупности индивидуальных образов одного логического смысла. Можно рискнуть в данном случае термином «смыслообраз». Сперва образ всегда конкретный предмет, затем он становится символом. Например, «виденье» как смысл сперва определяется конкретно «глазом». Затем «глаз» становится символическим «внутренним зрением», и одновременно физическая «слепота» переходит в «слепоту духовную».

* * *

Каждый миф дает нам тот или иной единичный конкретный образ и смысл этого образа: Киклоп, Аргус, Тиресий — конкретные образы.

Совокупность таких конкретных образов, представленных в плане одного развивающегося смысла, например, «зрение», как смысл ряда образов, составляет «целокупный образ» группы мифов, которые были созданы в разные времена народом, его поэтами и мыслителями, иногда независимо друг от друга. Но если проследить по фазам метаморфозу смысла такой группы мифов, мы убедимся, что воображение множества нам неведо-

мых создателей его единичных конкретных образов, изменявших по-своему смысл этих единичных образов, дает в итоге строго логическое последовательное развитие смысла этих образов до полного его исчерпывания. Такая совокупность мифов, исчерпывающих какой-нибудь определенный смысл (например, «вѣденье») при посредстве метаморфозы единичных конкретных образов, и создает нам целокупный образ.

Что здесь поражает?

Поражает то обстоятельство, что воображение народа или множества особей, принадлежащих к разным векам, коллективно работает творчески так, что в итоге перед нами возникает законченная картина логического развития смысла целокупного образа — до полного исчерпывания этого смысла. Налицо все комбинации в рамках данного смысла. В результате мы можем построить логику движения определенного целокупного образа. Переходя по конвейеру единичных образов как бы от одной фазы к другой, мы можем проследить всю метаморфозу отдельных смыслов такого целокупного образа до полного исчерпывания этого целокупного смысла. Смысл «вѣденья» (зрение) исчерпал себя. Смысловая кривая как бы замкнулась.

Так воочию обнаруживает себя та удивительная последовательность логики мифа, в основе которой лежит творческая логика человеческого воображения, которое открывается нам одновременно как дар комбинирования и как дар познания.

* * *

Логика образа как исчерпывание смысла целокупного образа раскрывается в мифе последовательным рядом единичных конкретных образов, как быдвигающихся по кривой до ее замыкания в круг.

Замыканием в круг исчерпывается смысл целокупного образа. Само логическое движение единичных конкретных образов по кривой смысла совершается часто по принципу противоположности. Так в целокупном образе «вѣденья» («зрячий глаз» и «слепота») единичному конкретному образу одноглазого Киклопа противопоставляется образ тысячеглазого Аргуса; «слепоте зрячести» физически зрячего, но при этом внутренне духовно слепого Эдипа, преступника поневоле, противопоставляется «зрячьность слепоты» физически слепого, но при этом внутренне духовно зрячего прорицателя-провидца Тиресия и самого, уже тоже физически слепого, но при этом внутренне духовно прорезвешего Эдипа в Колоне.

Образу слепца-аэда, песнопевца Демодока, которому при рождении муза «очи затмила», но взамен даровала искусство песнопения⁵⁴, в мифах противопоставлен образ прославленного даром песнопения Фамиры Кифареда, которому музы за высо-

комерный вызов самих же муз на состязание, затмили очи и слух.

В целокупном смыслообразе «голода» образу голода Тантала, Мидаса, Финея, никогда не утоляемого из-за недоступности пищи, противопоставляется образ ничем не утолимого голода ненасытного царя Эрисихтона, который в конце концов съел самого себя⁵⁵.

И в том же целокупном смыслообразе «голода» в противовес чудесному обращению всех вещей, в том числе и хлеба, в золото, чуть прикоснется к нему рука царя Мидаса, возникает в мифах образ обращения любого предмета, а следовательно, и золота в хлеб, чуть прикоснется к нему рука одной из дочерей Ания (античная параллель к чуду в Кане Галилейской).

В целокупном смыслообразе «безумия», ниспосылаемого богами на смертного в возмездие за богоборчество, рядом с трагическим образом Беллерофонта, впавшего в безумие за сверхчеловеческое дерзание взлететь на Пегасе к богам на Олимп, встает трагический образ Геракла, также впавшего в безумие по воле богов, но ради дерзания на сверхчеловеческие подвиги и в награду за это вознесенного на Олимп: апофеоз Геракла.

Беллерофонт в мифе за свое дерзание свергнут — Геракл в мифе вознесен во имя дерзания.

Образу провидца Тиресия, которому Зевсом срок жизни продлен, в мифах тут же противопоставляется образ нечестивого дионисоборца, царя Ликурга Фракийского, которому срок жизни Зевсом укорочен.

Но такая полярность смыслов в пределах единого целокупного образа только намечает его этапы (фазы) или определяет его границы.

Смысл целокупного образа многопланен, поэтому принцип контраста проводится в разнообразных планах, создавая как бы систему кривых, по которым двигаются детали единичных конкретных образов того или иного мифа или его варианта. Однако одним только контрастом единичных образов не исчерпывается смысл целокупного образа: контраст своим отталкиванием скорее стимулирует движение образа в сторону усиления и ослабления или осложнения и переключения смысла, создавая промежуточные логические ступени по восходящей или нисходящей кривой, то есть контраст вызывает последовательную метаморфозу в рамках целокупного образа, раскрывая единичные его обнаружения до полного исчерпывания его смысла.

Так возникает многопланная скала возможных основных комбинаций или смысловых положений мифологического образа.

Вышеуказанный целокупный образ «виденье» обнимает внешнее и внутреннее зрение, то есть чувственное зрение и прозрение. Смысл как бы поворачивается по горизонтальной

оси (оси «зрения»), воплощаясь в последовательном ряде образов: Киклопа — Аргуса — Гелия — Линкея — Эдипа — Тиресия — Пенфея — Кассандры. Но одновременно образ «виденья» обнимает внешнюю и внутреннюю «слепоту» человека, заставляя смысл поворачиваться как бы по вертикальной оси слепоты и воплощаться в новый последовательный ряд образов, причем внешний и внутренний мир, внешнее и внутреннее «зрение» и «слепота» переключаются. Так возникают образы Ликурга, Дафниса, Феникса, Финея, Метопы, Ориона, и опять-таки Тиресия и Эдипа.

Не естественнонаучный или социально-исторический генезис образа, не сведение его к олицетворению сил природы или атмосферных явлений, или к формам культа или к трудовым процессам раскрывает нам смысл самого образа, и его конкретное обличье, и роль в мифологическом сюжете, характер его действий и его судьбы в том или ином варианте мифа, созданного воображением народа, поэтов и мыслителей Эллады.

Мы прослеживаем имажинативную жизнь образа, а не его историческую жизнь, оставляя в стороне стимулировавшие его внешние импульсы, мы прослеживаем его только как выражение логики воображения в его творческом продвижении и познании мира в образах мифа. Только в этом плане теперь целиком развернется перед нами вышеуказанный образ «виденья».

Первозданные дети Геи-Земли, одноглазые киклопы «Теогонии», — чудесные кузнецы. Они выковывают Зевсу громы и молнии — разящий керавн-перун. Они выковывают также землепотрясающий трезубец (остывшую молнию) Посейдону, страшный жезл Урей водителю душ Гермесу-Психопомпу и шлем-невидимку богу преисподней Аиду.

Но кто они, эти одноглазые? Если они суть солнца, создающие грозы, то смысл их одноглазости, даже как символ солнца, остается при таком ясном объяснении по-прежнему темным и нераскрытым. У них нет еще образа, есть только характерный признак — один глаз. Поэтому они пока вне смысла.

Но одноглазый киклоп «Одиссеи» Полифем в сказочном сюжете его столкновения с Одиссеем есть уже образ, уже действующее лицо, ему же дана определенная роль и судьба. Своим «одним» глазом он зачинает движение целокупного образа «виденья» как смысла, то есть как смыслообраза, и мы можем проследить движение, то есть метаморфозу этого образа, по кривой смысла до его исчерпывания, переходя от мифа к мифу через последовательный ряд конкретных единичных образов, в которых этот смысл воплощен.

Образом одноглазого Киклопа открывается внешнее виденье. Мы можем, конечно, истолковать этот один круглый глаз Киклопа как прямолинейное или одностороннее виденье, тупо упершееся в одну точку. Но это истолкование излишне. Образ Кик-

лопа «Одиссеи» говорит больше сам по себе, чем любое его истолкование.

Ему противопоставляется образ тысячеглазого Аргуса, во все стороны зрящего, бдительного стража страдальцы Ио и стража Геры. У него глаза даже на затылке. Они рассыпаны и по всему телу. Хотите найти подобие: взгляните на звездное небо и на павлиний хвост, куда Гера перенесла глаза своего верного союзника Аргуса, когда Гермес, по воле Зевса, отсек ему голову чудесным адамантовым серпом-мечом, некогда оскопившим небо-Урана.

Одностороннему «виденью» Киклопа противопоставлено «виденье» многостороннее. Но и оно оказалось недостаточным перед дальновидностью бога. Одноглазый дикарь киклоп Полифем был ослеплен хитроумным Одиссеем, потому что Полифем был слеп умом по сравнению с умом Одиссея.

Одноглазое зрение — духовнослепое зрение.

Но и тысячеглазый Аргус оказался слепым пред глубоким виденьем-знанием Гермеса — и отлетела голова Аргуса: во все стороны видящий — еще не всевидящий.

Еще шаг, еще усиление образа — и перед нами встает всевидящий Гелий — Солнцебог, который по Гомеру:

Все видит, все слышит, все знает *⁵⁶.

Он даже знает то, чего никто на земле не знает: он знает, кто похитил Кору-Персефону. Мать Деметра от него услышала мрачное имя похитителя — владыки преисподней, бога Аида: смерть похитила Кору.

Но образ всевидящего Гелия — сверхчеловеческое знание. Кривая же смысла пока не выходит за пределы якобы человеческого. Поэтому не от сверхобраза Гелия, а от образа Аргуса, от многосторонневидящего ведет логический путь к третьему образу — образу Дальнезоркого и все насквозь видящего Линкея.

Это Линкей-аргонавт, стоя на носу корабля Арго, вглядывался в далекое море: близки ли роковые скалы Симплегады. Он видит даже сквозь землю, он проникает взором твердые тела: это он увидел сквозь кряжистую кору спрятавшегося в дупле исполинского дерева одного из Диоскуров — героя Кастора, и руководимый зоркостью Линкея его брат, могучий гордец Идас, послал копьё и поразил затаившегося в дупле героя.

Но и дальнезоркое виденье не спасло Линкея, и он пал от руки брата Кастора, бессмертного сына Зевса — Полидевка. И он оказался слепым пред сыном Зевса, звезду горящую зажигающим морякам на мачте в ночь непогоды⁵⁷ <...>

Одностороннее виденье — многостороннее или всестороннее

* У Гелия — что ни луч, то глаз.

виденье — виденье дальнезоркое и виденье насквозь олицетворяют образы Киклопа, Аргуса, Гелия, Линкея. Ими внешнее зрение исчерпано. Нужен переход к внутреннему зрению, переключение смысла. И возникает образ мудрого Эдипа — сперва зрячего слепца, а затем слепого провидца (ясновидящего). Это не истолкование абстрактных символов. Сам миф дает зримые, материальные, чувственные образы: сперва образ зрячего Эдипа, затем образ Эдипа ослепленного.

Эдип в трагедии «Эдип царь» еще зряч, но он сам ослепляет себя, когда осознает всю самонадеянность своей ограниченной зрячести смертного. Будучи предупрежденным, что он убьет своего отца и женится на своей матери, убегая от убийства и кровосмесительного брака, он все же убил своего отца, не желая, не зная, что это его отец (о слепота!), и он женился на своей матери Иокасте, не зная, что это его мать (о слепота!). Он совершил два самых тяжелых преступления — отцеубийство и кровосмешение — по неведению, по слепоте своей. Он преступник по неведению. Более того: он преступник поневоле. Но что такое «неведение» и что означает «поневоле» без насильственного внешнего принуждения, как не слепоту? Он видел своего отца, он видел свою мать — и он убил его, и совершил кровосмешение. И это значит быть зрячим! И это значит быть мудрым — разгадать загадку Сфинкса! — Нет, это слепота. Так прочь же слепое зрение! Лучше мрак, чем обман, — и Эдип вырывает у себя глаза. Внешний мир «виденья» исчез. Осталась только ощупь его. Но ему открылся внутренний мир: и смысл образа «виденье» переходит из внешнего к внутреннему оку.

«Слепота зрячести» тотчас оборачивается в «зрячесть слепоты». Образ духовно слепого при физической зрячести Эдипа вызывает образ провидца, слепого старца Тиресия, знавшего то, чего не знал зрячий Эдип. Сам Эдип не знает, а Тиресий знает, что Эдип отцеубийца и муж своей матери.

Некогда в юности Тиресий был зряч. Но он случайно дерзкими глазами смертного увидел то, чего смертный не смеет видеть: нагую купающуюся бессмертную богиню Палладу. И богиня, выпрыгнув из воды, вырвала у юноши глаза. Мы уже знаем: по молению матери Тиресия нимфы Харикло, подруги Паллады, Тиресий — такой же преступник поневоле, как Эдип, — получил дар провидца: дар понимать голоса птиц, волю богов и видеть грядущее.

Тиресий получил свое внутреннее виденье, то есть прозрение свое, познание от богов в дар как плату за ослепление. Эдип сам же обретает свое прозрение в конце многострадального пути как искупление и награду. В трагедии «Эдип в Колоне» Софокла Эдип, став старцем, обогащается таким же знанием-провиденьем, как и Тиресий. Он видит грядущее: судьбу

своих, им же самим проклятых сыновей и грядущую славу Афин, предоставивших ему в роще Эриний место вечного упокоения.

В мифологических образах провидцев — Эдипа в Колоне и Тиресия — в этих олицетворениях «зрячей слепоты» виденье открывается нам как «веденье»: его смысл переходит в новую форму. Впервые в мифе возникает идея замещения мнимой проницательности утраченного органа зрения (глаза), основного источника чувственного опыта, радости жизни и знания, часто, быть может, иллюзорного и перспективного, но восторгом красоты переполняющего сердце эллина.

Миф отчетливо высказывает, что Паллада взамен вырванных глаз даровала Тиресию ясновиденье, высшее постижение тайн природы: ибо что такое понимание голосов птиц и богов, как не постижение тайн природы. И что такое ясновиденье провидца, как не торжество мысли, разгадывающей грядущее и предрекающей пути человеку среди его вечной одиссеи.

Загадка Сфинкса, разгаданная мудрым Эдипом, означала: человек. Не случайно такая ходячая энигма (загадка), почти поговорка, известная каждому встречному, попала в миф об Эдипе и была использована Софоклом.

Мудрость этой загадки — в ее второй части — в разгадке. Когда зрячий Эдип разгадал загадку Сфинкса: кто ходит утром на четырех, днем на двух, а вечером на трех ногах? — и сказал: человек, его мудрость была еще слепа. Ибо с разгадки, со слова «человек», только и начинается мудрая загадка Сфинкса: что знает Человек? Что может знать Человек? Загадка Сфинкса — загадка знания. Только пройдя долгий путь страдания, опираясь на посох нового внутреннего опыта, поняв слепой Эдип тайну знания, как бы прозрев в своей слепоте. И, думается, когда Эдип разгадал Сфинксу загадку, и Сфинкс, признав торжество Эдипа, кинулся в море, он загадочно улыбнулся: так, как улыбается Сфинкс.

И самый миф и Софокл вряд ли воспользовались бы этой ходячей энигмой о хождении утром на четырех, днем на двух, а вечером на трех ногах, если бы она не означала: «Человек, что знаешь ты!» На тайне человеческого знания построена та трилогия об Эдипе-фиванце у Софокла: трагедия «Эдип» — трагедия слепоты и прозрения.

По представлению древних у слепого повышенное воображение. Оно объемнее и чувствительнее, чем у зрячего. Оно должно непрерывно восполнять слепому видимый зрячими мир, и этот мир должен в нем всегда жить, как некое виденье.

Виденье мира вместо веденья мира. Поэтому богатство творческого воображения, которым живет мысль творца-поэта, было подсказано древним образом Слепца, у которого внешняя чувственная слепота заменена как бы внутренним зрением:

Гомер слеп. Но Гомер — все же история. Миф же создает главного певца-аэда Демодока «Одиссея», которому, как уже было упомянуто, музы взамен слепоты ниспослали дар песнопения... дар мусического восполнения и замещения утраченного зрелища видимого мира зрелищем мира воображаемого. И то внутреннее сосредоточение мысли, которое открывает слепцу-поэту нечто непознаваемое для зрячего, делая для него тайное явным и находя для этого пленительное выражение, вся эта творческая работа его воображения и трактуется мифом как вдохновение, как дар муз, ниспосланный поэту. Так прозрение слепоты переходит во вдохновение и в виденье — веденье художника, одержимого творческой мечтой. Еще шаг — и мифологический образ в своем логическом продвижении вступает в следующую фазу — в фазу виденья в экстазе или энтузиазме вакхического, дионисийского исступления — виденья мира желаемого как мира действительного, то есть того иллюзорного мира, который открывается якобы вакханту или вакханке-менеде — Агаве, Пенфею, Афаманту, Ликургу и другим.

Виденью — веденью, знанию провидца и поэта миф противопоставляет теперь мнимое знание безумца-оргиаста, звериноподобное, но и восторженно-опьяняющее по ощущению и в то же время пустое и часто гибельное по результатам.

Снова при движении по кривой смысла образ «зрячести слепоты», то есть прозрения поэта, переходит в «слепоту мнимой зрячести», в безумие, омрачающее зрение испуганного вакханта.

Пенфей в «Вакханках» Еврипида видит Диониса в оковах, видит обрушенным дворец — но это только морок, бред. Его мать Агава в вакхическом безумии принимает своего сына Пенфея за льва и вместе с другими вакханками разрывает его на части и даже не узнает головы сына, продолжая в ней видеть голову льва. А царь Афамант в дионисийском ослеплении принимает свою жену Ино и сына за львицу со львенком, и Ино, спасаясь от него бегством, бросается с ребенком в море.

Но продвижение по логической кривой длится. Мы видим, как «слепота безумия» вакханта превращается в новый образ, в пророческое ясновиденье безумной Кассандры при слепоте-неверии окружающих ее троянцев — не безумных, зрячих, но, увы, столь слепых при своей зрячести! Кассандра провидит истину грядущего: гибель Трои. Она пророчит о ней, она предупреждает троянцев об опасном даре ахейян — о деревянном коне, но никто ей не верит. Троянцы смеются над ее безумными глазами Сивиллы.

Пред нами новый смысл образа: Кассандра пророчица, или ее истинное знание при слепоте неверующих в ее пророчество, как на нее наложенная кара. Ее покарал Аполлон. Она обещала возлюбившему ее богу взамен пророческого ясновидения,

которое он ей подарит, подарить ему благосклонность возлюбленной. Но, прикоснувшись к богу, она оттолкнула его, обманула пылающего страстью Аполлона. Кара ей за обман! — Она обрела дар ясновидения, но пророчеству ее никто не будет верить. Кара ей, но и кара слепым в своей зрячести троянцам. Они сами подготовили себе гибель: ввели в Троию деревянного коня, несмотря на предупреждение Кассандры.

На тернистом пути знания немало великих предвосхитителей истины прослышали глупцами и оказывались той же вечной Кассандрой пред лицом новых троянцев. Слишком далеко шагнувшее знание как кара знающему и неверие в это знание как кара косным неверам — такова диалектика этого мифологического образа.

Но не всегда же господствует неверие слепоты. Есть и слепая вера. Не всегда же пророческое ясновидение как знание есть только безумие. Порой и исступление глаголет истину: и вот образ Кассандры опять, по контрасту, сменяется образом Пифии и Сивиллы — символами знания как откровения, как прорицания, которому верят. Оракулу, Пифии верят.

Этим последним образом тема «виденья» еще не исчерпана, и смысл виденья невидимого для других еще полностью не раскрыт. Ибо не только в безумии исступления открывается в мире мифа глазам избранных нечто невидимое для других, но есть такие глаза и есть такой час, когда и при ясном разуме чудесно открывается и постигается то, что или недоступно или непостижимо прочим глазам или даже глазам избранного героя, но в час обычных будней.

Так на бурном собрании ахейн в «Илиаде» один только Ахилл видит никем не зримую посланницу Олимпа Афину, умеряющую его гнев против несправедливости алчного Агамемнона. Все прочие герои Афину не видят⁵⁸.

Глаза смертного, говорит миф, будь он даже герой, покрывает темная пелена. Поэтому он видит предельно: мир богов и образ бессмертных остаются для него невидимыми. Но как только бог на мгновение сорвет с его глаз темную пелену, герой увидит богов и мир богов, и самый образ бессмертного бога даже против воли этого бога, если герою содействует более могущественный бог — так говорит Гомер. Поэтому герой Диомед в «Илиаде» увидел невидимых для других эллинов Афродиту и Арея, ратававших в битве за троянцев, и он, Диомед, вступает с ними в победоносный поединок, руководимый Афиной, снявшей с его смертных глаз пелену мрака.

По мифу, когда бог снимает с глаз смертного пелену мрака, смертный бросает более глубокий взгляд на бытие — взгляд божества. Таков час просветления.

Но вот еще один неприметный поворот образа по горизонтальной оси зрения, — и новый образ дополняет смысл прозре-

ния: виденье истины сквозь маску лжи, узревание подлинного лица сквозь мнимую обманчивую личину: Елена — в «Илиаде» — узнает Киприду, представшую пред ней в образе старухи, когда та зовет ее в объятия Париса; и Одиссей узнает в оборотне Афины; и Анхиз (отец Энея) узнает в пришедшей к нему деве бессмертную богиню Любви, хотя и виду не подает, что глаза его проникли сквозь обманчивую оболочку смертной, оболочку, которой Афродита хотела прикрыть свою божественность.

Виденье истинного образа оборотня, прозрение сквозь мнимую личину получило в античной мифологии еще иное, более динамическое выражение в мифах о единоборстве с оборотнем, когда вопрос идет о полной победе над противником, об овладении его скрытым действительным существом, то есть об овладении истиной. Какие б облики и формы ни принимал противник-оборотень, как бы он ни выскальзывал из рук — правило борьбы с оборотнем гласит: схватив, надо крепко держать добычу и, неотступно борясь, не выпускать ее из объятий, и тогда морок обманчивых видений спадает, и оборотень предстанет, как истина, в своем подлинном виде, но уже как истина завоеванная.

Кадры картины такого единоборства в мифе повторяются. Оборотень — обычно существо водной стихии. Меняются только имена борцов.

1. Борьба победителя титанов Зевса с титанидой Метидой. Она океанида, но она также и мысль Μῆτις . Ей ведомы тайны Матери-Земли. Зевс насильем хочет заставить ее разделить с ним ложе. Она борется и в процессе единоборства принимает образ льва, змеи, дерева, огня, струи... Она гибка и текуча, как мысль и вода. Она скользит и обжигает. Но Зевс не выпускает ее из объятий...

Этот образ из стародавнего мифа дублируется другим.

2. Борьба героя Пелея с nereидой Фетидой, будущей матерью Ахилла: тщетно богиня использует свое искусство оборотня. Предупрежденный Пелей, прижав к груди желанную добычу, не разнимает рук, не поддается обману, когда в его объятиях оказывается не тело женщины, а гибкий горящий куст, серебряный поток, змея, чудовище, пенящийся водопад. Сквозь обманчивые виденья, сквозь личины, она проводит божественный образ nereиды, ее истинный лик. Наконец усталая Фетида вновь принимает свой облик среброногой дочери Нерея и сдается победителю-герою.

Но еще чудесней миф о борьбе Геракла с самим Протеем, с этой личиной личин, как бы с самой изменчивостью, с неуловимым символом явлений. Но герой Геракл, не знающий «ни помощи, ни платы»⁵⁹, сжав Протея мощью мышц, не размыкает геракловых объятий, и Протей, исчерпав всю силу морока, всю

фиоритуру превращений, являет ему свой Протеев образ — «подобие морского старца». Он уступает мужеству героя и, будучи прозорителем, открывает Гераклу грядущее⁶⁰.

Образ единоборства с Протеем имеет немало дублетов: борьба того же Геракла с Периклименом, сыном Нелея, борьба Персея с Нереем, Менелая с Главком⁶¹.

Миф как бы только переодевает образ в одежды разных цветов, меняя имена, ибо мужественное прозрение истины сквозь игру обманов очевидно сильно занимает мифотворческое воображение эллинов.

* * *

Смысл целокупного образа «виденья» в одном плане завершен — в плане зрения-знания, но не в плане его слепоты. Теперь образ «зрения» поворачивает как бы по вертикальной оси, к «ослеплению», принимая все сильнее этическую окраску, чтобы исчерпать свой смысл в новом ряде мифологических воплощений. Если в плане «зрения» образ виденья открывается как познание, только слегка вибрируя морально, то в плане «ослепления» он открывается как возмездие, причем переходом из сферы познания в сферу этики служит объединяющий обе эти сферы «истины» и «правды», словно два вливающих друг в друга потока, образ богини права и справедливости (судьбы и земной правды или, вернее, самой земной правды) — Фемиды с завязанными глазами. Она, Фемида, ипостась Земли и вешего знания Мойр, но она — и само беспристрастие. Ничто не должно воздействовать на познание правды и на приговор: ни восхищение, ни отвращение, ни сострадание, ни страх, ни гнев. Красота, уродство, отвага, мука, мольба во взоре могут обмануть зрение судьи: поэтому на глаза Фемиды надевается повязка. Теперь справедливость обеспечена.

Повязка, надетая на глаза богини, символизирует как будто акт ее ослепления, но, по существу, эта повязка есть нечто обратное: это символ той объективной ясности виденья, которая исключает участие сердца. Символом повязки на глазах Фемиды в ее мифологическом образе выключен эстетический аспект на мир в угоду этическому. Этого требовала логика образа в его продвижении по кривой смысла. Но в самом таком требовании логики образа, исходящем из имажинативной лаборатории воображения, уже заключен эстетический момент. Здесь налицо та двойственность, которая всегда чувствуется при неминуемом скрещении этики с эстетикой: впрямь,

Роковое их слиянье,
И поединок роковой⁶².

Двойственная и опасная роль повязки на глазах Справедливости дает себя чувствовать и в мифе: она не ускользнула от него.

Эта двойственность сказалась уже в образе слепого старца царя Финейя, жреца-прорицателя Аполлона, вопреки воле Зевса указавшего аргонавтам путь в Колхиду к Золотому руно. За раскрытие тайн Зевса людям против воли Зевса, за свое человеколюбие был Финей наказан ослеплением*.

Если сам Зевс есть природа, то за проникновение в тайны природы прозритель расплачивается слепотой. По линии формально логической образ Финейя только контрастирует образу Тиресия. В мифе о Тиресии боги за ослепление наделили Тиресия даром провидца-прорицателя. В мифе о Финее боги за использование Финеем своего дара прорицания в угоду людям ослепляют Финейя-провидца. Здесь тот же контраст — некое подобие стилистической фигуре хиазма, что и у образов песнопевца Демодокса и Фамиры Кифареда. Но Фамире Кифареду не был возвращен отнятый у него мусический дар, точно так же, как не был возвращен его глазам отнятый у них свет. Финейя же после долгого страдания исцеляет бог врачевания Асклепий. Слепец снова преображается в зрячего. С приговором Фемиды в отношении Финейя, очевидно, в мифе не все благополучно. Слепец во искупление страданий прозрел — но не в смысле замещения чувственного зрения духовным. Ему просто возвращены врачом глаза. Какое расхождение с образом Эдипа! Словно оба мифа образуют угол, где ослепление — вершина угла, а прозрение в его двояком смысле — зрения и ясновидения — расходящиеся стороны угла: одна сторона — Эдип, другая — Финей. Был ли древний приговор Фемиды по отношению к Финею обжалован иной эпохой и аннулирован историей? — или же здесь действует только логика развития сюжета?

Как бы там ни было, но в развитии целокупного образа «виденья» возник новый образ, раскрывающийся как новая смысловая фаза по линии движения целокупного образа «слепота» по смысловой кривой. И на этом новом образе сказывается двойственная роль повязки на лице Фемиды.

Не случайно в ткань мифа о слепце Финее был еще вплетен мотив прямого преступления: женитьба Финейя на злой колдунье Идае, заключение в темницу его первой жены Клеопатры, сестры грозного ветра Борейя, также ослепление Финеем прижитых с нею сыновей. Теперь в этом варианте мифа слепотой карает Финейя не Зевс, а Борей. По одному варианту мифа Борей выдул Финею глаза, по другому варианту — это сделали его крылатые сыновья, аргонавты Бореады — те самые, которые по первоначальному варианту избавили его от Гарпий.

Слепотой был наказан и Феникс — впоследствии воспитатель Ахилла, — проклятый своим отцом Аминтором за прелюбо-

* Указание на роль покровительницы аргонавтов Геры, которая, враждует с Зевсом, могла побудить Финейя указать им путь к Золотому руно, может быть, имелось в древнейшем варианте этого мифа.

деяние с женой отца, хотя Феникс свершил это по наущению своей матери. Но и Феникс был исцелен от слепоты. Его исцелил по просьбе Пелея чудесный врачеватель, мудрый кентавр Хирон, учитель Асклепия, Геракла, Пелея и Ахилла. Следовательно, преступление Феникса и преступление Финея не было преступлением безусловным. Очевидно, повязка на глазах Фемиды не всегда спасает от несправедливости приговора. Феникс стал снова зрячим, но оставался на всю жизнь одиноким — без потомства. Слепота за оскорбление родового начала (отца) перевоплотилась в мифе в лишение Феникса родового бессмертия. Феникс не увидел у себя сына, продолжателя рода. Теперь на образе слепоты отчетливо проступает моральная окраска.

Еще гуще ложится моральная окраска на образ сына нимфы красавца Дафниса, ослепленного нимфами за нарушение клятвы в верности его возлюбленной нимфе Эхенайе.

Там прелюбодеяние, здесь измена в любви: в итоге ослепление по приговору морали, требующей родового пиетета и верности.

Но миф продолжает свое продвижение по вертикальной оси: и рядом возникает трагический образ царевны Метопы, уже ослепленной не богами, а собственным отцом. Ее, избранницу Аполлона, соблазнил некий чужеземец Эхмодик. Так передают схолии к 18-й песни «Одиссеи»⁶³. И ее отец, царь Эпира Эхет, выжег ей глаза и заставил ее (как библейского Самсона) молоть железные зерна: кара, достойная преисподней, — конечно, не за девичий грех. Дело здесь не в бытовой морали. Метопы предпочла бессмертному любовнику, Аполлону, смертного чужеземца. Отвергнуть бога — значит проявить богоборчество. За богоборчество — беспощадна кара: слепота при бесцельном труде.

Соблазнителя Эхмодика кара не постигла, но миф не опускает такой возможности, как кара соблазнителю. Ничего не забыто. Образ только усилен. Кару терпит великан — охотник Орион. За насилие над дочерью царя Энопия Хиосского во время гикесии (то есть оказанного Энопием Ориону гостеприимства) Орион был ослеплен оскорбленным отцом, царем Энопием. Слепой великан добирается до острова Лемнос, где находится подземная кузница Гефеста, и вызывает из кузницы кузнеца-кобольда Кедалиона⁶⁴. Он усаживает карлика-мастера себе на плечи и приказывает ему стать поводырем и повести Ориона к восходу солнца-Гелия. И Гелий возвращает глазам Ориона утраченный ими свет*. Но Орион вдобавок богоборец. Он нарушил священный закон гостеприимства — гикесию, он еще покушается овладеть Артемидой. Вдобавок, как охотник, он

* Орион — созвездие. Позднейший миф возносит Ориона на небо, превращая его в звезду (астрализация).

беспощадный истребитель всех зверей на земле и, вызвав этим гнев Матери-Земли, гибнет от стрелы Артемиды.

Темы слепота и богоборчество переплелись и осложнили смысл: богоборчество от слепоты, слепота за богоборчество, как кара. Но тема слепота и богоборчество развивается далее.

Движение целокупного образа «виденья» по вертикали «ослепления» завершается конкретным образом эдонского (фракийского) царя дионисоборца Ликурга. Ликург напал на юного Диониса, играющего в кругу его пестуний, нисийских нимф (или пировавшего в кругу менад). В бегство обратились нимфы, спутницы юного бога. Сам Дионис кинулся в смятенье в море, где был укрыт от преследователя Фетидой. В возмездие за гонения на бога Диониса, за богоборчество, царь Ликург был ослеплен Зевсом и срок жизни, отпущенный ему Мойрами, был укорочен.

Логическая кривая движения образа почти замкнулась. Смысл образа «виденья» как будто исчерпан — и в плане познания, и в плане морали. Но для полного смыкания кривой в круг, для исчерпывания смысла не хватает еще одного звена: слепоты от рождения, которая никогда не может перейти в зречность. И миф дает этот образ: Надежда (Эльпида) слепа. Плутос (Богатство) также слеп. И тут же, отталкиваясь от врожденной «слепоты», миф создает контрастирующий образ — образ силы, неизменно ослепляющей других: Ату-Обман; дочь Зевса. Ее знает «Илиада» (песнь 19, стих 91): Обман ослепляет.

Теперь логическая кривая смысла целокупного образа «виденья» и в горизонтальном, и в вертикальном плане замкнулась, очертив круг. Смысл образа исчерпан. Мы можем оглянуться на весь пройденный образ «виденья» путь самораскрытия своего смысла до его логического исчерпывания. В аспекте логики понятий образ «виденья» есть тема «веденья»⁶⁵, подобно тому, как обратно — тема «сверхмерного дерзания» выражает себя мифологически в целокупном образе «богоборчества».

Если мифотворческий образ ослепленного Зевсом дионисоборца Ликурга служит завершением в ряду воплощений образа «виденья», то он же служит зачинателем в новом ряду воплощений целокупного образа «богоборчества».

Но перервем на мгновение связь двух вышеупомянутых образов рассмотрением другого целокупного образа: этот образ «голод». В нем движение по логической кривой совершается одновременно в двух планах — в плане субъекта и в плане предиката.

Субъект — как образ «голодающий». Предикат — как образ «пища». Они претерпевают одновременно метаморфозу, находясь между собой в неразрывной логической связи.

Три конкретных образа — Тантал, Финей и царь Мидас — олицетворяют голод утолимый, но не утоляемый, и только один

образ — царь Эрисихтон — представляет голод неутолимый, независимо от того, утоляют ли его или не утоляют.

Однако тема тотчас оборачивается. Неутоление голода вызывает по контрасту образ утоления голода — сперва пищей запретной, а затем пищей чудесной. Спутники Одиссея поедают золоторогих быков Гелия — это пища запретная. Чудо дочерей Ания в ахейском лагере, обращающих все, к чему прикоснутся, в хлеб — это пища чудесная.

Итак, голод утолимый, но не утоляемый.

1. Тантал. — Тантал в Аиде терпит вечный голод и жажду. Пищи вдоволь. Над его головой свисают плоды. У его уст протекает студеный ручей. Но чуть он протянет губы — ветки с плодами отклоняются, ручей убегает. Танталов голод — как пища, вечно дразнящая и вечно ускользающая от голодного. Она всегда налицо, но недостижима.

2. Финей. — Финей терпит вечный голод. Ему ежедневно подают на стол пищу. Но не успеет он к ней прикоснуться, как налетают чудовища-Гарпии. Эти крылатые птицы⁶⁶ Зевса, птицы с девичьими головами, мгновенно либо пожирают пищу, либо гадят в пищу, обращая ее в несъедобную вонь. Финеев голод — как пища, либо поедаемая на глазах голодного, либо уничтожаемая бесполезно другими. Она всегда налицо, но недостижима.

По контрасту — чудо дочерей жреца Ания в ахейском стане: чудесное превращение всех предметов в хлеб от одного прикосновения к ним руки дочерей Ания.

3. Царь Мидас. — Мидас терпит вечный голод. За гостеприимство, оказанное им Силену, Дионис предоставляет царю право потребовать у него выполнения любого желания, но только одного. А алчный царь Мидас пожелал, чтобы все, к чему бы он ни прикоснулся, обращалось тотчас в золото.

Обилен пищей и питьем царский стол. Но чуть дотронется до пищи или питья рука Мидаса, как пища превращается в драгоценный металл — в золото. Мидасов голод — как пища съедобная, неуничтожимая, но превращаемая в высшую, однако несъедобную и поэтому бесполезную ценность. Пища всегда налицо, но она недостижима.

В формальном аспекте превращение пищи из съедобной в несъедобную в мифе о царе Мидасе как бы дублирует смысл мифа о царе Финее, и тема в нем даже сужена. Но это не так. Именно смысл здесь иной.

И не в моральной окраске, не в посрамлении корысти суть, и не в приоритете ценности жизни над жизненной ценностью — над золотом, а в дерзании героя-человека, претендующего на обладание абсолютом: человек претендует на право вечного выполнения своих желаний, то есть на обладание силой, равной силе волшебного предмета или бога. В этом суть его вины. Та-

кой силой может обладать только бессмертный. Поэтому дерзание царя Мидаса — «богоборчество». Бог Дионис испытывал Мидаса, подобно тому как Зевс испытывал Иксиона (в трагедии «Царь Иксион» И. Анненского). Но Мидас не понял иронии Диониса, предложившего ему исполнить любое желание, и остался «навсегда голодным».

Голод Мидаса — кара за богоборчество, скрытая в желании Мидаса обрести всемогущество посредством золота.

Во всех трех случаях (миф о Тантале, Финее, Мидасе) метаморфоза образа «пищи» (предикат) — ее исчезновение, ее уничтожение, ее порча, то есть превращение в «непищу», в нечто негодное, — определяет оттенок смысла по отношению к образу «голодающего» (субъекта). Оба образа как бы закреплены по концам прямой, вращающейся на оси. Передвижение одного конца неотделимо от передвижения другого конца. Но их взаимоотношение как субъекта и предиката может быть и обратным.

Царь Эрисихтон за осквернение священной рощи Деметры терпит вечный голод. Его покарала богиня. Никакая пища, никакое количество пищи не может его насытить. Он съедает свое богатство, свое царство. У него остается только дочь, волшебница Местра. Обладая даром оборотничества, Местра, пользуясь оборотничеством, кормит отца: ненасытный царь ежедневно продает ее какому-либо чужеземцу. Но преданная царевна, обернувшись зверем или птицей, возвращается к отцу. Дельфы сманивают Местру, и Эрисихтон, потеряв дочь, терзаемый голодом, съедает самого себя (так у поэта Каллимаха, п. 6) ⁶⁷.

Эрисихтонов голод — голод ненасытный, ничем не утолимый. Пищи нет налицо. Но когда она и есть, ее никогда не бывает достаточно: она не насыщает голодного. Такова и трагедия ума: никакое знание не может утолить мысли, ее голода, и она в итоге сомнений, потеряв все основание знания, съедает самое себя.

Но вот поворот темы, и новый образ, нами уже упомянутый, меняет вновь взаимоотношение субъекта и предиката.

Голод при пище съедобной, но запретной.

Спутники Одиссея, попав в Сицилию, голодают. Перед глазами голодных пасутся стада золоторогих быков и коров Гелия. За убийство священного быка нарушителя запрета ждет возмездие: кто съест мясо священного животного, тот погибнет. Одиссей терпит муки голода. Спутники не в силах терпеть. Голод преодолевает страх перед запретом (испытание богом). Они съедают быков. Буря. Все герои погибают — спасается один Одиссей. Конечно, спутники Одиссея — богоборцы. Они съели священных животных, съели то, что предназначено только для богов. Голод заставил их приравнять себя к богам (к высшим, чем они, и узурпировать права бога!). За это — кара.

Так почти в любом мифе и даже образе героя мы найдем смысловой оттенок богоборчества, который постепенно перерастает в самостоятельную тему и смыслообраз.

Дерзание смертного, его ὑβρις (гордыня) как покушение на права бессмертных, когда, по слову Еврипида, «человек выше смертного смотрит»⁶⁸ — такова новая тема. Смыслообраз «богоборчество» переходит в смыслообраз еще более богатый содержанием, в «бессмертие», открывая путь к логике чудесного: в мир осуществленного бессмертия.

Борьба смертного за свое бессмертие, гордое чувство своего права на бессмертие, его соперничество с богами, жажда славы как жажда увековечить себя — это большая тема богаче всех других развита и до конца раскрыта в мифологии эллинов, выражая полное торжество логики образа при его продвижении по кривой смысла.

ДОБАВЛЕНИЕ: КЛАССИФИКАЦИЯ ЧУДЕСНОГО

Все чудесные существа, предметы и акты могут быть классифицированы и разделены по <признакам, составляющим пары противоположностей>:

- 1) чудесного возможного и невозможного (с точки зрения здравого смысла);
- 2) чудесного представимого и непредставимого;
- 3) чудесного понимаемого и чудесного мнимо или якобы понимаемого.

Иные чудесные существа, предметы или акты представимы, но ни естественно, ни искусственно невозможны. Другие представимы, но возможны только искусственно. Третьи представимы как образ или предмет, но не как ментальный акт или процесс. Четвертые, хотя и невозможны, но мнимо представимы. Пятые невозможны и непредставимы, но понимаемы нами и благодаря этому якобы представимы.

К невозможному относится все монструозно-гиперболическое или гиперболически-анормальное, противоестественное, все само-себя-отрицающее, то есть предмет или образ с взаимоотрицающими друг друга свойствами-функциями. Например, монструозно-гиперболический тысячеглазый, во все стороны зрящий Аргус, с глазами, рассеянными по всему телу: он представим, но ни естественно, ни искусственно невозможен.

Конечно, природа предрешила фактически образ такого чудовища, создавая существа с осязательными органами или сопочками, так сказать, с осязающими глазами на теле. Конечно, иные чудеса уже разрешены техникой и наукой. Но их абсолютно выраженный смыслообраз, их воплощенная идея созданы мифологическим воображением незаинтересованно.

1. Представимое, но естественно невозможное. Представимы, но естественно невозможны большинство чудесных явлений обетованной страны: реки, текущие молоком и медом, кисельные берега и тому подобное.

Но иные из них искусственно возможны.

У колхидского царя Аэта, владельца Золотого руна, были фонтаны, бьющие вином и молоком (по Аполлонию Родосскому). То же у римлян⁶⁹.

Птичье молоко невозможно — ни естественно, ни искусственно. Но чудесная птица с выменем, своеобразная Химера, которую доят, вполне представима как образ, хотя и относится к существам с взаимоотрицающими друг друга свойствами и есть некий оксюморон: млекопитающая птица-утконос. Эллинский миф создает полудев-полуптиц, которые могли бы дать птичье молоко: Сирен, Гесперид.

Иногда к чудесному «естественно-невозможному» относятся явления, которые только якобы невозможны, так как в принципе явления подобного рода возможны. К ним относятся мгновенные процессы произрастания деревьев, цветов, плодов, существ. Таково чудо либийских нимф (тех же Гесперид) в мифе об аргонавтах у Аполлонию Родосского⁷⁰. Здесь применен прием ускорения процесса. Наука также ускоряет рост. Но и цветок столетника мгновенно расцветает и тут же увядает.

2. Есть чудесное представимое и возможное, но переходящее в невозможное. К этому разделу относятся чудесные искусственные существа, созданные Гефестом (или Прометеем). Пока они только автоматы, вроде слуг-автоматов в доме у Гефеста, когда его — по «Илиаде» — посещает Фетида. Хотя они и чудесны, но все-таки возможны. Но когда боги наделяют эти искусственные существа сознанием или оживляют их тела — те переходят в разряд невозможного.

У медного критского великана Тала, стража Крита, обегаящего посуточно остров, пульсирует кровеносная артерия. Если из нее выпадет заклепка, Тал истечет кровью и умрет. И миф дает нам картину медного колосса, умирающего от истечения крови. То, что Тал — символ солнца, к делу не относится.

Но еще чудеснее Тала красавица Пандора, созданная и наделенная пленительными дарами по злокозненному умыслу богов; такова же и ожившая статуя богини, созданная Пигмалионом.

Большинство волшебных предметов, обладающих абсолютными свойствами или функциями непрерывного действия (perpetuum mobile) или действия «без промаха», неразрушимости, также входят в раздел чудесного представимого и возможного.

3. К разделу чудесного невозможного, но якобы представимого относятся так называемые «галлюцинаторные образы» при оборотничестве или явлении «мнимой» метаморфозы.

Такое чудесное невозможно (для существа живого). Как акт оно причинно не обусловлено, но представимо и построено «на мнимости»: возникает мнимый зрительный образ — кажущийся предмет. На этом приеме «галлюцинаторных образов» (быть может, они суть проекции образов фантазии, возникающие от испуга, на внешний мир) построено запугивание героя, проникающего в запретную зону: у Гоголя — запугивание при открытии клада; в сказке типа Dornröschen — при проникновении в заснувшее или окаменевшее царство⁷¹. То же запугивание у Овидия — при проникновении Персея в замок Горгон. У него же — при приближении Ясона к Золотому руну⁷².

Но особенно отчетливо в мире мифологии выступает характер «мнимых» представлений или «галлюцинаторных образов» при оборотничестве водяных божеств: борьба Геракла с оборотнем Периклименом или с богом реки Ахелоем и с Нереем; или Пелея — с Фетидой.

Богатырь Периклимен обращается в муху или пчелу. Геракл стрелой поражает муху и убивает Периклимена. Периклимен, представ в образе мухи, остается таким же, каким он был, но его естественное тело делается незримым (вот почему стрела, бóльшая, чем муха, попав в муху, попадает в Периклимена). Муха — мнимый образ. Герой Пелей хватает Фетиду и не выпускает ее из объятий. Какие бы образы она ни принимала, он ее держит крепко. Образы оборотня Фетиды — змея, пава, дерево и грач — мнимы: в объятиях Пелея все время пребывает тело женщины. Так же и рогатый бог реки Ахелой — только мнимый бык. Ухватив быка за рог, Геракл ухватил за рог Ахелоя и сломал ему этот рог. Образ быка был мороком. Тот же морок (мнимые образы) повторяется и при борьбе Менелая с самим Протеем. Герои знают, что метаморфозы их противников мнимы. Нужно одно: не поддаваться воздействию этих галлюцинаторных видений, как бы закрыть глаза, остаться при здравом рассудке — и тогда победа обеспечена: перед нами чудо как игра в чудеса.

4. Есть еще чудесное невозможное, непредставимое, непонятное, но якобы представимое и якобы понимаемое. Среди явлений «невозможного» есть «чистое чудесное», обладающее только чистым смыслом, — нечто такое, что можно было бы принять в качестве «непонятно-понятого» и «непредставимо-представимого». Таковы бессмертные существа. В качестве специфических бессмертных существ они непредставимы. Под бессмертными мы представляем себе все же смертные образы, раз навсегда зафиксированные, не подверженные изменению во времени — то есть существа не подверженные старости, смерти, разложению. Мы себе представляем их такими, какими они являются в данный момент, но существующими бессрочно — как нечто вневременное, хотя и во времени.

Бессмертие нам понятно в своем отрицательном определении, как неумирание, но в своем положительном определении, как нечто вечно-живое, телесно функционирующее — оно нам, по сути, непонятно и только кажется понятным*. Поэтому в мифах загадочно говорится о том значении, какое имела пища богов, амброзия и нектар — пища бессмертия: давала ли она бессмертие или только вечную юность, то есть жизненную силу и красоту**.

Нам непонятно бессмертное существо в своем генезисе.

Бессмертные боги рождаются и растут, сообразуясь с законами времени (пусть специфическими) и органической жизни. Нуждаются ли эти бессмертные существа в пище бессмертия или только наслаждаются ее вкусом — этого мифология точно не устанавливает. Но она сообщает, как голуби приносят из Сада Гесперид богам амброзию. Есть и другие способы получения богами пищи бессмертия (амброзия — означает бессмертная пища). Хотя боги бессмертны, они подвержены увечиям как все органические существа. Гефест, сброшенный в гнев Зевсом на землю, навсегда охромел. Он — хромоногий кузнец. Арья и Афродиту ранят Диомед и Афина, и раны их излечивает амброзийной мазью олимпийский врач Пеон. Само наличие на Олимпе врача говорит о том, что бессмертные могут телесно страдать.

Гектору, изуродованному Ахиллом, благодаря амброзийному умщению была возвращена красота. Тантал угощал уворованной у богов амброзией своих друзей и делал их вечно юными. Но вот и противоречие. Загадку задает миф о Тифоне, для которого Эос выпросила у Зевса бессмертие, но забыла выпросить вечную юность. Он не умирает, но ссыхается и умалется в размере; так в Гомеровом гимне, так и в оде Горация⁷³. Если бы амброзия сама по себе давала вечную юность, силу и красоту, то Эос стоило только накормить и натереть Тифона амброзией — и он бы никогда не старел. Она это делала, но тщетно⁷⁴.

Бессмертные существа могут быть обезображены. Зевс молниями испепеляет титанов — их тела обожжены и изуродованы. В Тартаре титаны не получают амброзии и тем не менее они продолжают якобы вечно жить. Конечно, это только логическая жизнь. Когда Зевс у Эсхила возвращает титанам милость, он поселяет их за океаном, то есть поселяет их в мире Смерти, а не в мире живой жизни. Они, по существу, мертвы, и только

* Вечно живое, но бестелесное, как олицетворение «мысли», «духа», вроде Фанеса орфиков, есть нечто чуждое древнеэллинической мифологии, есть нечто позднее, эллинистическое.

** Смертных младенцев (героев), которых хотели обессмертить, например, Ахилла или Триптолема, чудотворящие богини Фетида и Деметра не только натерли амброзией, но держали их тела в огне, может быть, в огненной воде рек, как бы выжигая в них смертное естество, или купали их в живой или мертвой воде Стикса. О том, как получили бессмертие Ганимед и Тифон, миф не сообщает.

присущее им «бессмертие» заставляет оставлять им в Тартаре «якобы вечную жизнь». Но для мифа они все же бессмертные существа. Прикованный Прометей 30 тысяч лет не ест и не пьет, но остается бессмертным. Телесное страдание бессмертного существа в данном случае есть «чистый смысл», имагинативная реальность. Все данные мифа говорят за то, что Прометей низвергнут в Тартар и фактически мертв. Эти данные: 1) терзание его печени адским чудовищем, коршуном-драконом⁷⁵, 2) обрушенная в Тартар скала (*Эсхил. Прикованный Прометей*), 3) голоса Эриний, которые доносятся из Аида до слуха прикованного титана, 4) сходжение в Аид Хирона как заместителя Прометея (*Эсхил. Освобожденный Прометей*). Сам освобожденный Прометей у Эсхила возносится на Олимп. Точно так же был сожжен на костре и одновременно вознесен на Олимп Геракл. Вознесит их логика мифа. Вознесены на Олимп не Прометей и Геракл как бессмертные существа, а вознесен бессмертный смысл Геракла и Прометея. И у Эсхила в его трагедии «Освобожденный Прометей» страдания измучили Прометея. Титан-мученик молит даровать ему смерть, хотя он бессмертен. Но когда Геракл убивает коршуна и освобождает Прометея (из Тартара, конечно), условием его освобождения является тем не менее необходимость, чтобы какой-нибудь бессмертный (то есть бог) сошел за Прометея добровольно в Аид и отдал ему свое бессмертие*.

Мы знаем, это делает мудрый кентавр Хирон, страдающий от раны, случайно нанесенной ему отравленной стрелой Геракла. Итак, Прометей бессмертен, но Хирон дарит ему свое бессмертие и искупает своими страданиями страдания Прометея. Очевидно, бессмертие без радости, без вкушения амброзии, пищи вечной юности, — только условное бессмертие. Тифон и получил это условное бессмертие. Все бессмертные чудовища, в том числе и бывшие боги, обладали этим условным бессмертием: и Скилла, и Ехидна, и, надо полагать, Медуза, — но тем не менее их убивают герои. Когда логика мифа требовала, бессмертие снималось у бессмертных.

Бессмертие не гарантирует непреодолимости. Боги свергают богов: такова судьба титанов. Бессмертный лапиф Койней был заживо погребен кентаврами; бессмертная голова Лернейской гидры была у нее отбита Гераклом.

Амброзия сама по себе давала только юность, силу, красоту. Она пища вечного возрождения плоти (*ἀνα-βροσία*). Бессмертие богов мыслилось как сочетание вечной жизни с вечной

* Апофеозы Прометея и Геракла вряд ли возникли в мифах только под влиянием Элевзинских мистерий и Дельф. Эсхил и Пиндар выражали не только мистериальную тенденцию в своих интерпретациях этих мифов, но и логику движения мифологического образа. Это был новый вариант. Необходимый в цепи развития образов Прометея и Геракла.

юностью и красотой⁷⁶. Тем не менее мифология дает в различных вариациях образы бессмертных существ, лишенных юности и красоты (но не мощи). Мы оперируем этим противоречивым понятием бессмертия в мире чудесного, как чем-то представимым и понятным, хотя оно есть только некий смысл, идея, то есть оно непредставимо и нам далеко не понятно, ни *in origine*, ни в своей сущности*.

Само понятие «бессмертие» нам понятно только как некая мысль и тенденция. Но в эллинском мифе, в мире чудесного, оно как явление чудесное лежит по ту сторону осмысления, являя нам свой «якобы смысл» (*so sein*). Бессмертное существо не обладает там никакими особыми признаками и непредставимо как существо особого рода. Для его понимания от смертного существа отчуждается категория времени и вместе с нею принцип измерения. Существо становится вечным в его моментальном данном облике. Вечное дано как бесконечная длительность. Бессмертие было только якобы представимо и якобы понятно.

5. Чудесное как смысл несмыслицы (то есть «несмыслица» как «смысл»). Есть в мире чудесного еще особое «чистое чудесное» — чудесное бессмысленное, где в факте бессмыслицы и заключается весь его смысл.

Чистым чудесным открывается обетованная страна (*Schlaraffenland*) с ее карикатурой на нее же — страной-наизнанку, где все построено откровенно на чудесах, доведенных до нелепицы, и где в самой нелепости, в явной бессмыслице явления и заключается весь смысл. Это страна, где «кубы катятся», где все явления суть воплощенные фигуры типа оксюморон, катихезы, самоотрицания и где все аномальное дано как нормальное по принципу «шиворот-навыворот».

Здесь субъект и предикат меняются местами: телега тащит осла, а не осел телегу.

Здесь применен прием «невозможных функций», то есть функций, противоречащих возможностям или смыслу данного предмета или явления, вроде поговорки «черпать воду решето» как выражение бесцельности; или прием, построенный на самоотрицании или на отрицании отрицаемого: если в обетованной стране есть чудесное представимое, не невозможное (например, сосиски, растущие на деревьях), то в карикатуре на обетованную страну, в стране-наизнанку, дано мнимо-чудесное, то есть нечто непредставимое, невозможное и бессмысленное, но высказываемое, как представимое и возможное, и этой якобы своей простотой обманывающее. Смысл же этого мнимо-чудесного иносказателен: он саркастичен. Это иронический мир, где варится уха из еще непойманной рыбы, где шьют одежды из

* По Гомеру, бессмертие богов обусловлено физиологическим составом «лимфы», наполняющей их «вены» вместо крови: натуралистическое объяснение символа.

шкур еще не убитых зверей, где веревки плетутся из муки или из отрубей. Все эти образы мнимы.

Но мнимость образа страны-наизнанку иная, чем мнимость «галлюцинаторных образов» оборотня.

Оборотень чувственно зрим, представим как морок, как мираж: он — чудо. Плетение же веревки из муки или шуба, сшитая из шкуры неубитых зверей, — явления невозможные, непредставимые: они есть бессмыслица, поданная как смысл. Образа нет, но все высказано так, как будто налицо образ. Весь смысл и заключается в этой бессмыслице. Перед нами бессмыслица как смысл, то есть непредставимое как якобы представимое, невозможное как якобы возможное, непонятное как якобы понятное: фактически самого «чудесного» нет, но вся соль в этом «мнимо-чудесном».

В связи с этим «мнимо-чудесным» мы могли бы ввести четвертую категорию чудесного: чудесное осмысленное и бессмысленное (нелепица).

ЛОГИКА МИРА ЧУДЕСНОГО И ЛОГИКА НАУЧНОГО МИКРОМИРА

Атом есть математическое общество,
не открывшее нам своего секрета.

Башляр

Где вы, о древние народы!
Ваш мир был храмом всех богов,
Вы книгу Матери-природы
Читали ясно, без очков...

Тютчев. «А. Н. М.»

Наука и миф? Алогическая логика? Что за вздор! Выскажем парадокс: «алогическая» логика мира чудесного, мира мифа находит для себя опору в диалектической логике мира микрообъектов, мира науки*. Этот якобы логический парадокс получает научную значимость в том новом мифологическом мире так называемых «интеллектуализированных» объектов, которые возникли в результате новых научных конструкций (например, «Принципа относительности», «Квантовой теории», «Волновой механики» Дирака⁷⁷ и др.).

Мы можем говорить о «науке о микрокосме» как о некоей интеллектуальной мифологии, ибо в ней формальная логика Аристотеля с ее постулатами терпит такое же крушение, как и в «логике чудесного» мифа. Она теряет здесь свою роль абсо-

* «Алогическая» логика мира чудесного есть энигматическая логика воображения или имажинативная логика.

лютной логики * и превращается в логику аналогичную «логике чудесного» **.

* * *

Первоначально теорией служил человеку опыт воображения. Так было уже в эпоху мифологического мышления. Мифология — примитивная гносеология, если найти путь к ее логике. Путь к истине — это не путь от разума к опыту, а путь от опыта воображения к научному эксперименту. (Таково мое возражение всем сверхреалистам ***)

Без опыта воображения не было бы и камеры Вильсона⁸⁰. Не разум диалектизирует или изменяет (модифицирует) свои принципы, а воображение работает согласно своей диалектической логике.

Новая наука о микрообъекте есть интеллектуализированная мифология.

Новая наука о микрообъекте создает новую мифологию науки — мир интеллектуализированных объектов.

* * *

В области познания существует примат и приоритет теории как опыта воображения над опытом чувств. У мифотворца чувства стимулировали воображение, но теоретически не познавали. В новой науке о микромире воображение уже не нуждается в стимулах чувств, в опыте чувств. Оно само себя стимулирует. В этом величайшая победа воображения, что оно научилось само себя стимулировать. Это знает каждый философ и каждый поэт, если он поэт и философ.

* * *

Мифологический мир интеллектуализированных объектов есть совокупность новых диалектиализированных понятий — предметов, переставших быть вещами — с их функциональным

* В мире чудесного все абсолютно, кроме логики этого мира. Это не просто сходство. Это — общность, и общность эта заключается в их имагинативной сущности. Эта поэтика проявляется в физике при посредстве множеств, групп, «спин'ов» и прочих (спин Дирака — вращение, то есть момент количества движения, которым обладает электрон)⁷⁸. Заговорили о метафоре в науке, о мифах глубинного бытия, например, о материях, которые суть мощности (puissance нечто от Фр. Ницше).

** Не случайно кто-то сказал, что силами новой науки о микромире и новой логики происходит «героическая модификация разума». Не случайно заговорили о поэтике физики (L'art poétique de la physique), тем самым обнаруживая, что между конструктивными теориями современных физиков и поэзией есть некая общность⁷⁹.

*** Сверхреалисты (функциональный рационализм) утверждают просто приоритет над опытом — ошибка.

пространством, с их структурами времени. Это мир комплексных элементов (что есть внутреннее противоречие), то есть:

химических траекторий,
негативной энергии,
негативной массы,
вибрирующих экзистенций,
символических субстанций,
реальных метафор...

Этот мир адекватен во многом «миру чудесного» мифологии, и его объект сроден объекту имажинативному. Этот мир биспецифических предметов, соединяющих в себе исключаящие друг друга противоположные свойства, но дополняющие друг друга. Эти интеллектуализированные объекты воспринимаются в движении, а не в покое и не подчинены принципам и постулатам аристотелевой логики, соответствующей миру статики и покоя или здравого смысла. Отметим, что «логика чудесного» мифа в своем отношении к эвклидову пространству опирается на ту же неаристотелеву логику, что и мифология.

Хотя видимость «статического» пространства для чудесных актов и персонажей остается, однако в процессе действий пространственная субстанциональность в любой момент утрачивается. Она есть, но с нею не считаются. Она заменяется пространственной функциональностью. Где, например, в роге избытия помещается запас пищи, без конца извергаемый рогом избытия? — Субстанционально — нигде.

В мире чудесного нет абсолютного пространства и абсолютного времени. Они соединены в некую пространственно-временную субстанцию точно так, как световая волна или химический процесс есть, по Рено, — соединение субстанции (пространство) и операции (время).

* * *

Двуспецифические предметы, эти двусмысленные понятия науки, с помощью которых разум постигает природу (микромир), представляют собой воплощения стилистической фигуры оксюморон (например, «нищее богатство»). Таковы, повторяем, понятия: комплексный элемент, функциональная субстанция, негативная масса (Дирак), химическая траектория (Рено), негативная энергия^{* 81}. Все это оксюморон.

* * *

Попытаемся же рассмотреть в свете науки о микромире мир чудесного античной мифологии: не окажется ли, в самом деле,

* Эти биспецифические понятия — оксюморон, внутренне противоположные и взаимоотрицающие друг друга, возникли в европейской философии до философии микромира. Таковы: эмпирический рационализм, мистический эмпиризм, эмпирическая трансцендентность.

логика чудесного и логика науки о микромире одной и той же логикой, то есть диалектической логикой воображения? А это будет означать, что воображение обладает познавательной способностью. Более того, это будет означать, что воображение есть высшая познавательная способность, ибо миф есть выраженное познание мира в эпоху мифического мышления.

Мы установили, что с точки зрения формальной логики здравого смысла в основе логики чудесного лежит так называемое *error fundamentalis* — «основоположное заблуждение» (то есть ложное основание) и что для логики чудесного такое ложное основание является не заблуждением, а ее специфической истиной, понимаемой как «абсолютная сила желания или творческой воли».

Но и масса негативного количества или понятие «негативной массы» (Дирака)⁸², нового понятия XX в. — говорит один мыслитель (Башляр) — явилось бы для ученого XIX в. таким же *error fundamentalis*, основоположным заблуждением, какое лежит в основании чудесного акта или явления, ибо уже самый термин «негативная масса» с точки зрения здравого смысла (для наивного реалиста) внутренне противоречив: масса для здравого смысла не может быть отрицательной. Для него это было бы несмыслицей, ложным сочетанием слов.

Подумаем — существует ли аналогия между понятием энергетической массы современной микрофизики и тем понятием массы мира чудесного античной мифологии, к которому относятся, например, образы бесплотных невесомых тел — теней Аида.

Создание донаучным мифотворческим умом понятия «невесомого тела» <...>, когда у массы отнимается вес, основывается на том, что донаучный ум оперирует вещами, а не формальными аксиомами. Он поступает просто: отнимает у вещи вещьность, оставляя ей образ. Донаучный ум не знает «реализма законов». Он знает только «реализм вещей». Поэтому его имажинативные образы и даже метафоры суть для него вещи. И хотя, в сущности, они лишены материальной структуры и организации, причинно объясняющей их функции, и являются часто только видимостью, «якобы вещами» и даже скорее только смыслами в виде образов (то есть скорее нуменами, чем феноменами), тем не менее миф оперирует ими, как вещами, — в условиях того реального материального мира первого приближения, каким представляется этот мир чувственному восприятию наивного реалиста. Но, оперируя своими чудесными телами и чудесными актами (в евклидовом пространстве, в условиях механической физики Ньютона и вычисляемого времени), мифотворческий донаучный ум нарушает условия и категории этого мира, произвольно переходя к условиям того энергетического мира, каким нам его дает наука о микрообъекте.

Короче говоря, не покидая мира первого приближения, в котором живут, мифотворец, сам того не ведая, переходит в мифе к логике ему неведомого мира, в котором только научно думают, — то есть к логике мира второго приближения, мира «интеллектуализированных объектов». И в том-то и особенность мифотворческого донаучного ума, что, став для нас уже, по существу, «идеалистом», он остается для себя тем не менее прежним материалистом и наивным реалистом, полагая, что его имажинативные образы, например «кентавры», суть существа, вещи, хотя, по сути говоря, образы самих вещей его наивного реального мира суть только воображаемые представления или имажинации: глубинной сущности вещей мира сего его донаучный ум, по существу, научно-реально не знает.

И какими бы чудесными свойствами и функциями его чудесные образы-вещи (точнее «якобы вещи») ни обладали, они для него обладают ими а priori (в отношении здравого смысла), и априорность эта проистекает от его воображения — от опыта воображения, познающего мир. И вот оказывается, что примат воображения над опытом здравого смысла у наивного реалиста в мифотворческом мышлении подобен примату теории над опытом в микрофизике и микрохимии.

ЯКОБЫ ОБРАЗЫ КАК ВЕЩИ — В МИФЕ

Воображение мифотворца, познавая научно, априорно, по эдиповски, или бессознательно предчувствуя то, что впоследствии будет познано и даже научно осуществлено, не могло мыслить ни свои элементарные понятия, ни свои образы только формально, как математик. Так как воображение не отделяет от своих образов и понятий их содержания, поэтому в мифе нет терминов.

Не умея мыслить формально и стремясь к максимальной реализации своих страстных желаний, мифотворческое воображение иногда настолько перегружало необычным содержанием свои образы и тем самым придавало им так много чудесного смысла, что эти образы становились непредставимыми или только символически представимыми, или оказывались мнимыми образами (якобы образами), то есть они оказывались чисто смысловыми образами (вроде «вещи-ничто» энергетического мира). Мифотворец придавал часто этим «смыслам», порожденным его страстными желаниями и грезами, форму общеизвестных обычных вещей, совершающих, неизвестно как и почему, необычные и невозможные акты и функции, хотя, по сути говоря, их смысл и функции должны были бы лишить их «формы» вовсе.

Рог изобилия как зрительный образ — обыкновенный рог. По мифу он: или рог чудовищной козы Айги, кормилицы Зевса,

этой прахимеры мифологии, или рог бога-реки Ахелоя, который вырвал у него в единоборстве Геракл. По внешнему виду — он рог, но его чудесное свойство (изобилие) никак не объяснимо и не представимо. Это изобилие — только смысловая функция, а не прямой вещный образ. Но миф дает его нам как вещный внешний образ «рога», как вещь и разрабатывает даже его происхождение от козы или бога-реки, хотя по сути «рог изобилия» — только чистая функция. Между образом-вещью и его волшебным свойством давать в любое время сколько угодно пищи и питья, плодов и амброзии нет никакой конкретной и вразумительной обусловленности, кроме желания голодного «даешь пищу»*.

Какой же отсюда вывод? А вывод тот, что если рассматривать существа и вещи мира чудесного мифологии в аспекте, например, понятия «масса», имеющегося у современной науки о микромире, то мы установили бы, что «имагинативная масса» этих чудесных существ и вещей позволяет нам провести аналогию с массой так называемых «репрезентированных» или «интеллектуализированных» понятий, полученных в результате диалектизации реальных объектов в науке о микромире.

В чем эта аналогия?

Вспомним, каковы свойства имагинативной массы чудесного тела в мифическом мире, в котором живут боги и герои.

1. Имагинативная масса может быть невесомой (бесплотной) — тень в Аиде.

2. Она может быть не вещью-образом, а только функцией-образом, хотя она и обозначается как вещь-образ: «рог изобилия», или может быть безобразной, например, Уран-небо (то есть быть «якобы образом»).

3. Она может быть метафорой (только смыслом), чистым свойством или качеством, выдаваемым за вещь: алмазовое сердце титаниды Немертиды, дочери Нерее, есть только моральное качество, а не вещество, из которого сделано сердце.

Но это все признаки мира микрообъектов. Оказывается, что свойства имагинативной массы мифического мира, в котором живут боги и герои, совпадают со свойствами массы мира микрообъектов, в котором только научно думают. Оказывается, что мир античного космоса, взятый в аспекте мифического мышления, творимый и постигаемый некогда воображением наивного реалиста, и мир, постигаемый в качестве микромира в аспекте

* Кто знает, что такое и даже каковы на вид золотые яблоки Гесперид? Из золота ли они или только сияли, как золото, а также в силу чего являются они молодильными яблоками, возвращающими отведавшему их молодость и красоту или, быть может, дарящими бессмертие. Ведь их, по имеющимся в нашем распоряжении мифам, никто никогда не вкушал — ни боги, ни люди. Мифу неважно — из золота ли они или из золота только метафора. Мифу важна их функция — омолаживать, и миф уверенно оперирует ими, позабыв, быть может, смысл, ради которого они были созданы Геей.

современной научной мысли — в разрезе логики совпадают. И в самом деле:

В разрезе логики иные объекты-явления микромира суть не вещи, а только интеллектуальные воспроизведения, остановленные феномены. В качестве вещей они безобразны, непредставимы: они только понимаемы. Иногда они суть только научные метафоры, принимаемые за вещь. Их форма есть только умственная форма, понятия, выражаемые только математической формулой. Их энергия негативна. Иные из них не локализируются в пространстве: пространство тогда равно нулю. Их масса плюралистична. Эта масса есть масса-этап, масса-состояние (*masse d'état* Детуша)⁸³. Эти объекты-явления микромира могут быть охарактеризованы только как вещь-ничто (*chose-rien*), то есть как «якобы вещь». Категория причинности к ним неприменима. Разве это не мифология науки?

Но подобным образом была охарактеризована и тень в Аиде, взятая из мира чудесного мифологии. Она — только вещь-ничто (амфиболия). Категория причинности к тени Аида неприменима, ибо существование бесплотного образа самого по себе было бы причинно объяснимо только как галлюцинация. Реальное существование тени в качестве видимого воспоминания*, созданного воображением, также причинно необъяснимо. Однако в обоих случаях «вещь» из явления микромира и «вещь» из чудесного мира мифа созданы воображением. Тело тени, то есть ее видимый образ, столь же имагинативно, как и статистический образ позитрона. Масса их негативна. Занимая пространство, они занимают только нулевое пространство. Это же занимаемое ими пространство может одновременно с ними занять любое трехмерное тело. Рука, обнимающая тень, рассекает пустоту: тщетно хочет Орфей удержать тень Эвридики, тщетно хочет Одиссей обнять тень матери в Аиде. Тень, находясь в данный момент в данном пространстве, находится вне пространства данного. То же с позитроном.

Пусть тень Аида выдумана, нереальна — позитивный электрон реален. Но в разрезе логики выдумка (тень) и реальность (электрон) обладают сходной характеристикой. Воображение мифотворца, выдумывая, познало нечто, научно удостоверенное тысячелетия спустя. Объекты науки о микромире созданы по образу и подобию объектов мифомира. Воображением познают.

* Воспоминание, превращенное в тень, в нечто видимое, говорящее и существующее само по себе, идентично созданию говорящего образа на экране кино: их создало воображение. Миф предугадал открытие XX века.

ЧАСТЬ 1. ОРГИАЗМ И ЧИСЛО

§ 1

В мифотворческой симфонии эллинской культуры явственно слышатся две темы, два стимула творческой жизни Эллады: тема оргиазма и тема числа. И если оргиазм был выражением стихии народной, то число было выражением полиса с его в широком смысле понимаемой гражданственностью. Взаимодействие этих двух выражений и обнаруживается как характер эллина с его изумительной чертой: искусством гармонизировать любой оргиазм. Здесь скрыто действовала способность безотчетно постигать числовые отношения (количественную меру) коротких и длинных звуковых и зрительных волн и материально воплощать их ритм в конкретность формы. Вот почему и обозначена нами вторая тема как «тема числа». И тут же сама собой навязывается игра этим термином «число» в сторону символизации гражданской множественности полиса: она тоже — число, и притом живое.

Так двояким смыслом выявляет себя эта тема в культуре Эллады: число — как символ количественных отношений ритмоформы и число — как количество единиц, как голая сумма тел, ставшая к эпохе вселенства массой. Смена этих двух смыслов «темы числа» (как гармонии и как массы) как замещение одного смысла другим есть путь эллинской культуры от эллинства к вселенству эллинизма. Еще в пифагоровой философии, в учении о мистике чисел, о гармонии и музыке сфер, синхронном расцвету лирики и гражданственности, доминантом звучит тема числа первого смысла (ритмоформы). Зато в великом двигателе Аристотеля, в риторике и в великом походе македонских фаланг с запада на восток таким же доминантом начинает звучать тема числа второго смысла (масса).

Упрощая смысл, можно сказать, что тема числа раскрывается в исключительной организационной способности эллинов при их оргиастической фантазии: отсюда пластика их образов.

Вот почему даже попойка получила вскоре у эллинов форму организованного симпозиа — пирования, подчиненного уставу и канону и все же вольного: и здесь число претворило оргиазм в гармонию.

Этот оргиазм, кинувшись в воображение, создал страстный фантастический мир эллинского мифа, симфонию хаоса с его

пластикой образов и трагикой смысла. Поэтический инстинкт, оковывая в поэзии эту фантазию формой, не только сопроводительной инструментальной музыкой, но и музыкой слова, ритмо-мелодикой стиха, напоминает нам об оргиастическом источнике этой впрямь пленительно чудовищной фантазии.

Некогда оргиазм находил выход в кровавых ритуалах хтонических культов, в безудерже половых вакханалий, в оргии дионисийских тиасов-кружков, в явлениях социального психоза, пока силой полиса не был введен в русло государственных мистерий — элевсинских, орфических и иных — с их декоративной стороной, явно обращенной к народу, и эзотерической стороной, явно обращенной к избранным — к интеллектуалам, ко всяческим неопитам, мистам, эпоптам, проходящим ступени посвящения, — и тайно к народу. Потоки мистерий, не смущаясь народными культурами и государственной религией, обтекали одновременно торжественно и таинственно (но и не без двусмысленной улыбки всякого «тайноведения», порой прикрывающего шарлатанство) весь эллинский общественный космос, пока не встретились с хлынувшими с востока, уже в эпоху диадочов, темными волнами дурной мистики и, смешавшись с ними, не создали тот религиозный сумбур и пьянорот вселенства, из которого вынырнуло победоносно христианство, а погода — митраизм. Митраизм погрузился обратно. Христианство вышло на берег и стало так называемой «двухтысячелетней историей культуры».

Первичный оргиазм, не найдя свободного разрешения в религиозном ритуале, продолжал бушевать в чувстве грандиозного тщеславия эллинов, столь явно выраженного в богоборчестве их гигантов или их героев-мучеников (кстати, подаренных аиду орфиками) ¹, героев, хотя бы даже первоначально обласканных богами Олимпа. Это сказывается и в страстной жажде этих героев померяться с богами силой, достичь их вершинной власти: низвергнуть бога, заместить бога, хотя бы сознание обреченности сопровождало героя-борца в его тщеславной борьбе. Это было опасно. Это вызвало со стороны полиса и храма грозное обвинение в *hubris*, высокомерном дерзании, в гордыне, за которую гордец неминуемо должен быть обречен каре: на сцене жизни — каре людей, на сцене театра — каре богов, ибо

Человек выше смертного смотрит ².

И все же кара не устрашала. Человек продолжал смотреть выше смертного.

Зритель трагедии радовался богоборцу-герою. В этой радости раскрывается нечто для нас новое: трагическое мировосприятие эллина — детерминизм при героическом взгляде на мир, что нашло свое высшее выражение в образе эсхилова Прометей — человеколюбца-мученика и предателя по необходимости.

Опасность от ὄβρις, то есть от богоборчества, для нас скрывающего в себе культуродвигательную силу, созидательный героизм, вынуждала эллинскую гражданственность искать применения и разрешения такого чудовищного взрыва тщеславия, и при исключительном искусстве эллинов гармонизировать любой оргиазм, применение нашлось: агонистика.

§ 2

Агонистика, то есть соревнование первенства ради, с его славословием победителю при восторженном преклонении эллина перед героем и при культе героизации, — ведь победитель и есть герой! — пронизывало официально или вольно всю общественную жизнь Эллады: состязания атлетические, состязания конные, состязания в красоте, состязания музыкальные — рапсодов, сольных поэтов, мелических хоров, трагедий и комедий, музыкантов-виртуозов, то есть авлетов и кифаристов; состязания в речах, философских спорах с их утонченной эристикой и диалектикой — все равно где: на рынке, на сцене, в суде, в народном собрании, на пирушке, на арене гимназиума или ипподрома, на поле битвы, в Одеоне, то есть в филармонии, — здесь личное тщеславие находило выход. Даже летосчисление ведется по олимпиадам, то есть по агональным, столь прославленным Пиндаром ристаниям на плацдарме Олимпии (Пелопоннес).

Агонистикой эллины как бы примиряли непримиримое: противоречие интересов личности и множественности. Культ победителя был своеобразным культом личности, той самой *Persönlichkeit*, в которую так непоколебимо верил гуманизм с его философией свободы — Канта, Фихте, Шиллера, Гумбольдта. Этот культ личности своеобразно выразил себя в искусстве эллинов: в стремлении увековечить свое «я» так называемой сфрагидой — печатью, подписью, именем, запечатлеваемым на том, что создавал данный автор — только бы назвать себя! И не только Сафо и Фокилид, но и ремесленник афинского предместья Керамик запечатлевал свое имя на сделанной им вазе: такой-то³.

И все-таки культ личности был культом героя-победителя (того самого *Überwinder*, которого Гете презрительно противопоставил *der Persönlichkeit*⁴), и вся культура эллинская была культурой героического человека, выразившего свое мировосприятие: на сцене театра — в трагедии, на сцене жизни — в политике.

Как и культ героя, культ личности был высоким искусством выдвинуть личность на фоне множественности, но он был далек от отрешенности «я» аскетического Востока и субъективирующей Европы.

Для эллина героизация Икса есть подытоженное выражение в иерархическом ряду подвигов Игрека, Зета и т. д. Она — зафиксированный факт наибольшего риска. (Это понял и использовал Гюйо! ⁵). А раз наибольшего — то такая героизация требует бытия множественности, требует площади, а не пустыни или кельи.

Отрешенное «я» для эллина эпохи эллинства — это уродство, чудовищное создание дурной фантазии: Скилла в пещере над водоворотом Харибды. Чистый субъект-для-себя европейского идеализма был бы для эллина тенью айда, лишенной памяти: тень — без тела, без мысли.

Поэтому и поэт-для-себя в Элладе невозможен: уже потому хотя бы, что он имел сперва не читателей, а слушателей. И только якобы возможен философ для себя. Его «для себя» — прием: оно вызов, брошенный множественности. Оно — законный парадокс: нарочито скрытая в святая святых (адитоне) храма Артемиды Эфесской рукопись Гераклита, нарочитая бочка киника Диогена, нарочитая пещера мизантропа Тимона Афинского как бы с надписью: «Прохожий, подойди к моей бочке, к моей пещере, и хотя мне якобы нет до тебя дела, ты все-таки учись у меня и почти и прославь меня».

Отрешенное «я» означало в Элладе общественную казнь. Остракизм как замена смертной казни был не чем иным, как таким отрешением. Остракизм не только отсечение личности приговоренного от гражданственности-множественности. Остракизм тем самым является также отсечением от приговоренного его собственной личности. Поэтому и Сократ, страшась обезличивания — это значит и аннулирования своего учения — предпочел смерть изгнанию: его учение было его поведением, а не книгой. Изгнанный из Афин честнейший Аристид — отрешен от честности вне Афин. Изгнанный храбрейший Алкивиад — отрешен от храбрости вне Эллады. Это бесславная храбрость. В конце концов если бы его не убили, он принял бы яд. Если все это анекдоты, то здесь анекдот есть point истины.

Так агонистика породила два движения: одно с направленностью на личное — явление победителя-героя, другое с направленностью на множественность — соревнование как таковое и прославление, то есть участие в соревновании зрителя-слушателя полиса.

Постигая эти два движения, мы постигаем и то, как возникли из первоначального оргиазма: через личную страсть — сольная мелика эллинов и через гражданственность полиса — мелика хоровая, соучастница всех его праздников и празднеств. А таковым числа нет! Былое исступление пляски и бега было силой обуздывающей гражданственности превращено в торжественный процессиональный ход: былому хаосу дикарски пляшущей толпы была придана в гимне форма каре, а наиболее

яроственному по происхождению дифирамбу, посвященному Дионису, была придана замкнутая форма круга.

В четырехугольник и круг хора замкнулся былой оргиазм. И только неистовая гипорхема — песня-пляска сатиров, с полемической целью окарикатуренная поэтом Пратином, с ее пантомимой, тимпанами, авлами, бубнами, напоминала еще о былом первобытном неистовстве оргиастов⁶. Так обрел оргиазм в музыке слѳва и в пляске мелической хореи одновременно обуздывающую и пленительную форму, где регламент сочетается с вольностью, условное с непосредственным.

Да, была одна область поэзии, где оргиазм, это бешено вращающееся, страстями бушующее ядро сил как бы непосредственно ввергается в те скрытые числовые отношения, которые, выявляясь ритмомелодикой, дают выход личному началу: область эта — сольная мелика. Здесь взаимоотношение двух тем — «оргазма» и «числа» — явственно.

Пусть ищут корни эллинской мелики в поэзии народной, в ритуальном песнопении богослужебного культа, даже в эпической традиции. Важно другое: сила аффектов, страсть. Из страсти, подстегнутой воображением, родилась эллинская мелика, из сублимации оргиазма.

Пусть торжество личного начала и его бурный расцвет заложены в тех бурях конца VIII и начала VII века до н. э., среди которых родились Архилох, Сафо, Алкей — века напора, искания, освобождения, века колонизаций, революций, заморской торговли, расширения и непрерывного прорыва кругозора, крушения родовой знати, захвата власти демосом, торжества сильного человека-тирана, века, смысл которого был тогда выражен философией Гераклита — его безудержным потоком и метаморфозой вечности (где поток — единый смысл-логос существования). Для нас здесь важно одно: то, что самоосознавшая себя личность, которой разрешалась буря эпохи, не могла не высказать себя и бурно изверглась лирикой. Сама тирания способствовала расцвету лирической поэзии, то есть перевоплощению силой воображения в музыку слова необузданной страсти и грандиозного тщеславия эллина.

§ 3

Первые поэты лирики — Архилох, Алкей, Анакреон, даже Алкман — все они поэты-бойцы. Они мечут в противников гневный стих, а вслед за ним и копьѳ. Они умеют ненавидеть, умеют и любить. В исступлении их любовной страсти, хотя бы у Сафо, Архилоха, даже у Ибика, чувствуется стихийная мощь космического, порожденного Хаосом, «безумящего душу»⁷ Эроса древних космогоний, а не сладострастный ожог от язвлящих

стрел коварного баловня природы — амура, освобожденного от соблюдения честного слова.

И какой напористостью и организованностью должны были обладать эти одинокие голоса, чтобы прорваться сквозь быт множественности и установленные ею каноны и, выявляя свое личное (поэта) как тему «оргазма», соблюсти канон как тему «числа»-гражданственности и слить то и другое в гармонию.

Если лирика эллинов и называется субъективной лирикой, то только в том смысле, что субъект зубами впился в жизнь и, отрываясь от нее с окровавленным ртом, вкладывал вопли боли, тоски, отчаяния в такие гармоничные звуки, какие только может создавать музыка слов. И прав был бы читатель, который удивился бы, как уживаются эти иступленные крики ненависти и ревности, этот безудерж страстей, вся эта вакханалия чувств с кованностью строф и условностью формы эллинского мелоса. Ведь, по мифу, растерзали все-таки Орфея вакханки! Но тут и сказалось умение эллинов гармонизировать любой оргазм, не расслабляя его, а вынуждая его пульсировать целеустремительно и экономно под прозрачной, как эфир, упругой оболочкой. Цель была одна: зачароваться и зачаровать. Скованная лирическая строфа, особенно в мелике хоровой, заковывая иступление страсти, рвущееся из душевного хаоса наружу, она сама в музыкальном смысле представляет собой удивительное явление оргазма, гармонизованного «числом». К тому же хоровой мелос больше, чем все иные виды поэзии, есть сочетание условного, во всех деталях оформления регламентированного, искусства с вольностью конкретно-образной фантазии и ритмомелодики, при сопровождающей ее музыке, как напоминание об изначальном оргазме.

Античный мелос — это потоки, ручьи и ручейки внутренних рифм-переключков и эхо созвучий, паузных немощствований, переменных длительностей и ускорений, ударных фонем-доминантов, как бы лейтмотивов мелодической темы, — и при этом какое богатство ритмического движения при переключении этоса (то есть характера, настроения), при стихийно вольном течении стиха, не ограниченном ни конечной рифмой, ни равноудальностью или равноудальностью! Перед нами свободный, белый, будто хаотически волнующийся стих, и все же какая мелодичность, проистекающая отнюдь не из одного благозвучия эллинской речи, а из тончайшего, точного, но методологически неуловимого подбора звуков при необычайно гибком ритме, то есть при строгом выполнении числовых отношений музыкального искусства.

В целом — это под воздействием «числа» как множественности музыкой слова зазвучавший оргазм. И если определять, согласно романтикам, эллинскую лирику как подражательное излучение музыки в образах и понятиях, если считать, что эта

музыка борется в душе человека-лирика, стремясь разрядиться образами, что субъективность лирика-поэта — только одно воображение, что его «я» звучит из глубин бытия, что образы его — не что иное, как он сам, но его «я» есть вечно сущее «я» человека, гения мира, ибо человек-Архилох никогда не может быть поэтом, — то мы согласны, что субъективизм поэта-лирика в смысле «отрешенного субъекта-для-себя» есть даже не воображение, а голое отвлечение, проекция. Но мы противопоставляем этому высказыванию тезу, что эллинская мелика есть неистовство души, оргиазм, рвущийся из живого существа, из нутра человека-поэта, который стремится выразить себя музыкой как единственной формой, где его страдающее, само себя зачаровывающее тщеславие получает удовлетворение в единовременном зачаровывании других, слушателей, и где он может насладиться победой над соперником, вступить с ним в бой — на этот раз в бой музический на почве агона, то есть на почве гражданственности:

Железный меч не выше
Прекрасной игры на кифаре ⁸.

(Алкман, Пер. В. Вересаева)

Таковы две строки поэта Алкмана, познавшего весь трагизм «боевой судьбы» для поэта — стоять с мечом, а не с лирой в руках. Пройдет столетие, два, и поэт перестанет быть бойцом. Он обратится в виртуоза, до зубов и до бесстрастия вооруженного поэтикой, мастерством — и только. Он уже не Алкей — он поэт-музыкант Тимофей *. Здесь слово действительно захотело подражать музыке, быть музыкой. И сама музыка стала игрой форм, столь же бесстрастной, но с изыском. Тогда-то прозвучал предостерегающий голос Платона: «Кто подходит к вратам поэзии не в иступлении мусическом, а в убеждении, что одно мастерство сделает его поэтом, тот и сам не поэт, и искусство его, как искусство здравомыслящего, исчезает перед искусством иступленных» ⁹.

Что это значит? Это значит, что Платон потребовал от поэта иступления страсти: оргиазма воображения, а не голой виртуозной техники ¹⁰, которой «скоморохи тщеславия щекочут наше милое отдыхающее животное».

Это был как раз поворотный пункт в истории культуры Эллады и в то же время час поединка между темой числа-как-гармонии и темой оргиазма, час, смутно предрекавший победу новой, третьей силе — науке. Тогда «число», формой оковав в искусстве оргиазм, заковало его в итоге как пленника: оно как бы арестовало оргиазм и захотело вывести его за пределы кос-

* Тимофей — поэт-виртуоз IV в. до н. э., создатель так называемого «кифаредического нома».

моса, чтобы видоизменив свой смысл, став репрезентацией «множественности», самовластно править миром и человеком, то есть грандиозным тщеславием эллина.

Это был как раз момент высшего напряжения также и в судьбе хоровой мелики, ее агония, когда ее уже не могла спасти даже агонистика. Наоборот, агонистика обостряла положение, ибо напряжение было вызвано борьбой музыки и слова, точнее, музыки слова и музыки инструментальной, как бы двух виртуозов внутри самого хорового мелоса.

Если допустить романтическое понимание, что мелика — подражательное излучение музыки в образах и понятиях, то подражание это, все прогрессируя, дошло до того предела, где слову угрожала участь стать в поэзии голым аллитерирующе-ассонирующим звукорядом. И тут разразилась катастрофа. Трагедия поглотила хоровую мелику, но и сама оказалась обреченной.

§ 4

Есть захватывающая сила в трагическом. Оно волнует скрытым в нем оргиазмом. И именно для эллина трагедия была высшим гармонизированным выражением темы оргиазма: и как выявление личности, и как выявление множественности. Только в пору распада гражданственности, к началу эллинизма, когда «личность» снизилась до обезличенного индивида, всё-таки самолюбиво противопоставляющего себя «числу», то есть сумме таких же обезличенных индивидов, и когда эта сумма вернула себе на рыночную площадь оргиазм, некогда похищенный у нее оркестрой, только тогда власть трагедии пала. Эстетическое наслаждение было сперва вытеснено политическим, а затем религиозной вакханалией и анакреонтическим весельем.

Но трагедия была и выразительницей темы числа и в смысле ле гармонии, и в смысле множественности.

Трагедийный герой — оргиаст. Изначально, в примитиве трагедии он — сам Дионис, руководитель вакхических оргий. Он — преступник: иногда поневоле. Он преступает черту, начерченную ему новыми Мойрами, то есть гражданственностью, моралью, законом: он нарушает тему числа-гармонии. Он преступает в силу заложенного в нем, в его личном начале, оргиазма как богоборчества или просто как тщеславия эллина даже тогда, когда он расплывается за оргиазм предков: за преступление Тантала, Атрея, Фиеста. Он чаще всего детерминированный преступник поневоле. Прослеживая оргиазм героя от Эсхила к Еврипиду, мы устанавливаем, что чем мы ближе к эпохе вселенства, тем обнаженнее неистовство героев, крушащих тему числа-гармонии, пока неистовство само не становится темой трагедии даже в ее заголовке. Например: «Неистовый Геракл» Еврипида. От образов Кассандры и Электры Эсхила — к Аянту

Софокла — к Кассандре, Гераклу, Пенфею и Агаве Еврипида тянется для нас кривая оргиазма: от одного к другому перебегают то зримо, то незримо змееволосое исчадие ада, безумящая Лисса, как это реально дано в упомянутой трагедии «Неистовый Геракл»:

А теперь за дело, Лисса: и клянуся я, что море
 Так не выло в непогоду, волны тяжкие сдвигая,
 Так земля не содрогалась и, по небу пролетая,
 Столько ужаса и смерти стрелы молний не носили,
 Сколькo ужаса и воя; и безумных содроганий
 Принесу я в грудь Геракла...

... Видишь, видишь,— началось. Голова от гнева ходит:
 Сам ни звука, точно скован. Только белые шары
 Всё по впадинам катает, да высоко и неровно
 Ходит грудь его скачками. Точно бык, готов он прыгнуть...
 Вот из сдавленного горла воздух вырвался со свистом.
 Грозным ревом смерть зовет он. Скоро, скоро,— погоди,
 Дикий танец затанцуешь, бледный страх флейтистом будет...¹¹

(Пер. И. Анненского)

И характерно: завершающей жизнь Еврипида трагедией были «Вакханки». Здесь дионисийский оргиазм вместе с Дионисом, вдохновителем оргий, выступил на сцену перед зрителями, растерзав героя Пенфея руками вакханки, его матери Агавы, как бы для того чтобы обнажить корни трагедийности и спеть покаянную песнь — и за смирение благоговейного Софокла, и за маску трагического героя, и за всех тех, кто безумствовал мало на краю бездны. Даже хор и тот неистовствует в «Вакханках». Было ли это предчувствием близкого оргиазма площадырынка эпохи вселенства, — как знать! Послееврипидовская трагедия для нас только след на каменистом грунте усохшей реки: «здесь пробежала трагедия!» — это все, что мы знаем о ней.

Но если в герое трагедии, в его непреодоленном оргиазмобогорчестве сказался поворот личности в сторону героического акта, то в лице трагедийного хора перед нами образно выраженный детерминизм при преодоленном былом оргиазме толпымножественности (как темы «голового вещественного числа»).

Хор трагедии бездействен. К чему вмешательство в необоримый ход событий: все предопределено, помощь бесполезна. Хор правит свою хорею даже не на сцене театра: он теперь в оркестре — ниже уровня сцены¹². Он хранитель тайного дара эллинов — искусства гармонии, взрываемой неистовством героя, то есть оргиазмом его личности. Задача хора пассивна: силой одной только морали, своего нравственного авторитета сдерживать безудерж нарушителя. Попытки хора броситься на сцену, на помощь, предотвратить бедствие и тем самым якобы преодолеть свой детерминизм (свое назначение быть «мертвым числом», инертным воспроизведением массы, быть узаконенной вакхана-

лией-на-месте) — и опять-таки только якобы спасти от неминуемой кары героя или его жертву и этим предотвратить нарушение «гармонии» — такие попытки единичны и не привились в трагедии.

Как ни заманчиво утверждение автора «Аполлона и Диониса»*, что хор — символ дионисийски возбужденной массы в целом — порождает из себя видение сцены как мир аполлоновых образов и говорит о нем всю символикой пляски, звуков и слов, или же его утверждение, что хор — «дионисийское выражение природы и изрекает, как и она, в своем вдохновении слова мудрости и оракулов, как бы из глубины души мира вещая истину»¹³, — как все это ни заманчиво звучит, но так ли это?

Скорее обратное. Возникший из оргиазма, быть может, из оргиастической пляски козлов или вакханок, трагедийный хор (этот «символ дионисийски возбужденной массы») силой обуздывающей и гармонизирующей темы числа (силой гражданственности полиса) оборол свой оргиазм, свое возбуждение, свое «дионисийское выражение природы»: его роль в трагедии как лица есть скорее именно символизация вышеуказанной темы числа как множественности, освобожденной от своего возбуждения, от своего оргиазма. Хор есть подобие организованной гражданственности, и только в форме эстетическо-сценического обнаружения оно своей триединой хореей, всей символикой пляски, музыки и словесной ритмомелодики как бы напоминает зрителю о своем изначальном, теперь сдержанном иступлении, то предостерегая о нем, то горестно оплакивая его в своем бессилии. Евмелия — пляска трагедийного хора — есть теперь гармонированный оргиазм.

И «слова мудрости и оракулы», которые изрекает хор якобы в своем вдохновении, «как сама природа», прошли сквозь умеряющую восторг гражданственность полиса, сквозь его «закон» (*νόμος*) и только там звучат страстно, где в лице хора говорит сам поэт, где говорит его «я» вдохновенного лирика. Смысл же самой «мудрости» хора есть скорее здравомыслие моралиста, склонившегося перед детерминизмом и трагической участью человека, чем опьянение восторгом. Мятаж Прометея хору чужд. И даже в самой эхиловой трагедии хор океанид при всем своем сочувствии Прометею и стихийном сродстве с ним, с его титанической природой — «эти юных дней его подруги, роem крыл звенящие в эфире» (пер. Вл. Нилендера)¹⁴, при всей нежности своей негодует на Зевса, преступно попирающего древние законы, и тут же трепещет в ужасе от вольноречия возмутителя-титана, готов покорно возлагать на зевсов алтарь бедра закланных быков и советуется Прометею.

* Речь идет о Ф. Ницше.

прочь отбросить гордость, испить мудрого благоразумия, быть послушным и не упорствовать. Покорность — вот она мудрость хора! Здравомыслие — смысл его речений! Но их звучание, сама музыка слов, ритмомелодика в сочетании с пафосом (то изнуренным у Эсхила, то порой риторическим у Еврипида и по мере приближения к эпохе вселенства все возрастающим по риторичности, даже украшенным цветистостью горгианства у трагика Агафона) — вот где еще бушует скованный строфикой и регламентом пляски оргиазм, волнуя даже современного читателя при чтении греческой трагедии у себя за столом.

Но если проследить судьбу хора в трагедии от Эсхила к вселенству, то мы увидим, как судьба этого предстателя детерминизма и явного хранителя эллинской гармонии (темы числа), в то же время тайного оргиаста, обуздавшего формой собственный изначальный оргиазм, как судьба хора служит признаком крушения «гармонии» эллинства и умаления его высокого искусства гармонизировать оргиазм.

Если «Персы» Эсхила скорее кантата, чем трагедия, то есть больше хор, чем действие, если у Софокла хор еще субстанционален и песни хора тесно связаны с действием, вмещены в него как его неотъемлемая часть, то уже у Еврипида намечается смещение хора в сторону — разрыв между действием и хором: хор постепенно отступает за пределы действия, как бы присутствуя отсутствует при коллизии и гибели героя. Он обращается в передвижную хорею, которую можно переносить из трагедии в трагедию, в самостоятельный лирический антракт с пением стихов между действиями. Таков он уже, по-видимому, у трагика Агафона. В конце концов он только музыкальная интерлюдия с балетом или пантомимой.

Этот разрыв между хором и действием шел преименно вслед за разрывом между поэзией и музыкой; и как в оргиазм хорового мелоса проникла риторика и всосала его в себя через свои тропы и фигуры, так проникла риторика и на сцену трагедии, но только рядом с философией, и подточила связи между хореей и действием. Трагедетворец Еврипид уже для современников — философ на сцене.

Это постепенное отступление дионисийского хора, первоначального носителя темы оргиазма (а затем уже носителя темы числа), за пределы действия оставляло трагедию, возникшую из хора, как бы без хора, что, быть может, и было, чему свидетельством служит комедия, где хор вовсе ушел с оркестры за сцену и стал зрителем¹⁵.

Так трагедийная лирика (хор), праздновавшая в конце V в. до н. э. свой триумф над хоровой меликой, к эпохе вселенства — с изменением смысла «числа» как гармонии и появлением «числа» как массы — постепенно изгоняется из трагедии. Здравомыслящая лирика не возбуждает аффектов: теперь нужны

эффектные речи, а затем одни эффективные события. Но в эпоху диадохов, непрерывных войн, улица жизни предьявила столько трагических актов, что они перестали быть нужны на сцене, и остался, как сказано, один балет на забаву гурману и оргиастической живой массе, заполнившей рыночную площадь.

Что иное можно увидеть в героико-оргасте трагедии без хора, как не попытку освободить оргиазм личности от обуздывающей его гражданственности? С разрывом между хором и действием для эллина некто одинокий выходит на сцену — тот индивид, которого подготовила проповедь в садах атеиста Эпикура.

Мотив одиночества, то есть мотив отрешенного «я», — антиэллинство. И если такой мотив зазвучал (а он зазвучал уже у Еврипида!), то это также служило признаком смысловой метаморфозы темы числа, признаком разрыва между личностью и множественностью — полисом.

Одинок и герой трагедии XIX в.: он оторван от множественности, от окружающих. Но он образ трагизма удручающего. Герой эллинской трагедии субстанционален: он всегда в кругу гражданственности (даже Прометея не покидают океаниды). Он образ трагизма возвышенного, ужасающего. И если теперь герой трагедии оторван от хора — это означало, что гармонизирующий дар эллина иссякает, это означало, что оргиазм вырвется наружу вместе с суеверной массой на рыночную площадь и что если массу не организовать высокой идеей труда и не приобщить к культуре, то высокая культура погибнет.

Гибель трагедии как искусства была тогда признаком не только приуглушения прежде необычайно жгучего чувства трагического у эллина, но и признаком метаморфозы и срыва всего эллинского мировосприятия. Очищался путь для «сильной особи», которая, противопоставляя себя обезличенной, но уже грозной массе, выступила сперва как индивид-эгоист. Ее подготовила к эпохе вселенства проповедь, что философия исследует средства для достижения индивидуального блаженства.

Так возникла антиподия: Эпикур против Прометея, равнодушный атеист — против страстного богоборца, как два символа двух эпох культуры Эллады — эллина и эллинства. И не странно ли, что на стыке этих эпох, как некий жест истории, пограничным столбом пламени стоит безумное, нелепое и все же героическое деяние тщеславия: сожжение Геростратом храма Артемиды Эфесской, одного из семи чудес света, в день рождения Александра Македонского, как аллегорическая картина гибели трагической культуры эллинства, как последний взрыв ее богоборческого, уже извращенного прометеизма перед восходом иной эры человечества — христианства.

§ 5

Но вернемся назад — к эллинству.

Интерес к поэзии не угас в Афинах V в. до н. э. Эстетические дискуссии о задачах, оформлении и воздействии поэзии, о поэтических жанрах занимают умы. Но прежние виды поэзии и формально, и по содержанию, за исключением торжествующей трагедии и ее трагедийной мелики, сказали свое слово: высшее выражение было найдено, подражать бесполезно, достигнутого не превзойти. Уже у Пиндара чувствуется тяжеловесность, манерность, виртуозность. Было отмечено, что его новые мысли не спасают формы, что напрасно вставляет Вакхилид в дифирамбы и эпиникии, всячески размазывает их, мотивы из эпоса: он не умеет развить действия — он обрывает его.

На смену мелодической поэзии идет музыка. Она требует автономии. Как уже было сказано, хоровая мелика превращается в поединок между музыкой и словом. Воздвигается Одеон. Он арена для этого поединка. Новонайденный кифаредический ном поэта-имажиниста IV в. до н. э. Тимофея — образец агонии этой борьбы. Напрасно поэзия стремится при помощи виртуозности инструментовки и ритма, в ущерб мысли, самой стать музыкой. Эта попытка поэзии соревновать с музыкой была уже заранее осмеяна в гипорхеме Пратином (V в. до н. э.)¹⁶. Соперница-музыка торжествует. Она отделилась от слова и выступает как самостоятельное искусство. До сих пор Эллада знала авлодику и кифародику — сочетание духовой (авла) или струнной музыки (кифара) с напевным словом. Теперь она услаждается кифаристикой и авлетикой, то есть чистой виртуозной многострунной музыкой — кифарой и флейтой, и находит больше удовольствия в искусстве риторики, чем в искусстве поэзии.

До нас эта музыка не дошла. Но знатоки обвиняют ее в подражательности: она, дескать, воспроизводит явления; она — звуковая живопись¹⁷. Между событиями жизни и природы и ритмическими фигурами и характерными звуками в музыке аттического дифирамба — явная аналогия. По мнению одних, музыка воспроизводит битвы, бури на море и лишилась мифотворческой силы. По мнению других, она немного сентиментальна и изысканно психологична. Во всяком случае, новая музыка кажется опасной дальнзорким умам: хотя бы Платону. Возникают споры о тональности, о ее этическом и политическом воздействии: не расслабляет ли она волю, не создает ли чувствительного интеллигента вместо мужественно-героического гражданина¹⁸?

Но что делать! Теперь на аффект зрителя воздействует только эффект. Нервы притуплены, но одновременно и слишком раздражительны. Чувство неустойчивости, прозрение близкого взрыва не только культурных ценностей, но и самого уклада

жизни, быта, овладевает в IV в. до н. э. полисом. Его гражданственность, его искусство организовывать — эта тема числа все сильнее и сильнее начинает звучать не в ритме, не в гармонии, скрыто или явно обусловливаемой количественными отношениями, а в голой множественности, в материальном количестве единиц-тел — в числе-массе: смысл «числа» стал иным. Там же и «личность» выступает из рамок гражданственности. Она терпит двоякую метаморфозу: самообезличивание как явление всеобщее, массовое, и апофеоз личности как явление единичное, обоснованное философскими школами. Теперь уже не гражданственность, не полис возносит эту личность как героя-победителя в соревновании-агоне, олицетворяя в этой личности себя. Теперь личность возносит стихия, живая масса, живое «число», только якобы организованное в гражданственность. Теперь у полиса отнята та сила, которая помогла ему гармонизировать любой оргиазм: то сочетание культа и искусства, в которое верил или хотел верить гражданин общины полиса. Теперь он уже не хочет верить в гармонию: софистика разложила веру в абсолютную истину*, а когда падает вера в истину вообще, тогда падает и вера в поэтическую истину, в поэтическую ценность — в поэзию как ценность. Зритель трагедии и слушатель мелоса потребовал от театра сокрушения и умаления былых богов и героев — их дегероизации; и не во имя нового идеала, а во имя «ничто», или во имя наслаждения, или какого-то смутного предчувствия чего-то нового, грядущего. Зритель потребовал — и аттическая комедия охотно пошла навстречу этому требованию. Сотни комедий и фарсов, чьими заголовками служат нередко имена великих людей прошлого, так и кинулись стаей на сцену: зритель требует! Чего стоят хотя бы десятки комедий под заголовком «Сафо» или «Фаон», где страстная женщина-поэт обращена в трибаду, проститутку-гетеру, пропагандистку и учительницу «сафической любви»¹⁹. Над ней глумились на потеху «числу», на потеху рыночной площади. Осмеяние страсти-любви — конек новоаттической комедии у преддверия вселенской эпохи.

Все это означало, что наступила эпоха разложения мифа, то есть смена былого мифа новым: вместе с мифом былым разлагалась былая поэзия и умалялся возвышенный образ ее создателя-поэта — его героическая личность.

Право на личность остается только за политическим бойцом. А ему, конечно, в борьбе нужна не поэзия, а риторика. Новый политик — оратор и борец: он — Демосфен, он — Эсхин, он — Деметрий Фалерский, он — Деметрий Полиоркет**.

* Академия Платона стала школой скептицизма (Аркесилай, Карнеад).

** Демосфен и Эсхин — ораторы; Деметрий Фалерский — философ, оратор, правитель Афин; Деметрий Полиоркет — полководец.

Былого героя, Архилоха и Алкея, — поэтов-бойцов сменил юратор-боец, после того как поэты стали виртуозами слова и поэзия стала терять своего партнера — музыку.

Так былой оргиазм выродился для обывателей в цинично-сладостное наслаждение оплевывания и зубоскальства над всем возвышенным былой культуры Эллады. Не было имени великого поэта, художника, философа, политика, который не преобразился бы в карикатурного героя пошлой опереточной комедии. Вскоре ей на смену придут скабрзные фарсы — бытовые мимиямбы и гилляротрагедии. Пока, наконец, слово вовсе отойдет на второе место, и на сцене главенство возьмет на себя пантомима, балет²⁰: актер пантомимы — это герой дня и эпохи, выразитель темы числа как символа голый множественности: рынка — площади Александрии — Рима.

Агонистика осталась, так как грандиозное тщеславие эллина не уменьшалось, но у преддверия эпохи вселенства это тщеславие ищет победоносного идола, единого, столь же грандиозного, как деспотизм Востока: оно ищет героя, который мог бы полновластно повелевать числом, получающим отныне все обнаженнее и обнаженнее смысл количества тел вместо смысла «количественных отношений». И тот, кого ждали, — пришел: победоносный Александр.

Этот грандиозно-тщеславный романтик, носитель идеи всемирного государства, кстати, надо полагать, идеи, подсказанной ему его наставником Аристотелем, чья голова выглядывает из-за плеча Александра, стал героем-идеалом «числа» и всех честолюбцев. Так идея вселенского государства (кафолического) как выражение темы числа нового миропорядка — эллинистического — заместила идею гражданственности полиса как выражение темы числа миропорядка былого — эллинства.

Тогда же рядом с Александром встал Диоген — человек-космополит, «гражданин» вселенной, в которого потом влюбилась французская революция.

Промежуток между казнью Сократа и приходом Александра был периодом подготовки нового миропонимания и крушения трагедийной культуры. И если христианству, которому были необходимы мученики, угодно было увидеть такого дохристианского мученика в Сократе, то мы сейчас вправе спросить: мученика за что? Не за «число» ли, гармонирующее «оргазм»? И наш ответ: нет! Не платоновский Сократ — сам Платон был апологетом этого дара эллинов. Он своим жутким идеальным государством попытался спасти Элладу, ее гражданственность, ее полис, дав ему новое устройство. Это он хотел сохранить тот удивительный дар эллина: искусство гармонизировать оргиазм. Вот почему придавал он такое значение агонистике и музыкально-ритмическому воспитанию юношества. Сократ же был «мучеником» за героическую личность, выразительницу победоносного

тщеславия эллинов. Сам Сократ при всем величии его самопожертвования был все-таки, как было сказано, «монстром тщеславия».

Платону не удалось создать идеальное государство. Мы знаем: его попытки с Дионисием Старшим и Дионисием Младшим и с его другом Дионом кончились в Сиракузах чуть ли не смертным приговором Платону — продажей его в рабство и удалением навсегда в рощу Академа близ Афин. И здесь, из рощи Академа, зоркий глаз Платона увидел, как эллинская гражданственность, постепенно теряя свой смысл силы, гармонирующей оргиазм личности и множественности, склоняется к господству голого «числа» как множества. Агора как «гражданственность» обращалась в агору-рынок. И, предвидя грядущее, ему ничего другого не оставалось, как умереть с томиком Аристофана под подушкой²¹. Какая ирония!

Еще десятилетие — и Александр, этот чудо-ребенок, рванул и двинул фалангами с запада на восток вооруженное железом «голое число» — пока еще фалангами, — чтобы якобы приложить там на практике бывшее высокое, теперь одряхлевшее искусство эллина «гармонизировать любой оргиазм». Его фаланги, по замыслу, несли гармонию оргиазму Востока. Но порожденное победителем обратное движение с востока на запад ответило обоготворением лица и потоками религиозного, для эллина «варварского», оргиазма — восточными культами, как бы идя навстречу не гармонии полиса, а навстречу тем древним оргиастическим мистериям, которые истарии обтекали Элладу. Точкой всеобщего восточно-западного водоворота сил вскоре стала Александрия. Вселенское государство, империиум Александра, как выражение темы голого числа, неорганизованной массы, передало ей свою «вселенскую» идею.

§ 6

Двойко осмысливается для нас имя «Александрия»: как средоточие культуры вселенства и как символ эпохи.

Александрия — это распадение бывлой гармонии на «оргиазм» и «число», на религию и науку, на изыск и ученость. Это интеллектуальная попытка в мистике неопифагорейцев и в гнозисе сочетать распавшееся начало воедино.

Александрия — это анакреонтика как мировоззрение и это религия как цемент и фундамент вселенской идеи.

Александрия — это академический скепсис, усомнившийся даже в сомнении. Это — полупрезрительная улыбка снисхождения у атеиста и эгоиста-эпикурейца (с его ставкой на индивиду) — снисхождения к потугам искателей чего-то истинного, «желательного» — к античным романтикам.

Александрия — это героическая тема античного интеллектуала-

листа, интеллигента-стойка, непрерывно переваривающего свое мучительное честолюбие в котле морали на медленном бледном огне самоограничения. Только и слышится, как он упорно твердит свое: «Счастье возможно! Стоит жить! Действуй внутри себя! Будь первым — в морали!» Хотя сам он несчастен, пассивен, ему скучно жить и он далеко не первый — даже в морали.

Александрия — это лозунг якобы красоты жизни, а не развития красоты душевной, как будто при внутреннем уродстве или пустоте, когда в душе — выеденное дупло, жизнь может быть красивой.

Александрия — это замещение подлинного политического красноречия канцелярским языком, вымышленными речами — суазориями, это подмена судебного красноречия контроверсиями, то есть мнимыми судебными речами по вымышленным делам. Это либо крошка из стилей, либо всеобщий обезличенный четкий и краткий литературный язык — койнэ*. Это публицистикой ставший цинизм, который находит примирение свободы и необходимости в тезе: *volentem fata ducunt, nolentem trahunt*** . Это — появление профессионалов в искусстве, спецов по поэзии, создателей ученого эпоса, поэтов-реставраторов стиля, языка, жанров прошлого. Это — накопление антологий, энциклопедий, всяческих компендиумов, подводящих итог прошлому миропорядку в культуре Эллады. Это — насаждение музеев, университетов, библиотек, планирование новых городов, созидающие дворцов, расцвет статуарного и живописного портрета.

Но есть нечто поражающее на первый взгляд во вселенстве: стремительный взлет медицины и математической науки — геометрии и астрономии, а кстати и географии, как будто высший культурменч, интеллигент-атеист, укывшийся за стены музеев и библиотек, стремится углубиться в себя, в свое человеческое тело или же унести за тридевять земель от «быта» и его вкусов, от раболепия перед державными покровителями наук, перед всеми Птолемеями — только бы уйти от самой действительности в мир проекций или бесконечно далекой астральности. Измерен диаметр Земли, меридианы и параллели; открыто вращение Земли вокруг оси; поняты вулканы... И все же, при этой «универсальной жажде знания», которая была уже нами отмечена, поражает в людях мучительная жажда чуда. Объяснение ей: неуверенность в завтрашнем дне. И что же! Не имея опоры в жизни, александрийский интеллигент пропитывается бюрократизмом, чтобы укрыться за формальной схемой административной необходимости.

С какой жестокой пронизательностью охарактеризовал этого эклектика, этого обезличенного индивида, культурменча эпо-

* «Койнэ» означает «общий».

** Добровольно идущего судьба ведет, упирающегося — тащит.

хи вселенства автор книги «Аполлон и Дионис»²², разгадав в нем критика, бессильного и безрадостного, вечно голодающего, если его не накормит просвещенный правитель — Птолемей, Антиох, Селевк, Аттал — этого ученого ученика Эпикура, стоиков и скептиков Академии, который в глубине души своей библиотекарь и корректор поневоле и только слепнет от книжной пыли и опечаток. Но как должны мы быть благодарны этому библиотекарю и корректору: они сохранили нам поэзию Эллады. И не их вина, если от нее мало что уцелело.

И впрямь, что оставалось делать этому александрийскому интеллигентуалисту, если не следовать рецептам философов, не жалеющих моральных медикаментов для достижения «индивидуального блаженства» — эвдаймонии; рецептов так много и они все те же вроде: эпохэ, апатия, атараксия, акаталепсия, где знатоки так тонко различают отсутствие потребности от воздержания, воздержание от равнодушия, равнодушие от покоя души, а покой души от непостижения, как будто все эти нюансы не обозначают одной и той же сути²³. Однако моральная терапия оказывалась бессильной перед взрывом накопившегося оргиазма, когда из пустой бочки близ портика Афин <...> все еще раздавалось на весь мир прозвучавшее признание киника Диогена: капля счастья больше, чем бочка духа²⁴! Откуда же выжать эту каплю счастья: из грамматики, или медицины, или из математики? Или, выбежав из музея, кинуться на взывавшую оргиазмом рыночную площадь и среди вакханалий суеверности толпы выпить эту каплю?.. Площадь манила и пугала интеллектуального александрийца. Он колебался.

Эллины исстари знали, что секрет счастья не только в умении поймать мимолетную случайность, но и в умении организовать ее: лови мимолетное и организуй.

Только позже, когда античный космос весь изошел трещинами и то и дело грозил расколоться и рухнуть, в эпоху послесократиков, торжествующий гедонизм и цинизм пренебрежительно отбросили второй абзац секрета: «дар организовывать», и только первый абзац «мимолетность» провозгласили единственной истиной и смыслом, который, пожалуй, кое-как еще оправдывает обесмысленную жизнь. Так сократилась заповедь до лозунга: «лови момент» — *carpe diem* (Гораций).

И александрийская эпоха с ее крылатыми эротиками и мотыльковыми душами-психеями приняла это *mot* как правило поведения — *modus vivendi*.

И этим лозунгом овладела поэзия — анакреонтика, наследница эллинского мелоса.

Что же такое анакреонтика, а кстати и эпиграмма как мировоззрение эпохи вселенства?

Это — легкий скептицизм, как всегда не без цинизма, впрочем, прикрытый изысканной грацией гедоника, любителя тонко-

го наслаждения, отдавшегося алчности мгновения. Теперь утрачено различие между былой «божественностью» муз Парнаса и прелестью площадной гетеры: чем теперь гетера — не муза, чем муза — не гетера:

Дайте мне вина, девицы²⁵.

Пить, лишь бы не думать!

Возвышенная трагедийность, пиндарова величавость в век господства авантюры, религиозного сумбура, ученого универсализма, музейной науки и площадного суеверия, в век всеобщего синкретизма, винегрета из обычаев и обрядов всех культур Востока и Запада, среди этой ярмарки, когда уже голос эллинского философа и «исступленного» поэта замирает, и образ их уже не служит идеальным образцом для «пути» юношества, как это дано в биографиях Плутарха, в век, когда воздвигается храм Афродите-Лаиде, то есть обоженной гетере, когда ничто не прочно — ни в сознании, ни в быту, и все поклоняются богине Тюхэ-Случайности (кстати, гению-хранителю Александрии), в век, когда великий для эллина эрос Платона, этот высший инстинкт, непрерывно и страстно влекущий воображение к красоте, к творчеству в формах «абсолютных», то есть в образах совершенства, когда этот образ уже смешон и вызывает глумление, в век, когда позади отравленный Сократ и, быть может, тоже отравленный и без того уже в пьянстве погибавший Александр, этот романтик идеи «всемирного государства», столь жалко распавшегося у еще не остывшего трупа победителя, — нет, великую серьезность эллинизма прочь. Шибче и веселей! Веселей! Веселей! Вот моральный лозунг эпохи вселенства.

А если серьезность нужна — то так называемая честная, тяжелая серьезность александрийской учености, к слову сказать, мы тоже многим ей обязаны: она собрала остатки «бывшей» истины, былой культуры эллинства.

Всего ненужнее сейчас, конечно, трагедийная романтика. «Реализм» эпохи требует скабрёзного фарса или просто пантомимы — жестикуляции на сцене при немотствовании слова-мысли. Слово-мысль — в музей, в стены философской академии, в саркофаг для чтения душам интеллигентных мумий при их загробном путешествии (по «квадриллиону километров»!²⁶). А для сентиментальной, конечно, реалистической чувствительности обывателя найдется идиллия с «бытом». Трагедия же? Кому нужна сейчас трагедия — этот Эдип? Пожалуй, еще нужен Еврипид, да и то кучке гурманов. И что такое теперь трагедия, если не душещипательная забава и приятное времяпрепровождение? Для катарсиса же, то есть очищения зрителя при созерцании трагедии, о котором учил Аристотель, существуют бани и врачи. Впоследствии императорский Рим примет такой «катарсис» за аксиому. Не угодно ли вам термы Каракаллы! — Очищайтесь.

В этой Александрии в те века отчетливо противостояли друг другу две силы, как два символа эпохи: музей и площадь — площадь рынка с ее бурным вселенством и музей с его гробовой тишиной. В музее укрывался былой гений эллинской культуры, ее интеллект и высшая интеллигенция; на рыночной площади властвовали минута, фанатизм и меч победителя. Изначальный оргиазм, сдержанный некогда на агоре секретом числа — ритма и гармонии и выпавший из гражданственности полиса, кинулся теперь на рыночную площадь неорганизованной, разноплеменной, суеверной, крикливо-пестрой множественностью («голового числа»).

Так стала тема оргиазма началом и завершением эллинской культуры, сопровождаемая на всем пути эволюцией и метаморфозой смысла темы числа.

И пока музей стоял — было ли то в Александрии египетской, или Антиохии, или в Пергаме — повсюду среди многоязычного клочка площади металась полуслепая, расключенная великая идея вселенства — идея политического и религиозного объединения человечества в одно целое. И две руки протянулись за ней под порхание анакреонтических песенок и психей: рука Рима и рука христианства.

Эта идея нуждалась для воплощения в организованной материальной силе. Единственным же, кто тогда мог сказать: «сила — это я», был Рим. Рим стал наследником оргиастического мира диадохов с его числом-массой индивидов и хаосом культов. Рим, преемник идеи вселенства, дал этому числу-массе формально право римского гражданства и *corpus juris civilis*, гражданское право, вместо былой организованности самого живого гражданства классического эллинского полиса.

И тут раскрывается весь цинизм императорского Рима, где некогда ниже V класса стоящая масса римских граждан бывшей центуриальной системы, оцененных по головам или по числу потомков, — эти *capite censi* или *proletarii*²⁷ <...> стали теперь люмпен-пролетариатом Рима, но зато номинально гражданами Римской империи. И им, оргиастам площади, были брошены хлеб и зрелища в оцеплении легионов и преторианцев, чтобы их оргиазм получил оргиастическую пищу и не вырвался восстанием наружу, как при Спартаке.

Как некогда Эллада обуздывала грандиозное тщеславие эллина агонистикой и трагедией (где в форме оргиазма, гармонизованного числом, представлялась кара за оргиазм), так обуздывал теперь Рим империи «оргиазм масс» кровавыми зрелищами обнаженного оргиазма цирков — битвами гладиаторов и диких зверей и помпезной казнью преступников. Властвовали цезарь и откупщик.

И как декоративно этот «герой» империи, преемник грандиозного тщеславия эллина, цезарь Нерон, официальный победи-

тель на всеэллинских состязаниях, этот император-мусает, новый бог мнимой агонистики, празднует свой триумф на трупе раздавленной Эллады!

ЧАСТЬ 2. ПРОМЕТЕЙ И ГЕРАКЛ

Как гордо б эллины клялись
Рабом последним на земле.
Лук Жизни я напряг бы в высь,
Принес бы солнце на стреле²³.

§ 1

Мы снова отступаем к V в. до н. э., когда хоровая мелика нашла соперницу в трагедии с ее трагедийной лирикой.

Не раз возникал вопрос, как это у самого жизнерадостного народа в эпоху его победоносного наступления расцвела именно трагедия, как будто искусство наслаждения трагическим возникает не от избытка жизнерадостности.

Мы попытаемся в целях понимания трагедийной лирики бросить на эллинскую трагедию несколько иной свет, рассматривая ее как высшее выражение трагического, но отнюдь не пессимистического миропонимания эллинов, возникшее из крайне обостренного общего чувства трагической участи человека во вселенной, при специфически эллинском повороте этого чувства в сторону героической активности. И хотя мы остаемся при уже усвоенном наименовании этой эпохи как эпохи трагической культуры, в эстетическом аспекте мы ни на мгновение не упускаем неизменного наличия темы оргиазма и темы числа как ее двигателей. Но одновременно мы усложняем эти две темы двумя новыми темами — темой Мойр, то есть детерминизма, и темой героя, то есть революционного нарушения детерминированного, — двумя слагаемыми трагического миропонимания, которое и есть не что иное, как детерминизм при героическом взгляде на мир.

Так трагедия представляется символом неразрешимого конфликта детерминизма и героизма.

Тем самым трагическое миропонимание превращается в героическое мировзятие (герой берет мир, а не возревает или созерцает мир), близкое по сути современному, хотя и лишенное оптимистической идеи прогресса, но зато чуждое пессимистическому мироощущению всех созерцателей закатов культуры. Ни оптимизм, ни пессимизм: трагическая героика — вот эллинство! Она есть искусство: стоя над бездной, мужественно смотреть в бездну и провозглашать «да» жизни.

Это мировосприятие почти телесно осязается в трагедии Эсхила «Прометей», где само понятие «трагизм» служит темой

трагедии, а ее герой Прометей — воплощением трагизма как темы.

§ 2

Эстетика всех направлений в многообразных терминах раскрывают категорию трагического как диалектическую игру противоречий. Противоречивость загадочного образа эхилова Прометея, этого титана, сына земли-Фемиды, эллинского богоборца, человеколюбца, мученика и прозорливого предателя — могучее подтверждение истинности такого раскрытия. Этот образ волновал поэтов и философов всех времен, и истолкования его столь же противоречивы, как и он сам и дело его. По мифу, Прометей предает титанов в их борьбе с Зевсом, обманывает затем Зевса жертвенными костями, прикрытыми жиром, похищает у него огонь с неба, чтобы передать огонь, а вместе с ним и мысль куску из земли и воды, двуногим животным — людям, спасает их тем от гибели, уготованной им Зевсом, терпит за обман страстную муку — не века, — тысячелетия! — непреклонный волей, непримиримый в своей ненависти к Зевсу, — и все же в итоге примиряется с ним, выдает ему, обреченному врагу, тайну Мойр (как отвлечь угрожающую Зевсу гибель), спасает его и его миропорядок, и им же освобожденный от мук при посредстве героя Геракла возносится на Олимп²⁹.

Благовестник свободы, он тем самым как бы предает человека, навеки оставляя его рабом Зевса. Грядущий, Прометеем предсказанный избавитель, тот, кто должен родиться от союза нимфы Фетиды и Зевса и низвергнуть отца — Зевса, не придет. Зевс, узнав от Прометея тайну Мойр, отдает Фетиду в жены смертному Пелею, и рождается Ахилл, герой «для себя» — образец для подражания смертным, но не спаситель человека, не создатель нового миропорядка.

Так неразрешенной остается проблема вины и кары: кто прав? Зевс или Прометей? Или же «нет виноватых»? Здесь воззрения истолкователей раскололись. Для одних Прометей — бунтарь. Зевс же — мудр и справедлив. Прометей-полубог должен смириться пред высшей мудростью. Величие жертвы Прометея — ничто перед волей Зевса. Так исповедует прислужник Зевса, Гермес. Так исповедуют лучшие немецкие филологи XIX века: Welcker, Wecklein, Weil³⁰.

Но уже для романтика Шлегеля — иначе: Прометей — свободолюбец, человеколюбец, идеальный человек. Он мудрая воля человека. Зевс же — тиран: он слепая сила природы. Возникают моральные образы: Прометей-виновный, Прометей-невинный, Зевс-виновный, Зевс-невинный³¹.

Гёте истолковал Прометея, создав своего «Прометея». Он отбросил мораль: Он поставил между участниками распри знак:

равенства: Прометей равен Зевсу, оба — боги. Гете перенес тему из сферы этики в эстетику, решив вопрос «за кого» как художник. Зевс у Гете подчинен судьбе: он раб. Прометей презирает Зевса-раба. Он выше Зевса. Мошь Прометея — в радостях и страданиях творчества. Так возник образ Прометея — титанического художника. Сам юный Гете был тогда таким титаническим художником³².

Шелли перебросил тему в сферу социальную. Как и у Шлегеля, Зевс у него — физический закон. Прометей — разумная свобода, «дух культуры». Демогоргон свергает Зевса, преодолевая физический закон, и на земле наступает золотой век. Положение «страдание обуславливает прогресс» было смещено положением «революция обуславливает прогресс». Но в том и в другом случае человеческая воля преодолевает необходимость природы³³.

Гете и Шелли исправили Прометея по-своему: рассекли кривую двусмыслия его образа и, выпрямив отрезок каждого смысла, разрешили тяжбу в пользу Прометея. Предстал могучий профиль односмысленного Прометея, героически попирающего и претворяющего слепую силу материи, необходимости, природы. Слова Гермеса: «если бы Прометей победил, то стал бы невыносим»³⁴, не утрашили поэтов. И все же Эсхил титан заслони́л своих эпигонов.

Что же хотел сказать Эсхил своим Прометеем? Или суть трагедии в трагической неразрешимости темы, в том, чтобы образ Прометея оставался загадкой и той загадкой волновал, под игрой сил эстетических скрывая игру сил жизненных?

Или разрешение диалектично и загадочнее самой загадки?

Не мудр ли Зевс-промыслитель титанической мудростью промыслителя-Прометея? Не получил ли он свой промысел от Метиды — стихийной мудрости хаоса? Не проглотил ли Зевс Метиду, эту премудрость природы, беременную мудростью культуры — Афиной? И не вышла ли Афина после того на свет из головы Зевса?

И опять-таки! Не велик ли Прометей, потомок Хаоса, создатель культуры и человеческого устройства, величием мироустроителя-Зевса? Не носитель ли он гармонии Зевса? Один как бы скрыт в другом: Зевс в Прометее, Прометей в Зевсе. И в то же время они отделены друг от друга и враждуют. Какое противоречие! И не должны ли быть поэтому обе силы объединены и действовать согласованно? И вот сама трагедия «Прометей» и трагедия ее героя, этого страстного разума, завершается его апофеозом — слиянием титана Прометея с Зевсом, примирением хаоса и гармонии.

Или, быть может, иначе: не есть ли примирение Прометея отказ от самостоятельного действия, после того как он познал тщету своего усилия обороть необходимость? Не усумнился ли

мудрый Прометей вообще в роли спасителя: в том, что спаситель спасет? Не увидел ли он, что новый миропорядок будет столь же подчинен необходимости при сыне Зевса от Фетиды: Ахилле, как и старый миропорядок Зевсов, что человек был рабом и рабом останется, и напрасны его, Прометея, тысячелетние муки, и что при любом миропорядке выход один: примирение. И Прометей открывает Зевсу тайну Мойр, предаёт грядущего, еще не рожденного сына Зевса, мнимого спасителя мира Ахилла (как у Рихарда Вагнера Вотан предаёт сына Зигмунда, тоже мнимого спасителя мира) — и соединяется с Зевсом не для войны, а для мира.

И все же не в этом плане диалектически разрешается смысл трагедии «Прометей». Примирение означало бы устранение прометея титанизма, страстного разума из мира и передачу мира во власть бесстрастного разума — Зевса. Так именно продолжил миф Платон в диалоге «Протагор», где мятежник и строитель людей Прометей, как создатель одной материальной культуры, устранен. Теперь устроить людей — задача одного только Зевса. И Зевс посылает в мир Гермеса с двумя дарами человеку: со стыдом и правдой — двумя устоями гражданственности³⁵.

Так, по почину Платона, Прометей предстал перед судом философов. Для философа же понять — значит подчинить смыслу первопринципу своей системы.

§ 3

Гегель не отличает первомифа о Прометее в традиции гесиодовой от эсхилова образа³⁶. Гегель судит Прометея, и его вердикт: Прометей виновен. Вина Прометея в том, что он титан, а не бог. Он вместе с Зевсом восстал на старых стихийных богов, на титанов, преодолевая этим свой титанизм. Но как благодетель людей, он — необузданный создатель одной материальной, технической культуры. Этим утверждает он вновь свой титанизм. Прометей — не чисто духовная сила: его изобретение, его духовное творчество исходят от разума. Но цель, содержание этого творчества конечны, прозаичны. Он научил людей хитрости, искусству побеждать силы природы и использовать их для удовлетворения своих ближайших потребностей, то есть для утверждения своего физического благополучия — и только.

Но Прометей — не создатель духовной культуры: он не дал людям ни нравственности, ни права, то есть гражданственности. Огонь и сноровка в пользовании огнем не содержат в себе ничего нравственного, равно как и ткацкое искусство, но поступают в услужение интересам личным и самолюбивым. К общественному же укладу жизни человека они отношения не имеют. За это Зевс, чисто духовная сила, бог гражданственности, был вправе покарать Прометея.

Это кара обусловлена, по Гегелю, воззрениями эллинов. Для них стихийная сила природы и сила духовная сочетаются, но так, что духовное, индивидуальное для них есть нечто существенное, а стихия природы — только исходный пункт. Борьба богов и титанов — момент круговорота, когда стихийность была свергнута: переход от «природного» к «духовному» есть преемство власти старых богов новыми. Природное не исчезло полностью в духовном — но оно не химически сочеталось с ним: оно является только призывом, напоминанием. Так Зевс, бог-громовик-молниевержец, по существу, есть бог гражданственности.

Странно! Гегель, этот гениальный образец философской диалектики, не применил к Прометею своего диалектического метода, так явно пронизывающего самую ткань трагедии. Он проходит мимо Эсхила, не выделяет Прометея трагедии из основного мифа о Прометее. Обосновывая приговор, он искажает воззрения эллинов: их мироощущение ускользает от его логики. Как судья Прометея он примитивно повторяет Платона, осудившего в «Протогоре» и «Политике» Прометея как необузданного создателя одного только физического благополучия, технической культуры³⁷. Гегель даже не задумался над загадкой прометеева предательства и опустил роль Геракла-освободителя. Более того, зная, он опускает еще нечто, а именно то, что у Платона был еще диалог «Филеб», где Прометей реабилитирован и вознесен как принесший людям с неба «божественный дар» диалектики вместе со «светозарным огнем», то есть со светом мысли³⁸. Здесь у Платона Прометей — основоположник науки.

Шеллинг как судья остался верен философии тождества. Он оправдал преступника-Прометея и Зевса-карателя. Более того: он обосновал право Прометея на преступление и право Зевса на кару³⁹. Вина Прометея в том, что он богоборец: богоборчеством нарушил он исконное единство с богом-природой.

Но он должен был нарушить — оправдывает Прометея Шеллинг-судья: Прометея принуждало к этому не своеволие, а нравственная необходимость. И в этом трагизм! Отнять от него нравственную необходимость — значит отнять у Прометея его трагическое достоинство. («Нравственная необходимость», конечно, аргумент, взятый у Аристотеля.)

Затем Шеллинг-обвинитель повторяет обвинение Платона, поддержанное Гегелем: вина Прометея в том, что он не облагодетельствовал человека, что он даже свел его с пути: сделал его умным до того, как он стал добрым, дал ему средства для удовлетворения низших инстинктов до того, как развились в нем высшие, сосредоточил все действия человека на чувственном мире.

Нет, невиновен Прометей — отвечает Шеллинг-судья: для человека необходим переход от слепой воли к разуму. Первые дары Прометея недостаточны для обретения полной человече-

ности; он передал человеку скрытый от него Зевсом огонь, чем открыл путь к искусствам и культуре технической. Но он дал ему еще «разумение» мира, чем открыл путь к высшему: от Прометея этот высший дар. Поэтому прав Прометей. (Оправданию помог «Филеб» Платона.)

Значит, виновен Зевс?

Зевс, по Шеллингу, не мог не хотеть поступка Прометея — даровать людям разум. Раз мир дошел до Зевса, то Прометей только предугадал и обратил в действительность ту возможность, которая предстояла человеку. Сам Зевс победил силой разума при помощи Прометея. Сам Зевс мыслит о создании обновленного человечества, и все же он карает.

Нет, невиновен Зевс, — отвечает Шеллинг-судья: только ценой такой кары, то есть страдания, покупается свобода и независимость от бога-природы.

И так формулирует Шеллинг-судья приговор:

Прометей, будучи тем, что есть, не мог поступить иначе. Он свершил то, что должен был свершить.

Но и Зевс, будучи Зевсом, поступил так, как должен был поступить.

Здесь противоречие — но противоречие надо не снять, а признать и найти ему подходящее выражение, осмыслить его.

Противоречие, по Шеллингу, скрыто в самом человеческом разуме. И мы вправе заключить, что трагедия «Прометей», по Шеллингу, — это трагедия разума, разрываемого противоречием познания и активной воли, то есть заложенного в нем двоеначалия. Раскрытие этого двоеначалия возвращает Шеллинга к учению орфического дионисийства о титаническом и дионисийском началах в человеке, его единовременной устремленности к обособлению (индивидуации) и к объединению (общности), к гармонии и к хаосу.

И у Шеллинга в разуме человека есть и «божественное» и «противобожественное» начало, чему символом служит Прометей. Сам Прометей — зевсово начало, божественное в глазах человека, наделяющее человека разумом. Но воля Прометея, неодолимая и бессмертная, противостоит божеству. В этом она противобожественна. Прометей несет последствия своей непроборимой воли богоборца. Он терпит страдание за все человечество. В своих страданиях он высший прообраз «я» человека, которое, выступив из тихого единства с богом, приковывается клещами железной необходимости (Гефестом) к крутой скале (Кавказу) случайной, но безысходной действительности и в безнадежности взирает на неисцелимую, неустранимую рану, нанесенную ныне уже неотменным деянием. Так и Прометей отвергает мысль о покаянии, он готов бороться тысячелетия, пока не получат свободы титаны и пока новый род людской в лице Геракла не освободит его.

Пусть Зевс суров. Но суровость Зевса основана на исконном праве на бытие, которое в нем слепо, не знает ни добра, ни зла, пребывает по ту сторону разума и основывается только на силе власти. Зевс — это природа.

Так у Шеллинга предстает Прометей — возмутителем поневоле, а Зевс — карателем поневоле, быть может, во имя грядущего освободителя Геракла как символа примирения двух враждебных начал.

Маркс безоговорочно стал на сторону Прометея-богоборца и цитирует отповедь эсхилова прикованного титана прислужнику богов Гермесу:

Знай хорошо, что я б не променял
Своих скорбей на рабское служенье:
Мне лучше быть прикованным к скале,
Чем верным быть прислужником Зевеса ⁴⁰.

Этим Маркс осудил Зевса.

Более того, Маркс усмотрел в Прометее философа и самое его богоборчество признал призванием самой философии, для которой высшее божество — одно: человеческое самосознание. В свете такого истолкования Прометей предстал как «самый благородный святой и мученик в философском календаре». (Предисловие к докт. диссертации С.С.І.26 ⁴¹.)

§ 4

Прометей — богоборец. Смысл богоборчества в плане культуры — не только богосвержение с передачей функций бога человеку, оно — борьба за человека, за личность, за право на человека, за право человека всецело создавать человека, вырвав у природы власть над ним. В средние века эта борьба за «сотворение» человека имела смысл натурфилософский и была злоосмеяна Гете в образе алхимика Вагнера, создателя «гомункула» — человека в реторте. В новые века эта борьба получила социально-политический смысл и стала лозунгом науки: отвоевать у природы право человека на созидание человека.

И Прометей, по мифу — ваятель человека, исправляющий своим даром похищенного огня опрометчивость недогадливого брата Эпиметея, позабывшего вооружить человека. Если следовать Гесиоду, то преступление-подвиг Прометея — похищение огня — вызвано злой волей богов (природы): это они, боги, создавали поколения людей и сами же их уничтожали. Они уничтожили людей золотого, серебряного, медного века. И сейчас, в век железный, Зевс у Эсхила

...уничтожить вздумал
Весь род людской и новый насадить ⁴².

Этому воспрепятствовал Прометей похищением огня, символа творческой мысли, то есть той самой силы, которая, по мифу,

создала человека. Вооружив его огнем и культурой, Прометей дал человеку одновременно оружие и оборонительное и наступательное против губительных сил природы, но это значит и против богов. Тем самым Прометей заложил в человека огонь богоборчества, который и должен был в конечном счете привести человека к атеизму, к попытке не только перешагнуть богов и стать превыше их, но и стать превыше Мойр — судьбы: преодолеть необходимость природы (Ананку).

Но у Эсхила богоборец — не атеист. Атеистом он станет у Эпикура, равнодушного к богам и чуждого богоборчества. В жизни оба понятия покрывают друг друга. На практике современный безбожник — он же и богоборец. Но в плане искусства, особенно классической трагедии, где отчетливость обрисовки характера героя есть неперемненное условие для правильной мотивировки его поступков и где смещение в оттенке характера сместит самую мотивировку и выявит поступок неоправданным, там, в трагедии, взаимопоглощение понятий, как, например, атеист-безбожник и богоборец, затуманило бы характер героя. Здесь то же различие, какое между аморалистом и антиморалистом. Аморалист — отвергает любую мораль, он — некий пожимающий плечами: «Мораль?! Что такое мораль?». Он — Свидригайлов, он — Понтий Пилат. Антиморалист борется с данной системой морали, с ее заповедями во имя иной системы, иных заповедей: он — революционер. Так и здесь: атеист-безбожник равнодушен к богу, он аннулирует и игнорирует его бытие: он — Эпикур. Богоборец же борется с богом. Он его «противник», он — мифический библейский сатана Мильтона.

Но отпавший и восставший на Зевса Прометей не до конца отпал и восстал. Поскольку огонь-мысль, как это у Гераклита, есть сам Зевс, сама природа в ее высшем проявлении, постольку, выводя человека из якобы блаженного — по Руссо — анималитета, нарушая излюбленное пантеистами «единство с миром», Прометей все же предотвращает разрыв человека и природы-Зевса, выполняя как бы ее тайную мечту, скрытый замысел Зевса в лице самоосознавшего себя человека: освободить себя от кары за добытую преступлением власть тем, что человек освободит себя сам.

Даром мысли-огня человеку Прометей как бы заново создает человека, и эта борьба за право на человека между Зевсом и Прометеем — в этом весь смысл прометеева богоборчества. И не здесь ли искать секрет его «предательства» у Эсхила, предательства, которого нет в первоначальном мифе.

Кто внимательно вчитается в трагедию Эсхила, тот с удивлением установит, что Прометей-провидец провидел и провидит весь ход событий: он знал, что он похитит огонь с неба, знал, что Зевс его за это покарает, знал, что 30 тысяч лет будет он терпеть муку, знал, что, если он не откроет тайну Зевсу, Зевс

будет низвергнут, знал, что Зевс пошлет Геракла убить палача-коршуна⁴³ и примирится с титанами, а сам Прометей примирится с Зевсом, знал, наконец, что он, Прометей, все-таки откроет Зевсу тайну и будет за это освобожден. Все предопределено. Свобода выбора — открыть или не открыть тайну — мнима. Прометей должен ее открыть и все же он ведет себя так, как будто он сильнее необходимости, то есть детерминизма, и — «богоборствует».

Тут и сказалось трагическое мировзятие эллина: осознанный детерминизм при воле к героической активности, то есть «тема Мойр», осложненная «темой героя-победителя», — это и есть

...упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,

это — бесстрашное заглядывание в бездонную глубину, в которую герою суждено низвергнуться и погибнуть, ибо в итоге: необходимости не обороты. И все-таки надо героически бороться против нее, побуждая к этой борьбе и других, отвоевывая у необходимости час за часом свободу, с сознанием, что никогда не отвоевать ее до конца. Очевидно, смысл борьбы скрыт в «чувстве свободы», в самом ощущении героической борьбы, скрыт в победах, а не в окончательной победе (сказался дух агонистики), а раз в «победах», то богоборчество Прометея — не бесцельный бунт; это — «путь», героический путь к культуре.

Но эсхилев богоборец склонился к союзу с богами, не довел своего богоборства до конца, и неумолимая логика требует ответа: зачем же все-таки Прометей, прозревая гибель Зевса, выдал ему тайну Мойр, а не сверг Зевса и старый миропорядок хотя бы ценой собственной гибели — отказа от бессмертия, — необходимость ему это предоставляла*.

Не находит ли свое разрешение загадка прометеева предательства-по-необходимости в трагедии Эсхила в том, что борьба Прометея с Зевсом, его богоборчество, есть, как мы уже высказали, борьба «за право на судьбу человека», и эта борьба есть символическое выражение борьбы за право самого человека быть ковачом своей судьбы, за право на героическое дерзание — «на победу». И не тому быть спасителем человека, кто свергнет Зевса, чтобы самому сесть на его место и принудить человека рабствовать, как он рабствовал, а тому самому свободному герою, который освободит Прометея, оставаясь в пре-

* Не была ли ставка Ахилла, сына Зевса, провокацией Мойр? Мнимый спаситель никого бы не спас и новый миропорядок оказался бы столь же случайным, как и старый Зевсов, то есть столь же покорный Мойрам. И Прометей предал того бога Ахилла, который должен был родиться от Зевса и Фетиды. Брак Фетиды и Зевса не состоялся. Зевс выдал Фетиду замуж за смертного полубога — героя Пелея, и родился не бог Ахилл, а смертный герой Ахилл, обреченный умереть в юности. Так страшился Зевс даже смертного сына Фетиды.

делах уязвимой смертности: грядущему Гераклу, подвижнику труда, а не Ахиллу * быть спасителем человека.

Зевс и Прометей одинаково подчинены необходимости. Ни тот, ни другой не борются с Мойрой. Они борются друг с другом. Они несвободны, как несвободен был бы и Ахилл. Единственно свободным будет тот, кто освободит Прометея в силу воли к подвигу — воли избавителя-героя. В борьбе свободы с необходимостью для эллина важна прежде всего победа как победа за право человека на свободный акт. И Геракл выступает как освободитель, освобождая Прометея от коршуна и от оков данной необходимости, чего не может сделать Зевс, не признав себя побежденным. Победа над данной необходимостью есть частный случай преодоления природы разумом. В итоге Зевс примиряется с титанами, освобождает Прометея, Прометей выдает ему «тайну Мойр» и предотвращает рождение Ахилла-избавителя, тем самым утверждая Геракла как избавителя. В этом смысле Геракл свободнее Зевса. Он и свободнее Прометея, так как преодолевает необходимость не силой мысли, а силой мышц.

Но в действительности и Геракл подчинен необходимости. Конфликт детерминизма и героизма разрешен только психологически, но не по существу: подвиг Геракла, его свободный акт героя, все же предопределен. О нем заранее возвестил Прометей. Здесь свобода совпадает с необходимостью. Впоследствии сам Геракл падет жертвой своей героической воли, то есть свободы, как преемник мучений Прометея. Трагической участи не избежать и ему.

И все-таки не только богоборчеством Прометея, но и выстрелом из лука, этой стрелой Геракла, пронзающей коршуна Зевса, бросает эллин эсхиловой трагедии героический взгляд на мир: для него в лице освободителя Геракла человек символически освобождал себя сам. С точки зрения гражданственности здесь сказалось все то же грандиозное тщеславие эллина, и любой хор трагедии осудил бы такого Геракла, открыто дерзющего «заявить свое своеволие»⁴⁴, зато культ героя-победителя, поскольку сам Геракл такой герой-победитель, послужил бы достаточной мотивировкой для его оправдания.

§ 5

Может вызвать недоумение, почему именно Гераклу было суждено принять на себя преемство прометеевой борьбы и страдания за право человека — этому «покорному исполнителю божественных начертаний», как охарактеризовал его Иннокентий

* Речь идет о неродившемся сыне Зевса и Фетиды.

Анненский⁴⁵. Геракл не дерзает даже восстать на свою свирепую гонительницу Геру.

Перед нами античная скульптура — громада глыбистых мышц, будто поглотившая мощь воображения. Явно: здесь решает сила, а не мысль. Здесь «хочу» означает «свершу». Здесь та наивность и прямота, которая рубит сплеча и готова на плечах поддержать целый небосвод за дружескую земную услугу. И впрямь, невелика грустно склоненная голова на богатырских плечах Геркулеса Фарнесского! Стоит немного сместить гармонию членов, втиснуть лоб, чуть выдвинуть челюсть — и перед нами герой гробианизма: киклоп Полифем или другая чудовищная карикатура наподобие шекспировского Калибана⁴⁶.

Но тот же Иннокентий Анненский раскрыл нам тройкий образ Геракла: Геракла — «подневольного работника», Геракла — «блестящего победителя» и Геракла — «подвижника», того «героя труда», который любит «непосильные работы» и разрешает «неразрешимые загадки»⁴⁷.

Эсхил Геракл и есть этот победитель-подвижник, создатель культуры, который был вправе стать преемником Прометея. Сам Геракл характеризует себя таковым у Еврипида, уходя в изгнание:

Я вынес тысячи трудов и мук,
Я без числа вкусил, не отказавшись
Ни от одной, и никогда из глаз
Моих слеза не падала. Не думал,
Что мне придется плакать, но судьбе
Теперь, как раб, я повинуюсь⁴⁸.

И даже само безумие, Лисса, в той же трагедии «Геракл» с непривычным для нее смущением рисует вестнице Ириде героя Геракла подвижником гражданственности, младшим братом человеколюбца Прометея:

...Тот человек,
Чей дом ты указала мне, недаром
Известен на земле и славен в небе:
Он сушу непролазную, он море
Суровое смирил и отдал людям,

...все он один...⁴⁹

Пусть Геракл здесь не богоборец. Но все-таки живет в нем и богоборческая стихия. С колыбели сам без помощи богов совершает он свои чудовищные подвиги. Более того, он совершает их при противодействии богов, делающих его жеңоубийцей и детоубийцей. Помощь Афины ничтожна. Он странствует по мукам: спускается в ад, откуда выносит связанного стража ада — Кербера; проникает в рай — в сад Гесперид, чтобы добыть там яблоки молодости, и убивает их райского стража дракона Ладона. Он даже нацеливается из лука в самое солнце — в Гелию,

сжигающего его в Африке огнем своих стрел-лучей. Он, слуга царя Еврисфея, ничтожества и труса, достигает той вершины, где над ним кончается власть человека, и гибнет (у Софокла) *, по ошибке преданный ревнивой любовью, — но не от руки живого, а от руки мертвого; он гибнет, отравленный ядовитой кровью убитого им некогда кентавра Несса:

Меня живого мертвый поразил⁵⁰.

Даже в мгновение смерти сохраняет он свою независимость и отвагу: «Заупокойных жалоб/Я не хочу»⁵¹.

Умертвив в бреду безумия детей и жену по воле мстительной Геры, он бросает ей — это значит и всему Олимпу — в лицо упрек: «И это бог!»⁵².

Даже у благоговеющего перед богами Софокла в «Трахинянках» Геракл умирает как мученик, с вызовом богам. Его слова к хору:

...Вы и богов
Уличите в великой неправде — богов,
Что отцами слынут и спокойно с небес
На такое мученье взирают **⁵³.

До нас не дошла трагедия «Освобожденный Прометей» Эсхила, где Геракл освобождает титана от мук, но мы вправе предположить, что по величию образов и идей у Эсхила он превзошел образы Софокла и Еврипида.

Так страдание и предательство Прометей получает смысл жертвы за пришествие этого свободного Геракла, который ничем не обязан ни богам, ни титану: его оружие — первобытная сила мышц. Он свободен от благодарности создателю культуры — Прометею. Он, сын природы, сам создает культуру. Не Ахилл, а подвижник труда Геракл — героический создатель нового миропорядка.

Если смертный Ахилл Гомера — «герой для себя», славолюбец, высший положительный поэтический образ отваги и грандиозного тщеславия эллина и если мы вправе рассматривать его как гармонизированное выражение темы оргазма, то Геракла — «героя для других», победоносного подвижника, мы вправе рассматривать как выражение темы числа — героя массы. Тут всю свою значительность получают слова Прометей, что его освободит Геракл, наследник его мук. Свое дело Прометей свершил. Свершив его, он теперь потерял свой героический смысл. Прометей не нужен, и он очищает место Гераклу, как самому свободному, чтобы спокойно взойти на Олимп и утопить в лазоревом кубке бессмертия свое вещее, скрытое от Геракла знание, что подвиг Геракла детерминирован. Очевидно, недаром

* «Трахинянки».

** Возможно, что это слова Гилла, его сына.

выклевывает коршун гнев из печени Прометея! Трагедия, как миф, завершается апофеозом богоборцу, исчерпавшему свое богоборчество ради преемника прометеевой борьбы — ради того, кто освободит себя сам.

Философы-истолкователи разошлись во мнениях о роли Геракла в мифе о Прометее. Так, мысль о Геракле-освободителе как намек дана не только Шеллингом, но и Шопенгауэром — рядом с его сниженным до обывательского быта пониманием Прометея — по поводу метафизического истолкования Прометея Плотиним. По Плотину, «Прометей, душа мира, создает людей, за это попадает в оковы, уничтожить которые может только какой-нибудь Геркулес»⁵⁴.

Плотин ничего иного не высказал, как то, что борьба идет за создание человека и что только Геракл, гений труда, может утвердить это право.

Будет ли вечно терзаемая и вечно за ночь вырастающая печень Прометея символом бессмертия (так по Шеллингу), или символом дальновидной заботы о завтрашнем дне при непрерывной озабоченности (так по Шопенгауэру), или символом великого страдания и героизма (так по Ницше), в итоге она — символ мучительной мысли об избавлении человека от его трагической участи во вселенной. И, убивая коршуна-мучителя, Геракл-избавитель тем самым указал путь к этому избавлению: обороть самое причину страдания, уничтожив ее. Вот выход, под которым подпишутся многие.

Но если снять трагическую участь человека, то богоборчество Прометея символизирует оптимистический лозунг науки: отвоевать у природы право человека на создание человека. Здесь утверждающий смысл получает столь саркастически осмеянное Достоевским и Толстым положение: *ôte-toi de là, que je m'y mette* *.

Не победитель Икс обращается с этим лозунгом к побежденному Игреку, а человек — к стихийной материи, исполненный веры, что он преодолет наукой природу, пока эта вера живет. Так оно для нас. Для эллина трагической эпохи это означало бы стать выше Мойр: нечто антиэллиническое. Такая концепция перерастает его трагическое мировоззрение. Это означало бы предьявить конкретно право не на «победы», а на абсолютную всезавершающую победу. Это уже нечто от Гегеля, от нового времени.

Так трагедия «Прометей», раскрывая нам трагическое миропонимание эллина — его прометеизм, намечает нам путь к пониманию трагедийной лирики, и именно в лирике выразил это миропонимание далекий от богоборчества Софокл, когда он выводит в «Антигоне» хор фиванских стариков и когда с оркестры героической темой звучит их песнь «человек — победитель»:

* Встань с этого места, чтобы я на него сел⁵⁵.

Много в природе дивных сил,
 Но сильнее человека — нет,
 с ее концовкой как темой детерминизма:

...смерть одна
 Неотвратна, как и встарь.
 Недугов же томящих бич
 Уже не страшен ⁵⁶.

Сочетание мотива победы и неотвратимой смерти в параллель к сочетанию свободного акта героя-Геракла с детерминированностью этого акта есть то неразрешимое противоречие, которое составляет сущность «трагизма» вообще как темы трагедии «Прометей».

§ 6

Ранний Ницше перенес центр тяжести с противоречия, скрытого в разуме, на противоречие, скрытое в вещах. Он не выступает как судья, он не оправдывает — он утверждает права на преступление и ставит виновного выше невинного. Трагедия Эсхила, по Ницше, — это прославление активности в противовес трагедии Софокла «Эдип», где дано прославление пассивности. И эта активность как активность «греха» есть, собственно, прометеева доблесть. Уже само ядро мифа о Прометее раскрывается как необходимость преступления, поставленная титанически стремящемуся индивиду, ибо лучшее и высшее, что может выпасть на долю человека, достигает он путем преступления и должен затем принять на себя и его последствия — всю волю ниспосланных на него страданий и горестей. Отсюда этическая подпочва в трагедии Эсхила: оправдание зла в человечестве — и в смысле человеческой вины, и в смысле неизбежно вытекающего из нее страдания. Это «преступление», эта «вина» порождены противоречием, лежащим в самом существовании, то есть порождены тем взаимопроникновением различных миров, из которых каждый имеет право на обособленность и все же, рядом с каким-либо другим миром, должен за эту обособленность расплачиваться страданием (нечто от Гегеля) ⁵⁷.

При героическом порыве обособленного ко всеобщности — при попытке шагнуть за грани индивидуации ⁵⁸ и самому стать единым существом мира — испытывает он на себе это скрытое в вещах противоречие, то есть он совершает преступление и терпит страдание.

Так раскрывается трагедия Прометей-возмутителя. Двойственность и двусмыслие Прометейя проистекают из стремления быть опорой всей множественности «обособленных» в мире и в то же время — из жажды поглотить их в себе: быть и творцом и властелином.

Для Ницше, как и для Геге, Прометей — прообраз титанического художника. «Тот художник обретает в себе упрямую веру

в свою силу создать богов, а Олимп богов по меньшей мере уничтожить: и это совершит он путем своей высшей мудрости, за которую он, впрочем, платит вечным страданием»⁵⁹. Это значит, что человек, возвышаясь до титанизма, сам завоевывает себе свою культуру и принуждает богов вступить с ним в союз.

Вся трагедия — этот по основной мысли своей «гимн святотатству» — есть, по Ницше, выражение эсхиловой жажды справедливости при его вере в царящую вечно правду-судьбу: он хочет примирить страдающего в одиночестве героя с богами и их нуждой. Так, поддавшись очарованию «Кольца Нибелунгов» Р. Вагнера, разрешает Ницше загадку примирения — предательства Прометея. Договаривая мысль Ницше до конца, мы должны признать, что Эсхил хотел показать все бессилие индивида в его борьбе с природой, если он не будет сочетать своего дерзания со знанием ее законов. И сам титан возвещает Зевсу, что власть Зевса подвергнется опасности, если тот, в свою очередь, не вступит в союз с Прометеем. И в «Освобожденном Прометее» Зевс снова поднимает титанов из мрака Тартара на свет, согласно предсказанию Прометея:

Он смягчится, разбитый ударом судьбы,
И дружбы союз заключить поспешит
Со мною, спешащим навстречу⁶⁰.

Потому и оправданы в трагедии вина и кара, ибо — формулирует по-гераклитовски Ницше свой вывод — «все существующее справедливо и несправедливо и в обоих видах равно оправдано»⁶¹. Так завершает Ницше свое «моральное» рассмотрение трагедии Эсхила, чтобы обернуть его в «эстетическое» и усмотреть смысл «Прометея», как и вообще всякой трагедии, сцены, только в любовании диалектической игрой героических сил — их сочетания, разделения и замещения друг друга.

После Ницше оставалось сделать еще один шаг в раскрытии смысла богоборчества Прометея, и этот шаг сделал Вяч. Иванов. Восполняя утрату «Прометея-Огненосца», по его мнению, первой части эсхиловой трилогии, он создает своего Прометея — подлинно трагический характер человекотворца, мученика сознательности, обдуманно принимающего на себя вину и кару, чтобы возжечь огонь вечного мятежа и в том мятеже полностью истощить себя человека ради⁶². Важно одно: не боги, а Прометей создает людей,

...каких соделать,
Вотще пытаюсь, боги не смогли⁶³.

Трагедия Прометея в том, что в нем познание убивает действие. Принимая на себя действие, он сознательностью своей отрицает его. Для действия нужна иллюзия, скрывающая неправду. И здесь срывает Вячеслав Иванов свое богоборчество:

неправда для него преодолевается только искуплением — пришествием Диониса.

Огонь вечного мятежа вместе с орудием убийства путем преемства вины и кары передает Прометей им же созданному человеку, чтобы человек освободил себя сам:

Себя творить могущих сотворил я,
Что я возмог — возможет человек⁶⁴.

В людях два естества: титаническое и дионисийское (все та же орфическая традиция!). В них стихия титаническая преобладает над разумом дионисийским. Их энергия утверждает жизнь. Их действие призывает смерть: убийство и самоубийство. Убийство отнимает надежду на примирение людей и богов — свободы и необходимости. Первая цель Прометея-богоборца достигнута: примирения нет. Отсюда путь человека: «грех» и «возмездие», вечное преодоление вины и кары, то есть мятеж. Мятеж Прометея сменяется мятежом человеческим. Прометей дает людям религию богоборчества взамен религии «благоговения». Избранникам завещает он хранить им возжженный огонь мятежа, ибо люди склонны к раболепию. Огонь мятежа дан человеку, чтобы в цепи заковать «цепей предмирных ковача — Кронида»⁶⁵ (Зевса) самоосвобождения ради. Самоосвобождение человека в победе его дионисийского начала, разума, над началом стихийным, титаническим: оно — в преодолении мятежа и междоусобицы. Титаническое начало жизнеутверждения — это воля к поглощению другого (голод, любовь, ненависть). Торжество дионисийского начала — не в насильственном механическом сцеплении людей, а «в свободном согласии личных волей для внутреннего единства и „соборного“ восстановления из себя утраченной целостности»⁶⁶.

Мятеж Прометея — это восстание против самого же себя, когда созданием Пандоры он раскалывает целостность на два противоборствующих начала: мужское и женское. Пандора приводит с собою власть и насилие и поднимает мятеж смертных против того, кто их создал — против Прометея. И титан-богоборец падает жертвой им же порожденных богоборцев. Власть и Сила налагают на него оковы.

Прометей Вячеслава Иванова — это антиэллинизм. Вина его, Прометея, вытекает из стремления титана к абсолюту. Его Прометей читал не только Ницше, но и Шеллинга, Гегеля, Канта. В традиции Канта — Шеллинга — Гегеля формулирует Вячеслав Иванов вину Прометея как «низведение совершенной идеи из спокойного истинного бытия в бывание»⁶⁷. И сама идея искупления идет не столько от орфизма, сколько от христианства — из мифа о сыне, сокрытом в недрах отца, то есть Диониса в Зевсе. Доводя богоборческий титанизм эллинства до своей вершинной точки, Вячеслав Иванов идеей искупления свергает ее в мистериальную сферу эсхатологии вместо того, чтобы сде-

лать последний вывод: ибо ничем иным не может завершиться миф о богоборчестве, как дерзанием стать не только превыше богов, но и превыше Мойр, то есть самих законов природы, чтобы исправить и преобразить не только бывание как форму культуры, но и само бытие как константную форму природы и перейти в абсолютный атеизм, провозгласив возможность осуществления бессмертия средствами науки.

Отведя мифотему Вячеслава Иванова, мы можем подвести итог судебной сессии.

Гегель, следуя Платону, и немецкие филологи, следуя Гегелю, обвинили Прометея и оправдали Зевса. Маркс и Шлегель — оправдали Прометея и признали виновным Зевса. Гете и Шелли оправдали Прометея: первый отринул Зевса, второй — его сверг. Шеллинг оправдал обоих. Ницше как философ отказался от роли судьи*. Тем самым судебная сессия мыслителей над Прометеем была закончена.

* Ницше как поэт поступил решительнее: он задумал перевести трагедию в план историко-культурный и создать нового Прометея. Замысел не был осуществлен, но перед нами девятиступенчатая схема его трагедии⁶⁸. Эти девять ступеней поддаются истолкованию.

1. Боги глупы. Зевс замыслил погубить людей посредством войны, женщины и эллинской культуры, вызвав у них отвращение к жизни. Для этого он создает Елену, Ахилла, Гомера: эллинство!

2. Далее он создал завоевателя мира Диониса-победителя. Дионис, спасая людей, делает их глупыми и страшящимися смерти, вызвав в них ненависть к эллинству. Тем низложил он Зевса-отца и олимпийцев. Молнии — во власти Адрастеи (Немезиды). Прометей и коршун забыты. Прометей ждет от человека освобождения: начало христианства!

3. Люди похищают мысль завоевателя мира: и с людьми покончено. Гибнет Зевс. Гибнет и сам победитель язычества Дионис. На земле наступает фантастическое царство теней. Люди-тенеподобия трусливы, озлоблены, испорчены. Все пожирают жрецы. Героя нет: средневековье!

4. Из сострадания к людям Прометей посылает им Эпиметея со статуей Пандоры, то есть историю и воспоминания. Человечество оживает и вместе с ним Зевс. Сказочная Эллада обольщает их жизнь: возрождение!

5. Точно узнанная Эллада уводит их опять от жизни. Их губит подражание эллинам. Основа эллинства постигается как нечто неподражаемое: ложноклассицизм!

6. Прометей отводит людям глаза от смерти; каждый считает себя бессмертным и живет по-своему: романтизм!

7. Период недоверия к Зевсу, Дионису, Прометею за то, что последний послал к людям Эпиметея: век скептицизма!

Прометей одобряет свою кару. Его вина в том, что, создавая человека, он забыл, что сила и опыт не совпадают во времени. В мудрости есть нечто старческое. Прометей ждет от человека освобождения.

8. Жить становится совсем отвратительно. Прометей отчаивается. Коршун не хочет больше клевать его печень. Подготавливается хаос: XX век!

9. Зевс освобождает Прометея, чтобы он заново переделал людей и создал индивида грядущего — дионисийского человека. Чтобы смягчить страдание при штамповании, сын Дионис (читай — Р. Вагнер) создает музыку. Зевс-отец и Дионис-сын — язычество и христианство — должны прейти. Возникают новые люди: грядущее возрождение!

Новый человек есть, по Ницше, сверхчеловек или еще проще: он — антихристианин-безбожник, создатель героической морали.

ИМАГИНАТИВНЫЙ АБСОЛЮТ. ЧАСТЬ ПЕРВАЯ (ФРАГМЕНТЫ)

ПРЕДИСЛОВИЕ К «ИМАГИНАТИВНОМУ АБСОЛЮТУ»

Эта книга никак не «Записки идеалиста-мечтателя»¹. В ней показано, что облака небес всецело принадлежат земле, а не заоблачному миру космической ночи. Если бы не было земных испарений, не было бы и облаков. Для тех, кто хочет знать истину, мысли, изложенные здесь, принадлежат к самым здоровым мыслям на земле. Я никому не предлагаю жить на небесах. Все, улетающие высоко в небо, стремятся поскорее вернуться на почву земли. Мне это известно из всечеловеческого и из личного опыта, и я не намерен обманывать ни себя, ни других, выдвигая силу воображения как высший разум человека, чтобы оторвать его от почвы и перенести в мир абстракций. Наоборот, я делаю разум более земным, чем его делают те, кто навязывает ему сплошь идеалистический характер и высоко оценивает только его формально-логические и математические функции. Наоборот, я возвращаю разум земле, так как возвращаю разуму его подлинную сущность, его мощь инстинктивного, то есть земного познания, и если эта его инстинктивная сила заложена в воображении и воображением выработана, то мыслителям надо только преодолеть свое заблуждение относительно воображения и не объявлять воображение фантастикой, способной лишь к выдумке, а не к познанию. <...>

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

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

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

Почему философия не наука? — Наука только тогда наука, когда у нее есть свой предмет, свой метод и свои границы.

У философии предметом служит все, у философии нет границ и у философии нет единого философского метода. Философия есть мать всех методов. Она создательница их методологических идей, вытекающих из опыта или диктуемых опытом, ее философским опытом, внутренним опытом, опытом-аскезом (умственным упражнением), но она не методология науки. Научные методы выработали для наук философские науки, порожденные философией, их матерью, но не сама философия. А теперь это совершают сами науки. <...>

Но мы уже знаем: философия — никакая не наука, она искусство. Логика же — одна из философских наук, выпестованная Аристотелем в садах Ликее вместе с топикой и другими научными дисциплинами. Она выделилась и отделилась от своей матери-философии, и если Гегель назвал одно из своих философских созданий Логикой, то его Логика вовсе не нечто самостоятельное, только «логическое», а есть часть высотного здания его философии, всей архитектоники его системы «философии-как-искусства». Пусть никого не смущает, что философия не наука. Она тем не менее — знание и может быть для иных людей знанием намного большим, чем все науки вместе взятые. Здесь меня ждет улыбка науки. Но на улыбку ученого-физика я отвечу указанием на бюст Платона: третье тысячелетие он все тот же недостижимый Платон, философ-имагинативист. Ньютон уже в святцах Науки как ее великое прошлое. Платон же весь еще по-прежнему в будущем. <...>

МИРОВОЙ ВАКУУМ

Наука преподнесла человеку одно страшное понятие — понятие мирового вакуума². Она призвала его к мужеству под-

вигом труда и дерзостью и величием мысли преодолеть ужас сознания о бесцельности существования. Не задача ли мыслителя в таком случае: «вложить смысл в существование, дать цель бытию? Однако само понятие «бытие» отнюдь не есть понятие онтологическое, поскольку оно как понятие онтологическое должно было бы обнимать и вакуум. Бытие есть понятие имагинативное и при этом этизированное: оно насквозь пропитано абсолютностью и постоянством, характеризующим имагинативный побуд, или высший инстинкт человека — инстинкт культуры. Мыслитель потому и дарит прежде всего бытие человеку в мировом масштабе, чтобы человеку стало устойчиво жить. Своим даром бытия человеку мыслитель вкладывает мысль в существование. <...>

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

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

Когда наука мужественно объявила о вакууме природы, тотчас под угрозой вакуума оказалась и культура, вся сила которой заключалась в ее одухотворенности. Надо было спасти «дух», чтобы спасти культуру, иначе она обращалась в изоциренную технику — в цивилизацию³: полезную, удобную, аморальную, пустую. Хотя человечество, стоящее перед вакуумом природы, как-то осязало наличие «духа» в культуре, но поскольку до выявления наукой вакуума природы «дух» культуры жидился на «духе» в природе, то с исчезновением «духа» из природы (по слову науки) сознание не могло довериться только одному историческому «осязанию» духа. Только осязание духа могло оказаться привычным рефлексом, заблуждением чувств, атавизмом, самозащитой сознания, порожденной страхом пустоты и еще многим другим. Надо было взглядеться в одухотворенную деятельность человека, чтобы уяснить себе, как и в силу чего, и какими мыслительными, а не только вещественными средствами создавал и создает человек культуру: создавал тогда, когда еще не было науки, и создает сейчас, когда уже наука провозгласила «вакуум» существования и когда страшная инфекция нравственного нигилизма разлагающе охватила культурные умы. <...> Хочет ли человек <...> заглушить тревогу в своем сознании перед открывшимся ему вакуумом мира или же им

руководит бог комфорта — по сути циничный, обольстительный, предприимчивый, самодовольный, — во всем великолепии своего анималитета прорывающийся вперед, как некая *bestia triomphante* ⁴, или...?

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

Где же таится этот могучий инстинкт?

Этим инстинктом был тот же старый «дух», который всегда жил там, где он живет и поныне: в деятельном, никогда не умиравшем в о о б р а ж е н и и человека.

Воображение, Имагинация, и есть тот дух, который спасает культуру от вакуума мира и дает ей одухотворенность. Поэтому торможение воображения, торможение его свободы познания (да, познания!) и творчества всегда угрожает самой культуре вакуумом — пустотой. А это значит: угрожает заменой культуры техникой цивилизации, прикрываемой великими лозунгами человеческого оптимизма и самодовольства, а также сопровождающей эту цивилизацию великой суетой в пустоте, за которой неминуемо следует ощущение бессмысленности существования со всеми вытекающими отсюда последствиями: усталостью, поисками опьянения, скрытым страхом, нравственным безразличием и прочими продуктами цинизма и свирепости. Тогда воображение замещается фантазией, иногда весьма темной, полной коварных прихотей и суеверия, открывая поле то для фанатизма и господства и извращения низших инстинктов, то для полного погружения в nirвану гедонизма или пышного самодовольства. <...>

ПРЯМОЕ ПРЕДВАРЕНИЕ. ПОЗИТИВНЫЙ ПРОЗОР

Иные мыслители полагают, что мысль — не природа, что природа как бы мстит мысли за ее стремление познать насильственно тайны природы и подчинить таким образом природу мысли и даже преобразить природу. Полагают, что мысль есть некое «над-природой», некое сущее само по себе, некая сверх-природа или даже антипод природе. Природа понимается здесь в анималистическом, биологическом смысле. Под природой подразумевается все стихийное, инстинктивное, темное, подсознательное, рефлексорное, нечто от телесно-вещественного. Эта точка зрения выражает очень древний страх человека перед тайнами природы.

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

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

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

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

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

Романтики именовали ее второй природой.

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

Но между телом глостулы — ее организмом, и телом человека — его организмом, тоже лежит бездна. Однако простейшие

* Хотя мы говорим о такой мысли самой по себе и хотя мы называем это абстракцией (и то не всегда), но понимаем мы ее (по какому-то инстинкту умственному) как конкретность, т. е. понимаем без аналитического понимания.

функции глостулы как организма и сложнейшие функции человека как организма по своей сути те же. Только простое в смысле «примитивное» требует примитивных средств, а сложное требует сложных средств. Высшая простота есть нечто иное: она есть высшее выражение сложности. Чтобы, например, прийти к высшей простоте художественного выражения (в стихе), которая по своей структуре есть наивысшая сложность, требуются наисложнейшие средства отбора. Такова одна из энигм, или тайных законов эстетики и всякого гениального творения искусства. Таков закон искусства.

Эмбрионально нам представляется, что природа и культура есть только разные ступени и степени природы, подвластные закону метаморфозы, но так, что высшая степень овладевает низшей, подавляя или преобразуя ее. Бывает восстание низшего на высшее и свержение высшего низшим, но в итоге все-таки низшее подавляется высшим, хотя

Под нею хаос шевелится ⁵.

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

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

* * *

Был ли инстинкт культуры врожден человеку или он выработался в нем в процессе культурной «эволюции» (пусть уж так! — «эволюции»). Да нет ли в этом «выработался» противоречия? Ведь культура искореняет инстинкт, а не вырабатывает его: не так ли? — Противоречия нет. Искореняет инстинкт не культура, а цивилизация, т. е. амок техники, заменяющий живую мысль автоматом и циркулированием от—до. Инстинкт культуры врожден и выработался в человеке, как выработался

и сам человек. Он не пришел на землю в готовом виде с *Na-beas cogrus*⁶ в сознании. Его человеческое сознание тоже выработалось. И в этом его сознании, в его познавательном порыве и зарождающемся искусстве мыслить первородным было воображение.

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

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

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

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

Осуществив в воображении (в мифе, сказке, фантазии) нечто невозможное в мире действительном, он принял это для себя более действительным, чем сама действительность (*realia*). Он провозгласил *ab realibus ad realiora* и за это «реалиора»⁷ готов был жизнь отдать, как за бессмертие. И в то же время, противореча сам себе, он стал стремиться все-таки осуществить это *realiora* хотя бы духовно, т. е. стал стремиться перевести мир воображимый в мир действительный. Это устремление, этот побуд и обнаруживается как инстинкт культуры: создавать постоянство, совершенство, вечность.

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

* Порой уродство ему казалось красотой. Уроливый бог — как ужасающее красивое. Чудовищная татуировка — как красота.

Так воображение человека дошло до понимания и создания смыслообразов-понятий «сущность» и «бытие» как высшего в существовании, как истины знания. Так воображение создало идеи. Так возникла философия-как-искусство.

ПОСТОЯНСТВО И КУЛЬТУРА

Постоянство и природа

Неизменное ищут и в природе и в культуре. Первые натур-философы искали его в природе как некий вечный закон. Анаксимандр усмотрел его в глубине беспредельности — в «апейрон». Гераклит усмотрел эту неизменность в Логосе. Смысл Логоса: неизменность метаморфоз, т. е. постоянство самого изменения как принципа. Лао-цзы усмотрел это же неизменное в «Дао». Логос, по Гераклиту, существует и в природе и в культуре: в поведении человека и в мысли. То, что открыто нашему познанию, говорит о том, что неизменное (абсолютное) существует только в Мысли, в культурном сознании и из сознания им же самим переносится на природу. Но пределы Мысли нам неизвестны. В природе же как в существовании всё изменчиво. Но временные масштабы самого изменения в природе создают однообразие. Мы мыслим и требуем от мира абсолютного и постоянного, зная (научно), что такого абсолютно-постоянного в мире существования нет.

Как же быть с «законами» природы? Законы природы — не природа, а культура. Они — мир знания, мир науки.

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

«Постоянство культуры» — есть постоянная ипостась абсолюта. Понимание принципа «постоянство культуры» требует предварительного более детального раскрытия принципа «постоянства природы». «Постоянства природы» как мира явлений суть относительные постоянства, повторяющиеся, перспективные. Это суть формы вещей, формы движений и течений процессов или формы отношений между вещами и процессами. Да и самые формы вещей перспективно суть для нас замедленные процессы, протекающие от своего возникновения или рождения до своего распада или превращения в другие формы и процессы: космическое тело, слон, пылинка, кораллы как формы наравне с временами года, молнией, громом, дождем — с чистыми процессами или сочетаниями процесса и формы — суть «постоянства природы».

Эти «постоянства природы» подчинены всеобщему закону изменчивости, основоположному закону природы, который постигается в аспекте двух законов логики, заложенных в нашем мышлении: закона тождества (*principium identitatis*) и закона

противоречия (*principium contradictionis*). Постигаются эти «постоянства природы» как постоянства относительные. Без действительного проявления в мышлении логического закона тождества и закона противоречия мы не постигали бы в природе законы постоянства и изменчивости. В формальной логике дискурсивного мышления применительно к природе законы постоянства и изменчивости фигурируют раздельно. В диалектической же логике применительно к природе существует только единый диалектический закон — закон «постоянства-в-изменчивости».

Логики полагают, что противоречия в логическом плане существуют в силу наличия противоположности и что без наличия противоположности невозможно было бы восприятие постоянства. Однако противоположности суть не естественные противоположности в природе, а суть лишь аспекты познающего при чувственном постижении мира или же при наивно-рассудочном умозаключении. По существу же противоположности в отношении друг друга суть только относительные ступени-степени градации. (Можем ли мы закон противоположности рассматривать как частный случай закона тождества? — Можем: в том случае, если мы будем постоянство противопоставлять изменчивости и рассматривать изменчивость как переход тождества в свою противоположность: воды — в пар). Отчасти на фазах перехода тождества в свою противоположность основан в качестве закона изменчивости всеобщий закон метаморфозы.

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

1. Как закон тождества. 2. Как закон противоречия. 3. Как закон метаморфозы.

Все эти законы приложимы и к культуре, поскольку мы будем рассматривать формы культуры как формы природы и ее историю как ряды и движения аналогов. (Третий закон, закон метаморфозы, прилагаемый к культуре в смысле закона «метаморфозы духа», имеет особое значение, о чем будет сказано особо). Все эти три вышеуказанных закона обнимаются по отношению к природе (их отношение к истории мы оставим пока в стороне) диалектическим законом — законом «мечущейся необходимости» как всеобщим верховным законом природы, согласно которому протекает ее «постоянство-в-изменчивости».

Что означает «мечущаяся необходимость»?

Это означает, что все совершается с необходимостью, но сама «данная» необходимость не необходима. Все могло бы быть и иначе. Она случайность. Но если бы все было «иначе», то и это «иначе» также совершалось бы с необходимостью, т. е. оно было бы другой случайностью. Единства цели (телеологизма) в природе для нашего знания нет. Если бы такая цель была, то она достигалась бы любыми путями. Только через человека, че-

рез мыслящее существо, на какой бы планете из солнечных систем мира оно ни жило; силой его высшего инстинкта, именуемого нами «имагинативный абсолют», силой разума воображения ставится такая цель, которая имагинативно осуществляется мыслью в культуре на всем ее историческом протяжении. С этого, человеческого угла зрения, высшая цель в природе есть «существленное бессмертие»: не бессмертие творческого процесса природы — оно налицо! — а бессмертие самого творения природы: великая Иллюзия человека, которая хочет быть Истиной.

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

При столкновении одна из «необходимостей» или «центросил» побеждает в борьбе другую, вовлекает ее в себя или подчиняет ее себе, усиливаясь за ее счет. Одолевая одну центросилу за другой, эта более могучая центросила становится господствующей в данной системе сил: собственно говоря, она сама образует систему, являясь верховной властью этих же сил. Ее господство продолжается до тех пор, пока она со всей своей системой или внутри своей системы под влиянием внешних или внутренних взаимодействий не приходит в столкновение с новой центросилой, которая одерживает над ней верх. Тогда она или подчиняется господству этой новой центросилы, или распадается в процессе самой борьбы, подчиняясь частично победительнице, частично другим силам. В чередовании господства центросил и проявляется «мечущаяся необходимость» как закон природы, распространяющийся и на историю человечества.

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

С точки зрения законов «мечущейся необходимости» и «господствующей силы» вселенная представляется нам как совокупность играющих силовых центров. Здесь символом не служит нам гераклитов ребенок, играющий в бабки⁸. Более могущественная сила поглощает слабейшую. Образуется верховный силовой центр: центросила. Наступает период его господства. За-

тем наступает период поглощения его другим силовым центром, еще более могущественным и стремящимся к господству, т. е. наступает космическая катастрофа. Эмпедокл отчасти предугадал учение о господствующей центросиле. Он выразил это символически: *Филия* (Любовь) и *Нейкос* (Вражда)⁹. Сосуществование двух и более центросил временно возможно. Существование двух господствующих центросил, т. е. полное равновесие, невозможно.

* * *

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

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

1-й закон: «постоянство-в-изменчивости».

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

2-й закон: «изменчивость-в-постоянстве».

В культуре самая возможность культуры, культурного акта стимулируется наличием в человеке сознания постоянства, неизменности, абсолюта, — при любой революционности этого сознания. Если бы революционер не верил в возможность осуществления его революционного идеала, он не смог бы быть революционером. Этот идеал и есть то постоянство, которое неизменно живет в его сознании, стимулирует его и заставляет его даже жертвовать жизнью. Подлинный революционер абсолютист. Подлинный философ абсолютист даже тогда, когда он провозглашает релятивизм истиной.

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

не уже известного, т. е. требуют разнообразия и изменения. Такова «изменчивость-в-постоянстве».

Такова диалектическая логика.

Закон культуры есть и закон воображения.

ПОСТОЯНСТВО И КУЛЬТУРА

И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник¹⁰.

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

* * *

Постоянство как основоположенный принцип культуры.

Постоянство как основоположенный принцип культуры есть принцип самой культуры и в смысле устремления к постоянству, и в смысле воплощения в постоянство, и прежде всего в смысле воплощения в форму как постоянство, имагинативно осознаваемую как вечную.

Только при наличии сознания постоянства возможно культурное творчество. При господстве только одной «изменчивости» нет культуры, нет «духовности».

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

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

Все высшие идеалы и вечные идеи суть в своем негативном значении не что иное, как протест высшего инстинкта против изменчивости и прехождения природы и истории. В своем же положительном значении все высшие идеалы и вечные идеи суть не что иное, как утверждение постоянства в символах бессмертия и абсолюта. Они суть смыслообразы культуры. Одним из таких символов абсолюта и образом бессмертия является понятие «душа». Она есть «бессмертная» душа. Но в народе она получила смысл «внутренней хорошеести» — душевности: смысл моральный.

Идея вечного возврата, мирового космического года пифагорейцев, Эмпедокла, стоиков и Фр. Ницше есть замещение идеи

бессмертия. (Учение Фр. Ницше о «вечном возврате», о «кольце колец» вечности (Ring der Ringe)¹¹ есть не что иное, как замещение идеи «бессмертия души», им самим погребенной.)

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

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

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

Это все, как неоднократно нами указывалось, постиг еще Гераклит, наименовав Логосом «постоянство изменчивости и текучести», свое *πάντα ῥεῖ* в природе. Этот Логос — закон существования. Он же, Логос, и его смысл. Динамическое постоянство творческой силы природы, несмотря на изменчивость и прехожение форм вещей, ее непрерывная рождающая сила служит опорой творческой силе культуры с ее устремлением к созданию постоянства в формах — в вечных формах: и в этом их высокий имгаинативный смысл.

Перед нами термин или «смыслообраз» — «вечность»: «вечность» как непрерывная память о прошлом или как увековечивание памяти о единичном, например, о единичной особи, о единичном событии: «вечность» как увековечивание деятельности.

навек, например, идея «памятника» (см. XXX оду Горация). Отсюда же и «вечная память» усопшим. Здесь «вечность» есть та же идея постоянства в культуре — в противовес «вечности» как непрестанному творчеству природы (т. е. в противовес смене рождений и умираний, или в противовес созданию и разрушению естественной формы, или в противовес так называемому естественному постоянству). В природе дано чистое временное понятие «вечности»: длительность без конца.

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

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

Сама «логика мышления» в ее формальном понимании есть устремление к постоянству. Логика как спонтанный, саморазвивающийся логический процесс мышления есть диалектическое выражение скрытой разумной силы воображения.

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

Само стремление к определению вообще есть тенденция к закреплению чего-то в некоем постоянстве понимания. Понятие «закон» выражает собой такую высшую форму опре-

деления. Равно как и понятие «наука» выражает определение знания в смысле познания всей поступательной совокупности законов существования во всей его целостности.

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

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

Вся «мораль» есть не что иное, как система нравственных совершенств, обладающих постоянным характером, или система нравственных идеалов — добродетелей и доблестей (кардинальных и основных [см. христианство, стоицизм и т. п.]¹² с точки зрения абсолютного критерия.

Когда мы подходим с оценкой к произведениям искусства или к историческому или мифологическому лицу, ставшему символом культуры, мы предъявляем к нему в качестве мерила для оценки требование абсолютной неразрушимости (т. е. физического постоянства) и абсолютного выражения заключающейся в нем «идеи» (т. е. требование духовного постоянства): например, идеи «Мадонны» — к Сикстинской мадонне*, идеи «Демона» — к демону Врубеля, идеи «Искупителя-Страдальца» — к Иисусу Христу и Прометею, идею «морального совершенства» — к тому же Иисусу (Иисус как культурный смысл образа Христа-Спасителя мира), идеи «завершенной мудрости и самопожертвования во имя истины» — к Сократу и Дж. Бруно (Сократ как культурный смысл образа философа, искателя истины), идеи «совершенной женской красоты» — к статуе Афродиты Милосской (вариант Афродиты Книдской). Здесь идея воплощена в идеал — в идеальный образ.

Всё это — с м ы с л о о б р а з ы культуры.

«Слава» — не что иное, как вера в постоянство культурных ценностей, как символ вечности в деяниях человечества, т. е. как символ дел, совершенных единицами и народами, а никак не тщеславие индивида. Слава есть вера в тесную связь и непрерывность всех эпох. Латентно, в скрытой форме, слава есть протест против непрестанной смены поколений и изменчивости вещей. Отсюда понятно самопожертвование во имя славы: индивид жертвует своей жизнью (биологической) во имя вечной жизни (имагинативно-реальной) даже без иной побочной цели; безумный Герострат — негативный идеал такого самопожертвования. И тут же чудовищное извращение славолубия — история цезарей древнего Рима.

«Самопожертвование» героя во имя идеала, во имя чести, доблести, славы, веры или любви несомненно есть сознательная

* В Сикстинской мадонне Рафаэль осуществил навек смыслообраз матери-как-чистой-девы и чистой-девы-как-матери, создав нечто небывалое и абсолютное: мать-девственницу — ее идею как образ.

жертва временным, изменчивым, ради вечного. Бессознательно же здесь действует «имагинативный абсолют» как наш высший инстинкт, побуждающий человека достигнуть реального бессмертия хотя бы символически. Перед нами снова явление имагинативного реализма под углом зрения вечности: *sub specie aeternitatis*.

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

Стремление к «определенности», т. е. к устойчивости, к устоям бытования есть преломление понятия постоянства в сфере быта, независимо от инстинкта самосохранения, хотя здесь и он имеет свой голос. Упрек в консерватизме в этих случаях только тогда правомерен, когда, отстаивая принцип устойчивости, мы запрещаем изменение ее формы, т. е. когда, отстаивая постоянство, мы забываем об основном законе культуры — «изменчивости-в-постоянстве». Такое стремление к устойчивости делает понятным наличие устоев в так называемые органические эпохи истории (пользуясь старым термином)¹³, когда в культуре господствуют идеи под знаком абсолюта, и так же делает понятным отсутствие устоев в эпохи переходные, катастрофические, когда абсолют как идея, господствующая в культуре, часто исчезает.

* * *

«Бытие» — как постоянство.

«Бытие»* есть понятие более моральной, чем онтологической природы: оно — облагороженное «есть». Оно неуничтожимо в нашем сознании, но не всегда налицо. Бытием для нас обладает всё во Вселенной. Существовать могут только отдельные существа, вещи, скопления. В противовес бытию они трансформируются. Бытие всегда себе тождественно. Поскольку закон

* Добавление: «бытие» как понятие есть *in origine*¹⁴ — моральная идея, высшая, неизменная суть существования. В «бытии» скрыта идея постоянства, устойчивости, неизменности, сущности и блага. Инстинкт культуры привнес все это в смысл «бытия» в силу своей моральной потребности, также обусловленной инстинктом. Все это, как мы вскоре узнаем, есть имагинативный абсолют культуры.

трансформации, или метаморфозы, есть основоположенный закон природы, постольку «бытие» есть поэтому понятие имагинативно-моральное. Оно создано инстинктом культуры и только постольку лежит в природе, поскольку самый инстинкт эмбрионально обусловлен природой.

Имагинация и мораль, имагинация и совесть — вот проблемы!

Быть может, совесть есть один из величайших рычагов имагинации, управляющих человеком.

Всем вышесказанным я вывожу философию из ряда наук и перевожу ее в разряд «искусство».

* * *

Когда человек недоволен существованием или бытом, он с гордостью произносит слово «бытие», облагораживая тем самым существование, этизируя его, ибо существование цинично, хотя и радостно — в пору порывов юности и творческой мысли.

* * *

Итак, понятие «бытие», понимаемое применительно к существованию в целом, есть имагинативное оморализованное понятие, принадлежащее миру культуры, а не миру природы.

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

Наоборот: все высшие моральные понятия бытийны. Они суть идеалы. Они имагинативны. Эти имагинативные понятия-постоянства перенесены из мира культуры на мир природы в силу инстинктивной потребности самосохранения. Так действует диалектическая спонтанная логика воображения, ее высший инстинкт.

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

Такие понятия, как закон сохранения энергии, движения, массы, или же, как единство законов природы, или такие, как вечность движения, вечность материи, суть выражение человеческой потребности в постоянстве, в устойчивости жизни, а следовательно, и в устойчивости мира: они суть выражение потребности человека в чем-то безусловном, неизменном, вечном — абсолютном. Поэтому чувство «бытия» утрачивается в эпохи

подавления или угасания имагинативного абсолютa как высшего инстинкта человека и как критерия ценности. Это чувство «бытия» утрачивается также в эпохи потери устойчивости и постоянства (т. е. потери субстанциональности), в эпохи умаления духовных ценностей как высших ценностей вообще, т. е. в эпохи падения философии, искусства, морали — но не техники. И обратно: возрождение духовных ценностей приводит к возрождению чувства «бытия» — и в самом человеке (по отношению к себе и природе), и в самой культуре, как бы в общем творческом сознании, хотя перенесение понятия «бытия» на природу необязательно, поскольку оно для науки безразлично. Такова деятельность возрожденного, или выявление высшего инстинкта — имагинативного абсолютa культуры. Падение или снижение духовных ценностей раскрывает «бездны» и «вакуумы».

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

Формула «свобода как осознанная необходимость» помимо своего рационализма, против которого восстают все инстинкты человека, есть такое же негативное определение свободы, как и жизненное определение свободы в смысле «отсутствия препятствия» и других подобных дефиниций, которые достаточно подробно разобрал Шопенгауэр. Свобода как осознанная необходимость есть, кроме того, стоическая покорность, а никак не свобода. Это есть освобождение человеческой мысли от самой проблемы «свободы». Тем не менее мысль ставит эту проблему и ставит ее со всей неукротимостью даже тогда, когда в ее обиходе имеется вышеуказанная пессимистическая формула «свобода как осознанная необходимость».

<...> Неверно, что только раб стремится к свободе, что свобода есть мятежное требование слепого в своей ярости раба. Свобода есть условие для творческого существования мысли и для чувства блаженства в жизни. Только свободный радостен вполне. <...>

* Ср. о фантазии в Антитетике Канта (Критика чистого разума)¹⁵.

Свобода творчества дороже всего обладателю интимно и высоко развитого высшего инстинкта, имагинативного абсолюта: поэту, философу, художнику, а также и подлинному ученому. Она голос этого в них живущего высшего инстинкта. Без свободы творчества этот инстинкт не может себя проявлять в положительных формах, не может мощно творить и воплощаться. Вот почему философу и поэту свобода часто дороже жизни. Требование свободы творчества, особенно у философа, распространяется и на его теоретическую и на его практическую жизнь. Требование «жить, как мыслишь», лозунг стойков означал: жить вне разрыва противоречий, в полной согласованности убеждений и поступков, «быть», а не «казаться», т. е. не быть актером на сцене жизни. Суровое положение мыслителей Эллады звучало: $\beta\acute{\iota}\omicron\varsigma \theta\epsilon\omega\rho\eta\tau\iota\kappa\acute{\omicron}\varsigma = \beta\acute{\iota}\omicron\varsigma \pi\rho\alpha\kappa\tau\iota\kappa\acute{\omicron}\varsigma$ — какова жизнь теоретическая, таковой должна быть и жизнь практическая¹⁶.

Так антиномия свободы и необходимости устраняется в имагинативном плане свободы: в ее духовной и творческой сфере. <...>

Отличие высшего инстинкта от низших или его «иное»

В то время как низшие инстинкты работают как чувствительные механизмы и им присущ автоматизм*, высший инстинкт, воображение, если и обладает автоматизмом, то этот автоматизм означает не нечто механически действующее. <...> Активность высшего инстинкта не повторяет бессознательно, как механизмы низших инстинктов, свои навыки. Скорее высший инстинкт как бы сверхсознательно привносит новое понимание и знание, догадываясь о том и схватывая то, чего еще не знают: то, чего еще для сознания нет. Пока есть только смутное предчувствие, некое умственное осязание, подобное внутреннему чувству, которое достоверно, но точным термином невыразимо: его можно высказать иносказательно, образно, символически, но не точно, хотя, повторяю, достоверность его наличия для нас безусловна.

Как зверь инстинктом улавливает приближение еще далекого врага, так высший инстинкт, разум имагинации, улавливает приближение еще далекого смысла, словно некое облачко истины. Этому облачку истины, изменчивому и где-то парящему, разум воображения может давать различные, то как абрисы скользящие, то молниеносные очертания и формы подобно тому, как художник, задумавший идею большого полотна, мгновенно, как бы разумом руки, набрасывает одним росчерком вразброс

* Это еще не означает, что их секрет открыт. Он еще далеко не открыт, если исключить самомнение позитивистов любого толка.

этюды деталей, лиц и фигур этой будущей большой композиции, часто не заботясь об их судьбе. Он набросал смысл, а полное рождение этого смысла еще впереди. Однако примеров немало, когда у художника в итоге не рождается цельная им задуманная большая композиция. Так и смутное предчувствие чего-то достоверного часто не переходит у нас во внутреннюю форму смысла. Рассеиваясь, как облачко, оно тонет где-то в глубине памяти или моря воображения. Наш разум воображения его не выразил, и только неуловимый след былого предчувствия, этого облачка истины, иногда нас тонко тревожит, как греза дремоту.

Низшие инстинкты организованы по принципу самоповторения. Высший инстинкт организован по принципу самоозарения. Мысль-порыв воображения озаряет. Порыв низших инстинктов может воспламенить чувство и тело, но не может озарить мыслью мысль.

Низшие инстинкты могут быть отважными и необычайно обостренными, но не могут быть гениальными.

Высший инстинкт гениален. Гениальность — это способность рождать и воплощать идеи¹⁷, создавать смыслообразы любыми средствами культуры. Гениальность высшего инстинкта привходит смелость и, прежде всего, способность на смелость идей.

Низшие инстинкты безыдейны. Они только целеустремительны. И их дар — не гений, а способность стремительно реагировать: улавливать, схватывать, усваивать, отбрасывать, нападать и опасаться.

Но и низший и высший инстинкт умеют как-то непонятно для нас познавать: вот что их роднит. <...>

ВЫСШИЙ ИНСТИНКТ КУЛЬТУРЫ: ВООБРАЖЕНИЕ, ПОЗНАНИЕ И КУЛЬТУРА

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

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

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

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

Понятие «абсолют» двояко: во-первых, «абсолют» понимается как духовный стимул, сущий во мне; во-вторых, «абсолют» понимается как голос культуры, как смысл культуры и как цель культуры. Абсолют многопланен. Поэтому он неопределим и бесконечен по своему содержанию и своей плодотворности. Он есть сама полнота — плерома творчества¹⁸. Абсолют только понимаем, как понимаемо выражение: «быть себе верным до конца», и хотя конец здесь только биологичен (exitus), он мыслится как достижение всего, как полное воплощение своей идеи, как воплощение смыслообраза.

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

Свою деятельность как проявление абсолюта высший инстинкт осуществляет через имагинацию — воображение. Отсюда его наименование: имагинативный абсолют.

Первоначально, в своем генезисе, имагинативный абсолют как жизненный побуд, как устремление жизни вечно быть, как порыв к бессмертию есть естественный инстинкт, данный человеку от природы подобно низшим инстинктам: вегетативному и сексуальному.

Низшие инстинкты — инстинкты соматические. Их деятельность явно темна. Сведение их к рефлексам — узость. Они не только рефлексы.

Высший инстинкт — инстинкт ментальный, умственный. Как побуд к бессмертию он, по существу, нам непонятен, так как форма, в которой протекала бы бессмертная жизнь, для нас непредставима, немислима и противоречит всякой жизненно-натуральной форме как явлению природы: астральное тело и инфузория одинаково смертны. Нас ободряет здесь только идея бестелесного бессмертия — бессмертия мысли, неумирающей по своему смыслу и своей идее.

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

Для упрощения на первых порах (применив эвристический метод) можно научно это истолковывать так:

в борьбе человека за существование жажда насыщения и оплодотворения ради самосохранения и самоутверждения, жажда наслаждения вкусового и полового, страдание от их неполного удовлетворения развили потребность сохранить себя возможно длительнее и навсегда. Но одновременно с этой потребностью они развили в человеке иллюзию удовлетворить эту потребность в сублимированном виде: например, в загробном мире, в «иной» жизни — в мире воображаемом, т. е. сохранить себя имагинативно*. При этом эта имагинация принималась за

* О высшем инстинкте культуры и «сублимации».

Однако высший инстинкт культуры по существу отнюдь не воспринимается как сублимация наших низших инстинктов. Заложенный в наше воображение, он выработался как самостоятельный духовный инстинкт и стал разумом воображения — имагинативным разумом, работающим методами инстинкта, ставшего интуицией. Инстинктивность имагинативного разума чрезвычайно структурно утончилась и усложнилась. Она раскрывается как сложность простоты, т. е. сохранения простоту непосредственного познания, присущего первоначальному инстинкту, она проявляет эту свою познавательную способность утонченно в виде интуиции, структура которой, конечно, сложна. Диалектическая логика этой интуиции и есть метод и характер работы разума воображения. Эта для нас скрытая «сложность простоты» интуиции как познавательного метода имагинативного разума и привела философскую мысль к идее «сублимации» (замещения) низших инстинктов — вегетативного и сексуального — инстинктом высшим, который подменяет биологизм существования имагинативным «бытием» культуры или ее высших культуримагинаций, т. е. ценностей.

Идея «сублимации» (замещения) оказалась весьма удобным методом для объяснения того, как создавались высшие духовные ценности культуры из низших инстинктивных побудов человека или как мир идей и их сублимированных смыслообразов спас человека от ужаса познания своей жалкости очень умного, но смертного существа, обреченного на бессмысленную гибель, невзирая на свой ум. С помощью такой сублимации — замещения биологического существования существованием духовным (имагинативным бытием) — человек мог превращать себя в бога, т. е. мог превращать смерть в имагинативно реальное бессмертие, а также мог грубое животное алкание сексуса превращать в высокий идеал романтической любви — вплоть до любви всечеловеческой.

Философский позитивизм, опираясь на такую сублимацию биологического духовным, попытался применить ее для раскрытия всех тайн культуры, в том числе искусства и самой философии (школа Фрейда, Адлера и др.).

Однако, как ни удобна «сублимация» для объяснения стимула, побудившего человека создавать высшие культуримагинации и их смыслообразы, мы, отнюдь не отрицая возможности такой сублимации как замещения низшего высшим, биологического духовным, все же видим в сублимации только один из первоначальных приемов высшего инстинкта культуры, когда мысль пытается объяснить непосредственную познавательную и творческую способность имагинативного разума.

Однако сублимация сама по себе не способна ни рождать идеи и их смыслообразы, ни их познавать. Идеи создает и познает разум воображения, и одна из этих им созданных идей и есть сама «сублимация».

«Сублимация» есть смыслообраз, созданный имагинативным разумом. Этот смыслообраз был принят рассудком, который и защищает его как здравый смысл с позиций позитивизма — в науке.

реальность. Так развился «инстинкт культуры» — высший инстинкт, удовлетворяющий реальную потребность человека реальностью имагинативной, иллюзиями «киного» мира. Этот высший инстинкт как инстинкт культуры вступает в борьбу с низшими инстинктами, добываясь господства, чтобы спасти человека от гибели вследствие неудовлетворенности низших инстинктов. Он охраняет человека, спасает его. И когда низший инстинкт взял палку в руки, высший инстинкт взял истину в руки; имагинативную истину, и нанес ею удар по низшим инстинктам. Так вооружился он культурой в борьбе с природой. Искра мысли вспыхнула в человеке раньше, чем он сознательно, т. е. целесообразно, высек искру из камня. И именно искра мысли и высекла целесообразно эту искру из камня, чтобы зажечь огонь, ибо в воображении этот огонь уже горел. Наука иногда забывает, что из имагинативного огня зажегся и огонь в домне.

Рядом с законом метаморфозы, способствовавшим отчасти развитию высшего инстинкта из вышеуказанных низших инстинктов, здесь выступает еще закон «главенствующей силы». Чем выше ступень культуры общества и индивида, тем сильнее господство высшего инстинкта над низшими. Это проходит далеко не гладко. Борьба бывает длительной. Моменты и периоды господства высшего инстинкта сменяются моментами и периодами господства низших инстинктов. Такие периодические и мгновенные смены бывают даже в отдельном индивиде. Бывают периоды полного подавления низших инстинктов высшим: господство аскетизма, как высокого, так и низкого. И обратно: бывает господство бестиалитета.

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

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

У иных людей господство низших инстинктов сменяется господством высшего.

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

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

религиозных. Во имя нравственности (или моральной чистоты), т. е. торжества добродетели: так у натур моральных. Во имя совершенства художественного творения или полного выражения в нем своего художественного гения, т. е. самого себя: так у натур эстетических, поэтов-художников. Во имя торжества истины, своей системы философии или своего учения: так у мыслителей, философов. Во имя научной истины или научного открытия: так у ученых... и т. д.

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

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

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

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

На высокой ступени культуры иногда выставляется идеал гармонии высшего и низших инстинктов: таков эстетический эллинский идеал «калокагатии» — съединения прекрасного с хорошим, эстетики с этикой. То же у немецких романтиков-неоклассиков, порой и у Гете. В сущности, тогда господствует все же высший инстинкт, «дух», но без тирании.

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

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

* * *

Повторим вкратце наше эвристически-возможное истолкование в аспекте позитивизма.

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

Поэтому мы и именуем высший инстинкт «имагинативным абсолютом», одно из наименований которого в просторечии есть «дух». Это не исключает того, что «дух» есть разум, что высший инстинкт есть тоже разум, и что его самая высокая ступень — «имагинативный абсолют» — есть опять-таки разум. Более высокой ступени разума у человека нет. Но это не рассудок, а разум-инстинкт.

«Дух» как инстинктивное устремление к постоянству или абсолюту в высших регионах культуры, т. е. как устремление к совершенному, к безусловному, к идеалу, выражает себя силой деятельности воображения, воплощаемой в творческие формы культуры, в ее культуримагинации: философию, искусство, мораль, религию, науку. Он воплощается: (1) в системы философии с их единым первопринципом; (2) в совершеннейшие образы искусства с их многосмыслием как осуществленным противоречием; (3) в религиозные учения и идеи с их идеями веры как познания через откровение; (4) в системы морали и антиморали (т. е. морали негативной по отношению к первой, к системе морали — ее антипода) с их рангами ценностей и иерархией добродетелей; (5) в образы нравственного совершенства и совершенного злодейства, т. е. в положительные и негативные символы культуры; (6) в социальные утопии и идеалы <...>; (7) в великие истины и гипотезы науки. Таковы воплощения «духа», или имагинативного абсолютa.

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

* Спиритуалистическое, т. е. метафизическое, понимание термина «дух» здесь исключено, ибо сама «метафизика» нами понимается как одно из созданий высшего инстинкта, как имагинативное убежище абсолютa воображения.

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

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

Таковы имагинативно живые образы совершенства, положительные и отрицательные, представленные попарно, но как антиподы: Ормузд — Ариман, Христос — Антихрист, Ахилл — Терсит, Осирис — Сет, и иные и иные воплощения абсолютных понятий добра и зла, доблести и ничтожества и т. п.

Эти образы совершенства — положительные и отрицательные — помимо своего специфического абсолютного смысла сочетают в себе и иные абсолютные черты: абсолютную красоту и абсолютное уродство, абсолютную отвагу и абсолютную трусость, абсолютную благую мощь и абсолютную гибельную мощь и т. п.

Каждый из этих образов есть осуществленный, воплощенный в предмет «абсолют», есть создание имагинации, возникшее в силу инстинктивной потребности в формах постоянства. Образ здесь — внутренний образ, смысл.

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

В этом суть имагинативного реализма, который разрешает все бесконечные споры о реализме в искусстве.

Равной имагинативной реальностью обладают и негативные образы совершенства: Люцифер — как сатанинская гордость, Хаос — как стихийная воля, Иуда — как совершеннейший предатель, Каин — как первоубийца, Агасфер — как жестокосердный вечный скиталец, Прокруст — как злодей-палач, Химера — как высокая нелепость и пр.

Все это создания имагинативного абсолюта, его многоименные разноплановые выражения. <...>

ФАНТАЗИЯ И ИЛЛЮЗИИ ВООБРАЖЕНИЯ

Фантазия и иллюзии

Фантазия не вполне совпадает с воображением. Она частично воображение. Фантазия не познает. Она не угадывает — она играет, и если угадывает, то угадывает и предчувствует слепо. Ее основная деятельность — комбинирование. Это и есть та особая деятельность воображения, которая то содействует, то мешает воображению в его творческо-познавательном процессе зачастую излишеством комбинирования. Некоторые философы с ударением указывали на отрицательную роль фантазии, препятствующую исследованию истины и приводящую ум к заблуждению. Они отождествляли ее с воображением, так как различить их функции крайне трудно в процессе их совместной деятельности, подобно тому как в реке трудно отделить ее холодное течение от общего потока ее вод. Вышеозначенные философы сливали фантазию с чувствами и аффектами. Но *sensus* (чувство), *affectus* (аффект) и *imaginatio* (воображение) — вещи различные.

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

Говорят: фантазия создала сказки — выдуманную жизнь. Не потому только говорят «да» выдуманной жизни, что говорят «нет» не удовлетворяющей нас действительной жизни. Потребность в выдумке, в выдумывании, само желание выполнения невыполнимого в конце концов есть выражение деятельности нашего высшего инстинкта — имагинативного абсолюта. Эта потребность есть одна из форм его актуальности. Эстетическое наслаждение, которое испытывают исстари слушатели сказочников, особенно на Востоке, было наслаждение выдумкой — фантастическим. Так родились арабские сказки:

1001 ночь. Их слушают-читают век за веком. «Синдбад-мореплаватель» стал почти поговоркой. Такое же наслаждение авантюрно-героическими, невероятными повествованиями, как я убедился, испытывают также рецидивисты-уголовники, и чем повествование невероятнее, фантастичнее, тем наслаждение сильнее. Общеизвестно: фантазия капризна и отвечает капризам и прихотям детского воображения, особенно подростков-мальчишек с их мальчишеской романтикой героизма.

* * *

Однако наука и фантазия — антиподы. Не фантазия, а воображение подсказывает мыслителям и ученым «истины» и образы, так называемые «догадки», когда нет еще никаких доказательств или когда налицо все доказательства *contra* плюс консервативный авторитет вековой традиции. Пусть это анекдот, но не одно яблоко Ньютона создало закон всемирного тяготения и значится в истории науки: их было немало, этих яблок истины! Фантазия — подстрекатель воображения. Подстреканное фантазией воображение создает замыслы поэта и имагинативные миры, сила которых не в том, что они дублируют действительность, а в том, что они делают явным и характерным то, что скрыто в предметах и в их взаимоотношениях: они раскрывают действительность. Их сила в том, что эти имагинативные миры суть не столько отраженные образы вещей или людей, сколько образы идей и смыслов. Сила их, наконец, в том, что эти имагинативные миры не только открывают нам еще неизвестное и скрытое, но и создают новое, «небывалое», возможное, вероятное наряду с невозможным — создают будущее. Воображение художника-поэта с помощью фантазии создает тип, характер, образ. Оно создает даже идеального героя. Воображение раскрывает судьбу, чему примером служат трагедии эллинов. В их трагедиях воображение скрытые страсти героев делает явными, внутренние мотивы действия противопоставляет поступкам героя, личину мотивировок этих поступков противопоставляет их подлинным импульсам; слепоту рассудка и аргументов здравого смысла (например, хора) противопоставляет зрячести своего имагинативного предвидения. Оно, воображение, предугадывает будущее, беря на себя функцию рока — «мойры» трагедии.

Эту познающую силу воображения и стимулирующую его силу фантазии, равно как и проницательность и прозорливость нашего высшего инстинкта культуры, а также его «магическую» роль в философии опускают философы и ученые, ополчившиеся против воображения, недооценившие его.

О мнимых и реальных иллюзиях

Фантазия порождает мнимые иллюзии. Им мы противопоставляем иллюзии реальные.

Мнимые иллюзии созданы фантазией как источником необходимых заблуждений — обманов для спасения сознания: во-первых, для спасения его от ужаса «неведомого», во-вторых, для спасения сознания от ужаса истины (действительности), т. е. от ужаса «ведомого». Здесь скрыты негативные корни религии.

Ужас перед неведомым, и прежде всего перед смертью, разбудив фантазию, побудил ее создать иллюзорные миры: мир богов, демонов, духов, душ — и вызывать их в жизнь в качестве реальных положительных сил — без всякого якобы: они должны быть — значит они есть. Такова логика фантазии. Тот же ужас перед неведомым — но не только он! — породил желание постоянного, устоя, несокрушимости, т. е. вечности и бессмертия, как непреходящего счастья или вечного блаженства. Так возникли элизиум теней, Острова Блаженства, Страны Блаженства, золотой век, рай, эдем и т. п. Так стал обнаруживать себя высший инстинкт культуры: имагинативный абсолют воображения.

Это первые шаги диалектической логики имагинативного абсолюта.

Ужас перед истинами жизни (существования), перед «ведомым», оказался для фантазии теми плодотворными корнями искусства, из которых, как мы уже знаем, выросли высокие негативные смыслообразы-символы, как Ариман, Дьявол, Иуда. Одновременно с ними выросли как потребность идеи спасения мира жертвой и красотой или, если выразить эту идею точнее и субъективнее, выросла формула Шиллера и Достоевского: «Когда погибаешь от ужаса истины, тогда спасаешь себя красотой». Однако в этой потребности действуют и положительные силы: желание увековечить прекрасное как нечто совершенное, как некое эстетическое бытие.

Этим еще далеко не исчерпывается генезис эстетического, когда ранний художник-человек «подражал» природе. Самый акт подражания природе, как некая чудесная магия, мог силой искусства давать эстетическое наслаждение. Но у нас речь идет сейчас не об эстетическом творческом процессе и не об эстетическом предмете, а о стимуле эстетического устремления и акта.

Следует также различать иллюзии предметные и иллюзии ментальные (умственные), т. е. беспредметные. Герои литературных произведений суть иллюзии предметные. Они не просто бытуют, они живут, так сказать, реальнейшим из реальных бытием, ибо они часто обладают для нас большей реальностью и конкретностью, чем не только лица былые, исторические, когда-то жившие, но даже чем ныне живущие. Часто художественным образом какого-либо исторического лица вытесняется его

же научный исторический образ. Например, образ Людовика XI в романе «Черт»¹⁹.

Художественный образ вообще запечатлевается сильнее. Самозванец Пушкина реальнее исторического самозванца в силу его эстетической витальности. Брут Шекспира реальнее для нас исторического Брута. Макбет реальнее Аттилы. Никогда не существовавший Дон Кихот реальнее Герострата, сжегшего храм Артемиды Эфесской. Но оба — и Дон Кихот и Герострат — суть реальности бытия в обиходе культуры, хотя один был, а другой — выдумка. Именно потому, что о Герострате, по сути говоря, ничего не известно, он и обладает такой абсолютной реальностью, как и выдуманный Дон Кихот, о котором читателю все известно. Оба они — имагинативные особи культуры, оба они — *realioga*, т. е. реальнейшие-из-реальных.

К предметным иллюзиям относятся также портреты: портреты как образы живших когда-то людей и портреты как выдуманные образы. Выдуманные образы могут быть воплощениями идей, т. е. могут быть воплощенными смыслами — смыслообразами. Таковы, например, смыслообразы: Сивилла как пророчица; или Мадонна как божественная мать; Афродита как совершенная красота. Выдуманные образы могут быть олицетворениями идей: например, Справедливости, Милосердия и пр., т. е. они могут быть воплощением общих моральных понятий, а также страстей или идеалов: например, «Вакханка». Они могут быть воплощением чувств: например, Преданность, Горе, Радость, Грусть и т. д. Они также могут быть воплощением абстракций: таковы боги римской религии.

Иные из этих воплощенных иллюзий могут обладать большей реальностью, чем воспоминания о когда-то живых нам близких людях, не говоря уже об их фотографиях. Альбом с семейными фото нам часто не так близок, как альбом с портретами Рембрандта.

Другое дело беспредметные иллюзии. Беспредметные иллюзии ментальны. Сами по себе они не воплощаются ни в какие образы, но они могут быть олицетворены. Они, как выше сказано, носят чисто умственный характер. Это прежде всего те понятия-абсолюты, без которых невозможно развитие и существование культуры: например, стремление к «абсолютной свободе», стремление к истине. Эти идеи-абсолюты суть стимулирующие силы личной творческой жизни и познания. Хотя эти беспредметные иллюзии имеют ментальный характер, они суть иллюзии кровные, инстинктивные, естественные, тогда как художественные предметные образы суть иллюзии мнимые, только имагинативные, но с которыми мы срослись. Пусть эти мнимые предметные иллюзии обладают наибольшей реальностью, но они реальны только в культуре. В то время как беспредметные иллюзии, чисто ментальные, реальны не только в культуре;

будучи по своей природе инстинктивными, они обладают естественной природной реальностью: например, требование свободы жизненно-реально. Оно требование «просто инстинкта». Им обладает и зверь. Требование же дать квартиру Дон Кихоту Ламанчскому жизненно нереально, оно фантастично, мнимо.

Итак, мы богаты «мнимыми» предметными иллюзиями, как, например, художественный портрет или герой романа, которые обладают высокой реальностью, но только реальностью имагинативной — реальностью в культуре. И мы богаты естественными реальными иллюзиями, беспредметными, ментальными, которые хотя и имеют инстинктивный характер, но являются все же идеями-абсолютами, как, например, «свобода»: они суть наши *realia*, но кажутся рассудку беспочвенными фантазиями, в то время как с реальностью мнимых иллюзий рассудок будто примирается.

Ученый

Есть еще одна область культуры кроме философии, религии и искусства, о которой я до сих пор не упоминал и которая теперь, в XX веке, претендует на первенство: наука. Здесь речь идет действительно о Науке и о действительном Ученом. Здесь речь идет об инстинктивном и одновременно осознанном праве на истину. Вера в истину — необходимое условие подлинной науки, научной работы. Истина играет в науке роль «абсолюта», будь она даже возможной только как гипотеза.

Ученый может быть скептиком, релятивистом, он может считать истину каким-то «приближением» или некоей формулировкой «икс» на данном этапе развития науки и цивилизации и т. д., но в то же время побуд к имагинативному абсолюту, к вечной истине, будет неизменно побудом его творческой научной работы, его культурного акта, если он подлинно ученый. Относительная истина научного достижения и абсолютная истина научного побуда и конечной цели, несмотря на формально-логическое противоречие, сосуществуют в подлинном ученом. Осторожность его выводов сосуществует рядом с его безудержностью целеустремления. В его житейском пастеровском тщеславии скрыты честолюбие и гордость исследователя истины, т. е. искателя чего-то абсолютного, и открывает он тайну природы силой почти маниакально руководящего им воображения.

<...>

Несомненно в глубине его ума и души звучит голос философии как искусства, но ее голос, голос имагинативного разума, звучит только до того момента, пока ученый не становится только «ученым», пока в нем не зазвучит только суровый голос науки, вооруженной научными методами, непрерывно контролируемый рассудком. Тогда тотчас голос философа и художника

или имагинативного разума в нем замолкает, звучит только голос науки, звучит только голос ratio. Но возможна ли в уме ученого совместная работа двух разумов: *imaginatio* и *ratio*? И здесь я отвечаю: нет, ибо при такой совместной работе мощь имагинативного разума прозвучала бы настолько сильнее, что она быстро подчинила бы себе голос ratio. Ratio оказался бы пленником «воображения», создающего абсолютные идеи научных гипотез и истин, а не самые научные гипотезы и истины, всегда относительные и приблизительные. В науке нет и не может быть абсолютов. Иначе движение (прогресс) науки прекратилось бы, потому что в беспредельной глубине научной истины оказалось бы дно, а ученый оказался бы все познавшим богом. Абсолюты возможны только в философии и искусстве, но никак не в науке. Принцип «абсолютности» не входит в научный метод.

Эйнштейн обладал чрезвычайно высоким имагинативным разумом, подсказавшим ему абсолютную идею его «теории относительности», но сама «теория относительности» есть наука, практически доказавшая научному знанию свою научную правоту.

Эйнштейна могут даже причислить к мистикам, но только не как ученого. Многие прославленные физики XX века присоединяют к своим трудам гностически-мистическую главу, продиктованную им их имагинативным разумом. Они присоединяют эту главу к своим сочинениям как философы, но не как физики. Павлов был религиозен, но в его учении о рефлексах нет не только религиозных видений, но нет и мистического подтекста. Разум-контролер, ratio, немедленно бы его обнаружил и удалил. Павлов был законодатель науки, а не создатель ее смыслообразов. Ни Эйнштейн, ни Павлов не упрекнули бы меня в том, что когда я говорю о подлинном ученом, о науке, я на этот момент отстраняю их от философии-как-искусства и от вмешательства их имагинативного разума в их только научное дело. <...>

* * *

Подведем снова итоги.

Имагинативный абсолют предстает перед нами в тройком понимании: как стимул, как деятельность и как предмет, или же: как творческий побудитель, как творческая деятельность и как само творение. Перед нами и устремленность к абсолюту и воплощенный абсолют.

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

Что делает абсолютист-художник, абсолютист-философ? Он

воплощает живущий в нем абсолют-побудитель в абсолюте творимый: такова тенденция. Он создает. Он воплощает свой порыв к бессмертию в свое бессмертное творение, работая одной только силой воображения. Самый его творческий процесс в воображении непрерывно направляется силой самого же воображения — требованием совершенства. Это в совокупности и есть то, что мы называем «дух культуры». <...>

ИМАГИНАЦИЯ И ФИЛОСОФИЯ-КАК-ИСКУССТВО

Имагинация

О, я хочу безумно жить:
 Все сущее — увековечить,
 Безличное — вочеловечить,
 Несбывшееся — воплотить.
 А. Блок (1914 г.)

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

Говорят: мыслитель созерцает идеи. Да, но философское «созерцание» — очень опасное слово. Оно заимствовано из отношения здравого смысла к вещественно-материальному миру, где «созерцание» означает «всматривание» и видение некоего зрелища, тогда как «созерцание» у мыслителя означает не «видение», а «понимание». Метафорически мы выражаем это созерцание-понимание словами: «Внутренним глазом видеть внутренний образ», т. е. видеть думанием. На такую формулировку согласится и художник при условии, что думание есть чувство. Тогда надо допустить существование «умного чувства». Итак, философ — созерцатель мысли.

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

мире или на работе своего воображения. Здесь и выступает различие между внешним и внутренним образом.

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

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

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

Когда мы, философы, наглядно созерцаем, мы воображаем внутренние образы, воображаем идеи, т. е. воображаем смыслообразы. Но, воображая, мы их одновременно понимаем. (Впрочем, оговорюсь: иногда нам кажется, что мы их понимаем. Иногда мы обманываем, гипнотизируем себя мнимым пониманием.) Когда мы воображаем «смысл», нам кажется, что мы его созерцаем, и поскольку мы свойственно внешние образы созерцать наглядно, мы и в процессе созерцания внутренних образов получаем впечатление якобы наглядности. Но наглядности чего? Наглядности «сути» вещей. Какую роль играет здесь обобщающий опыт синтезирования и какую роль играет здесь ухватывание — это праздный вопрос, поскольку воображение здесь создает смысл. На самом же деле слово «создает» и означает «понимает» суть, т. е. когда для философа его философское воображение создает смысл, оно понимает реальную суть этого смысла: отсюда возникает как бы наглядность смысла. В логическом плане здесь можно говорить о суждениях порядка *So sein* — «так сказать бытия» (Мейнонг) и *Als ob* — «якобы бытия»²⁰. Однако это замечание не придаст самой наглядности большую наглядность и убедительность, т. е. ничего не прибавит к пониманию наглядности, но зато будет способствовать ее научной значимости, а следовательно, и признанию.

Если бы Шопенгауэр был таким же поэтом, как Платон, он также создал бы картину, равную «Шествию идей по занебесью воображения», какую создал Платон. Мог же Гегель создать картину исторического шествия Абсолютной Идеи. Мы, отягчен-

ные совестью науки, никак не хотим признать в философе своеобразного Поэта — да, именно, с прописной буквы «Поэ-та» — и за философией права быть искусством, хотя и особым искусством. И эта совесть науки так сильна, что сами философы даже стесняются признать себя мастерами мысли, а философию — искусством. <...>

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

Смысл мы понимаем. Попытка определить смысл приводит к ограничению и оплощению нашего понимания смысла. Определение есть только разрез многопланности смысла. Попробуйте определить смысл лирического стихотворения, хотя бы «Беллет парус одинокий». Перед нами: во-первых, — «пейзаж», во-вторых, — «сама жизнь», в-третьих, — «трагедия и мятеж человеческого духа», в-четвертых, — «автобиография поэта» и т. д. Таковы пока четыре разреза смыслового единства, которое мы при прочтении стихотворного опуса воспринимаем как лирическое целое. Прибавьте к этому ритмомелодику стиха и то, чему древние теоретики дали наименование «этос» (ἦθος) — что означает характер (веселый, грустный, торжественный) или означает настроение музыки стиха, необходимое для выражения того или иного смысла — и вы воспримете смысл стихотворения Лермонтова как некую вибрацию смыслов. «Лиризм» и возникает вследствие многопланности смысла, вследствие много-смыслия стихотворного опуса, волнующего нас своей неопределенностью и неограниченностью. Лиризм не определяется погеометрико²¹. Впечатление «лиризма» создается прежде всего общей вибрацией смысла и даже его аберрацией при участии всех элементов поэтического опуса.

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

Мы не могли бы, перефразируя Шопенгауэра, сказать, что мир есть мое или наше воображение. Ибо чувственный мир,

макрокосмос, не есть мое воображение. Но мир как мир идей, как мир внутренних образов, но мир как осмысленное целое или как связь смыслообразов и т. п. есть мое и наше воображение. Не все одинаково воображают мир, как не все одинаково его понимают, как не все имеют одинаковое мировоззрение. Для многих мир только мирозахват — мировзятие. Отсюда необходимый «субъективизм» философии. Но законы, механизмы или методы работы воображения у всех философов одинаковы и они могут быть исследованы и выражены объективно: а в этом наша первоочередная задача.

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

Мы вправе сказать: познавая, воображение наглядно созерцает суть вещей и в то же время развивает логически свои созерцания или творит идеи, раскрывая спонтанным движением по смысловой кривой их смысл. (См. главу о движении мифологического образа по смысловой кривой — ч. II-я «Имагинативного абсолюта» — «Логика античного мифа».)

Такова прежде всего мифотворчество. Миф есть образно выраженная идея, и мы, разворачивая смысл этой идеи на основе фабульных фактов предания, можем даже восстановить утраченные звенья сюжета силами самодвижущейся логики. Сама логика восстановит эти звенья, если предоставит воображению, оснащеному знанием предмета, свободу логического движения, подобно тому, как в метель сбившийся с пути ездок предоставляет самому коню найти проезжую дорогу среди сугробов и слепящего вихря пурги. <...> Самодвижущаяся логика не движется в умственной пустоте, как паук, развивая из себя паутинную нить для паутинной сети. Логика воображения движется в конкретном мире фактов опыта, как бы высасывая, пчеле подобно, мед их сути, соединяя и оформляя в целое и одновременно нанизывая эти медовые капли на смысловую нить и оплотняя их в единство, — иногда даже в необходимое единство ячеек.

Созерцая, мы угадываем воображением смысл созерцаемого. Процесс угадывания привходит в самое движение логики воображения по смысловой спирали. Угадывание есть внутреннее зрение самой имагинативной логики: ее видение. Эта логика не слепа, как некоторые механизмы психической деятельности. Она зрячая, созерцающая, деятельная мысль — безразлично, будет ли имагинативный объект ее созерцания взят из внешне-

го или из внутреннего мира: в том и другом случае логика воображения несет его идею, которую и развивает. Тем самым она сводит к одному и природу и культуру.

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

* * *

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

ИМАГИНАЦИЯ: ИСТОРИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ

У философа особенно развит инстинкт к абсолютному, безусловному, постоянному, идентичному. Для античных философов это особенно характерно — и не только для элеатов, но и для Гераклита. Таков его инстинкт к Логосу: «Логос» как постоянство вечной изменчивости, течения — движения, т. е. в его Логосе дана абсолютность того положения, что все всегда меняется — постоянство изменчивости. Здесь скрытно содержится понятие закона. Постоянство этого всеобщего течения, движения (*πάντα ρεῖ*) и есть смысл всего сущего или его Логос. В природе все движется, меняется, переходит из одного состояния в другое — это ее закон, ее Логос. Познание Логоса природы есть достояние культуры: это ее высшее знание. Единство, тождество и переход противоположностей друг в друга есть тоже Логос природы: ее смысл, закон, истина. Это тоже открыл Гераклит. Поэтому у Гераклита, невзирая на его антиподию элеатам, имеется с элеатами общность понимания постоянства в

природе. Его Логос есть его имагинативный абсолют, который носит у него имена: Смысл — Мысль — Разум — Зевс — Огонь.

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

У Эмпедокла его абсолют (постоянство) выражен в перемежающихся понятиях и в образах «Филия» и «Нейкос», Любви и Вражды — в постоянстве (законе) их смены. У Пифагора — в идее Числа. У Платона — в его философском Эросе и идеях. У Аристотеля — в идее вечного двигателя.

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

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

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

Их имагинативное бытие есть их эстетическое бытие. Здесь эстетика как онтология налицо. Далее идет мир вещей, или мир натуральный. Последним в ряду — мир абстракций и науки или мир математический (т. е. идеально-реальный), а не имагинативный. <...>

Все энigmatическое, ирреальное, иррациональное, постигаемое догадкой, интуицией (во всех ее трех степенях) *, все, с чем соединимо вдохновение, побуд к абсолютному, в том числе и платонов эрос, все, что относится к непосредственному пониманию смысла, часто еще до того, как найдены слова для его выражения, все социально-идеальное, все это относится к первому, к имагинативному миру, которым ведает воображение. Это не выдуманный мир, это мир истины, но открываемый мне через имагинативные смыслы в философии, через образы в искусстве. То и другое есть искусство, точнее — два вида искусства. Некогда миф был бессознательной идеологией науки. Об этом забывают. Миф тоже принадлежит миру искусства.

* * *

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

Идеализм Платона <...> пустой термин без имагинативной интерпретации его философии. Его учение о философском Эросе есть у него только намек на учение об имагинативном абсолюте как о стимуле познания. <...>

Вот почему философия Платона должна рассматриваться в имагинативном аспекте, где идеи как эстетические имагинации лежат в основе всей его философской системы. В том же имагинативном аспекте должен рассматриваться у него и самый космос как создание художника-мыслителя и само искусство — в его идее. Философия Платона как система философии, обычно именуемая «объективным идеализмом», есть высший образец имагинативной философии.

Философия нового времени, точнее, философский рационализм с его здравым смыслом перевернули всю картину платонично имагинативно познанного мира, сделав потолок фундаментом, а фундамент потолком, так как для мыслителей нового

* Интуиции чувственной, интеллектуальной и интеллигибельной ²².

времени эстетика была только мезонином, а не полом — не онтологией. Для рационалистов онтология была только формально-логическим началом. И с этого формально-логического аспекта истолковывали они Платона, полагая иногда, что они истолковывают его конкретно (например, марбургская школа).

В то время как имагинативный глаз созерцает мир непосредственно, воплощая его суть в образы или идеи, и в них усматривает его смысл, рационалистический глаз созерцает мир через систему логических линз, которые переворачивают сначала созерцаемое ногами вверх и только после ставят это перевернутое изображение ногами вниз, т. е. снова его переворачивают, изъяс из него всю его реальность. Поэтому эстетика нового времени взлетела вверх и перестала быть онтологией, а онтология, утратив свою былую метафизическую субстанциональность (которая была имагинативной по своей природе, ибо иначе как имагинацией не познавалась или, точнее говоря, не воображалась) — онтология превратилась только в формально-логическое обоснование. Поэтому философия Платона была воспринята только как философская «система», а не как смысл-образ, и была истолкована и понята сперва в перевернутом виде, а потом уже в формально-логическом, причем некоторые пытались придать этому пониманию формально-диалектический характер. <...>

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

* * *

Гюго в романе «Отверженные» высказал мысль, под которой я подписываюсь обеими руками, но с оговоркой: «Развитие воображения служит мерилom развития цивилизации». Я только заменил бы здесь слово «цивилизация» словом «культура»²³. <...>

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

Первые люди на земле могут быть названы «материалистами» (правда, тоже с оговоркой, но о ней позже!). Они не отличали себя от животных. Они не удивлялись смерти и принимали ее так же естественно, как и животные: по-каратаевски или как ямщик у Толстого в рассказе «Три смерти». Наивный и неистре-

бимый вопрос: Мысль, откуда ты? Мысль, что ты такое? Мысль, куда ты девашься? — породил, во-первых, сознание отличия человека от животного — сознание человечности, т. е. первую философию; во-вторых, религиозное объяснение мира. Не находя прямого ответа на вопрос: Откуда ты, мысль? — сознание создало этот ответ, чтобы выдержать жизнь и не погибнуть от ужаса незнания. Этот ответ ему создало, дало воображение и его дочь фантазия.

Вот она, оговорка! Первые люди — воображающие материалисты.

Воображение смутно чувствовало нечто необъяснимое, непостижимое, но сущее в природе: оно не зная знало. Однако знание это оставалось не выраженным внятно мыслью-словом. Оно обратилось за помощью к образу, к рисунку — к эстетическому началу. Но образ не давал прямого ответа. Тогда фантазия, пользуясь комбинациями образов, создала ответ. С ее помощью воображение изобрело миф: мир, в котором были скрыты истины, невыразимые по-обычному мыслью-словом. Оно создало мир символов и символических существ, в которых выдумка сочетается со смутно чувствуемым и предчувствуемым знанием истины. Фантазия лгала, но это была ложь врача, целительная ложь, необходимая для веры больного. Воображение восторгалось и ужасалось.

И перед нами вскрывается двоякая роль и природа воображения: 1) воображение — как высшая познавательная сила ума (*implicite*), как мир идей; 2) воображение — как источник необходимых заблуждений и обманов-иллюзий для спасения сознания от ужаса неведомого. От первого пошла философия, от второго — религия.

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

Воображение как источник заблуждения огрублялось через культ и окостеневало через догматику, пока не перешло из религии в политику и не взяло в свои руки не рычаг совести, а рычаг силы, опирающийся на *ratio* науки. Здесь воображение перестало быть воображением-духом, но его дочь-фантазия нашла в политике новое поле деятельности, прежде небывалое.

<...>

ДОПОЛНЕНИЕ И ОТЧАСТИ КОММЕНТАРИИ

Второе дополнение ²⁴.

«Мистика» и «Гносис» (четыре параграфа)

Нам придется понять, что когда мы говорим об инстинктивном или интуитивном знании, то мы имеем дело с имагинатив-

ным знанием, а не со знанием просто чувственным. Мы не случайно говорим в таком случае о шестом чувстве или о «мистическом» восприятии, выключая его из области наших пяти чувств. И шестое чувство, и «мистическое» восприятие есть непрерывная работа воображения, выполняющего познавательную функцию. В какой связи находится она с областью наших чувств, каков здесь действующий аппарат, должна установить психология — психология воображения.

Надо кстати серьезно исследовать мистиков и их мистический опыт, отбросив предрассудки, завещанные нам, во-первых, отвращением позитивистов ко всякой метафизике и, во-вторых, вульгарным пренебрежением грубого материализма к религиозному сознанию, трактуемому только в утилитарном аспекте.

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

Так из имагинативной гносеологии возникает трансцендентная гносеология — вера как знание: гносеология мнимая.

Напомню, что основное отличие религиозного восприятия и понимания от мистического в том, что религиозное понимание основано на откровении, на знании «сверху», открываемомся жаждущему его, в то время как мистическое понимание есть знание «снизу», возникающее из внутреннего опыта, полученного мистиками-философами путем предварительного аскеза, *диет*, упражнения. Религиозное понимание основано на вере и только на вере, которой открывается истина. Мистическое понимание основано только на опытном знании: оно добыто усилением ума и воли через воображение.

* * *

Я оставляю в стороне то обстоятельство, что само понятие «мистика» в силу *ignotatio elenchi*²⁵ подменяется часто понятием религии, хотя мистика по сути своей антипод религии — ее давнишнего беспощадного противника. Религия покоится на вере и откровении, на «сверху». Мистика же — на знании (гносисе) и внутреннем опыте, на эмпирическом проникновении, и она есть всегда некий «гносис» снизу. Как ни покажется это парадоксальным, мистика глубоко материалистична, особенно дурная мистика по линии оккультизма (например, теософия, спиритизм). Вина ли мистики как знания, что в силу исторических обстоятельств она попадает в общий сплав с религией и образует ту магму, какую мы имеем в христианской гностике или в мистике средневековья (XIII—XIV вв.). Церковь католическая казнит мистиков. Жрецы и пророки Иудеи враждуют между собою. Конфуций и Лао-цзы — два полюса. Даже иосифляне и заволжские старцы — противники. То же и в Индии.

* * *

Искус и аскез, через которые проходили мистики-пифагорейцы, йоги и иные секты — их *диета*, их ступени совершенствования, — начиная от послушника-неофита до миста, и от миста до эпопта²⁶, — есть не только воспитание воли и характера, но и воспитание познавательной силы воображения. Эти философы организуют свой дух, свое мышление, свой высший инстинкт, а также и свое тело. Организация духа преследует главным образом одну цель: развить ту имагинативную способность познания, которую мы именуем «энигматической», чтобы достигнуть полного господства высшего инстинкта над низшим. Этому способствует *диета*. Шарлатанство тут ни при чем. Шарлатанство и актерство всяческих спиритов, «софов» и пр. я отбрасываю прочь.

* * *

Только в «мистике» происходило воссоединение двух функций воображения: истины и заблуждения. Но обман до того овлакивает в ней предчувствуемую истину, что невооруженному философским знанием и опытом глазу трудно вскрыть в мистике таимое ею знание (гносис). Предрассудки, существующие в мистике, как религиозные, так и научные, сильно мешают исследователю мистического опыта и гносиса, между тем как искусство, философия, живая жизнь и даже сама наука дают богатейший материал, пренебрежительно брошенный под ноги житейского здравого смысла с его познавательной ограниченностью. И здесь причина лежит в пренебрежении к воображению. Кто понял разум воображения? Миф — вот куда ведет

первоначально путь свободного от предрассудков исследователя. В мифе заключены не только идеи-истины, но и чаяния грядущего.

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

Предрассудки прочь! Науке пора анатомировать «мистику», чтобы прочесть ее подтекст, пользуясь любыми методами, и не решать заранее, что перед нами: болезнь духа или его утонченное проявление, выражаемое символическим языком. Физиологам не следует презрительно усмехаться на «болтовню» интуитивистов-философов. Интуитивистам-мыслителям не следует брезгливо отворачиваться от физиологических показателей как от низшей сферы существования. Эти предрассудки базируются на вере в бездну, разделяющую две обособленные субстанции: «материю» и «дух». Но такой бездны нет и таких субстанций тоже нет. Однако наука бессознательно привносит эту бездну или же поступает еще более безответственно: она оставляет одну субстанцию — «материю» и аннулирует другую — «дух». Наука поступает ненаучно.

Приходится еще, и еще, и еще раз повторить: дух есть высший инстинкт. Он живет реально в нашем воображении. Он проявляется через воображение. Его критерии абсолютны. Он есть. Он есть имагинативный абсолют. Он создал культуру. Он и есть культура. Кто пренебрегает им, тот отрицает культуру. Без него не было бы и физиологии как науки.

Третье дополнение. Поразительное открытие (физиологи и философы-интуитивисты)

Поразительное открытие, которое вот только вступает в область научного знания, которое исстари существовало в мыслительном опыте древних философов и вскоре, как молния, ударит в самую систему нашего знания и в наше сознание, это предвозвещение о том, что наши внешние чувства должны будут уступить место и отдать свой приоритет не аппаратам, а нашим внутренним чувствам, уже осязаемым научными шупальцами биологов и физиологов, но еще не вполне ими понимаемым. Это непонимание заключается в том, что они не хотят уразуметь и применить в своем опыте учение об интуитивном познании, об интуиции, о которой под разными наименованиями уже издревле говорили философы Индии (йоги) и мыслители Эллады — и Гераклит, и Демокрит, и Платон, и Плотин, и гностики, и так называемые «идеалисты» XVIII, конца XIX и начала XX веков. Это интуитивное знание и было одновремен-

но тем подспудным знанием, исходящим из наших внутренних нервных связей, передаваемым, быть может, коре мозга, о которых заговорили физиологи. Это было знание наших внутренних, а не внешних чувств. И когда интуитивисты и до них философы стиля Шеллинга, которые гнушались физиологии в той же мере, в какой физиологии гнушались их философии, стали разделять интуицию на интуицию низшую, или сенсорную (чувственную), на интуицию интеллектуальную и даже на интеллигибельную (последнюю «мистики» отождествляли в своем опыте с инспирацией), они, интуитивисты, высказывали глубоко «материалистические» истины, сами того не сознавая, а также не сознавая, что «духовное» и «материальное» суть только формы выражения. Если бы они это осознали, они ужаснулись бы. Понимая больше и много глубже других, почти как бы слепое осязая истину, они ничего не понимали в своем собственном знании, ибо сенсорная интуиция — это, по-видимому, и есть знание, проистекающее от наших внутренних чувств *

Вот оно — подсознательное! Это знание, преображенное нашими высшими нервными центрами, могло проявляться в форме интуиции. Оно могло проявляться и в форме интеллектуальной интуиции всякий раз, как в работу вступало воображение. Именно воображение преобразует показания наших внутренних чувств заодно с сигналами внешних чувств. Однако в момент вдохновения оно выключает внешние чувства, сосредоточиваясь всецело на творческом преобразении внутренних чувств. Вот она, инспирация! Весь организм человека «мыслит» втайне от нашего интеллекта (втайне для нас), предугадывая многое в себе самом и предупреждая нас часто от опасности, грозящей нам. Но язык внутренних чувств, их сигнализация, для большинства людей или, точнее сказать, для большинства научных умов еще темен. Шифр внутренних чувств еще не прочитан. Он только смутно и крайне недоверчиво нами воспринимается и скорее тревожит нас, чем успокаивает: дух мешает телу, тело — духу.

* * *

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

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

сунок шоколада — символ. Он порожден символической корой мозга.

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

Итак, слово есть раздражитель. Это слово-раздражитель вызывает, очевидно, в символической системе коры нашего мозга тоже символ или образ. Таков ответ-реакция мозговой коры. Спасаясь от слов-раздражителей, мы убегаем в их символы, т. е. в слова-символы и образы-символы и тем самым удаляемся от действительности, полной раздражителей. Куда удаляемся? В мир символов, т. е. в воображаемый мир.

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

Воображаемый мир, или мир символов — говорят физиологи, — не уступает по своей реальности миру действительному. Это ценнейшее признание науки. Подлинный философ и подлинный художник ухватятся за него двумя руками. Душевная рана болит так же, как и физическая, и бывает столь же нестерпимой. <...> «Воображаемые страдания ничуть не уступают действительным. Та же механика в мозгу и сосудах... Импульсы, вызывающие эту кажущуюся боль, способны подавить всякое реальное ощущение». Это пишет один физиолог, по К. М. Быкову²⁸. Далее: «Кора мозга действительно владеет секретом делать воображаемое истинным, усиливать страдания по собственному усмотрению. Но воображение умеет вдобавок снимать реальные страдания. Дж. Бруно пел гимны на костре. Этому находят объяснение в степени возбудимости нервной системы». «Наши страдания, — пишет тот же физиолог, — не столько зависят от силы падающих на нас раздражений, сколько от степени возбудимости нервной системы. Одно и то же воздействие вызывает у одного жестокие муки, у другого относительно слабую боль, а у третьего не вызывает ни малейшего страдания»²⁹.

<...>

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

* Я процитировал положение И. Павлова²⁷.

устраняющая истинное воображаемым, есть нечто физио-химическое, подчиненное воображению — «духу», действующему как высший инстинкт. <...> Физиологи дают также обоснование и имагинативному реализму. Реальность воображения поразительна. Разве не пьянеют от воображения? Прогуливаясь по берегу моря, я ощущал во рту вкус морской соли. Но и при воспоминании об этих прогулках двадцать лет спустя я ощущал во рту тот же вкус соли. Чудесное есть не только в мифах и сказках. Разве воображение при внушении и самовнушении не творит чудеса? Разве не заговаривают на давно забытых языках? <...> Разве мнимые иллюзии не приобретают большую реальность, чем сама реальность?

Первый экскурс в космос за разумом воображения

Следует ли из этого учения о высшем инстинкте, что инстинкт культуры есть не только нечто земное, но и нечто вселенское — в мирах космоса? Имеем ли мы для такого утверждения доказательства?

Поскольку инстинкт культуры проявляет свою познавательную-творческую деятельность через воображение и им и в нем порожден, постольку он наличен везде, где налично познающее воображение, т. е. имагинативная мысль, проникающая в сущность всего, что есть и быть может. А так как существование высокомыслящего воображающего существа не может быть ограничено только пределами земли или солнечной системы, а возможно в любых частях космоса, причем это имагинативно мыслящее и имагинативно творящее существо может быть по времени своего существования бесконечно древнее и по мысли бесконечно могущественнее и совершеннее человека, то имагинативизм открывает инстинкту культуры беспредельные возможности во вселенском масштабе — возможности духа. Еще отмечу, что вселенское наличие ни с чем не сравнимой мощи разума воображения не отрицается и не утверждается, но оно может подразумеваться как высший смысл одновременно и сущий и непрерывно создаваемый.

Вселенское наличие этой имагинативной познающей мощи лежит вне доказательства и в нем не нуждается, раз высшая познающая сила в нас есть воображение и раз это воображение есть высший инстинкт человека (инстинкт культуры): т. е. раз мы познаем и творим по инстинкту, который нам одновременно прирожден, и исторически в нас выработался и продолжает выработываться, и носит наименование «дух».

Этот дух может быть также и выражением «материи», им самим открытой, т. е. созданной его имагинативной творческой деятельностью, так как материя есть такая же культуримагинация, как и любые другие идеи, и обладает одинаковой с ними

имагинативной реальностью в культурном сознании человека на Земле и во Вселенной, если не подразумевать под материей только вещество и энергии.

Как дух не есть вещество, так и материя не есть вещество. Повторяю: она — культуримагинация, обладающая могучей имагинативной реальностью и для многих людей даже большей, чем вещество. И если мы говорим о законах материи, то говорим о них в том же аспекте, в каком говорим о законах искусства или о законах философии, которая есть тоже особое искусство, или о законах чудесного, или о законах самого воображения.

Никто не вправе и не в силах сомневаться в реальности материи, как никто не вправе сомневаться в реальности духа, т. е. высшего инстинкта, стимулирующего воображение и в нем действующего.

Здесь любой скептицизм теряет почву, ибо культура — материальная и духовная — осуществлена и существует, и какой бы ущерб ее культурным ценностям ни причиняли факты истории (я говорю «факты истории», а не «история», так как «история» есть тоже только культуримагинация и ее законы в целом как законы истории также имагинативны), культура не гибнет и не может погибнуть, пока есть на земле человек, поскольку воображение в человеке остается и его высший инстинкт продолжает действовать и проявляться как дух. Цивилизация же может временно погибнуть и быть восстановленной.

Не исключено, что в том случае, если культурименч исчезнет и если вообще на земле исчезнет человек и даже исчезнет сама земля, то его культуримагинации могут не исчезнуть. Они могут перенестись в сознание иного высшего существа, живущего не на земле, а где-то в космосе и одаренного высшим инстинктом воображения, т. е. имагинацией и пониманием.

Второй экскурс в космос за пониманием.

О понимании и об инстинкте познания

Но есть в космосе такой иной человек, такое существо, которое понимает? Есть ли вообще в мировой бездне понимание?

Говоря земным языком, т. е. в аспекте земных смыслов, мы можем полагать, что «мировая мысль» (я остерегаюсь сказать «мировой разум», чтобы не дать повод для соскальзывания в метафизику), если таковая была бы, работает по инстинкту, а не только механически или автоматически, работают и творят может быть иные силы, т. е. некоторые другие космические мощности. Подобием такой мировой мысли, работающей и творящей по инстинкту и, так сказать, познающей (по-своему, а не только по-человеческому), и является, быть может, воображение земного человека.

Мы даже можем предположить, что законы механики суть некие рефлексы былых инстинктивных процессов мировой мысли, действующие теперь в энергиях, включенных в вещество, подобно тому, как рефлексы действуют в нервной системе и мозгу человека.

Такое предположение требует, чтобы мировая мысль была организмом. Но я пользуюсь здесь выражением «мировая мысль» только эвристически, а не натурфилософски, единственно с той целью, чтобы читатель понял роль и работу «воображения-как-инстинкта» даже в космическом плане. Если же читателя интересуют высказывания о роли воображения как мирового разума, то пусть он обратится к немецкому философу-гегельянцу метафизику Фрошамеру. У Фрошамера космосом управляет мировая фантазия³⁰.

Поскольку я прибегнул эвристически к мировой мысли, я приведу некоторые возможные аргументы или мысли о взаимоотношении понимания земного человека с пониманием вообще, могущим существовать в космосе, но опять-таки я привожу эти мысли в плане имагинативного реализма, а никак не спиритуализма.

Вот эти мысли. Мы понимаем, так как есть что понимать и само это что есть тоже понимание, а не субстанция духа. Мы можем сказать: «пониманием полна пространство и движение, пониманием полна мировая бездна». Более того, мы можем сказать: только благодаря мировому пониманию мы наделены пониманием. Понимание возникает внутри нас потому, что оно вокруг нас. Мы со всех сторон окружены не только мировой ночью и бездной, но и окружены пониманием. И мы окружены пониманием не в меньшей мере, чем мировой ночью. Только ночью мы окружены количественно, а пониманием мы окружены качественно. Пониманием мы окружены тайно (для нас), а тьмою явно (для нас)³¹. Более того, мы часто гибнем в бездне понимания, будучи не в силах ее разумом выдержать, и в то же время мы выдерживаем бездну мирового вакуума, невзирая на охвативший нас ужас от бессмыслицы существования. Быть может, свет (лучей) есть реальный символ этого всемирного понимания, нами научно еще не расшифрованный, но уже не однажды расшифрованный поэтами: Дж. Мильтон, его «Потерянный и возвращенный рай» — потрясающий свет в плане имагинативного реализма. Мир света, существа из света, одежда из света — и при этом всё сплошь вещи, сплошь *realia*: *realia* как образ и как смысл, вплоть до ощущения этого смысла-света, ощущения как какого-то понимания без понятий, без участия *ratio* (рассудка). То же и в стихах у Тютчева, то же у Фета — порой, то же у Гете — порой, и сильно — у А. Блока, но сквозь нежную облачность чувства.

В плане аргументации, нами здесь приводимой, мы можем

заявить, что смысл существования, и особенно нашего существования, в том, чтобы мое «я», обнаруживая творчески свое понимание, обогащало им мировое понимание в космосе и с ним бы сливалось в акте понимания. Для имагинативной философии это не пассивный героизм. В этом и для философии вообще вся суть и смысл культуры. Ибо для философии в этом мировом понимании скрыта радость культурного подвига — его активный героизм, особенно тогда, когда постигаешь, что эту радость приняли и чувствуют или же примут и почувствуют другие. Именно в этом «другие» для нас смысл мирового понимания. Слово «другие», которые нас понимают, выражает для нас нашу потребность в наличии понимания в космосе. Слово «другие» здесь замещает космос и убеждает нас в том, что такое понимание в космосе есть, во всяком случае «должно быть».

Итак, и еще раз итак, — в обогащении моим личным пониманием всеобщего понимания, а следовательно, и космического понимания — смысл и суть современной культуры.

То обстоятельство, что в мое творческое личное понимание было вовлечено и в нем проработано всеобщее понимание, а следовательно, и космическое понимание, если таковое меня достигло и существует, предвосхищается само собой. Ничего не рождается из пустоты, — из пустоты не рождается и мое личное понимание. Однако суть культурного подвига все же в создании моего личного земного понимания, а затем уже — в обогащении им всеобщего понимания. Первое — задача творческого воображения. Второе — также задача воображения, но еще и воображения познающего, ибо только пониманием передает оно свое личное понимание всеобщему пониманию. Однако оно передает его не средствами *ratio*. Оно передает его средствами искусства, которыми оно владеет как высший инстинкт культуры: передает инстинктивно по непобедимому внутреннему требованию, по непобедимому влечению человека. Это непобедимое влечение — несомненно этическое влечение и может быть названо моралитетом инстинкта *. Вот почему создание личного понимания и его передача всеобщему пониманию или — «другим» есть культурный подвиг.

Вот почему здесь «понять» означает «создать», а «обогащать» означает «приобщить к пониманию». Вот почему здесь создатель идет гордо на гибель за свое понимание. Его гордость создателя есть не его тщеславие, а его уверенность в истине, т. е. уверенность в своем понимании. Его аутосуггестия есть не патология, не аффективное самовнушение, а есть его высшее имагинативное понимание. Ему внушает не аффект, а внушает его высший инстинкт, как бы некий самотворящий смысл, который и есть разум его воображения, именуемый словом «дух».

* Термин «моралитет инстинкта» заимствую у Фридриха Гельдерлина (см. мою статью «Эстетика и поэтика Фр. Гельдерлина») ³².

Имагинация:

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

Высший инстинкт (имагинативный абсолют):

14. Мысль-природа. Дух — высший инстинкт: инстинкт культуры. Имагинативная действительность и ее реальность
15. Высший инстинкт у древних философов Эллады. Гераклит и Платон
16. Имагинативный абсолют. Дух как побуд к культуре. Понятие «абсолют». Абсолют и бессмертие. Низшие инстинкты и их сублимация (замещение). «Закон метаморфозы» и «закон главенствующей силы» в применении к развитию высшего инстинкта. О подавлении высшего инстинкта, о творческой мощи воображения и падении культуры (см. Добавление «Вакуум»). Как высший инстинкт жертвует низшими инстинктами (биологической реальностью) во имя имагинативной реальности: во имя бессмертия души, нравственной чистоты, художественного совершенства, истины, честолюбия
17. Дух как устремление к постоянству, к формам культуры: к

образам искусства, системам философии, образам нравственного совершенства, к положительным и отрицательным культуримагинациям; всё это — порождения имагинативного абсолюта: *realioga*

18. Итоги: абсолютист и имагинативный абсолют
19. Наука и имагинативный абсолют
20. О творческом процессе у художника и философа. Самовнушение и одержимость. Не чувство, а воображение поэта
21. Об открытии внутренних чувств на трех интуициях
22. Физиологи, воображение и символическая система мозга

ЛОГИКА АНТИЧНОГО МИФА

«Логика античного мифа» является второй частью главного теоретического труда Голосовкера «Имагинативный абсолют».

¹ См. т. 1, ч. 3, гл. XII.

² В редакции 1956 г. заглавие иное: «Второе Предварение к логике чудесного (Воображение, познание и миф)».

³ Имеется в виду, вероятно, то, что здравый смысл часто приравнивают к рациональности в философском смысле. Сам Аристотель едва ли повинен в таком приравнивании и отождествлении; скорее в строго научном, логически безупречном рассуждении он склонен был видеть «нормальное» (концепция *φύσις λόγος*). Голосовкер, однако, не раз высказывает положение, согласно которому эмпирика здравого смысла (рассудка) стоит ближе к отвлеченной деятельности «рацио», чем имагинативный мир разума воображения, и абстракция в том же смысле ближе эмпирии, в каком дерево ближе тени, нежели дриаде.

⁴ См. оригинальный анализ кошмара Ивана Карамазова в книге Я. Э. Голосовкера «Достоевский и Кант» (М., 1963).

⁵ В научной и популярной литературе об античности, особенно в XIX в., можно встретить представление о том, что платоновская и аристотелевская картина замкнутого космоса — это выражение гармоничного и в то же время ограниченного мироощущения «грека» вообще, независимо от эпохи и характера наших источников. Так и Гегель противопоставляет пристрастие своих современников к бесконечному якобы присущей эллинам склонности сторониться таких вещей и отворачиваться от них и приписывает грекам «страх бесконечности». Ср. исследование раннегреческих представлений о бесконечном и беспредельном: *Sinnige Th. G. Matter and Infinity in the Presocratic Schools and Plato*. Utrecht, 1968.

⁶ Подробнее см. ниже, с. 26.

⁷ Перед классической филологией всегда стоял и стоит вопрос: следует ли рассматривать мифотворчество и мифотолкование поздней философии (в основном неоплатонической, но также и стоической) как развертывание импликаций архаичной мифологии и ее рационалистический коррелят или же философское и первобытное мифотворчество — явления заведомо несоизмеримые. Никому не удалось выработать процедуру, с помощью которой можно было бы определить «процентное содержание» мифологической семантики в философской спекуляции. В научной литературе последних десятилетий заметен, однако, большой интерес к прослеживанию мифологической «идеи» в таких продуктах и формах человеческой деятельности, которые формировались и осознавались как альтернатива мифологии. Это не только светская и религиозная философия, художественная литература, архитектура и пластические искусства, но также и естественные науки, социальная организация, правовые институты, нравственные правила и бытовой обиход. Теоретические предпосылки для такого прослеживания мифологической идеи могут быть весьма различны. Это может быть и особая историософия, согласно которой древнейшему человечеству была дана вся полнота «знания», которое потом век за веком утрачивается и искажается; изучение позднейших явлений культуры имеет поэтому смысл лишь тогда, когда в них обнаруживаются следы этого утраченного целостного значения. При этом нередко возникает ощущение, что

исследователь в общем-то обладает этой целокупностью знания, что и позволяет ему указывать на его слабые следы, рефлексy и реликты: собирать рассыпанную мозаику по имеющемуся эскизу. В других случаях поиски мифологом связаны с каким-либо вариантом теории архетипов, которые, выживая и действуя на любой стадии развития человека и общества, сами по себе входят к «элементарному» и «древнейшему». Наконец К. Леви-Строс и сторонники близких направлений видят в мифах примитивных народов удобный материал для изучения структуры человеческого мышления, либо «человеческого» в отличие от «формально-логического», научного, либо вообще «анатомии ума», единой для всех форм мышления. Я. Э. Голосовкер, видя в огромных веках вариантах и истолкованиях мифа не прелесть, а подспорье для понимания, реконструкции и упорядочения древних мифов, видимому, близок здесь к мысли Леви-Строса, согласно которой варианты и истолкования мифа не искажают, а только развивают и дополняют заложенную в нем структуру. Это прямо противоположно первой изложенной нами установке и, так сказать, более оптимистично, поскольку изначальная «идея» в ходе истории не затемняется, но проявляется: при переходе от версии к версии, от интерпретации к интерпретации, которые оказываются метафорами предыдущего этапа, сохраняется и, тем самым, обнажается общая «арматура».

⁸ Иногда, если не по большей части, под «одним мыслителем» Голосовкер имеет в виду себя. Об этом говорит стиль цитат из этого «мыслителя». В редакции 1956 г. образ шлепающей ногами логики в другом контексте он использует от своего имени. Однако в архивной работе «Гиперикон и Гельдерлин» Голосовкер приводит как цитату из «Гиперикона» следующее: «О Греция, с твоим гениалитетом и благоговением, где ты? И я всем сердцем, всеми мыслями и делами своими шлепаю за этим единственным человеком в мире» (ср.: *Голосовкер Я. Э.* Поэтика и эстетика Гельдерлина.— Вестник истории мировой культуры. 1961; № 6, с. 169).

⁹ В конце раздела об амфиболиях рефлексивных понятий (*Кант. Критика чистого разума.*— Сочинения в шести томах. Т. 3. М., 1964, с. 314—335) Кант проводит разделение понятия Ничто: 1) пустое понятие без предмета (*ens rationis*), собственно, понятие «ни одного»; 2) пустой предмет понятия (*nihil privativum*), т. е. понятие об отсутствии предмета, как понятие тени, холода; 3) пустое созерцание без предмета (*ens imaginarium*), т. е. форма созерцания без субстанции — чистое пространство или время; 4) пустой предмет без понятия (*nihil negativum*), т. е. предмет самопротиворечивого понятия, а именно ничто, ибо это понятие есть ничто, невозможное, бессмысленное. Амфиболией Кант называет здесь смешение объекта чистого рассудка с феноменами чувственности, иначе говоря, амфиболией здесь называется построение интеллектуальной системы мира, принимаемой и/или выдаваемой за описание внутренних свойств вещей.

¹⁰ См.: *Одиссея*, XI, 1—329.

¹¹ См.: *Илиада*, XVI, 671—673.

¹² См.: *Wilamowitz-Möllendorf U. von.* Der Glaube der Hellenen. I. B., 1959, с. 309.

¹³ См.: *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление.— Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1900, с. 136 и сл.; Шопенгауэр рассуждает о том, что хотя каждое отдельное проявление силы (например, силы тяжести) имеет причину, но сама она все-таки не есть ни действительная причина, ни причина действия.

¹⁴ См. выше, примеч. 9.

¹⁵ Легенда об Эмпедокле, менее популярная, чем две другие, сообщается Диогеном Лаэртским (VIII, 60 и сл. и 67 и сл.); Эмпедокл 30 дней сохранял бездыханное тело акрагантянки Панфии «без биения крови», а затем ожил ее.

¹⁶ Этимология слова «дифирамб» остается для лингвистов загадочной. Его сопоставляют с *ιαφρος* и *φραφρος*, которые, как и другие термины для песен и плясок, возможно, заимствованы из неиндоевропейских языков; см.: *Chant-*

rain P. Dictionnaire étymologique de la langue grecque. T. 1. P., 1968, с. 282. О древних толкованиях имени Диониса Дифирамба, одно из которых использует Голосовкер, см.: *Pickard-Cambridge A. W. Dithyrambos, Tragedy and Comedy. Oxf., 1927, с. 14 и сл.*; поскольку «дифирамба» не только название жанра песни, но и имя Диониса, в древности существовала этимология, объединявшая эти два значения: на нее намекают стихи из «Вакханок» Еврипида (523 и сл.), она содержится у многих грамматиков: дифирамб — это песня бога, который как рожденный дважды, Семелой и Зевсом (по более эзотерической версии — Персефоной и Семелой), дважды (δίς) прошел двери (θύραι) в мир.

¹⁷ В «Прометее прикованном» Эсхила (стихи 873—874) Фемида названа «древлерожденной».

¹⁸ В редакции 1956 г. здесь примечание: «Разрешение дано в статье: Историческое предварение к эллинским мифам». Рукопись «Предварения» имеет и другое название: «Логика мифологического сюжета» и датирована 1951/2 г. В сокращенном виде она послужила предисловием к «Сказаниям о титанах» (М., 1955, 1957). Здесь, в частности, говорится о том, что доолимпийские боги, т. е. божества туземные и чужеземные, и греческие и догреческие, были превращены олимпийской религией в безобразных чудовищ, как преступники лишены божественной неприкосновенности — бессмертия, или низведены до положения героев и смертных богатырей. Так, Тантал — сперва бог горы Сипил; с ним пируют олимпийцы и дарят ему амброзию; затем он царь-преступник, предатель богов, выдавший смертным пищу богов и помыслы Зевса; затем он — злодей, сыноубийца, подвергаемый вечной казни в Тартаре, вечной, ибо он бессмертен. Согласно такому «закону деградации», все благое для оправдания его уничтожения обращается в злое и виновное.

¹⁹ См.: Илиада, XVIII, 239—242.

²⁰ См.: Гесиод. Труды и дни, 127 и сл. Ср. об обратном ходе времени в сказочной стране: Элиан. Пестрые рассказы, III, 18.

²¹ Здесь неточность: это слова не Гермеса, а от автора; см.: Одиссея, V, 79—80, пер. В. Жуковского.

²² В Аиде Ахилл находится по Одиссее (XXIV, 15 и сл.); его помещают также на Островах Блаженных, на Левке, иногда отождествляемой с Островами Блаженных, на Елисейских полях (*Пиндар. Олимпийские оды, II, 77 и сл.; Ath. XV, 695 б; Плагон. Пир. 79 е, 180 б; Повсаний. Описание Эллады, III, 19, 11 и сл.; Пиндар. Немейские оды, IV, 49; Еврипид. Ифигения Таврическая, 435 и сл.; Еврипид. Андромаха, 1260 и сл.; Schol. Ap. Rhod. IV, 814 (по Ивику и Симониду). Источники называют Ахилла во второй его жизни супругом не только Елены (*Павсаний. Описание Эллады, III, 19, 11; Schol. Eur. Andr. 229; Phil. Herois. 24,1 и сл.*) или Медеи (*Аполлодор. Мифологическая библиотека. Эпитома, V, 3; Аполлоний Родосский. Аргонавтика, IV, 811 и сл. и Schol. ad loc.; Schol. Luc. 172, 798*), но также Поликсены (*Сенека. Троянки, 942 и сл.*) и Ифигении под именем Орсилохии (*Ant. Lib. 27*). См. также ниже, с. 39.*

²³ См. дифирамб «Юноши или Фесей» (*Вакхилид, XVII*). Ликомед, царь Скироса, убил изгнанного из Афин Тезея (Фесея), так как Тезей претендовал на наследственную власть на острове (*Аполлодор. Мифологическая библиотека. Эпитома, I, 24*).

²⁴ Этот эпитет «мудрый в совете», «промыслитель» встречается в Гомеровском гимне (Гимн Аполлону Дельфийскому 344) и у Гесиода (Труды и дни, 51; 769) и др.

²⁵ В Керамике, где были сосредоточены мастерские и лавки гончаров, находился общий алтарь Прометей и Гефеста. Гефест покровительствовал всем ремеслам, связанным с огнем; Прометей был богом специально гончаров (по одной из версий, он вылепил людей из глины). Много общего было и в празднествах обоих богов, и Гефестии и Прометейи включали факельные шествия и бег с факелами; см. *Павсаний. Описание Эллады, I, 30, 2*.

²⁶ О «сухом огне» Гераклит ничего не говорит, хотя огонь в противопоставлении воде, конечно, занимает позицию «сухого». Гераклит говорит, од-

нако, о «сухом сиянии» (*αὐγὴ ξηρὴ*), представляющем собою «мудрейшую и наилучшую психе» (душу-дыхание) (DK 22 В 118), тогда как «психе» влажная — это «психе» безумная, подверженная аффектам (DK 22 В 117). Поскольку огонь у Гераклита рождается из «смерти» воздуха, т. е. при его «высыхании» (так же как вода — из «смерти» воздуха при его увлажнении: DK 22 В 76), а *ψυχή* по сигнификату означает «дыхание», «воздух», то Голосовкер отождествляет огненно-световую субстанцию души-дыхания из фрагмента 118 Гераклита с огнем и эфиром, из которых состоят боги в учении Платона. Согласно Платону (Послезаконие, 981 с и сл., 984 б и сл.; также: Тимей, 40 а), из эфира состоят незримые боги в отличие от видимых богов — небесных светил, состоящих из огня. Рассуждения Платона восходят к народной традиции и модифицируют общераспространенные представления; так, уже у Гомера (Илиада, II, 412; IV, 166; XV, 610; Одиссея, XV, 523) и Гесиода (Труды и дни, 17) боги связываются с эфиром (ср. также: *Eur.*, fr. 839 Nauck).

²⁷ Этот состав именовался «ихор» (*ἰχὼρ*); см.: Илиада, V, 339 и сл.

²⁸ В архиве Я. Э. Голосовкера хранится работа, толкующая загадки этой повести Лермонтова, под заглавием «Секрет автора. „Штосс“ М. Ю. Лермонтова» (объем около двух печатных листов).

²⁹ Водяные оборотни — это Протей, Нерей, Фетида, Периклимен; см. подробнее ниже, с. 57 и сл.

³⁰ Подробней см. ниже, с. 36.

³¹ В редакции 1956 г. здесь отсылка к «Историческому предварению к эллинским мифам» (см. примеч. 18), где при обсуждении общественно-политических мотивов видоизменений мифов говорится, что дельфийское жречество изменило порочащую Елену версию о бегстве с Парисом, так как подерживало Спарту, где Елена почиталась как божество.

³² См. ниже, с. 76.

³³ См. ниже, примеч. 75.

³⁴ Голосовкер сталкивает здесь два представления о Геракле: о Геракле сказочном, который, как все сказочные герои, имеет чудесных помощников и пользуется волшебными предметами, и о Геракле кинической традиции, который ни в чем не нуждается, о подвижнике, которому наградою служит только его собственная добродетель.

³⁵ Как бы то ни было, уже у Гесиода (Теогония, 901—906) Зевс — отец Мойр.

³⁶ См. например: Первая аналитика II, 16, 64b 28 и сл.

³⁷ Это рассуждение Голосовкера выдержано в духе Аристотелева представления о «практическом силлогизме»: для практического силлогизма «выводом» служит конкретный поступок в определенных обстоятельствах (см.: *Аристотель. Никомахова Этика VII, 5 1147 а 1* и сл.).

³⁸ По «Мифологической библиотеке» Аполлодора (II, 5, 11), Геракл беседует с нимфами, именуемыми дочерьми Зевса и Фемиды; между тем, по Гесиоду (Теогония, 901—906), дочери Зевса и Фемиды — это Мойры, Аполлон, обманув или оповив Мойр, заставил их согласиться, что в час смерти Адмет может найти себе добровольного заместителя (см.: *Эхсил. Эвмениды, 721* и сл.; *Еврипид. Алекста, 12, 32, 44, 222; Аполлодор. Мифологическая библиотека, I, 19, 15* и др.).

³⁹ К этому уместно добавить, что современная метафора может создаваться при перенесении признака с любого явления на другое любое, совершенно не считаясь с буквальным значением слов, а архаичная метафора допускает «перенос» только при тождестве мифологической семантики. Как считает О. М. Фрейденберг, для ранней словесности возможна метафора «бездна горя», так как бездна семантически тождественна преисподней, страданию и т. п.; но невозможна метафора «бездна счастья» или «бездна красивых вещей». Переносный смысл представляет собой понятийный дубликат семантики мифологического образа (см.: *Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978, с. 180—205*).

⁴⁰ Одиссея, XII, 395—396, пер. В. Жуковского.

⁴¹ Гораций, Оды, I, 12,8.

⁴² Слова Афины о Скилле см.: Одиссея, XII, 116 и сл. («не смертное зло, а бессмертное, Скилла»); в редакции 1956 г. здесь отсылка к «Историческому предварению к эллинским мифам» того же содержания, что и выше (см. примеч. 18).

⁴³ См. выше, примеч. 22.

⁴⁴ Schlaraffenland — «Страна Ленивцев», где, ничего не делая, живут в изобилии, в русском фольклоре этому соответствует край, где молочные реки — кисельные берега. В смеховом ключе в этом образе переданы характеристики преисподней: изобилие пищи и пассивность, т. е. «мертвость» обитателей. Из приведенных греческих названий стран только сказочные Эфиопия и Гиперборея имели географическую приуроченность, соответственно, к югу и северу (впрочем отождествление Гипербореи с реальным географическим локусом совершенно условно). Что же касается Афины и Макарии — то это эпитеты преисподней, обозначающие, соответственно, «Незримость» и «Блаженство».

⁴⁵ Имеется в виду вторая часть эпилога романа, содержащая критику исторической науки, которая, будучи бессильна понять, что управляет историческим процессом, выдает за причину события другое событие, бывшее прежде этого.

⁴⁶ В рукописи осталось не вписанным какое-то иностранное слово или выражение. По контексту мы поставили *realis gerugnantis*, что означает букв. «реальная борьба», а в логике обозначает противоречие, присущее самим предметам, а не логическое противоречие в неправильном суждении. Наша подстановка, разумеется, гипотетична.

⁴⁷ В «Илиаде» этот эпизод происходит с Тевкром Теламонидом, а его lamentации по поводу тетины, разорванной «демоном», несколько пространней, нежели в передаче Голосовкера (см.: Илиада, XV, 467—470). В развитии и пояснение мысли Голосовкера скажем следующее. Объяснение волей бога сближает здесь вещи как будто далековатые: один — пусть даже бог — захотел, а у другого оборвалась тетива. В причинно-следственной цепи — разрыв, который у Гомера тоже не всегда дается так редуцированно: сразу к последней причине. От воли бога до ее исполнения, как правило, располагается множество действий и событий, целые сюжеты. Так, желание Фетиды прославить обиженного Ахилла тем, что он спасает едва не погибших ахейцев, ведет к тому, что Зевс по просьбе Фетиды посылает Агамемнону ложный сон, Агамемнон решает немедленно напасть на Троию, а это через долгую цепь причин и следствий ведет к почти полному поражению ахейцев, «что и требовалось получить». Вся Троянская война, у которой были свои причины и поводы, совершалась, как говорит античная традиция, во исполнение воли Зевса облегчить страдания перенаселенной людьми земли. Таким образом, и в эпосе одной «воли» было недостаточно для достижения результатов.

⁴⁸ *Асмус В. Ф.* Логика. М., 1947, с. 203 (цитата неточная, однако поразительно точная для приведенной по памяти).

⁴⁹ Фрагмент формулировки первого закона Ньютона: «[оно] понуждается приложенными силами изменить это состояние».

⁵⁰ *Νέστοι* — «Возвращения [на родину]» — одна из киклических поэм, продолжавших гомеровский эпос, в данном случае «Одиссею»; автором ее считался Гагий Тразентский.

⁵¹ См.: Илиада, XVI, 707. Голосовкер обращает внимание на слово, обозначающее удел или долю, судьбу: Аполлон говорит Патроклу, что не его, Патрокла, судьба — разорить Троию.

⁵² «Закон неисключенного третьего», а также утверждение Голосовкера, что в мифе противоречия не нуждаются в разрешении, так как выход из дилеммы есть синтез, очень напоминают идею «медиации» у К. Леви-Строса: миф есть логический инструмент преодоления противоречий (или ускользания от них) через прогрессивное посредничество — подмену резкой противоположности менее резкой (по сути — *ignotatio elenchi*).

⁵⁸ Здесь принят заголовок редакции 1956 г.; в редакции 1959—1961 гг. иное название — «Метаморфоза».

⁵⁴ См.: Одиссея, VIII, 63—64.

⁵⁵ Об Эрисихтоне см. подробнее ниже, с. 63.

⁵⁶ Илиада, III, 277, ср. XIV, 344.

⁵⁷ Природное электрическое явление свечения на высоких острых предметах (мачтах), известное в Европе как «огни св. Эльма», в античной древности считалось эпифанией Диоскуров — покровителей мореплавателей — и в отличие от Европы признавалось предвестием не бури, а спасения.

⁵⁸ См.: Илиада, I, 198.

⁵⁹ См. выше, примеч. 34.

⁶⁰ Голосовкер спутал два мифа: один о борьбе Менелая с Протеем (Одиссея IV, 354 и сл.), он здесь и описан; второй — о борьбе Геракла с подобным Протею морским старцем Нереем. Сдавшись, Нерей указал Гераклу, где найти яблоки Гесперид (см.: *Аполлодор*. Мифологическая библиотека, II, 5, 11). О борьбе Геракла с оборотнем Периклименом, см.: *Аполлодор*. Мифологическая библиотека, I, 9, 9. Надо сказать, что не только Голосовкер, но и античная традиция путает Протея и Нерея. Так, по Горацию (Оды, I, 15), Нерей прорицает Парису на его пути из Спарты в Трою, а по другим источникам, это делает Протей (см.: *Stat. Ach. I, 32 et Schol. ad loc.*; *Placidus ad Stat. Theb. VII, 330*).

⁶¹ Менелай с Главком не боролся, это морское божество прорицало ему по своей воле (см.: *Еврипид*. Орест, 356—379); боролся Менелай с Протеем (см. выше примеч. 60).

⁶² Неточная цитата из стихотворения Ф. Тютчева «Предопределение».

⁶³ Метопу звали также Амфисса; см. схолии к «Одиссее» XVIII, 85.

⁶⁴ Голосовкер сопоставляет наксосского воспитателя Гефеста, демона-кузнеца Кедалиона с кобальдом — горным духом у германцев, который дразнит рудокопов, подкладывая им блестящую кобальтовую руду.

⁶⁵ Ср. рассуждение об античной символике слепоты и зрения: *Аверинцев С. С.* К истолкованию символики мифа об Эдипе. — Античность и современность. М., 1972, с. 100—102.

⁶⁶ «Псами великого Зевса» называет Гарпий Ирида у Аполлония Родосского (Аргонавтика, II, 289).

⁶⁷ Имеется в виду гимн 6 «К Деметре» (стихи 24—117); однако мотив о дочери-оборотне и ее самопожертвовании — у Овидия (Метаморфозы VIII, 738—878).

⁶⁸ *Еврипид*. Вакханки, 396; по переводу И. Анненского, приведенному здесь, стихи 390—400.

⁶⁹ По «Аргонавтике» Аполлония Родосского (III, 219—229), Гефест вырыл для Аэта источники молока, вина, масла и воды, текущие из-под лозы (ср. также IV, 1444—1448). Слова «то же у римлян», возможно, относятся к существованию во времена империи искусных фигурных фонтанов, изображавших Диониса, совершающего возлияние вином, сатира, доящего козу и т. п. (описания этих хитроумных устройств сохранены механиком Героном Александрийским).

⁷⁰ Речь идет о ливийских «богинях» или «героинях», спасших аргонавтов в африканской пустыне и, возможно, тождественных жившим у Геракловых столбов Гесперидам. Мгновенно рассыпавшись в прах при появлении героев, Геспериды затем вняли мольбам Орфея, пожалели героев и «сперва для них проросли / Травы из почвы, потом из травы этой кверху побеги / Первые вдруг поднялись, а затем и цветущих деревьев / Встали стволы над землей и раскинули ветви широко. / Эрифейда в вяз и в белый тополь Геспера, / Эгла в ствол священный ветлы превратилась. Из этих / Трех деревьев затем они вышли снова в том виде, / Что и всегда им присущ, — небывалое чудо! (*Аполлоний Родосский*. Аргонавтика, IV 1423—1431; пер. Г. Церетели).

⁷¹ О запугивании у Гоголя см.: «Вечер накануне Ивана Купала» и «Заколдованное место»; сказки типа Dornröschen («Шиповник») — «Спящая красавица», «Мертвая царевна» и т. п.

⁷² О запугивании при проникновении в замок Горгон см.: *Овидий. Метаморфозы*, IV, 770 и сл.; перед похищением руна — там же, VII, 149 и сл.

⁷³ См.: Гомеровский гимн IV «К Афродите» (220—224); *Горацій. Оды*, II, 16, 30.

⁷⁴ Существует попытка объяснить историю Тифона тем, что амброзия и нектар первоначально имеют разные свойства и функции, соответствующие живой и мертвой воде в славянской традиции. Амброзия, которой кормила Эос своего возлюбленного, дает бессмертие, не позволяет душе расстаться с телом. Нектар же, если верно его отождествление с мертвой водой, основанное на этимологии (корень слова «нектар» сопоставляется с *νεκρός* — «мертвый»), возвращает «испорченному», израненному или состарившемуся телу совершенство; для живого существа он служит тем самым «эликсиром молодости». См.: *Рабинович Е. Г.* Нектар в мифе и обряде.— Балто-славянские этнокультурные и археологические древности. Погребальный обряд. Тезисы докладов. М., 1985, с. 64—66.

⁷⁵ Вопреки общезвестной версии Голосовкер последовательно говорит о коршуне, а не орле, терзающем Прометея. Такая версия существовала в античности (в частности, у псевдо-Проба в Комментариях на «Буколики» Вергилия, 6, 42). Именно коршуны выклеивают отрастающую печень великана Тития (Одиссея, XI, 576—580). Однако уже в «Прометее прикованном» (стих 1021 и сл.) эту роль выполняет «крылатый пес Зевса, кровавый орел». Орнитологическая точность в подобных контекстах не является целью, главное здесь чудовищность облика.

⁷⁶ Амброзия понимается Голосовкером как обозначение чего-то противоположного свойству *βροτός* — смертности; но в абстрактном значении — «бессмертие» — слово почти не встречается. Амброзия обозначает некое вещество — пищу, питье или умащение бессмертных богов. Поздние авторы понимают амброзию как напиток, дающий бессмертие (ср. «глоток амброзии» у Лукиана — «Разговоры богов», IV, 5), но по происхождению *ἀμβροσία* — образование скорее не от *βροτός* — «смертный», а от эпического *βροτός* (ср. также *βροτός*), которое обозначает кровавую жидкость, сукровицу, «жизненный сок», то, что вытекает из раны (см.: *Казанскене В. П.* «Стоячая вода» и «смерть» в индоевропейской традиции.— Балто-славянские этнокультурные и археологические древности. Погребальный обряд, с. 43—45). «Амброзия», таким образом, есть вещество, противопоставленное человеческой крови.

⁷⁷ Дирак, Поль Адриен Морис (1902—1984) — английский физик, лауреат Нобелевской премии 1933 г. совместно со Шредингером; Голосовкер перечисляет здесь «интеллектуализированные» объекты и научные конструкции современной физики, которым посвящены, в частности, «Принципы квантовой механики» Дирака.

⁷⁸ Определение спина (от англ. spin — «вращаться») несколько упрощенное; спин — это собственный момент количества движения элементарных частиц, имеющих квантовую природу и не связанный с перемещением частицы как целого.

⁷⁹ По-видимому, имеются в виду французские эпистемологи, в первую очередь Гастон Башляр, чьи слова взяты эпиграфом к этому разделу книги. Гастон Башляр (Bachelard, 1884—1962) — автор книг по историософии и философии науки, с 1940 г. профессор Сорбонны. Голосовкер недаром заинтересовался Башляром в то время, когда его в нашей стране фактически не знали. Башляр изучал воображение (imagination) и занимался вопросами во многом близкими Голосовкеру. Об имажинации у Гастона Башляра см.: *Pire F. De l'Imagination poétique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard*. P., 1967; *Gagey J. Gaston Bachelard ou la conversion à l'imaginaire. Thèse... P., 1969*. Эпистемолог считал своей задачей создание новой философии, которая соответствовала бы современным представлениям естествознания. В «имагинации» Башляр видит общий исток и поэзии и науки. В таких книгах, как «Образование научного духа. К психоанализу объективного знания» (1938), «Поэтика грезы» (1960) и других он создает тематический каталог воображения, единого для поэзии и науки. Башляр полагает, что воображение опережает перцепцию, представ-

ление — видение. Вероятно, Голосовкер опирается на книгу Башляра «L'activité rationaliste de la physique contemporaine» (Р., 1951).

⁸⁰ Вильсон, Чарлз Томсон Рис (1869—1959) — английский физик, лауреат Нобелевской премии 1927 г. Камера, созданная Вильсоном, — прибор для наблюдения следов заряженных частиц. Действие камеры Вильсона основано на конденсации пересыщенного пара на ионах, образующихся вдоль следа быстро заряженной частицы; капельки конденсированной жидкости достигают видимых размеров и могут быть сфотографированы. На протяжении нескольких десятилетий камера Вильсона была практически единственным визуальным методом регистрации ядерных излучений.

⁸¹ Само по себе понятие негативной энергии обычно; Голосовкер, по-видимому, имеет в виду энергию частиц с отрицательной (негативной) массой; о негативной массе см. примеч. 82.

⁸² Понятие «негативной массы» возникло в связи с уравнениями Дирака. «Характерная особенность уравнения Дирака — наличие среди его решений таких, которые соответствуют состояниям с отрицательными значениями энергии для свободного движения частицы (что соответствует отрицательной (негативной.— Н. Б., Д. Л.) массе частицы)» (Дирака уравнение.— БСЭ. 3-е изд. Т. 8, с. 295). Существование состояний негативной энергии первоначально казалось фантастическим и не соответствующим физической реальности. «Действительный физический смысл переходов на уровни с отрицательной энергией выяснился в дальнейшем, когда была доказана возможность взаимопревращения частиц» (там же), т. е. был открыт позитрон. «Переход электрона из состояния с отрицательной энергией в состояние с положительной энергией и обратный переход интерпретируются как процесс образования пары электрон-позитрон или аннигиляция такой пары» (там же).

⁸³ Речь идет о том, что в квантомеханических масштабах состав объектов может меняться, повторяясь. Жан-Луи Детуш — французский ученый, писавший о применении в квантовой механике неаристотелевой логики. См., например: *Destouches J. L. Physique moderne et philosophie*. Р., 1939; *он же. Principes fondamentaux de physique théorique*. Т. 1—3. Р., 1942; *он же. Le rôle de espaces abstrait*. Р., 1935.

Лирика — трагедия — музей и площадь

Название работы составлено из слов, символизирующих, по Голосовкеру, диалектику эллинской культурной истории — «число» как гармонию и «число» как массу (неупорядоченное множество). «Лирика» и «трагедия» представляют ступень гармонизированного оргазма массы, а «музей», хранящий омертвевшие ценности былого, и «площадь» — стихия неорганизованного «числа» — представляют эпоху «эллинского вселенства», как, вслед за Вяч. Ивановым, выражается Голосовкер.

Другое название этой работы — «Историческое введение к эллинским мифам. Часть II-я»; о части I — «Историческое предварение к эллинским мифам» — см. примеч. 18 к «Логике античного мифа».

¹ В XI песни «Одиссеи» Одиссей видит в Аиде казнимых вечной мукой богоборцев Тития, Тантала и Сизифа (стихи 576—600). Еще Вилламовиц-Мёллендорф, а за ним и многие другие, считал эту часть «Одиссеи» поздней «орфической вставкой» (см.: *Wilamowitz-Möllendorf U. von. Homerische Untersuchungen*. В., 1884). Однако впоследствии он отказался от этой мысли. Во всяком случае, принято считать, что идея загробного наказания, так же как вторичная этическая разработка мифологии титанов и аналогичных им гигантов, была орфической или испытала влияние орфической эсхатологии. Так, считается «орфическим» рассказ о загробном суде побывавшего в Аиде Эра из X книги «Государства» Платона.

² См. примеч. 68 к «Логике античного мифа».

³ Сфрагида — *terminus technicus* первоначально для предпоследней части кипаредического нома, в котором автор вместе с «программным» заявлением называет свое имя. Впоследствии «сфрагида» обозначает любое упоминание

имени автора в тексте стихотворения или в целом стихотворном сборнике, в начале или в конце. См. сфрагиду Сафо во фрагменте 144b (Spell). Живший в VI в. Фокилид — сочинитель эпиграмм-изречений с зачином: «И еще сказал Фокилид». Надо сказать, что подписи ремесленников на вазах в эллинистический период исчезают, правда, со всеми прочими надписями на сосудах.

⁴ В рукописи, по-видимому, по ошибке упомянут не Гете, а Шиллер; однако скорее всего речь здесь идет о песне Зулейки из «Западно-восточного дивана»: «Volk und Knecht und Überwinder / Sie gestehn zu jeder Zeit, / Höchstes Glück der Erdenkinder / Sei nur die Persönlichkeit» «Раб, народ и угнетатель / Вечны в беге наших дней. / Счастлив мира обитатель / Только личностью своей» (Гете И. В. Собрание сочинений. Т. 2. М., 1975, с. 375; пер. В. Левика).

⁵ Гюйо, Жан Мари (1854—1888) — французский философ, занимавшийся вопросами морали и философией искусства. На рубеже XIX и XX вв. был популярен в России; его сочинения неоднократно переводились на русский язык; в 1898—1901 гг. вышло пятитомное собрание его сочинений, о философии Гюйо писали в отечественной периодике (Радлов, Аничков и др.). В данном случае Голосовкер имеет в виду «Очерк морали» (Гюйо Ж. М. Собрание сочинений. Т. 3. СПб., 1899, с. 288 и сл.) и «Нравственность без обязательства и без санкции» (М., 1923). Возможно, и в других вопросах Гюйо был близок Голосовкеру; так, в работе «Задачи современной эстетики» он пишет об антагонизме между научным умом и воображением, научным умом и самобытным инстинктом гения и т. п. (Гюйо Ж. М. Собрание сочинений. Т. 3, с. 91 и сл.).

⁶ Гипорхемой назывались различные формы сочетания песни и танца: как песня танцующего хора, так и сопровождение пляски солиста или группы танцоров пением многих, нескольких или одного исполнителя. И в фигурах танца и в словах песни передается один и тот же сюжет, т. е. пляска имеет пантомимический характер. Гипорхемы связывались с быстрым, подвижным танцем, и потому нашли свое продолжение в комедии (например, эксод «Ос» Аристофана); однако гипорхема, подобно пеану, могла посвящаться Аполлону. Характеристика гипорхемы, данная здесь Голосовкером, основана на образце этого жанра (которых сохранилось очень немного), входившем в сатинову драму Пратина. Полная фонетическая трюков «буйная» гипорхема Пратина переведена Голосовкером (см.: Поэты-лирики древней Эллады и Рима в переводах Я. Голосовкера. М., 1963, с. 53).

⁷ «Безумящий душу» Эрос — выражение Ибика (Ивика); см. Tr. 6 (Diehl). По Гесиоду (Теогония, 116—122), Эрос — одно из космогонических первоначал; как древнейшее космогоническое божество он выведен у Акусилая, Парменида, Ферекида, в некоторых речах Платоновского «Пира». В лирике Ивика, Сафо, Анакреона и др. Эрос выступает как разрушительная стихийная сила, мучитель, лишающий разума («безумящий душу» — выражение Ивика). Он сравнивается с ужасным ледяным грозовым ветром, змеем, беспощадно бьющим молотом. Метафоры и сравнения древней лирики восходят к мифологическому тождеству сравниваемых объектов. Любовь в древнегреческой лирике мучит, жжет, бьет и угрожает, потому что Эрос — это разрушительная космическая сила. И в трагедии «дурной Эрос» — обозначение распри единокровных, гибели рода, ненависти, проклятия и распада. «До римской поэзии Эрос означает не „любовь“, а смерть природы, то есть муку, зиму и холод, закат, падение светила, разлуку, дисгармонию» (Фрейдберг О. М. Миф и литературы древности. М., 1978, с. 309).

⁸ Фрагмент 28 (Diehl); Голосовкер представил как две строки одну стихотворную строчку Алкмана.

⁹ См.: Платон. Федр, 245 а.

¹⁰ См.: Платон. Ион, 533 е и сл.

¹¹ См.: «Неистовый Геракл» (по переводу И. Анненского; принято также название «Геракл Безумный»), строки оригинала 861—863 и 866—871, по переводу Анненского 861 и сл. (число строк не соответствует оригиналу).

¹² Роль хора в действии трагедии менялась, причем не в одном направле-

нии — от большей к меньшей, — но в зависимости от задач данного автора и данной трагедии. Так что только в виде тенденции справедливо утверждать изменение функции хора, о которой говорит Голосовкер. Что же касается места, где хор находился, то в эллинистическое время не хор спустился со сцены на оркестру, а актеры, которые в классический период играли на оркестре, стали играть на некотором возвышении (скене). В классической трагедии многие сцены были бы просто невозможны, если бы хор с корифеем и актеры находились на разных уровнях. Надо, однако, иметь в виду, что сотни спектаклей, поставленных в течение V в. до н. э., оформлялись без оглядки на удобства изложения единой «школьной» схемы, того, где «были» актеры, где хор, где скена, тимела и где музыканты. Мизансценирование и декорации, в том числе и объемные, как позволяло предполагать рисунки ваз, допускали всевозможные варианты. Вокруг тимелы могли строить что-то вроде беседки, изображающей храм, и здесь на возвышении находился один актер, другой же стоял на одном уровне с оркестрой рядом с хором, а третий находился на самом высоком уровне, на теологейоне, площадке над стеной или на ее крыше. В других случаях все участники действия должны были находиться на одном уровне. Как известно, долгие споры шли о том, как объяснить реплики персонажей драмы, относящиеся к их «подъемам» и «спускам» во время действия. Предполагалось даже существование помоста очень большой площади, чтобы на нем мог разместиться пляшущий хор, однако низкого, поскольку первые ряды зрителей находились на уровне оркестры. Эта странная реконструкция, видимо, есть результат сведения в одну схему фактов, относящихся к разным устройствам представления и разному мизансценированию. См.: *Christ W.—Schmid W.—Stählin O. Geschichte der griechischen Literatur. Bd. 1. München, 1912, с. 267 и сл.*

¹³ См. *Ницше Фр.* Рождение трагедии из духа музыки. — Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1912, с. 74; точная цитата звучит несколько иначе: (хор остается) «дионисийским выражением природы и изрекает поэтому в своем вдохновении, как и она, слова мудрости, оракулы; как со страдающей и он в то же время и мудрый, из глубин мировой души вещающий истину» (пер. Г. Рачинского). «Аполлон и Дионис» — название не книги Ницше, а очерка В. Вересаева о Ницше.

¹⁴ Цитата, видимо, по памяти. В переводе «Прометей прикованного» С. М. Соловьева и В. О. Нилендера есть строки: «...и Эфир зазвенел, / Рассекаем ударами реющих крыл» (129—130); «Сонмом крыл, звеня в Эфире, / Мы примчались к этим скалам» (134—135).

¹⁵ В комедии хор перестал играть роль в действии, а песни его превратились во «вставки» (*ἐμβόλημα*). уже в последних пьесах Аристофана. Что же касается идеи постепенного развития трагедии из хора, согласно принятой огромным большинством исследователей и вошедшей в учебники, то она в последние десятилетия стала вытесняться мыслью о том, что трагедия была создана из двух равноправных элементов — певец-рецитатор и хор — и являлась аттической инновацией. См.: *Else G. F. The Origin and Early Form of Greek Tragedy. Cambridge, Mass., 1965 и др.*

¹⁶ Из этой гипотезы в переводе Голосовкера: «Жги же инжирно-прежирно-свирельные / Тарабаро-подоспудно-ритмоструйные шипы» (Поэты-лирики древней Эллады и Рима в переводах Я. Голосовкера, с. 54).

¹⁷ Ср.: *Платон.* Кратил, 423с—424а.

¹⁸ Об отрицательном отношении Платона к чистой (инструментальной) музыке см.: *Законы*, 669е—670а; лады и ритмы должны, по Платону, следовать за словом: *Государство*, 400а, d; о «расслабляющем» действии некоторых ладов см.: там же, 398е.

¹⁹ В комедиях — от древней (Кратин) до новой — Сафо выводилась как отвергнутая возлюбленная Фаона («Фаон» комедиографа Платона) или — с нарочитым анахронизмом — как любовница Архилоха и Гермесианакта («Сафо» Дифила); многие комедии, посвященные Сафо и Фаону, назывались «Левкадия», как у Менандра (ср. комедии Антифана, Алексиды, Амфида, Турпилия), от названия скалы Левка, с которой Сафо якобы бросилась в море от

несчастной любви. Из комедий сниженный образ Сафо перекочевал в биографическую традицию, а затем и в римскую и европейскую литературу.

²⁰ Картина, нарисованная Голосовкером, не лишена некоторых преувеличений. Прежде всего, народные «фарсы» заведомо древнее классической комедии и трагедии. В эллинистическую эпоху смеховые представления имели в отличие от архаичных долитературных «фарсов» письменный текст, а кроме того, «оглядывались» на литературную драму. Так, гиллротрагедия («смехотрагедия»), вероятно, пародировала литературную традицию, хотя и наследовала народной мифологической травестики. Кроме того, в литературе для «чистой публики», каковы «Мимиямбы» Геронда, народная культура делалась материалом особой эстетизации. Что же касается «захвата» первенства на сцене балетом и пантомимой, то, во-первых, античная пантомима не нема и не бессловесна. Пантомим изображал движениями тела, рук и ног действия и события и даже «рецитировал» таким способом известные монологи из литературных трагедий, а другой актер или чаще хор исполнял соответствующий текст — монолог, диалог, кантик. Такая форма исполнения типологически архаична и не является плодом упадка и деградации литературы. Кроме того, старые трагедии по-прежнему ставились в эллинистическую эпоху на афинской и других сценах, другое дело, что не создавались новые трагедии и старые исполнялись, как правило, не целиком. В то же время в эллинистическую эпоху начинают изучать, читать и переписывать классических авторов, чего не было в классическую эпоху, когда пьеса предназначалась для однократного исполнения на состязаниях.

²¹ Голосовкер ошибся, спутав Аристофана с Софроном; свитки с мимами этого сицилийского писателя, по Диогену Лаэртскому (III, 18), лежали в голове умершего Платона. Однако интригующее исследование почтительное отношение Платона к автору «Облаков» засвидетельствовано не только «Пиром», но и приписываемой Платону эпиграммой: «Сами Хариты, искавшие храма нетленного, душу / Аристофана найдя, в ней обрели себе храм» (Epigrammatum Anthologia Palatina. Vol. 3. P., 1890, с. 33; пер. Л. Блуменау).

²² См. выше, примеч. 13.

²³ *Эпохэ* — воздержание от суждения, термин Метродора, Хрисиппа, Эпиктета; *апатия* — бесстрашие, равнодушие, свобода от эмоций, термин, широко использовавшийся стоиками; *атараксия* — спокойствие, невозмутимость, покой души — идеал внутренней свободы у Эпикура; скептики использовали термин «атараксия» в интеллектуалистском значении, близком к «эпохэ»; скептический термин «акатаlepsия», обозначавший невозможность получить рациональную достоверность, «непостижение», по Галену, был введен стоиками, а по Цицерону, — Аркесидаем.

²⁴ Это не аутентичные слова Диогена Синопского, но формулировка самого Голосовкера.

²⁵ Начало анакреонтического стихотворения 17 по Берку (Bergk).

²⁶ Слова черта из «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского.

²⁷ Граждане, не имевшие никакого имущества, могли служить общине только поставляя воинов, и потому оценивались по количеству голов своих потомков.

²⁸ Цитата из поэмы самого Я. Э. Голосовкера «Безумный Герострат» (1932 г., архив). «Лук жизни» — аллюзия на тему фрагмента Гераклита: «Имя луку — жизнь, а дело его — смерть» (DK 22 B 48); «лук» и «жизнь» — по-гречески омонимы (βίος).

²⁹ Говоря «по мифу», Голосовкер в основном следует здесь версии трагедии Эсхила; добавлен эпизод обмана Зевса при жертвоприношении из Геониида (Теогония, 535—560), где лишение людей огня — кара Зевса Прометею (562—564); в «Мифологической библиотеке» Аполлодора (I 7,1) и у Овидия (Метаморфозы, I, 81—88) содержится версия, согласно которой Прометей не только научил людей искусствам, но сам их создал из земли и воды, тогда как у Эсхила люди созданы Зевсом.

³⁰ См.: *Welcker F. G. Die aeschylische Trilogie Prometheus und die Kabinweihe zu Lemnos nebst Winken über die Trilogie des Aeschylus überhaupt.*

Darmstadt, 1824, mit Nachtrag, Frankfurt, 1826; *он же* Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus.— Rheinische Museum. 1827; *Weil H.* Etudes sur le drame antique. P., 1897 (1908²); *он же*. Aeschylus. Tragödie. Lpz., 1910; *Wecklein N.* Aeschylus. Prometheus. Lipsiae, 1893; *он же*. Studien zu Aeschylus. B., 1872; *он же*. Aeschyli Fabulae. B., 1885.

³¹ Имеется в виду поэма Августа Шлегеля «Прометей» (1797 г.); о трактовке Прометея у А. Шлегеля ср.: *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 261 и сл.

³² Гете обращался к образу Прометея неоднократно; здесь имеется в виду фрагмент драмы «Прометей», написанный в 1773 г., к которому примыкает стихотворение 1774 г. «Прометей», включенное затем в драму. Совершенно иную трактовку Прометей получил в «Пандоре» (1808 г.); ср.: *Лосев А. Ф.* Проблема символа, с. 259 и сл., 265 и сл.

³³ Имеется в виду лирическая драма Шелли «Освобожденный Прометей» (1819, опубликована в 1820); ср.: *Лосев А. Ф.* Проблема символа, с. 266.

³⁴ *Эсхил*. Прометей прикованный, стих 979.

³⁵ См.: *Платон*. Протагор, 320d—322d: Прометей крадет у Гефеста и Афины огонь и их «премудрое умение», благодаря которому человек получает обладание материальной культурой, но не имеет искусства государственной жизни; Зевс посылает Гермеса научить людей стыду и правде.

³⁶ См.: *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Т. 2. М., 1969, с. 171—173, 181—182 (Часть вторая, Отдел второй: Классическая форма искусства. Первая глава: процесс образования классической формы искусства, 2b и 3b).

³⁷ *Платон*. Политик, 274c: огонь Прометея находится здесь в ряду даров от богов людям и на равных правах с этими дарами.

³⁸ В «Филебе» (16 с) Сократ говорит: «Божественный дар, как кажется мне, был брошен людям богами с помощью некоего Прометея вместе с ярчайшим огнем...» (пер. Н. В. Самсонова). Обращает на себя внимание, что Прометей здесь «какой-то», «некий», т. е. отсылка к мифу условна, его образы использованы для собственных целей автора.

³⁹ *Schelling F. W. J.* Einleitung in die Philosophie der Mythologie.— Sämtliche Werke. Abt. 2, Bd. 1. Stuttgart und Augsburg, 1856, с. 481—489.

⁴⁰ В перевод С. М. Соловьева и В. О. Нилендера, который приводит здесь Голосовкер, вкралась ошибка: первые две строки (в оригинале 966—967) — слова Прометея, вторые две (968—969) — Гермеса. В издании перевода 1956 г. (Греческая трагедия. М., 1956) ошибка исправлена: «Уверен будь, что я б не променял / Моих скорбей на рабское служенье.— [Гермес:] Так, видно, лучше быть слугой скалы, / Чем верным вестником отца-Зевеса» (в переводе стих 1050 и сл.).

⁴¹ *Маркс К.* и *Энгельс Ф.* Из ранних произведений. М., 1956, с. 25.

⁴² «Прометей прикованный», в оригинале стихи 232—233; по переводу С. М. Соловьева и В. О. Нилендера — стихи 253—254.

⁴³ См. примеч. 75 к «Логике античного мифа».

⁴⁴ «Заявить Богу свое своеволие» — слова Кириллова из «Бесов» Достоевского.

⁴⁵ «Покорный исполнитель божественных предначертаний» — формулировка Иннокентия Анненского в статье «Миф и трагедия Геракла» (Театр Еврипида, СПб., 1906, с. 421).

⁴⁶ Калибан — персонаж «Бури» Шекспира: «гробоанизм» (от нем. grab grubый; латинизированное прилагательное grobianus обозначает крестьянина, простака, грубияна) — направление городской литературы XV—XVI вв., противопоставлявшее себя изысканной куртуазной поэзии и известное смакованием антиэстетических сторон жизни, грубостью выражений и скабрзностью.

⁴⁷ См.: *Анненский И. Ф.* Миф и трагедия Геракла, с. 422: «Всматриваясь пристальнее в тип Геракла, каким выработался он в поэзии и искусстве, мы открываем в нем три слитые разновидности, корни которых лежали, разумеется, в мифе; мы находим трех типических Гераклов: блестящего победителя, подневольного работника и подвижника; и да-

лее: Геракл — образец для всех, «кому улыбалась мысль о непосильной работе и неразрешимой задаче» (с. 424).

⁴⁸ «Неистовый Геракл», в оригинале стихи 1353—1357; по переводу И. Анненского — между 1350 и 1360.

⁴⁹ Там же, в оригинале стихи 849—853; по переводу И. Анненского — стих 848 и сл.

⁵⁰ *Софокл*. Трахинянки, в оригинале стих 1163; по переводу Ф. Зелинского — стих 1164.

⁵¹ Там же, стихи 1199—1200 (пер. Ф. Зелинского).

⁵² *Еврипид*. Неистовый Геракл, в оригинале стихи 1307—1308 (букв. «такому-то божеству кто станет молиться?!»); по переводу И. Анненского — между 1300 и 1310.

⁵³ *Софокл*. Трахинянки, в оригинале стихи 1266—1269; по переводу Ф. Зелинского — стихи 1265—1268.

⁵⁴ Весьма приблизительно пересказ Плотина (Enn. IV 3, 13—17 Henry-Schwyzger), взятый у Шопенгауэра; *Schopenhauer A. Sämtliche Werke*. Bd. 5. Lpz., [б. г.], с. 450 (Parerga und Paralipomena, гл. XVIII, § 199). У Плотина Прометей — создатель Пандоры, символизирующей материальный мир, — оказывается причастным своему созданию, а эта причастность символизируется оковами-узлами, которые может разрешить Геракл.

⁵⁵ Точнее: «уходи, чтобы я мог занять твоё место» — крылатая фраза из «Философской истории французской революции» Дозодоара (1796), где этот принцип рассматривается как «естественное право» человека.

⁵⁶ Пер. Ф. Зелинского. «Человек-победитель» — название, которое Голосовкер дал этому стасиму в составленном им сборнике «Лирика Древней Эллады» (М., 1935, с. 105).

⁵⁷ Голосовкер имеет здесь в виду знаменитый фрагмент Анаксимандра: «одни [вещи] выплачивают другим штраф и возмещение вины согласно назначенному сроку» (ДК 2 В 1); поэтому «вина» и «преступление» взяты здесь в кавычки.

⁵⁸ Принцип индивидуации утверждает, что в мире нет двух одинаковых вещей; всякая вещь составлена из индивидуальной материи и формы. Фома Аквинский называл причиной своеобразия вещей одного вида именно материю. Испанский философ и теолог Суарес создал концепцию божественного происхождения индивидуального объекта. По Суаресу, принцип индивидуации означает «бытийственность» одной вещи, первичной по отношению и к материи и к форме, как и все единичное первично по отношению к общему. В философии Шопенгауэра и Ницше принцип индивидуации активно используется применительно к личности; для Юнга интеграция самости, достижение целостности личности, т. е. конечная цель ее развития, есть индивидуация.

⁵⁹ Приблизительная цитата из «Рождения трагедии из духа музыки» Фр. Ницше: «титанический художник носил в себе упрямую веру в свои силы создать людей, а олимпийских богов по меньшей мере уничтожить...» (Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1912, с. 79; пер. Г. Рачинского).

⁶⁰ «Прометей прикованный», в оригинале стихи 190—193; по переводу С. М. Соловьева и В. О. Ниландера — стихи 209—212; цитируется с пропуском стиха 210: «Смирит наконец упорный свой гнев».

⁶¹ *Ницше Фр.* Рождение трагедии, с. 82.

⁶² *Иванов Вяч.* Прометей. Пг., 1919; ср.: *Лосев А. Ф.* Проблема символа, с. 282 и сл. Поясняя свой способ разработки мифа, Вяч. Иванов говорит, что для него как автора миф — «символ духовных истин, орудия имажинативного познания сверхчувственных сущностей» (*Иванов Вяч.* Прометей, Предисловие, с. XXIII).

⁶³ *Иванов Вяч.* Прометей, с. 13.

⁶⁴ Там же, с. 11.

⁶⁵ Там же, с. 15.

⁶⁶ Там же, Предисловие, с. XXII: (Для восстановления) «превратно отраженного лика Дионисова на земле... необходимо, чтобы атомы его света — живые монады личных волей — пришли в свободное согласие внутреннего един-

ства и соборно восставили из себя вселенским усилием целостный облик бога...».

⁶⁷ См. там же, Предисловие, с. IX: «Есть святотатство и жестокость в насильственном низведении, исхищении совершенной Идеи из покоящего истинного бытия в быстрину алчущего, но не досыгающего полноты „существования“».

⁶⁸ См.: *Nietzsche F. Werke. Großoktavausgabe in 19 Bdn. Bd. 10. Lpz.*, A. Krbner, 1911, с. 487 и сл.

Имагинативный абсолют. Часть первая (фрагменты)

¹ Здесь, видимо, содержится намек как на петербургский тип «мечтателя», описанный Достоевским в повести «Белые ночи. Сентиментальный роман из записок мечтателя», так и на пародийное название журнала «Записки мечтателей», выходившего в Петрограде в 1919—1921 гг. при участии Белого, Блока, Вяч. Иванова, Ремизова, Замятина, Гершензона, Чуковского и др.

² В выражении «мировой вакуум» нет нужды видеть связь с физическим понятием вакуума. «Мировой вакуум» — образ, который служит Голосовкеру для описания нечеловеческих масштабов, мер и критериев современного естествознания, как астрономии, так и физики микромира; сколько бы пользы ни извлекало человечество из знаний, добытых естественными науками, сами по себе эти дисциплины не озабочены тем, чтобы в создаваемой ими картине мира место человека было почетным и важным.

³ О понимании Голосовкером термина «цивилизация» см. примеч. 23.

⁴ «Торжествующий зверь» (фр.) — апокалиптический образ зла, справляющего триумф (Откровение Иоанна Богослова, XIII).

⁵ Измененная строка из стихотворения Ф. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?».

⁶ «Располагай своим телом (собой)» — начальные слова английского закона о неприкосновенности личности, обозначают право располагать собою.

⁷ «От реального к еще более реальному» (лат.). Термином *realioga* применительно к истинному бытию, абсолюту, пользовался Вячеслав Иванов. «Реалистический символизм», по Иванову, есть искусство, которое символизирует формами реальности «более реальное» абсолютное бытие.

⁸ Имеется в виду глубокомысленный фрагмент Гераклита (ДК 22 В 52): «Вечность — дитя, забавляющееся шашками (пессами): царство ребенка».

⁹ Имеется в виду учение, о котором Я. Э. Голосовкер выразительно писал в своем комментарии к переводу трагедии Гельдерлина «Смерть Эмпедокла»: «Монист, он (Эмпедокл. — Н. Б., Д. Л.) оказался дуалистом: признал две деятельные творящие и губящие силы — Филлию и Нейкос — Любовь и Ненависть, точнее — дружбу и распрю, раскрыв их диалектику вне всякой синтеза противоборствующих начал. Вечно наличны в борьбе обе: Любовь и Ненависть. Но попеременно побеждает то Любовь, то Ненависть, то теза, то антитеза, овладевая вихревым движением от центра к периферии мира и обратно. Мировой исход борьбы в данной фазе решает квантум силы.

В вечном движении мир проходит через фазы великой космической метаморфозы в пределах „мирового“ года. Это значит 400 000 лет.

То первоэлементы стихий — огонь, воздух, вода и земля — вечно живые, самодвижущиеся, самодрожящиеся до бесконечной малости, подобия химических атомов, гармонично взаимосочетаются и организуют живую совершенную форму — шар, Сфайрос, мир любви: это значит, и добра, и красоты. А вокруг по периферии его бушуют вихри ненависти — негармонизированные хаосы, пока напролом не ворвутся они в Сфайрос, не разорвут, не разлучат его гармонию на части, не спрессуют однородное друг с другом, чтобы четьрьмя (так! — Н. Б., Д. Л.) враждебными массами — костью, злом, уродством — противостать в центре друг другу. Но на периферии их уже вновь вихрь любви соединяет, гармонизует стихии и вот закружит, разметет и вновь создаст идеальную смесь: мир-гармонию.

Пока это космогонический сказ, а не механистическая гипотеза. Первоэлементы заряжаются попеременно любовью и ненавистью, обнаруживают

влечение и отвращение, а не просто притягиваются и отталкиваются» (Гельдерлин Ф. Смерть Эмпедокла. М.—Л., 1931, с. 116—117).

¹⁰ См. стихотворение Ф. Тютчева «Певучесть есть в морских волнах...».

¹¹ Имеется в виду учение Ницше о мире как беспечном становлении, ведущем к вечному возвращению одного и того же; см.: *Nietzsche F. W. Werke*. Bd. 16. Lpz., 1912, fr. 516, 551; ср. fr. 531, 634.

¹² Четыре кардинальных добродетели перечисляются в «Государстве» Платона (427e): мудрость (*σοφία*), мужество (*ἀνδρεία*), воздержанность, или целомудрие (*σωφροσύνη*), справедливость (*δικαιοσύνη*). По-видимому, это традиционный набор добродетелей, Платон только связал каждую с частью души (соответственно, умом, чувством и волей, а справедливость с гармонизацией отношений между частями души). Эта теория и стала впоследствии широко известной и существовала в различных модификациях. В западном христианстве к четырем светским кардинальным (от *cardo* — «поворотный крюк», на котором держится дверь) добродетелям — *prudentia*, *fortitudo*, *temperantia*, *justitia* — прибавились три религиозные: вера, надежда, любовь (*fides*, *spes*, *caritas*).

¹³ Термин использовался в историсофии Сен-Симона для обозначения созидательной эпохи в развитии общества, которая затем сменяется эпохой кризиса, после которого общество переходит к более высокой форме организации. Органическая эпоха — эпоха относительной гармонизованности общественной системы, ее жизнеспособности. Термин был популярен в русской философии начала XX в., использовался П. Флоренским, Вяч. Ивановым. Последний называл критической эпохой XIX век, а характерными ее признаками — индивидуализм, интимно-личный характер искусства, противопоставляя его профетическому, цельному и соборному, «келейному», искусству органических эпох (см.: *Иванов Вяч.* По звездам. СПб., 1909).

¹⁴ «По происхождению» (лат.).

¹⁵ Речь идет не о термине «фантазия» или «воображение». *Einbildungskraft* не играет у Канта большой роли в «Критике чистого разума», хотя почитаемый Голосовкером Фрошамер (см. ниже, примеч. 28) посвятил «воображению» у Канта и Спинозы специальный труд: *Frohshammer J. Über die Bedeutung der Einbildungskraft in der Philosophie Kant's und Spinoza*. München, 1879. Голосовкер, по-видимому, имеет здесь в виду рассуждение Канта в разделе III Антиномий чистого разума: Об интересе разума в этом его противоречии (см.: *Кант И.* Критика чистого разума.—Собрание сочинений, Т. 3, М., 1964, с. 432).

¹⁶ Самые термины «созерцательная жизнь» и «практическая (государственная) жизнь» принадлежат Аристотелю («Никомахова Этика», «Политика»). Соответствующие понятия под разными именами обсуждались и у досократиков и у Платона и восходят к традиционной народной мудрости; о «жанрах» существования см.: *Joly R. Le thème philosophique des genres de vie dans l'antiquité classique*. Bruxelles, 1956. Ближе всего к упоминаемому Голосовкером требованию стойки, объединявшие и согласовывающие в понятии «разумная жизнь» (*λογικός βίος*) практическую и теоретическую деятельность человека. По поводу соотношения этих форм существования добавим, что для Аристотеля созерцание — высшая форма деятельности, а для Плотина «практика» — низшая, ослабленная форма созерцания; что же касается киников, то для них само жизнеповедение являло собою мудрость (философию), непосредственно воплощало отвлеченные идеи и правила.

¹⁷ Голосовкер толкует «гениальность» как способность рождать, идя за внутренней формой слова: *genialis* «плодовый», «плодородный». Однако в европейских языках значение слова «гениальный» основано на значении слова «гений» — дух, прирожденный человеку (месту, дому и т. п.), и «гениальный» значит «имеющий отношение к гению», а не «способный рождать». Ср., однако, аналогичный рассуждению Голосовкера ход мысли Шеллинга: «гений» — то, что производит (рождает) человека, и в то же время — это обитающее в нем божественное (Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966, с. 162).

¹⁸ Плерома — по-гречески «полнота»; в Новом Завете иногда атрибут Бо-

та, Христа. В основном этот термин известен по гностическим сочинениям, где он обозначает «Небеса», сверхчувственную духовную область, в которой существует и проявляется в виде божественных творческих энергий-зонов верховное божество.

¹⁹ Имеется в виду роман А. Неймана, в русском переводе — «Дьявол» (М., 1940).

²⁰ Мейнонг Алексиус (1853—1920) — австрийский философ и психолог, ученик Ф. Brentano, создатель «теории предметов»: предмет — как материальная вещь, так и абстрактное отношение — существует в восприятии, т. е. определяется тем, как он «понимается». Als ob — «как будто», в философии формула, с помощью которой обозначается фикция или фиктивное бытие; so sein (в отличие от als ob) — «так сказать бытие» — бытие научного суждения о предмете, т. е. то, что существует в определении.

²¹ «Геометрическим способом», «по обыкновению геометра» (лат.), т. е. с точностью, свойственной математике.

²² См. об этих степенях ниже, с. 158.

²³ Голосовкер опирается на немецкую традицию различения слов Zivilisation и Kultur, в которой за Zivilisation закрепилось значение достижений европейского общества в политической, социальной, экономической, юридической, технологической областях, но из объема этого понятия исключаются явления, связанные с философской, научной, художественной и религиозной жизнью. Для Гюго, которого Голосовкер здесь цитирует, актуальна, напротив, французская традиция видеть в civilisation всю совокупность технологических и духовных достижений, внешних и внутренних ценностей европейского человечества. См. об этом: *Moras J. Ursprung und Entwicklung des Begriffs Zivilisation in Frankreich (1756—1830)*. Hamburg, 1930 (*Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen*. Vol. 6); *Elias H. Über den Prozeß der Zivilisation*. Bd. 1. Bern, 1969.

²⁴ В редакции 1961 г. Первое дополнение отсутствует. В редакции 1956 г. имеются четыре дополнения: 1) Имагинация как внутренний опыт (здесь вдохновение как высшая степень созерцания описывается в терминах внутренних ощущений и делаются попытки расчленить это психологическое переживание, выделить его составляющие); 2) Поразительное открытие (соответствует третьему в настоящей редакции); 3) Одно возражение (объяснение по поводу термина «абсолют»); 4) «Мистика» и «Гносис» (соответствует второму в редакции 1961 г.).

²⁵ Название логической ошибки, состоящей в подмене по ходу доказательства тезиса, который надо доказать (или опровергнуть), иным.

²⁶ Термины «послушник», «неофит», «мист-эпопт» (высший ранг посвященного в элевсинские мистерии) Голосовкер сознательно употребляет анахронистически, так как ему важна не исторически конкретная форма явления, но его «идея».

²⁷ Положение Павлова дается в изложении А. Поповского (Механизмы сознания. Л., 1948, с. 407). Третья и четвертая фразы — из статьи Павлова «Условный рефлекс» (см.: *Павлов И. П. Полное собрание сочинений*. Т. 3, кн. 2. М.—Л., 1951, с. 336).

²⁸ Слова А. Т. Пшоника, ассистента К. М. Быкова, в беллетризованном изложении А. Поповского (Механизмы сознания, с. 350). Поповский не физиолог, а литератор, писавший о биологах и физиологах.

²⁹ Там же, с. 347.

³⁰ Якоб Фрошамер (1821—1893) — немецкий католический священник и философ, профессор философии в Мюнхене, сторонник генерационизма (душа создается в момент зачатия) и автономии науки и философии от церкви; первый в Германии написал изложение теории Дарвина; противостояние Ватикану завершилось в 1871 г. экскоммуникацией. Философ интересовался трактовкой воображения и фантазии у Аристотеля (*Frochsammer J. Über die Principen der Aristotelischen Philosophie und die Bedeutung der Phantasie in derselben*. München, 1881), у Канта и Спинозы (см. выше, примеч. 15), а космической творческой фантазии посвящены его специальные труды: *Die Phan-*

tasie als Grundprinzip des Weltprozesses. München, 1877; *Monaden und Weltphantasie*. München, 1879; *Über die Genesis der Menschheit*. München, 1883; см. также: *Muenz B. Jakob Frochsammer der Philosoph der Weltphantasie*. Breslau, 1894. Может быть, в том, как иногда подписывался Яков Эммануилович — «Якоб» — была легкая игра в самоотождествление с теологом-дарвинистом.

³¹ В этих и подобных размышлениях Голосовкер интуитивно нащупывает идеи, развиваемые В. И. Вернадским, Тейяром де Шарденом и др. Главное в «космизме» Голосовкера — это уверенность в единстве мысли и природы, противопоставленных только как разные степени сложности организации, и в том, что ментальное, так же как физическое, имеет структуру и внутренние законы развития.

³² Опубликованная статья озаглавлена «Поэтика и эстетика Гельдерлина». — Вестник мировой культуры. 1961, № 6, с. 163—176; о «моралитете инстинкта» см. с. 171 и сл. В архиве Я. Э. Голосовкера хранятся еще две работы о Гельдерлине: «Гиперион и Гельдерлин» в двух частях: 1) «Портрет, поэтика и эстетика Фридриха Гельдерлина»; 2) «Секрет интимного. Поэтика и эстетика Фр. Гельдерлина как опыт раскрытия романтической теории искусства (67 машинописных стр.) и «Поэт из примечаний» (42 машинописных стр.). Последнее эссе написано в связи с изданием перевода трагедии Гельдерлина «Смерть Эмпедокла» (см. выше, примеч. 8), и начало ее цитируется в предисловии А. Луначарского к переводу трагедии.

³³ Тематический индекс был задуман Голосовкером как словник к предметному указателю. В настоящем своем виде он служит обзорно совокупности тем «Имагинативного абсолюта» в целом.

ПРИЛОЖЕНИЕ

АКАДЕМИК Н. И. КОНРАД О ТРУДЕ Я. Э. ГОЛОСОВКЕРА *

Предо мною рукопись Якова Эммануиловича Голосовкера — известного специалиста по античной литературе, мифологии, писателя по философским вопросам, переводчика, одного из образованнейших и глубоких мыслителей нашего времени — своеобразного, неповторимого. Она названа автором «Имагинативный абсолют» и состоит из двух частей, имеющих каждая собственный подзаголовок: первая — «Абсолют воображения», вторая — «Логика античного мифа».

Предо мною книга, от чтения которой трудно оторваться: она поражает и увлекает оригинальностью и глубиной мысли, художественностью ее выражения, остротой постановки проблем. Попытаюсь дать некоторое представление о ней; именно — некоторое, так как любое изложение ее содержания будет лишь бледным отблеском яркого света.

Я. Э. Голосовкер поставил перед собой задачу раскрыть существо и механизм мышления; не мышления вообще, не «аристотелевского», а мышления особого: творческого. Именно в этом мышлении автор видит то в человеке, с чем сопряжено все им созданное и создаваемое, весь мир творимых им ценностей; следовательно, не только искусство, что прежде всего, но и науку, а притом сказавшую всю культуру. Таким образом, по своему содержанию работа Я. Э. Голосовкера относится к области гносеологии.

Свой анализ творческого мышления автор строит на определенной основе, которая служит ему и исходным пунктом: существо творческого мышления для него — *имагинация*, почему и само мышление этого порядка он именует *имагинативным*.

Термин этот имеет у него особое значение. Латинское *imago*, лежащее в основе этого слова, по-русски обычно передается словом «образ»; поэтому само собой напрашивается мысль, что речь идет просто об «образном мышлении», т. е. о вещи давно известной и порядочно затасканной искусствоведами, особенно — литературоведами. Для того чтобы отстранить именно такое понимание, Я. Э. Голосовкер сразу же заявляет, что смысл термина «имагинация» следует толковать через русское «*воображение*», но также с приданием ему особого смысла: «воображе-

* Отзыв был написан Н. И. Конрадом как председателем комиссии по литературному наследию Я. Э. Голосовкера.

ние» должно быть понято как сила, способность в человеке одновременно и творческая и познавательная. Поскольку же раскрыть существо этой способности можно средствами логики, постольку все исследование превращается в «гносеологию» воображения. Это и есть имагинативная гносеология.

Однако, употребив слово «логика», автор, разумеется, не может оставаться в рамках логики дискурсивного мышления, логики формальной, как он говорит. Имагинативная гносеология одновременно — и логика познания, и логика творческая, а по отношению к творчеству то, что можно назвать логикой, отнюдь «не взятые в бетон берега реки, а само движение воды — ее течение», как он пишет. Иначе говоря, это логика процесса, каким бы он ни был и к чему бы ни приводил — к истине или заблуждению. Поэтому существует и логика знания, и логика заблуждения. В созданной человеком культуре есть не только действительное, но, как выражается автор, и «чудесное». Следовательно, существует и логика чудесного. Поскольку же двигатель творческого мышления есть имагинация, т. е. воображение в указанном смысле этого понятия, постольку имагинативная логика равно охватывает мышление в его познавательной и в его созидающей функциях. Из этого же по необходимости вытекает, что имагинативное мышление не просто одна из форм мыслительной деятельности человека, но высшая форма ее. Тем самым имагинативная гносеология превращается у автора в гносеологию всеобъемлющего порядка.

Для того чтобы построить систему такой гносеологии, автор должен был опереться на какой-то материал, разумеется, — особый, специфический, т. е. такой, в котором раскрывались бы обе сферы мышления — познавательная и творческая, и притом не в отдельности, а в своем неразличимом сплаве. Такой материал он нашел в *мифе*.

Почему? Потому, что построенный имагинативным мышлением объект мифа есть не только «выдумка», как выражается автор, но одновременно и «познанная объективность мира», даже нечто «предугаданное в нем». Именно такое содержание мифа, его «бесконечность», как пишет автор, и «сохранила и сохраняет мифологический образ на тысячелетия, несмотря на новые научные аспекты и на новые понятия нашего разума, на новые вещи нашего быта».

Итак — миф. Но какой? Вероятно, — всякий. Но автор выбрал античный, древнегреческий. Вероятно, в этом сказались специальность автора, но нельзя не учесть также и того, что античная мифология в ее целом, т. е. в огромном числе вариантов и изводов отдельных мифологических сюжетов, в их сложном переплетении, дает материал действительно достаточный для построения модели имагинативного мышления.

Следует сказать, однако, что даже независимо от такого ре-

зультата произведенный автором анализ важнейших элементов греческого мифотворчества, анализ, сделанный при этом с исследовательским блеском и художественной выразительностью, даже сам по себе представляет огромный интерес; и не только для так называемого «общего» читателя, достаточно образованного, чтобы понимать эти вещи, но и для специалиста.

Гносеологическая модель мифа построена на анализе его структуры. Но для того чтобы такой анализ произвести, автору нужно было установить: в чем именно следует такую структуру видеть. Автор увидел ее в трех сферах: в сфере фабулы, сфере образа, сфере смысла. Таким образом, анализу подлежит структура фабулы — автор называет ее «исторической», структура метаморфозы образов и их движения — автор называет ее «динамической», структура смысла — автор называет ее «диалектической». Получается гармонически законченное построение. И опять должен заметить: даже независимо от результата анализа само различение в мифе этих трех структур создает почву для во многом нового подхода к мифу вообще.

Для автора построение на материале мифа модели имажинативного мышления, разумеется, не является самоцелью: все это нужно ему для обоснования своей теории «имажинативного абсолюта». Изложение этой теории и составляет основную часть работы.

Автор проводит в ней анализ того, что он именует «диалектической логикой». Именно такая логика присуща имажинативному мышлению; формальная логика действует в мышлении дискурсивном.

Тут автору приходится прежде всего называть те основания, на которых держится диалектика вообще. Таких оснований он видит два: «постоянство-в-изменчивости» и «изменчивость-в-постоянстве». Соединяя логические элементы в этих формулах дефисом, автор такой орфографией подчеркивает, что тут не словосочетания, а в каждом случае как бы одно слово, за которым стоит одно понятие, внутренне диалектическое. Первое положение — «постоянство-в-изменчивости» — автор считает действительным для мира природы: «ни одна весна не бывает абсолютно такой, какой бывает весна в другом году, но это всегда весна». Второе положение автор считает действительным для мира культуры: «самая возможность культурного акта стимулируется наличием в человеке сознания постоянства, неизменности, абсолюта — при любой революционности этого сознания». Есть, следовательно, своя диалектика природы и своя диалектика культуры, состоящие притом в диалектическом отношении друг с другом.

На этой основе автор строит свою диалектическую логику и, как это авторам всегда приходится делать в таком случае, формулирует ее законы. Сначала он говорит о законах тождества,

противоречия и метаморфозы. Они приложимы и к природе, и к культуре, но над ними стоит другой закон — высшего порядка: «закон мечущейся необходимости», как формулирует его автор. Под этим образно-выразительным наименованием скрывается мысль, что «все совершается с необходимостью, но сама данная необходимость не необходима». Но есть, по мнению автора, и еще один закон диалектической логики — верховный; автор называет его «законом господствующей силы»: «сосуществование двух и более центросил временно возможно, — пишет автор, — но сосуществование двух господствующих центросил, т. е. полное равновесие, невозможно». Так автор подходит к центральному положению всей системы его идей: к положению об «имагинативном абсолюте».

Идея имагинативного абсолюта и чрезвычайно сложна и вместе с тем проста, как и всякая большая идея. Автор считает, что человеку присущ инстинкт культуры, «побуд к культуре», как он выражается; иначе говоря, — стремление к культуре, к ее созданию. Этот инстинкт выработался в нем в «высшую духовную силу», разъясняет автор. «Это и есть то, что мы называем „дух“. Спиритуалистическая философия приняла этот „дух“ за особую субстанцию. Религия наименовала его словом „бог“. Она обособила его от человека и смирила им человека, но в высших своих проявлениях она в то же время будила в человеке его человечность — тот самый присущий человеку „дух“ — его высший инстинкт, и одновременно она же возвела на него гонения», — пишет автор. «Такова диалектика истории», — замечает он.

Но «побуд к культуре» как *смысл* есть, как считает автор, не что иное, как «жизненный побуд к бессмертию» и к его ипостаси — постоянству, ко всему абсолютному, без чего невозможно само творчество культуры, сама культура. Таким образом, — заключает автор, — понятие абсолюта здесь есть заместитель слова «бессмертие». Бессмертие природы перевоплощается в бессмертие культуры.

Таково в самых общих чертах не столько изложение системы мысли Я. Э. Голосовкера, сколько впечатление о ней, да и то — первоначальное. Все же я надеюсь, что и оно сможет как-то сигнализировать об исключительном интересе работы этого автора.

Интерес же этот усиливается еще и теми целями, которые автор поставил перед собой. Конечно, он прежде всего дает философию творческой деятельности человека, которая есть одновременно и подвиг искусства и знак мощи разума. Но выдвигая понятие «имагинация» как «воображение», он думал, что указывает на ту силу, «тот дух», который «спасает культуру от вакуума мира и дает ей одухотворенность. Поэтому торможение воображения, торможение его свободы познания и творчества

всегда угрожает самой культуре вакуумом, пустотой. А это значит: угрожает заменой культуры техникой цивилизации, прикрываемой великими лозунгами человеческого оптимизма и самодовольства, а также сопровождаемой великой суетой в пустоте, за которой неминуемо следует ощущение бессмыслицы существования со всеми вытекающими отсюда следствиями: усталостью, поисками опьянения, скрытым страхом, нравственным безразличием и прочими продуктами цинизма и свирепости», — таковы слова автора. Работа Я. Э. Голосовкера — отнюдь не прихотливая игра ума, не абстрактное теоретизирование, не просто попытка сформулировать особую гносеологическую систему; она вдохновлена самими жизненными запросами современности и, в сущности, отвечает на них. Она найдет своих читателей, и многочисленных.

Академик Николай Иосифович Конрад
28 января 1968 г.

Об авторе

Яков Эммануилович Голосовкер родился в 1890 году. Его поколению суждено было сыграть исключительную роль в культуре советского периода. Родившиеся в начале 90-х годов и немного раньше успели до революции получить основательное образование и были еще достаточно молоды и пластичны, чтобы грандиозный переворот всей жизни и всех ценностей не означал для них крушения жизни и крушения ценностей. Как у всего этого поколения гуманитарной интеллигенции, жизнь Якова Эммануиловича Голосовкера была нелегкой. Ему повезло больше других: он прожил долго, до 1967 года, и лишь на несколько лет (1936—1939) оказался вырванным из жизни. Но ему повезло и меньше других — так мало из созданного им увидело свет и уцелело. Вот почему хочется воспользоваться случаем и рассказать об этом необычном и ярком человеке, о его переводческой и писательской работе, о его взглядах и замыслах, о рукописях, сохранившихся в его архиве.

Я. Э. Голосовкер родился в Киеве, в семье известного в городе хирурга. Окончив с медалью классическую гимназию, поступил в Киевский университет на классическое отделение историко-филологического факультета. Но главной страстью еще в отрочестве была философия, не всякая, впрочем, философия, а прежде всего «художественная» — философская эссеистика и поэзия философского направления. Образование филолога-классика считалось в Киевском университете необходимым для занятий философией, но став студентом-филологом, Голосовкер одновременно выполняет программу философского отдела и пишет две работы на звание кандидата: одна о Сафо, другая о Риккерте¹.

Профессорами, введшими Голосовкера в классическую филологию, были известные ученые А. И. Сонни и В. П. Клингер. Александр Израилевич Сонни был филологом старой немецкой школы, признававшим факты, а не домыслы; серьезным текстологом, писал он в основном по-латыни. Клингер интересовался греческим фольклором, античными «сказками» и этот свой интерес передал ученику. Еще студентом Голосовкер начал печатать переводы греческих поэтов². В 1913 г. он издает и собственный стихотворный сборник «Сад души моей» под псевдонимом «Якоб Сильв». Античность привлекала Голосовкера

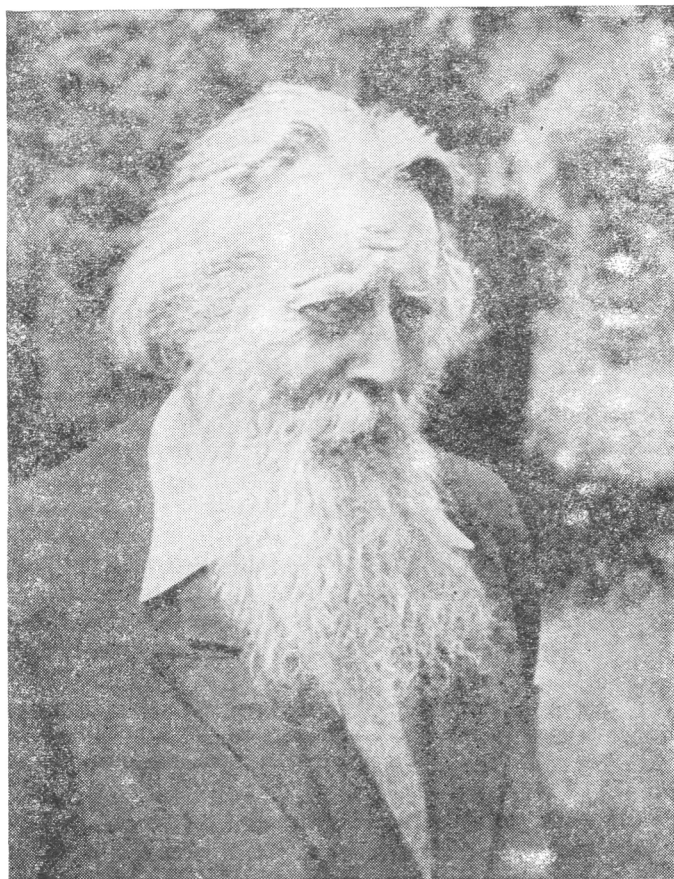
¹ Первая работа называлась «Жизнь (биос) и творчество Сафо, поэтессы древнегреческой VI в. до Р. X. и новелла о Хараксе, брате Сафо, и гетере рабыне Дорихе на рубеже VII и VI в. до Р. X.». Эпиграмма Посидиппа на могилу Дорихи — один из первых опубликованных переводов Голосовкера (Гермес. 1918, январь—июль, с. 118). Вторая работа называлась «Субъект познания в философии Риккерта». Обе не сохранились.

² См.: Гермес. 1913, № 19, с. 511; № 20, с. 550—553 (Семонид Аморгский, фр. 1 и 2 — по Бергу).

тем, что слитность философии и поэзии была в ней еще чем-то первичным, естественным. Поэтому изучение античности казалось ему вернейшим путем к постижению загадок жизни и культуры, законов искусства и мысли. Молодой исследователь искал истину в творениях эпохи, когда еще не было — если, конечно, забыть об Аристотеле, скептиках и пр. — разрыва между разумом и воображением, казавшегося Голосовкеру грехопадением культуры. И еще одна эпоха была столь же близка Голосовкеру — немецкий романтизм, и ранний и поздний. Он мечтал от изучения Еврипида и Платона, Гельдерлина и Ницше перейти к созданию какого-то нового Синтеза. В таком официальном жанре, как автобиография, он признавался: «Возможно, что и я, и даже скорее всего (ведь мне сейчас 65 лет), как и очень многие из моих предшественников, искателей и мечтателей о таком последнем синтезе, не успею его осуществить».

По окончании университета Голосовкер приезжает в Москву, и Н. К. Крупская назначает его директором бывшей Медведниковской гимназии в районе Арбата, одной из лучших гимназий города. Как сотрудника Наркомпроса А. В. Луначарский командует Голосовкера в Крым для обеспечения охраны памятников культуры. Что удалось сделать посланцу Наркомпроса в 1919—1920 годах, когда Крым переходил из рук в руки, сказать трудно. Документов об этом не сохранилось. В 1922 году Яков Эммануилович едет в Германию. Этот и следующий год он проводит в основном в Берлине, слушает знаменитого Виламовица-Мёллендорфа. Для немецкой классической филологии 20-е годы были временем исключительно ярким и интересным, в том числе в области исследований религии и верований. Огромный фактологический труд предшествующих поколений приносил блестящие плоды в сфере интерпретации античной культуры. О берлинских впечатлениях Голосовкера нам ничего не известно, кроме того, что он из Германии привез работу «Ритмомелодика в греческой мелике». Работа сохранилась не в первоначальном, а в переработанном виде: в частности, к рассмотрению греческой мелики Голосовкер присоединил анализ подражаний греческим метрам у Горация.

После возвращения на родину Голосовкер некоторое время занимается педагогической работой во 2-м МГУ (нынешний Педагогический институт им. В. И. Ленина) и на Высших литературных курсах. Брюсов приглашает его читать лекции в созданном им Высшем литературно-художественном институте. Голосовкер избирает специальные курсы по теории греческой трагедии, античной эстетике, типологии античной литературы. В конце 20-х — начале 30-х годов разворачивается деятельность Голосовкера сразу по многим направлениям. Голосовкер работает как переводчик, теоретик перевода, сочиняет художественные произведения в стихах и прозе, составляет антологии, пишет философские и историко-литературные исследования. Свой умственный горизонт Голосовкер сознательно старается ограничить Элладой и Германией, обращаясь к ним как к центрам философии и поэзии. Многие из созданного Голосовкером в эти годы погубило в огне, дважды уничтожавшем его труды и архив (1937 и 1943 годы). Погибли мистерия-трилогия «Великий Романтик» (1910—1913—1919), роман-поэма «Запись неистребимая» (1925—1928), большой труд о Ницше, философское произведение «Имагинативный абсолют» (1928—1936), текст антологии «Античный мир в русской поэзии



Яков Эммануилович Голосовкер

XIX и начала XX в.» (сохранилось оглавление). О трилогии известно то, что Голосовкер рассказывает о ней в автобиографическом сочинении «Миф моей жизни» (1940): «Образ моего первого творения, Мечтателя Сатаны, юного титана, сына матери-Земли, прекрасного и невинного благожелателя человечества сменяется образом моего второго творения, Иисуса, Отрекающегося от учения, навязанного ему людьми, но не от любви, и образом героя романа Орама, требующего от Иисуса такого отречения. Оба эти образа, Титана Сатаны и Иисуса, завершаются в моем третьем творении положительным, утверждающим учением о духе как о высшем инстинкте, как о побудителе к символическому бессмертию во всех ипостазях его воплощения, как о стимуле к совершенству, к вечности, к идеалу — т. е. как о стимуле к культуре». Подробное изложение содержания «Великого Романтика» дает основания ви-

деть в трагедии произведение эпохи Леонида Андреева или чеховского Трелева периода первой пьесы. Роман «Запись неистребимая», несмотря на свое название, погиб. Есть основания предполагать, что восстановлен он был под названием «Сожженный роман». Помимо переключки названий, полной трагической иронии, о связи этих двух произведений говорят и свидетельства читавших «Сожженный роман», действие которого происходит в Москве на Девичьем поле в 1928 г., а среди действующих лиц — Иисус и другие неожиданные персонажи. Установить, где находится роман, в настоящее время не удастся. Нельзя, однако, не обратить внимание на странную близость этого замысла и времени его зарождения и замысла «Мастера и Маргариты» М. А. Булгакова.

«Имагинативный абсолюте» был восстановлен, частично он публикуется в данной книге, так что о нем скажем особо. Если судить по оглавлению большой, на 42 печатных листа, «Антологии», и по сохранившейся в архиве рецензии известного знатока русской поэзии И. Н. Розанова, построение этой «Антологии» было ориентировано не на смену течений в русской лирике, а на смену эпох в античном мире. И все-таки «Антология» показывала отличие образов Эллады и Рима в русской поэзии. В русскую поэзию Голосовкер включал переводные произведения, например, «Торжество победителей» Шиллера в переводе Жуковского, но не включал «Ахилла» самого Жуковского, поскольку первое — более заметное явление русской словесности. Как теоретик перевода и как практик Голосовкер воевал с буквализмом. В предисловии к другой антологии, вышедшей в издательстве «Academia», Голосовкер называл задачей книги воздействовать на «живое чувство», а не только вызывать «археологический интерес», чтобы можно было «читать книгу эллинских стихов, а не грустить с долей иронии к судьбам высокой культуры над музейными реликвиями-фрагментами»³. Многие переводы в этой изданной антологии выполнены самим составителем. Он перевел Сафо, Алкея, Коринну, Симолида Кеосского, Пратина из новонайденных папирусов, впервые переложил стихами на русский язык «Женщин» Симолида Аморгского. Переводил Голосовкер неожиданно и неожиданное. Сохранился отзыв А. В. Луначарского на перевод «Так говорил Заратустра» Ницше, сделанный Яковом Эммануиловичем для планировавшейся в издательстве «Academia», по инициативе Луначарского, серии «Мастера стили», в которой предполагалось выпустить в свет произведения Бодлера, Рильке, Верхарна и других авторов конца XIX — начала XX в. Вот этот отзыв: «Перевод безусловно хороший, хотя не лишен некоторых оригинальностей. Простите, но редактор, который ставил вопросительные знаки, отметки красным карандашом, является, на мой взгляд, человеком, в языковом отношении несколько ограниченным. Он совершенно не любит никаких, даже скромных, нововведений и держится за условный пуризм языка, как обыкновенно держатся за него иностранцы, плохо знающие самый дух языка. К тому же этот редактор, по видимому, не заглянул в немецкий текст, а то он увидел бы, что все эти:

³ Лирики Древней Эллады в переводах русских поэтов, собрал в комментарии Я. Голосовкер. М.—Л., 1935, с. 11.

новаторства как раз введены для того, чтобы передать словотворческое новшество Ницше в немецком языке»⁴.

Серия не была осуществлена; перевод сохранился.

Голосовкер перевел мало известного в то время Фридриха Гельдерлина: роман «Гиперион» и стихотворную трагедию «Смерть Эмпедокла», а также сочинения Христиана Граббе «Ганнибал» и «Герцог Готландский». Опубликовано в издательстве «Academia» только «Смерть Эмпедокла»⁵. Голосовкер снабдил изданный перевод комментариями и тремя статьями, вернее, связными статейными комментариями: «Эмпедокл из Агригента», «Зарождение тьмы» и «К истории текста». Вероятно, в это же время написаны эссе, посвященные Гельдерлину. Во всяком случае, Луначарский начинает свое предисловие к книге цитатой из одного такого эссе (именно эта цитата вынесена на суперобложку книги как слова самого Луначарского). В период возвращения к темам первой половины жизни Голосовкер переработал эти эссе в виде статьи «Поэтика и эстетика Гельдерлина», увидевшей свет в 1961 г. (см. наст. изд., «Имагинативный абсолют. Часть 1», примеч. 29).

В 30-е годы Голосовкер общался с широким кругом московских литераторов, писателей, ученых и переводчиков. В 40-е годы круг его общения сузился (в 1939—1942 гг. он живет в городе Александрове), однако в конце войны он организует группу литераторов для совместной работы над переводами Горация. «Эта книжка избранных од Горация,— писал Голосовкер в статье „О переводе од“,— зародилась в конце лета 1944 г. в подмосковном уголке, где случайно собрался кружок стихотворцев-переводчиков». В перedelкинский кружок вошли С. Бобров, Ю. Верховский, Б. Пастернак, О. Румер, И. Сельвинский, М. Столяров, А. Тарковский, В. Язвицкий и сам Яков Эммануилович, написавший к сборнику три статьи: «Мысль и стих Горация», «О переводе од» (история перевода Горация в европейской традиции). «Ритмомелодика в древней эллинской метрике и рифма в одах Горация». Последняя статья в отзывах академиков А. И. Белецкого и И. И. Толстого отмечена как новаторская, имеющая серьезную научную ценность. Но при публикации од в Издательстве художественной литературы в 1948 г. она не вошла в издание как слишком специальная. В этой статье, над темой которой Голосовкер начал работать еще в Германии, исследовалась внутренняя рифма у Горация и в греческой лирике VII—VI вв., указывалось на фольклорную основу приемов эллинской мелики.

Труд над переводом античных поэтов и составлением антологий переводов завершился двумя результатами: один издан дважды⁶, другой остался неопубликованным. В архиве хранится монументальная «Антология античной лирики в русских переводах, начиная с XVIII в.». Антология включает более 2000 стихотворений 135 древних авторов, труд 84 переводчиков, некоторые из которых работали специально для данной антологии (Б. Пастернак,

⁴ Луначарский А. В. Неизданные материалы. Литературное наследство. М., 1970, с. 525.

⁵ Гельдерлин Ф. Смерть Эмпедокла. Трагедия. Предисловие А. В. Луначарского, перевод Я. Голосовкера. М.—Л., 1931.

⁶ Поэты-лирики древней Эллады и Рима в переводах Я. Голосовкера. М., 1955; 2-е, расширенное изд.—1963.

И. Сельвинский, А. Тарковский, сам Голосовкер и другие). Антология была задумана как полный свод античной лирической поэзии: в ней даны не отрывки и не избранные фрагменты, но все, что уцелело от того или иного автора. Подобного собрания на русском языке нет по сей день. В обширный научный аппарат антологии вошли статьи («Поэты-лирики Древней Эллады и Рима»; «О построении Антологии»; «Мелика и ритмомелодика») и построенные в виде связанных экскурсов и статей. Примечания, включающие эссе об отдельных поэтах, а также объемистый Словарь, составленный из статей историко-литературного, исторического, мифологического, географического и этнографического разделов. Словарю предпослано введение «Предварение к эллинским мифам», содержащее очерк «фазовой мифологии». К научным достоинствам «Антологии» следует отнести помещение в ней вариантов переводов (свободным стихом и размером подлинника), а также расположение стихотворений отдельных поэтов по порядку, реконструируемому для александрийских первоизданий. Но «Антология» мыслилась не учебной хрестоматией и не научным изданием источников, а книгой для чтения, в принципах составления которой было много непривычного. Достаточно сказать, что «лирикой» Голосовкер называл все тексты, где речь идет от первого лица, где присутствует обращение к другому лицу. Поэтому в «Антологию» вошли и плач Гермियोны из поэмы Коллуфа, и вступление к «Трудам и дням» Гесиода, Феокрит, Мосх, Бион, даже поэма Парменида. Крупные разделы «Антологии» именовались в соответствии с характером исполнения произведения: Мелика, Стасиотика, Кифаредический ном, Сколии, Ямбы, Элегии, Эпиграммы и т. п., что сразу же напоминало о реальном, не книжном, функционировании древней поэзии. Есть в «Антологии» и такие неожиданные разделы, как «Трагедийная мудрость» и «Комедийная мудрость», «Изречения и поговорочные строки». Голосовкер широко включает в «Антологию» мелику драмы, видя в ней прекрасные образцы хоровых песен. Из мелических партий трагедий Голосовкер составляет мифологические композиции, своего рода лиро-эпические поэмы о Прометее, Эдипе или Троянской войне «по Эсхилу», «по Софоклу», «по Еврипиду», чего он не позволял себе делать в антологии 1935 г. Тут Голосовкер переступает границы составительской работы, беря на себя «соавторство». Впрочем, в немецких переводных антологиях есть прецеденты такого обращения с трагиками и эпическими поэтами. Заголовки даются в «Антологии» отдельным стихотворениям и циклам, а небольшие фрагменты иногда объединяются или «дописываются». Словом, оригинальность и даже своеволие в труде, названном одним из его рецензентов несомненным «литературно-культурным подвигом», так бросались в глаза, что он не увидел света, несмотря на поддержку литературоведов, переводчиков и поэтов, таких как В. Ф. Асмус, Н. К. Гудзий, А. И. Белецкий, Н. Вильмонт, В. Левик, С. Ляковский, И. Сельвинский. Яков Эммануилович Голосовкер вносил во всякую специальную область слишком много «своего», не цехового, не конвенционального. Он был, если угодно, слишком цельной натурой, чтобы в какой-то сфере жить частью себя. Но именно там, где самовыражение имеет законное место — в художественном творчестве, — Голосовкер, кажется, больше, нежели в чем бы то ни было, зависел от других, в основном от русской поэзии конца XIX — начала XX в., от аттических сказок «Иресиона» Ф. Ф. Зелинско-

го, от стихотворных драм на античные сюжеты Иннокентия Анненского и Вячеслава Иванова. В архиве Я. Э. Голосовкера есть сборник «На античные темы», в сборнике стихи, поэмы, драмы разных лет от 30-х до 50-х годов⁷ и особая книжечка античных сказок для детей⁸. Самое удачное из произведений такого рода — известные «Сказания о титанах», вышедшие дважды (1955 и 1957), к которым примыкают «Сказания о кентавре Хироне» (1961). Эти книги вышли в «Детгизе», оказавшись слишком необычными для взрослой литературы: с одной стороны — греческие сказания, а с другой — их сочинил Яков Голосовкер. Впрочем, всякому, кто знаком с реальным состоянием источников мифов, с чересполосицей версий и вариантов, ясно, что привычные добропорядочные изложения мифов «по источникам», вроде популярного Куна или переводных Шваба и Штолля начала века, всегда выбирают и обрабатывают очень незначительную часть этих источников, стараясь о том, чтобы их эстетика и мораль были бы не слишком экзотичны, чтобы это были мифы, обработанные литературно уже в самой античности, чтобы сюжетная занимательность перекрывала все остальные аспекты предания. «Сказания о титанах» — результат размышлений над «необработанной» мифологией, и строятся они на концепции, согласно которой титаническая (хтоническая) мифология замещается олимпийской, которая не только оттесняет, но и преобразует старые образы, искажает облик и значение старых богов, деля из них чудовищ⁹. На месте морализации или попыток найти в архаике нечто благополучно «прекрасное» в «Сказаниях» открывается чужое зрение в мир странный, беспощадный, яркий и неверный, как мираж. В том, как Голосовкер представляет смену титанической «идеологии» идеологией олимпийцев, исказившей и опорочившей предшественников, превратившей прежних богов в чудовищ или смертных, может быть, есть и влияние лично пережитой темы

⁷ Сборник содержит следующие произведения: *Часть I. Стихотворные произведения*. Полет «У озера звезд», баллада (Вместо предисловия), середина 50-х годов; Сказка о Мирмиде Скитальце (1953—1954); Два эфесца: Поэма о Гераклите Темном (1932) и Поэма о Безумном Герострате (первый вариант 1930 г., последний — 1956); Трилогия: Аганиппа. Драматическая поэма (фрагмент); Суд над Аполлоном на Олимпе. Драма; Пастух Черного Адмета. Драма (1955—1956); Конь Молний. Драматическая поэма; Окнос. Эпиллий (1940-е годы); *Часть II. Ритмическая проза*. Сказание о борьбе Химеры и Пегаса (Сказки Эвримеды). Сказания о титанах. *Часть III. Комментарии и примечания*. Историческое предварение к эллинским мифам (1951); Логика чудесного в античном мифе и сказке как комментарий к мифотворчеству: а) Логика мифологического образа; б) Логика чудесного как таковая; в) Воображение, познание и миф (1944—1946); Античность в русской лирике; Реконструкция мифа «Пастух Черного Адмета»; Сценическая структура драматической поэмы «Пастух Черного Адмета»; Словник к поэме «Гераклит Темный»; Словник к поэме «Безумный Герострат».

⁸ Сказки Эвримеды; Сказка о небывалом Нисе; Сказка о Пегасе и Химере; Сказка о споре Выдумки со Сукой (1956). В качестве рассказчиков Голосовкер выводит няньку Беллерофонта Эвримеду и легендарного воспитателя эллинских героев — Хирона.

⁹ Во многом близкую концепцию соотношения титанической и олимпийской мифологии в 40-е—50-е годы разрабатывает проф. А. Ф. Лосев (*Лосев А. Ф. Олимпийская мифология в ее социально-историческом развитии.* — Уч. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. Т. 83, 1954, с. 3—263; *он же*. Античная мифология в историческом развитии. М., 1957).

пересмотра культурного наследия. Отсюда, наверное, сочувствие «исторически обреченным» титанам, сделавшее «Сказания» такой взволнованной книгой. Впрочем, истоки титанофильства Голосовкера — в умонастроениях еще 10-х годов (вспомним героя «Великого Романтика» титана, сына матери-Земли).

Трудно выделить чисто научную ипостась Я. Э. Голосовкера: работа над теорией античного стиха необходимо связана с переводческой деятельностью, научная реконструкция мифа предшествует созданию собственной драматической трилогии, трактат «Логика чудесного» выступает комментарием к собственному мифотворчеству, а «Сказания о титанах» — это реализованная в художественной форме концепция «фазовой мифологии». Так научные труды давали материал для художественного творчества, писательская работа питала научную мысль. Сам Яков Эммануилович называл себя философом и даже философом-систематиком. Он написал в конце жизни несколько небольших заметок, своего рода писем к тем, кто когда-нибудь возьмет в руки его труды. В одном из таких писем, озаглавленном «Некоторые указания на мой метод» (1960), он создает портрет своего стиля писать и мыслить: «Не доверять одной логической аргументации. Проверять ее тут же аргументацией психологической: т. е. проверять логику психологией. Сперва давать сгустки мыслей: как тезисы, как афоризмы, как постулаты. Затем раскрывать их, излагая логически упорядоченно. И наоборот: сперва давать предварения, иногда даже несколько предварений в разных разрезах или же отдельные предварения — к целому и к частям сочинения. А затем давать самостоятельные главы. Стремиться к тому, чтобы каждая часть, даже каждая глава были самостоятельным законченным целым —opusом. Иногда начинать главы с тематического заголовка в строку, выделяя мысль курсивом, чтобы облегчить читателю схватить смысл. При психологической проверке прибегать к образу и примеру из литературы или искусства: конкретизировать смысл. Вставлять философские экскурсы и этюды там, где проблема очень сложна и не поддается ясному теоретическому разрешению. Делать вид, что это литературный эссеис или эссеи, хотя там философии больше, чем при дискурсивном изложении. Часто такие экскурсы, якобы беллетризованные (по форме, а не по смыслу), подсказаны интуицией, которая мне, автору, часто одним смыслообразом высказывает все, но для читателя требует развернутого изложения, т. е. раскрытия этого смыслообраза. Избегать монотонности и однообразия в изложении: длительной трактатности без передышки, которая погубила многие сочинения выдающихся мыслителей своей утомительностью и тяжестью мысли, т. е. отсутствием пластики мысли, требующей для своего выражения еще и пластику формы. Поэтому мой метод: прерывать основной тон изложения, вставляя главы и главы в форме философского дневника или якобы лирического отступления; или в виде других вольностей мысли, никогда не теряя из виду основного. <...> Поэтому я никак не «эссеист»; я философ-систематик от начала до конца, но при той особенности, что я прибегаю не к непрерывно последовательному развитию основной мысли, так сказать в длину, а к углублению мысли, беря ее с разных неожиданных сторон — и сверху, и снизу, и сверля ее, и хватая ее с полета — развивая ее, ее подрывая и проникая ее — притом не только логически, но и психологически, и даже воздействуя на нее как поэт — образно-поэтически: раскрывая ее смыслообраз». Однако Голосов-

кер противопоставляет себя создателям систем в философии, иронизирует над «вавилонским столпотворением» таких систем, над ограниченностью, сопутствующей завершенности и законченности. Он отдает предпочтение неожиданным поворотам и скачкам мысли. «Систематичность» с положительной оценкой означает для него разносторонность мысли и бесконечное углубление в истину. Так и для романтиков философская система приводит в систему свободу и бесконечность и даже бессистемность, избегая тем самым «ошибок системы» (Новалис). Философом Голосовкер является в смысле так называемой «неакадемической традиции», представители которой видят в философии не научное постижение мира и не художественное его освоение, а использование того и другого для сверхнаучных и сверххудожественных, экзистенциальных целей. «Философ» этой традиции не специалист, а особый человек, мудрец, чья жизнь уже есть философское произведение. Интересно в связи с этим утверждение Голосовкера, что все его сочинения суть только отдельные моменты мифа его жизни. В заметке «О моем труде „Имагинативный абсолют“» он пишет: «Миф моей жизни мною написан — но пока это только набросок, он еще не завершен ни вглубь, ни вширь, ни в длину». Это пишет человек семидесяти лет. Парадоксальным образом собственной длящейся жизни Голосовкер придает статус Мифа, т. е. отлитого и завершенного, как осуществившаяся судьба, а своим сочинениям — статус незавершенной, развивающейся жизни. За таким парадоксом стоит определенная позиция, описанная в автобиографическом эссе, так и названном «Миф моей жизни» (1940): «Есть жизни, которые таят в себе миф. Их смысл в духовном созидании: в этом созидании воплощается и раскрывается этот миф. Творения такой жизни суть только фазы, этапы самовоплощения мифа. У такой жизни есть тема. Эта тема сперва намечается иногда только одним словом, выражением, фразой. <...> Фраза может превратиться в этюд, брошенный намек — в явный сюжет. Так возникает мифотема. Она мелькает среди иных сюжетных тем, иногда особенно отчетливо возникает на срывах (неразборчиво.— Н. Б.), при жизненных коллизиях. То она скользит волной среди волн, а еще чаще скользит под волной как автобиографический подтекст, то она вычерчивается предметно. Наконец она воплощается в полное творение: возникает развитие мифотемы. Теперь мифотема становится целью и смыслом. <...> Это обычно первое большое вершинное произведение юности, апофеоз ее фазы-романтики. Итак, раз эта мифотема есть раскрытие мифа самой жизни автора, самого духа автора и некое предвидение его судьбы, то произведение такое выступает как первообраз мифа его жизни. Далее мифотема претерпевает многие метаморфозы, меняя свои образы и имена».

Голосовкер рассматривает затем три погибших в огне сочинения («Великий Романтик», «Запись неистребимая» и «Имагинативный абсолют») как три фазы развития мифотемы собственной жизни. По его словам, раскрытию мифотемы, сосредоточенному труду над ней были принесены в жертву карьера, комфорт, положение, личное счастье и известность. Яков Эммануилович не показывал своих сочинений, полагая, что они еще не вполне отделаны. Но почти все погибло, и в пятьдесят лет Голосовкер поторопился назвать свою жизнь неоправданной.

Вторая половина жизни во многом была посвящена восстановлению ут-

раченного. Голосовкер заново переживает идеи и мысли своей юности и, двигаясь в обратном току времени направлении, становится едва ли не старше своих учителей и кумиров своей молодости. Он делается одинок, словно надолго пережил свое поколение. Седобородый неразговорчивый старец, задающий быстрые и неожиданные вопросы, чужой, как анахронизм, и импозантный, как он же, притягательный и опасный своей инаковостью, Яков Эммануилович и впрямь сделался мифом для людей конца 50-х — начала 60-х годов. Таким он предстает в небольшой новелле Леонида Мартынова «Поиски абсолюта»¹⁰. Судя по заглавию, писатель знал об основном труде Голосовкера, но в новелле Яков Эммануилович — это главным образом автор очень популярной в 60-е годы книги о Достоевском и Канте¹¹, поражавшей читателя прежде всего внутренней свободой ее автора. Ю. А. Айхенвальд в 1962 г. посвятил Я. Э. Голосовкеру стихи, которые, с позволения автора, приводим полностью: «Кто прав, титаны или боги? / Я думаю о старике; / Он заперся в чужой эпохе, / Как в собственном особняке. / Там окна были с витражами, / Всё витражи преображали, / И сочетаньем внешней жизни / С цветным и четким витражом, / Изменчивого с неподвижным, / Был человек заморожен. / На нем ничто не удержалось — / Ни дом, ни чувство, ни семья, / Ни человеческая жалость, / Ни право пожалеть себя. / Он жил один в пустынном доме / И охранял игру теней. / Он хорошо писал о ней, / И был угрюм и вероломен. / Я вспомнил маленькую гору. / Ни капли зелени живой! / Ей нужно быть крутой и голой, / Чтоб чувствовать себя горой.» Слова о «вероломстве» едва ли справедливы в прямом их смысле, но они хорошо передают знакомое многим, кто знал Якова Эммануиловича в последние годы его жизни, чувство неопределенной опасности, непредсказуемости, исходящей от старого мифотворца. Он не имел учеников. В молодом поколении ему виделись скорее зрители, и для них он играл со всею серьезностью, никогда не уходя со сцены за кулисы, героя своей имажинативной мифологии.

О книге

Если в своей жизни Голосовкер видел миф; то свои книги он наделял биографией. Появление «Имажинативного абсолюта» он связывает с внешней и внутренней необходимостью, поскольку сочинение представляет собою не только «третью фазу жизни» его автора, но и фазу истории. «Сегодня сдвиг культуры слишком стремителен, — пишет Я. Э. Голосовкер в начале Второй мировой войны. — Табель высших духовных ценностей, вся система идеалов, надтреснутая во многих местах, рухнула и разбилась в осколки. Само слово «дух» стало непонятным. Слишком обнажились низшие инстинкты — вегетативный и сексуальный. Слишком уверенно заговорил логический механизм рассудка (по сути своей всегда технический аппарат сознательности, ограниченного поля зрения), претендуя свою машинообразность дать в качестве руко-

¹⁰ См. сборник Л. Мартынова: Черты сходства. М., 1982, с. 167—177.

¹¹ Голосовкер Я. Э. Достоевский и Кант. Размышления читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума». М., 1963. В настоящее время книга переводится в Японии.

водства инстинкту. Так понимали идею господства над природой. <...> Необходимость рождения имажинативного абсолюта была в человеке одновременно голосом культуры и природы — разорванных, враждебных, ненавидящих друг друга и тем не менее предчувственно томящихся друг о друге, ищущих взаимного соединения вне меня при неразрывности внутри меня. Обнажение физиологических функций культуры и логического механизма этих функций, исчезновение смысла жизни — как это всегда бывает при больших катастрофах, когда гибнет самый критерий оценок, — и подмена смысла жизни насыщением низших инстинктов, ложным смыслом, некультурным, сто раз оболганной природы вызвало требование создать этот смысл или хотя бы указать путь к нему, чтобы вырвать человечество из вакуума якобы культуры. Надлежало припомнить, что природа и культура не два начала, а одно: они — одно, осуществляемое через человека его духом. <...> Надлежало вернуть духу его место в единстве природы и культуры. Так само собой стало для меня очевидным, что дух не что иное, как инстинкт. Это было то искомое, которое открывало новую страницу в истории человеческого духа и философии. Положение — дух есть инстинкт — легло в основание той системы философии, которую я назвал «Имажинативный абсолют»: дух как высший инстинкт» («Миф моей жизни»).

Мысли Голосовкера о природе и культуре и о природе культуры, конечно, вписываются в контекст философских исканий в Европе в первой трети XX в., в контекст борьбы интеллектуалов с интеллектуализмом, рационального развенчания «рацио». С некоторых пор в европейской философии ясно определились направления, ориентированные на научность, с одной стороны, и на мифотворчество или искусство — с другой. Как показывает С. С. Аверинцев, уже в XIX в. философский декаданс, сменивший классический идеализм, выявил «резко диссонирующие, но и связанные какой-то тайной связью противоположные крайности: на одном полюсе — постылая „трезвость“ позитивизма и вульгарного материализма, на другом полюсе — „хмель“ иррационализма»¹². Позиция Голосовкера на этом фоне выглядит несколько архаично, он примыкает к романтическому, а не неоромантическому пониманию культуры и античной культуры. Такая позиция не только допускает существование позитивной науки, но относится к ней с уважением¹³. Ницшеанский опыт уничтожения научной, рациональной критики во имя инстинктуального, экстатического, иррационального начала Голосовкер обходит. С его умонастроением скорее согласуется мысль об органической, естественной культуре, уже у Гумбольдта противопоставляемой цивилизации; тот же Гумбольдт говорил и об «интеллектуальном инстинкте разума»¹⁴. Представления о естественной предназначенности человека к духовной деятельности, о врожденных способностях к язы-

¹² Аверинцев С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания.— Новое в современной классической филологии. М., 1979, с. 7.

¹³ О сциентизме внутри романтического мировоззрения см.: Михайлов А. В. Генрих фон Клейст и проблемы романтизма.— Искусство романтической эпохи: Материалы научной конференции (1968). М., 1969, с. 106—126.

¹⁴ Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М., 1984, с. 314, ср. с. 112.

ку, созданию звуковой, словесной, пластической гармонии, к сложным формам государственной жизни восходят к эпохе Просвещения, а романтизм видит в непереваемом *Bildungstrieb* проявление такой предназначенности. И у Голосовкера отстаивается естественное происхождение культуры как способности непосредственно понимать и создавать смыслы: культура «эмбрионально создана самой природой». Самый интерес Голосовкера к инстинкту и противопоставление его рассудку, а также интерес к фантазии, противопоставление метафорического мышления как еще связывающего человека с действительностью абстрактным понятиям как уже лишенным этой связи,— все это интересы и противопоставления романтические. Вспомним, например, слова В. Ф. Одоевского: «Человек должен окончить тем, чем он начал; он должен свои прежние инстинктуальные познания найти рациональным образом; словом, ум возвысить до инстинкта»¹⁵. С романтиками, ранними и поздними, Голосовкера связывает даже внешняя форма — слова, стиль, композиция, как, скажем, пристрастие к фрагментам, к небольшим законченным частям. Действительно, целые книги коротких рассуждений и афоризмов принадлежат Ф. Шеллингу, Ф. Шлегелю, Ф. Ницше. Десятки раз не только в Германии, но и в России, переиздавались «Парерга» Шопенгауэра; «Фрагменты» сочинял Новалис, а «Психологические заметки» В. Ф. Одоевского строятся как отдельные записи дневникового характера. Связь с романтизмом сохраняется у Голосовкера и тогда, когда он выворачивает романтическую мысль наизнанку: так, например, Абсолют Шеллинга из божества, где неразлично слиты субъект и объект, сделался у Голосовкера его противоположностью — инстинктом. В терминологии Голосовкера также ощутима ориентация на немецкую традицию. Голосовкер не может обойтись без «анималитета», «моралитета», «культуримагинаций», привержен оксюморонам, как «мечущаяся необходимость», и сложным словам, как «смыслообраз». Иногда он заранее предвидит недоумение читателя: «Я сознаю всю опасность этого слова „Абсолют“ и все недоумения, которые оно может породить». Голосовкер отрицает тождество своего «абсолюта» с субъектом познания трансцендентного идеализма, с абсолютной идеей Гегеля, с волей или интеллектом Шопенгауэра, с имажинацией и инспирацией Рудольфа Штейнера. Беспредпосылочный характер имажинативного абсолюта трактуется Голосовкером как его инстинктивность и естественность. Итак, абсолют у Голосовкера не имеет никакого отношения к трансценденции. Но «на ее месте» у Голосовкера появляется идея космического разума, аранжированная в соответствии с эрой освоения космоса: «Я вынужден допустить,— пишет Голосовкер,— и другие разумные создания на планетах иных солнечных систем, иных звездных городов, иных вселенных. Я вынужден допустить любое развитие их разума и их инстинктов, и в отношении их мощи, и их знания, и их способов, темпов и характера познания, и их возможности воздействия на мир и его создания. Я это вынужден сделать, ибо иначе я должен отказаться от науки, не только открывающей мне возможность так мыслить, но и вынуждающей меня так мыслить». Требуется пояснения и термин «имажинативный». В неопубликованной «Имажинативной эстетике» Голосовкер настаивает на том, что имажинативный реализм не

¹⁵ Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве. М., 1982, с. 81.

есть воображаемый реализм, который был бы только «кажущимся реализмом». Термин «имагинативный» не означает выдуманный или иллюзорный. Создаваемое воображением создается на самом деле и утверждается как бытие, т. е. как нечто сотворенное навеки. Выбор термина «имагинация» вместо «воображения» обусловлен, в частности, тем, что первый в отличие от второго может иметь множественное число, а также тем, что воображение понимается скорее как способность, а «имагинация» охватывает и способность, и действие, и процесс, и результат. Впрочем, иногда «воображение» выступает у Голосовкера в качестве синонима имагинации. Со словом «фантазия» Голосовкер ассоциирует в основном иллюзорное, пустое, обманное, как раз то, что по его мнению, связывает обычно с воображением человек науки, который приписывает создание смыслов отвлеченному рассуждению. Для Голосовкера главное поле деятельности имагинативного абсолюта — философия. В архивной рукописи «Имагинативная эстетика» он говорит о философии как об искусстве архитектоники смысла, бесконечном как вселенная; однако архитектоника вселенной и философии не обязаны быть одинаковыми. Уверенность в их тождестве Голосовкер относит на счет грез органической натурфилософии. «Пусть эта прекрасная греза живет и радуется тех, кому нужна для культуры мировая гармония. Греза никогда не мешала и не мешает истине». О смысле же Голосовкер говорит как о непредставимом, смысл есть не понятие, а понимание. «Смыслообразы — это прежде всего идеи разума воображения, нами понимаемые, но вовсе не представимые. Идей себе представить нельзя. Они внутренние образы, которые могут получить и художественное воплощение <...>, но могут оставаться только образами философии, т. е. только смыслообразами», ведь философия как искусство своего рода не только подобно художеству оперирует смыслообразами, а не научными понятиями и терминами, но и научные понятия превращает в смыслообразы. «Микрообъект для науки есть физическая частица и импульс или математическая формула. Микрообъект для философии есть смыслообраз». Философия и искусство по-разному выражают смыслообраз: первое — средствами внутренней формы, и акцент падает на первую часть слова, на «смысл», второе — средствами внешней формы, и акцент падает на «образ». При этом Голосовкер не требует для философских произведений специфически художественной формы. Образцами философии-как-искусства он называет «Монадологию» Лейбница, «Наукоучение» Фихте, «Феноменологию духа» Гегеля, «Критику чистого разума» Канта. По Голосовкеру, в этих сочинениях сам отвлеченный «чистый» разум часто служит, особенно у Канта, смыслообразом для имагинативного разума.

Из представлений Голосовкера о философии легко догадаться, каков образ его филологии. Коль скоро теоретический (научный) разум не создает идей, то науке нечем жить, если разум, имеющий инстинктуальные корни, способный вкладывать смысл в вещи, работающий спонтанно и не давая себе отчета в своей механике, но подчиняющийся скрытым законам, именуемым у Голосовкера законами диалектической логики, — если этот разум воображения не даст исследователю идею открытия. Не само открытие или изобретение, — утверждает Голосовкер, — но идея его принадлежит имагинативному разуму. Голосовкер, если воспользоваться его выражением, удаляет с глаз читателя

филологическую кухню. Но, возможно, ее как таковой и не было. Было непосредственное усматривание связи вещей и сообщение о ней в возможно убедительной форме. В сочинениях Голосовкера можно видеть «идеи открытий»: сам он считал их выводами, а для других — это скорее концептуальные проспекты исследований. Такова эта филология, одновременно недоступная для критики и беззащитная перед нею. Голосовкер предлагает заменить критерий точности, бессмысленный с его точки зрения в гуманитарной сфере, критерием «строгости». Что имеется в виду, однако, не вполне ясно. Может быть, речь тут идет о внутренней ответственности создателя идей и концепций, у которого — и тем он отличается от исследователя-скептика, расчищающего мир от иллюзий, т. е. вчерашних концепций — нет ни образцов, ни авторитетов, и которому критический метод не служит, как тем, верой и правдой. Иными словами, считать надо точно, но нужно еще выбрать, что считать, а тут уместно понятие строгости в его этических коннотациях — строгости к себе. Дальнейшая проверка идей и концепций Голосовкера позволит определить, достаточно ли строг был их создатель. Во всяком случае, работа над логикой мифа для своего времени была новаторской и по сей день не утратила значения.

Голосовкера отличала неприязнь сразу к двум вещам: к отвлеченному теоретизированию и к грубому утилитаризму и практицизму. Эти антипатии вели его к конструированию некоего «третьего рода» — духовной эмпирики. Голосовкер всячески отрешивается от идеализма и, конечно, его нельзя назвать философом-идеалистом в точном смысле этого термина. «Идеализм» Якова Эммануиловича личный и психологический, а не философский. Он не раз возвращается к мысли о том, что герои и образы литературных произведений, культурные ценности и идеи «реальней» для него текучей материальной эмпирии. Когда Яков Эммануилович сравнивает свои впечатления от гибели дерева в «Трех смертях» Льва Толстого и воспоминание о реальном дереве, в которое на его глазах попала молния, он признает, что дерево у Толстого реальней собственного воспоминания: «Я с детства слышу и вижу это падение и слышу свист малиновки, перепорхнувшей с его ветвей». Далекую гибель Александрийской библиотеки Голосовкер чувствовал как незаживающую рану на теле всечеловеческой культуры. Живя в кругу «особо близких», т. е. героев книг и их авторов, как он выражался, «близких-из-бытия» в отличие от «близких-из-существования», Голосовкер восхищается фактом культурного преемства, наследованием знаний и образов, словом, традицией, как чудом. Он называет традицию самостоятельной жизнью имажинативной реальности. Таким образом, самая высокая степень реальности отождествляется с «культурностью» и принципиальным бессмертием (т. е. для культурных ценностей не существует закона естественной смерти). «Культура в непрерывное и изменчивое вкладывает вечное и постоянное и его хранит как бытие». Обожествление культуры у Голосовкера безрелигиозно. Достаточно сравнить позицию Голосовкера с позицией Вячеслава Иванова, например, из «Переписки из двух углов», чтобы это стало ясно. И Иванов видит в культуре нечто «воистину священное», творческую память, и Иванов связывает культуру и бессмертие¹⁶. Но для него культура — лестница, путь к

¹⁶ См.: *Иванов Вяч., Гершензон М.* Переписка из двух углов. М., 1920, с. 46 и др.

высшему, а не само это высшее. Внеположна культуре вера, которая непосредственно связывает личность с абсолютным бытием. Пиетет Голосовкера, обращенный к культурной традиции, к духовным ценностям, накопленным человечеством, возможно, переключается с настроениями самого последнего времени, когда становится все очевидней, что никакое самое высокое развитие культуры не гарантирует сохранности и воспроизведения даже элементарных ее оснований. Любое общество может быть низведено до самого низкого «варварства», может погибнуть и вся земная цивилизация. Очевидная хрупкость культуры вызывает к жизни усиление ее символической защиты — настоячивые заявления о ее вечности, о ее бессмертии.

В середине XX в. для Голосовкера Шеллинг и Кант, Ницше и Шопенгауэр — авторы, с которыми он спорит и на которых ссылается как на что-то непосредственно близкое. Как сверхпоздний романтик он связывает для нас ставшее историей начало изучения мифологии во времена романтизма и современный взгляд на мифологию как на примитивную гносеологию, например, у К. Леви-Строса и Г. Башляра. Сколь ни велик разрыв между образом мифологии как «универсума в более торжественном одеянии, в своем абсолютном облике»¹⁷ и как инструмента классификации и анализа, бессознательно-логического разрешения противоречий у К. Леви-Строса, Голосовкер оказывается между ними посредником. Романтики и, казалось бы, совершенно чуждые им исследователи структурного направления исходят из того, что если есть логика точного знания, то своеобразная логика есть и у «заблуждения» во всем, что не является наукой — в мифах, снах и т. п. Конечно, это не строгий вывод, а только формулировка позиции в форме вывода, но надо признать, что такая позиция имеет в настоящее время немало сторонников в самых разных областях. Предпочтение оказывается не оппозиции космос — хаос, а паре космос/антикосмос, что ведет к поискам закономерностей и «порядка» в сферах, которые ранее считались лишенными структуры, расплывчатыми, полными случайностей и произвола, спутанными, без плана и расчета. Дело чести — обнаружить структуру, глубоко запрятанную, выдающую себя за аморфность. Понятно, что в этом направлении работает и К. Леви-Строс. Именно с ним сопоставляет Голосовкера Е. М. Мелетинский, ознакомившийся с архивной рукописью «Логика античного мифа»¹⁸. В середине века Голосовкер утверждал, что еще не разработана морфология мысли, не построена гносеология ненаучных форм мышления, что миф используется как подсобное средство, источник сведений для этнографии, литературоведения, лингвистики, а в нем самом видят кривое отражение определенных исторических условий. Историко-культурный подход к мифологии Голосовкер не отрицал и сам отдал ему дань в своих сочинениях. Это уже упоминавшаяся работа «Историческое предварение к эллинским мифам» и публикуемое в настоящем издании эссе «Лирика — трагедия — музей и площадь», первые варианты которого относятся к началу 30-х годов, а некоторые редакции озаглавлены «Историческое введение к эллинским мифам. Часть II». Голосовкер полагает, однако, что настала пора посмотреть на мифы как на «порождения только воображения»

¹⁷ Шеллинг Ф. В. *Философия искусства*. М., 1966, с. 105.

¹⁸ Мелетинский Е. М. *Поэтика мифа*. М., 1976, с. 141—143.

с его особой логикой. Мифологический сюжет есть, по Голосовкеру, имагинативная действительность, в основе которой лежат такие категории, как игра и метаморфоза. Система отношений и связей в этой действительности иная, чем в действительности, к которой приложим наш здравый смысл¹⁹. Для формы знания об имагинативной действительности Голосовкер создает особый термин — «энигматическое знание» (от греч. «энигма» — загадка). Надо иметь в виду, что энигматическая логика — это способ разворачивать энигмы, говорить энигмами, а не объяснять их, загадывать, а не разгадывать загадки. Примерно в одно время с Голосовкером Леви-Стросс выдвигает тезис относительной независимости коллективно-бессознательного фантазирования от влияния других форм жизнедеятельности и влияния социально-экономических инфраструктур; он считает поэтому, что мифы относительно адекватно отражают «анатомию ума». Идея парадигматического чтения смысла мифа у Леви-Стросса как будто бы перекликается с представлением об энигматическом знании в мифе. Когда Голосовкер говорит о снятии закона причинности в мифе и замене его чудесным свойством предмета или героя, он вплотную подходит к вопросу о мифологической семантике: герой мифа делает то, что сам обозначает, и обладает тем, что дублирует его семантику (так шлем-невидимка Аида дублирует семантику Аида — незримой смерти). Очень интересно в этом отношении наблюдение Голосовкера над «вещественным» аргументом, т. е. конкретным характером «обоснования» или аналога логического «обоснования»: Афина — мудрость Зевса, «поэтому» Афина рождена из головы Зевса. Рождение Афины — «вещественный» аргумент в пользу абстрактного смысла. Голосовкер предпочитает говорить о смысле, теме, символе, а не о семантике, но это чисто терминологические различия.

Голосовкеру ясно, что семантика героя играет определяющую роль для сюжета, когда он показывает, что миф не обращает внимания на размеры героев и сводит Геракла и Атланта как равновеликих, потому что на первом плане смысл «герой Геракл» и смысл «Атлант», а не соотношение размеров их тел. Тождество семантики героя или вещи и их функций тоже проявляется конкретным сюжетным ходом; при этом Голосовкер отмечает абсолютность качеств и функций существ и предметов «мира чудесного»: волшебное оружие бьет без промаха, цель всегда достигается, функция всегда выполняется, а неуспех означает только уничтожение самых носителей функций. Сфинга, чья загадка разгадана, бросается со скалы, демонстрируя абсолютность свойств и качеств мифологического мира: все или ничего.

Рассматривая «логику алогии», Голосовкер предлагает весьма интересную трактовку судьбы и предопределения. Чем дальше в прошлое, тем менее свободными и случайными представляются действия людей. Если непосредственно совершаемые поступки кажутся произвольными и необязательными, то все

¹⁹ Вероятно, Голосовкер следовал здесь также Л. Фейербаху, которому посвящен целый раздел «Имагинативного абсолюта». В частности, Голосовкеру близка мысль Фейербаха о том, что древний человек видел в вещах свои о них вымыслы, тогда как так называемое «непосредственное чувственное созерцание» есть плод достаточно позднего развития, во всяком случае более позднего, нежели представления и фантазии (см. «Основы философии будущего»).

бывшее и имевшее последствия осмысливается как бывшее «недаром». В мифе о Мойрах и предопределении по воле богов объединяются оба хода мысли: все произошедшее имело место с необходимостью, ибо предопределено богами, судьбой, Мойрами, но предопределено не в результате «объективных» условий, а по индивидуальной воле любого божества или же специально божества судьбы. В повествовании предопределение не выводится задним числом, а сообщается с самого начала, после чего события развиваются так, словно исход их не предрешен. Таким образом, алогичность, подобная предрешенной предпосылке, имеет свое обоснование в способе осмысления событий и в способе их передачи в сюжете повествования.

Е. М. Мелетинский справедливо относит к наибольшим удачам Голосовкера «изучение движения некоторых чувственных образов по „кривой смысла“ до превращения этой кривой в замкнутый круг. Указанное движение дается как логика широчайшего комбинирования и трансформирования совсем „по-левистроссовски“»²⁰. Голосовкер связывает семантику и функцию героя, семантику и сюжетный ход, семантику и целый сюжет, и, наконец, семантику и трансформации сюжета от версии к версии, от мифа к мифу: «Совокупность <...> конкретных образов, представленных в плане одного развивающегося смысла, например, „зрение“, как смысл ряда образов, составляет „целокупный образ“ группы мифов, которые были созданы в разные времена народом, его поэтами и мыслителями, иногда независимо друг от друга. Но если проследить по фазам метаморфозу смысла такой группы мифов, мы убедимся, что воображение множества нам неизвестных создателей его единичных конкретных образов, изменявших по-своему смысл этих единичных образов, дает в итоге строго логическое последовательное развитие смысла этих образов до полного его исчерпывания». Описывая далее способы комбинирования элементов, Голосовкер указывает на роль контраста: «принцип контраста проводится в разнообразных планах, создавая как бы систему кривых, по которым двигаются детали единичных конкретных образов...» Но дело не в самом по себе контрасте, или оппозиции, Голосовкер по-своему формулирует здесь известный закон медиации противоположностей: «контраст своим отталкиванием скорее стимулирует движение образа в сторону усиления или ослабления или осложнения и переключения смысла, создавая промежуточные логические ступени по восходящей или нисходящей кривой, то есть контраст вызывает последовательную метаморфозу в рамках целокупного образа». Логику мифа Голосовкер связывает с диалектической логикой и в третьей части «Имагинативного абсолюта», не вошедшей в настоящее издание, формулирует восемь законов или приемов диалектической логики мифотворчества²¹. Хотя формулировки законов диалектической логики ясно показы-

²⁰ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа, с. 142.

²¹ Вот основные формулировки этих законов-эним, как называет их автор: 1) «закон осуществленного противоречия как гармония и смысл, выражаемый в эстетике как категория трагического»; 2) «закон сложности простоты, выражаемый особенно отчетливо и полно в лирике, особенно в мелике эллинов, куда приводит еще „ритмомелодика“ (выражающая „этос“ — настроение) наряду с вибрацией и аберрацией смысла»; 3) «закон или прием фигуры „оксюморон“, приложимый к смыслообразам воображения <...>, когда из сочетания двух контрастирующих смыслов возникает новый смысл — эсте-

вают, что речь идет не о законах бытия в целом, но о законах творчества, вместе с тем Голосовкер, по-видимому, искал в природе подобий этим законам. Он был крайне заинтересован открытиями в физике микромира. Как известно, эти открытия пугали именно здравый смысл, успевший ассимилировать традиционные научные представления о природе. Решительность, с которой новая физика отбросила требования формальной логики и вынудила позитивистски воспитанное сознание к перестройке, напоминает Голосовкеру невозмутимость, с которой мифология игнорирует такие законы и требует умения понимать энигмы, не разгадывая их. Если в физике эпохи динамической субстанции говорят о «дрожании геометрии», то Голосовкер видит в этом онтологическую опору для своих рассуждений о вибрации смысла в стихе²², для того чтобы в идее видеть некое подобие волны, трансформацию смысла. Активный взаимообмен метафорами между естественными и гуманитарными науками сегодня явление весьма заметное. Мы, конечно, не беремась здесь давать оценку такому «романтизму разума», как однажды определили эту тенденцию применительно к Гастону Башляру²³. Многое говорит, однако, в пользу ее эвристической ценности, какую имеют, на наш взгляд, и формулировки диалектической логики мифотворчества у Голосовкера.

«Имагинативный абсолют» Голосовкер считал важнейшим своим трудом. Сочинение имело несколько редакций, последние датированы 1956 и 1961 г. Редакция 1961 г. отражает, видимо, последнюю волю автора, но работа над рукописью осталась незаконченной. Для настоящей публикации были взяты некоторые фрагменты первой части рукописи, которая собственно и называется «Имагинативный абсолют»; вторая часть — «Логика античного мифа» — публикуется практически без сокращений; третья часть — «Имагинативная эстетика» — не включена в настоящую книгу. Эссе «Лирика — трагедия — музей и площадь» вместо нее публикуется полностью. При подборе фрагментов из первой части мы руководствовались целью дать представление относительно общих воззрений Я. Э. Голосовкера, необходимое для понимания его анализа мифологии. Для этих целей была использована незначительная часть рукописи. В тексте были исправлены некоторые случайные и несомненные lapsus calami; купюры обозначены <...>, дополнения составителей заключены в угловые скобки. Составители отказались от некоторой вычурности в графическом облике текста: столбцы, множество абзацев, курсив и разрядка в необычных количествах. Вероятно, графическое интонирование текста, повышен-

тический»; 4) «закон диалектико-синтетического взаимоотношения <...>, к нему примыкает закон транссубъективной реальности эстетического предмета как смыслообраза»; 5) «общий закон эстетики „единство-в-многообразии“, обнаруженный еще античной философией»; 6) «закон „изменчивость-в-постоянстве“ как общий закон или как энигма культуры вообще»; 7) «закон метаморфозы мифологического образа, или закон спонтанного диалектического движения образа по смысловой кривой»; 8) «закон амбивалентности познавательного и творческого познания».

²² Эта мысль особенно важна в связи с теорией перевода: такая «вибрация» — первое, что исчезает из стиха при переводе, этим и объясняется частое впечатление мертвенности переводной поэзии.

²³ См.: *Hypolite J. Gaston Bachelard ou le romantisme de l'intelligence.* — *Revue philosophique de la France et de l'étranger.* Vol. 144, 1954, с. 85—96.

ный тон, которым говорит архивный экземпляр рукописи, обусловлен отсутствием слушателей: нажим на голос при письме обратно пропорционален числу живых собеседников. В книге же это выглядит как экзальтация и неуместная многозначительность.

Есть и другая причина повышенного тона работы: кроме «Лирики — трагедии...», все остальные страницы книги — это тексты восстановленные, а восстановление, как известно, требует огромных усилий. Вскоре после гибели архива Голосовкер писал: «Я вижу рукописи, я вижу страницы, предо мной, как призраки, проносятся былые мысли; возникают и тут же куда-то ныряют созданные мною смыслы целого, вычерчиваются отдельные профили, но воплощенного (материального), облеченного в форму того, что жило словом, образом, ритмом, что было сплавлено в целостность замысла — этого нет» («Миф моей жизни»). Прошли годы, прежде чем Яков Эммануилович смог приняться за восстановление своей работы.

Материалы архива, где находятся еще многие интересные рукописи, о которых мы даже не упомянули, любезно были предоставлены для печати его хранителем С. О. Шмидтом, которому составители выражают горячую признательность за помощь, советы и целый ряд необходимых сведений. Составители выражают также благодарность С. С. Аверинцеву, С. Ю. Неклюдову и А. В. Михайлову, прочитавшим рукопись и сделавшим ценные замечания.

Н. В. Брагинская

УКАЗАТЕЛЬ *

- Аверинцев С. С. 198, 206
 Агава 55, 85
 Агамемнон 28, 38, 56, 170
 Агасфер 139
 Агафон 87
 Адлер Ф. 135
 Адмет 35
 Адрастея 113
 Аид 17, 20, 24, 26, 27, 32, 39, 41, 51, 52, 62, 68, 73, 75, 76, 168, 173, 203
 Айга 74
 Айхенвальд Ю. А. 197
 Академ 92
 Акусилай 174
 Александр Македонский 88, 91, 92, 95
 Алексид 175
 Алкей 81, 83, 91, 191
 Алкеста 20, 23
 Алкивиад 80
 Алкионей 43
 Алкман 81, 83, 174
 Алкмена 25, 46
 Алоады (От, Эфиальт) 36
 Аминтор 59
 Амфиарай 32
 Амфид 175
 Амфион 42
 Амфисса 171
 Амфитрион 46
 Анакреонт 81, 174
 Анаксимандр 121, 178
 Ананка 45, 47, 104
 Андреев, Леонид 191
 Аний 46, 50, 62
 Аничков Е. В. 174
 Анненский И. Ф. 63, 107, 174, 177, 178, 194
 Антиох 94
 Антифан 175
 Антихрист 139
 Анхиз 57
 Аполлодор (псевдо-) 35, 169, 176
 Аполлон 24, 28, 30, 32, 33, 35, 39, 45, 55, 56, 59, 60, 169, 170, 174
 Аполлоний Родосский 65, 171
 Апулей 36
 Арго 43, 52
 Аргус 12, 13, 48, 49, 51—53, 64
 Арей 20, 38, 56, 67
 Ариадна 32
 Ариман 139, 142
 Аристид 80
 Аристотель 8, 10, 32, 34, 77, 90, 95, 101, 115, 151, 166, 169, 180, 181, 189
 Аристофан 92, 174—176
 Аркесилай 90, 176
 Артемида 41, 60, 61, 80, 88, 143
 Архилох 81, 83, 91, 175
 Асклепий 59, 60
 Асмус В. Ф. 43, 193
 Ата-Обман 61
 Атлант 36, 43, 203
 Атрей 84
 Аттал 94
 Аттила 143
 Афамант 29, 55
 Афаня 40, 170
 Афина (Афина Паллада) 24—28, 34, 38, 39, 41, 56, 57, 67, 99, 107, 170, 177, 203; см. также Паллада
 Афродита 22, 24, 28, 37, 38, 41, 56, 57, 67, 95, 128, 143
 Ахелой 66, 75
 Ахилл 22, 25, 26, 28, 30, 33, 34, 39, 40, 56, 57, 59, 60, 67, 98, 100, 105, 106, 108, 113, 139, 168, 170
 Аэт 65, 171
 Аянт 84
 Башляр Г. 70, 73, 172, 202, 205
 Белецкий А. И. 192, 193
 Беллерофонт 16, 32, 50, 194
 Белый А. 179
 Белый Утес (Белая Скала) 20, 41
 Бёме Я. 155
 Бергсон А. 114
 Бюен 193
 Блок А. А. 162, 179
 Бобров С. П. 192
 Бодлер Ш. 191
 Бореады (Зет, Калаид) 31, 59
 Борей 59
 Брентано Ф. 181
 Бруно Дж. 128, 159
 Брут 143
 Брьюсов В. Я. 189

* Кроме имен в Указатель включены названия мифических locus.

- Булгаков М. А. 191
 Быков К. М. 159, 181
 Вагнер Р. 100, 111, 113
 Вагнер (персонаж Гете) 103
 Вакхилид 17, 26, 89
 Валентин Гностик 114, 155
 Вергилий 172
 Версаев В. В. 175
 Вернадский В. И. 182
 Верхарн Э. 191
 Верховский Ю. Н. 192
 Вилямовиц—Мёллендорф У. фон (Wilamowitz) 20, 173, 189
 Вильмонт Н. Н. 193
 Вильсон Ч. Т. Р. 71, 173
 Власть 112
 Вотан 100
 Врубель М. А. 128
 Гагий Тразентский 170
 Гален 176
 Ганимед 42, 67
 Гарпи 30, 31, 59, 62, 171
 Гегель Г. В. Ф. 100, 101, 109, 110, 112, 113, 115, 118, 147, 150, 154, 166, 199, 200
 Гектор 28, 33, 34, 67
 Гелий 13, 25, 36, 51—53, 60, 62, 63, 107
 Гелла 29
 Гельдерлин Фр. 137, 162, 178, 181, 188, 191
 Гера 24, 25, 29, 41, 52, 59, 107, 108
 Геракл 20, 22, 24, 25, 30, 31, 35, 38, 39, 43, 44, 46, 50, 57, 58, 60, 66, 68, 75, 85, 97, 101—103, 105—110, 169, 171, 177, 178, 203; ср. Геркулес
 Гераклиды 22
 Гераклит Эфесский 13, 14, 28, 44, 80, 81, 104, 121, 126, 150, 151, 157, 168, 169, 176, 179
 Геркулес Фарнесский 107
 Гермес 24, 25, 51, 52, 98—100, 103, 168, 177
 Гермесанакт 175
 Гермiona 193
 Геродот 17
 Герон Александрийский 171
 Геронд 176
 Герострат 88, 143
 Гершензон М. О. 179
 Гесиод 14, 103, 168, 169, 176, 193
 Геспера 171
 Геспериды 35, 65, 67, 75, 107, 171
 Гестия 24
 Гете И. В. 79, 98, 99, 103, 110, 113, 137, 162, 174, 177
 Гефест 22, 27, 60, 65, 67, 102, 168, 171, 177
 Гея (Гея-Земля) 32, 51, 75; см. также Земля, Мать-Земля
 Гилл 108
 Гиперборея 40, 170
 Гипнос-Сон 20
 Главк 41, 42, 46, 58, 171
 Гоголь Н. В. 36, 66, 171
 Голиаф 43
 Гомер 17, 28, 37, 41, 52, 55, 56, 69, 108, 113, 169, 170
 Горащий 37, 94, 127, 171, 192
 Горгоны 27, 66, 171
 Граббе Х. 192
 Гудзий Н. К. 193
 Гумбольдт В. фон 79, 198
 Гюго В. 153, 181
 Гюйо Ж. М. 80, 114, 174
 Давид (библ.) 43
 Данаиды 47
 Дарвин Ч. 181
 Дафнис 51, 60
 Деифоб 28
 Деметра 23, 52, 63, 67
 Деметрий Полиоркет 90
 Деметрий Фалерский 90
 Демогорон 99
 Демодок 49, 55
 Демокрит 157
 Демосфен 90
 Детуш Ж. Л. 76, 173
 Деянира 43
 Дьявол 142
 Диоген Лазртский 167, 176
 Диоген Синопский 80, 91, 94, 176
 Диомед 38, 56, 67
 Дион 92
 Дионис 55, 60, 62, 63, 84, 85, 112, 113, 168, 171, 178
 Дионисий Младший 92
 Дионисий Старший 92
 Диоскуры (Кастор, Полидевк) 52, 171
 Диотима 146
 Дирак П. А. М. 70—73, 172, 173
 Дифирамб (Дионис) 24, 168
 Додонский дуб 32
 Дозодоар 178
 Дон Кихот 143, 144
 Дориха 188
 Достоевский Ф. М. 14, 109, 142, 177, 197
 Евгемер 17
 Еврипид 17, 29, 55, 64, 84, 85, 87, 88, 95, 107, 108, 168
 Еврисфей 22, 108

- Елена 26, 28, 29, 36, 39, 46, 57, 113, 168, 169
 Елисейские поля 168
 Ехидна 68
 Жуковский В. А. 191
 Замятин Е. И. 179
 Заря-Эос см. Эос
 Зевс 20—22, 24—27, 32, 33, 37, 41, 43—46, 50, 52, 57, 59, 61, 63, 67, 74, 98—106, 111—113, 151, 168—170, 176, 177, 189, 203; см. также Кронид
 Зелинский Ф. Ф. 178, 193
 Земля (Земля-Гся) 25, 32, 33, 58, 190, 195; см. также Гяя, Мать-Земля
 Зет см. Бореады
 Зигмунд 100
 Золотое руно 59, 65, 66
 Зулейка 174
 Ибик (Ивик) 81, 174
 Иванов Вяч. И. 111—113, 179, 180, 194, 201
 Ида 25
 Идайа 59
 Идас 52
 Иисус Христос 128, 139, 180, 190
 Иксион 29, 47, 63
 Ино 55
 Ио 52
 Иокаста 53
 Иола 43
 Иолай 22
 Ипполит 41
 Ирида 25, 171
 Итака 29
 Иуда 139, 142
 Ифигения 168
 Каин 139
 Калаид см. Бореады
 Калибан (персонаж Шекспира) 107, 177
 Калипсо 25
 Каллимах 63
 Кант И. 14, 20, 21, 79, 112, 119, 131, 167, 180, 181, 197, 200, 202
 Капаней 47
 Каракалла 95
 Карамазов, Иван 14, 166
 Карнеад 90
 Кассандра 51, 55, 56, 84, 85
 Кастор см. Диоскуры
 Кедалион 60, 171
 Кентавр 15
 Кербер 107
 Киклоп (Циклоп) 13, 37, 48, 51—53
 Кириллов (персонаж Достоевского) 177
 Кирка 36
 Клеопатра (жена Финей) 59
 Клингер В. П. 188
 Койней 68
 Коллуф 193
 Конфуций 156
 Кора-Персефона 52; см. также Персефона
 Коринна 191
 Кратин 175
 Крон 33, 37
 Кронид 112; см. также Зевс
 Крупская Н. К. 189
 Кун Н. А. 194
 Лабиринт 31, 32
 Ладон 107
 Лазарь (библ.) 23, 24
 Лао-цзы 121, 156
 Левик В. 193
 Леви-Строс К. 167, 170, 202, 203
 Левка 168
 Лейбниц Г. В. 200
 Леонардо да Винчи 154
 Лермонтов М. Ю. 29, 37, 148, 169
 Лернейская гидра 31, 68
 Ликомед 20, 168
 Ликург Фракийский 24, 50, 51, 55, 60
 Линкей 12, 51—53
 Лисса 45, 85, 107
 Лосев А. Ф. 194
 Лугин (персонаж Лермонтова) 29
 Лукиан 172
 Луначарский А. В. 182, 189, 191, 192
 Людовик XI 143
 Лютер М. 14
 Люций 36
 Люцифер 139
 Лясковский С. 193
 Макария 40, 170
 Макбет 143
 Манья 45
 Маркс К. 103, 113
 Мартынов Л. 197
 Мать-Земля 57, 61; см. также Гяя, Земля
 Мегара 43
 Медея 22, 26, 32, 39, 168
 Медуза 21, 27, 30—32, 36, 68
 Мейнонг А. 147, 181
 Меламед 32
 Мелетинский Е. М. 202, 204
 Мемнон 33
 Менандр 175
 Менелай 28, 40, 46, 58, 171
 Местра 63

- Метида-Мысль 26, 27, 46, 57, 99
 Метопя 37, 51, 60, 171
 Метродор Хиосский 176
 Мефистофель 126
 Мидас 21, 46, 50, 61—63
 Мильтон Дж. 104, 162
 Минотавр 31—33
 Миртил 38
 Михайлов А. В. 206
 Мойра (Мойры) 23, 24, 32, 34, 35,
 38, 45, 47, 58, 61, 84, 97, 98, 100,
 104—106, 109, 169, 204
 Мосх 193
 Мцыри 37
 Мысль см. Метида-Мысль

 Надежда (Эльпида) 36, 61
 Нейкос см. Филия
 Нейман А. 181
 Неклюдов С. Ю. 206
 Нелей 58
 Немезида (Справедливость) 58, 113
 Немертида 75
 Нерей 24, 57, 58, 66, 75, 171
 Нерон 96
 Несс 108
 Нефела 28, 29
 Ника 25, 36
 Нилендер Вл. О. 86, 175, 177, 178
 Ницше Фр. 71, 86, 109—114, 119, 125,
 126, 155, 175, 178, 180, 189, 191,
 192, 197, 202
 Новалис 196, 199
 Ньютон И. 73, 115, 141, 170

 Овидий 23, 66, 171, 176
 Одиссей 20, 22, 28, 29, 36, 39, 43, 44,
 51, 52, 57, 62, 63, 76, 173
 Одоевский В. Ф. 199
 Олимп 14, 17, 25, 31, 32, 36, 50, 56,
 67, 68, 78, 98, 108, 111, 126
 Олимпийцы 25, 47
 Орам 190
 Орест 38
 Орион 51, 60
 Ормузд 139
 Орсилохия 168
 Орфей 20, 30, 37, 43, 76, 82, 171
 Осирис 139
 Осябя 129
 Осса 36
 Острова Блаженных (Острова Бла-
 женства) 17, 26, 39, 40, 126, 142,
 168
 От см. Алоады

 Павлов И. П. 145, 159, 181
 Паллада 53, 54; см. также Афина
 Пандора 65, 112, 113, 177

 Панфия 167
 Парис 22, 28, 33, 36, 39, 46, 57, 169,
 171
 Парменид 174, 193
 Парнас 95
 Пастернак Б. Л. 192
 Патрокл 25, 33, 45, 170
 Пегас 16, 31, 32, 36, 37, 50
 Пелей 14, 30, 46, 57, 60, 66, 98, 105
 Пелопс 18, 23, 38
 Пенфей 51, 55, 85
 Пеон 67
 Пересвет 129
 Периклимен 46, 58, 66, 169, 171
 Персей 27, 31, 32, 35, 40, 58, 66
 Персефона 168; см. также Кора-Пер-
 сефона
 Пигмалион 65
 Пилат, Понтий 104
 Пиндар 17, 68, 89
 Пифагор 151
 Пифия 56
 Платон 13, 14, 17, 47, 48, 83, 89, 91,
 92, 100—102, 113—115, 118, 147,
 151—154, 157, 169, 173, 175, 176,
 179, 180, 189
 Платон (комедиограф) 175
 Плотин 109, 114, 157, 178, 180
 Плутарх 95
 Плутос (Богатство) 61
 Полидевк см. Диоскуры
 Поликсена 168
 Полифем 22, 43, 51, 52, 107
 Поповский А. Д. 181
 Посейдон 25, 26, 41, 51
 Посидипп 188
 Посидоний 17
 Пратин 81, 89, 174, 191
 Проб 172
 Прокруст 139
 Прометей 27, 30, 31, 33, 65, 68, 78,
 86, 88, 97—113, 128, 168, 172,
 176—178, 193
 Протей 24, 57, 58, 66, 169, 171
 Птолеми (династия) 93
 Птолемей I 94
 Пушкин А. С. 143
 Пшоник А. Т. 181

 Радлов Э. Л. 174
 Рафаэль 128
 Рембрандт ван Рейн 143
 Ремизов А. М. 179
 Рено 72
 Риккерт Г. 188
 Рильке Р. М. 191
 Розанов И. Н. 191
 Румер О. Б. 192

- Руслан (персонаж Пушкина) 23
 Руссо Ж. Ж. 104
- Садко 26
 Самозванец (персонаж Пушкина) 143
 Самсон (библ.) 22, 60
 Сарпедон 20
 Сатана см. Титан Сатана
 Сафо 17, 41, 79, 81, 173—175, 188
 Свидригайлов (персонаж Достоевско-го) 104
 Селевк I 94
 Селена 25
 Селлы 32
 Сельвинский И. Л. 192, 193
 Семела 168
 Семонид Аморгский 191
 Сен-Симон К. А. де 180
 Сет 139
 Сивилла (Сивиллы) 32, 55, 56, 143
 Сизиф 20, 24, 47, 173
 Сила 112
 Силен 62
 Симонид Кеосский 191
 Симплегады 30, 52
 Сирены 3, 30, 31, 65
 Скамандр 22
 Скилла 38—40, 68, 80, 170
 Смерть-Танат см. Танат
 Сократ 80, 91, 92, 95, 128, 146, 177
 Соловьев Вл. С. 114, 175, 177, 178
 Соловьев С. М. 175, 177, 178
 Сон см. Гипнос-Сон
 Сонни А. И. 188
 Софокл 53, 54, 85, 87, 108—110
 Софрон 176
 Спартак 96
 Спиноза Б. 181
 Справедливость см. Немезида
 Стесихор 36
 Стикс 67
 Столяров М. 192
 Страна Блаженства (*Schlaraffenland*) 25, 40, 69, 170; ср. Острова Блаженных
 Суарес 178
 Суворов А. В. 8
 Сфайрос 179
 Сфинкс (Сфинга) 9, 30, 31, 53, 54, 203
- Тал 65
 Танат 20
 Тантал 23, 47, 50, 61—63, 67, 84, 168, 173
 Тарковский А. А. 192, 193
 Тартар 14, 47, 67, 68, 111, 126, 168
 Тевкр Теламонид 170
 Тезей (Фесей) 24, 26, 30, 32, 168
 Тейяр де Шарден 182
- Терсит 139
 Тимон Афинский 80
 Тимофей 83, 89
 Тиресий 24, 32, 48—51, 53, 59
 Титан Сатана 190
 Титий 172, 173
 Тифоей 36
 Тифон 42, 67, 68, 172
 Толстой И. И. 192
 Толстой Л. Н. 9, 40, 109, 201
 Треплев (персонаж Чехова) 191
 Триптолем 67
 Троя 25, 28, 36, 45, 55, 56, 170, 171
 Турпилий 175
 Тютчев Ф. И. 70, 162, 171, 179, 180
 Тюхэ-Случайность 95
- Уран 32, 33, 37, 52, 75
 Урей 51
 Уэллс Г. 27
- Фамира Кифаред 49, 59
 Фанес 67
 Фаон 175
 Фауст 126
 Фейербах Л. 139, 203
 Фемиды 24, 33, 58—60, 98, 168, 169
 Феникс 51, 59, 60
 Феокрыт 193
 Ферекид 174
 Фет А. А. 162
 Фетида 14, 33, 46, 57, 60, 61, 65—67, 98, 100, 105, 106, 169, 170
 Фехнер Г. Т. 114
 Фиест 25, 38, 84
 Филия (Любовь) и Нейкос (Вражда) 124, 151, 179
 Финей 31, 32, 50, 51, 59—63
 Фихте И. Г. 79, 200
 Флоренский П. А. 180
 Фокилид 79, 174
 Фома Аквинский 178
 Форкий 24
 Фрейд З. 135, 155
 Фрейденберг О. М. 169
 Фрикс 29
 Фрошамер Я. 162, 180, 181
- Хаос 81, 99, 139
 Харибда 38, 80
 Харикло 53
 Химера 15, 16, 32, 36, 40, 65, 139
 Хирон 60, 68, 194
 Хлебников, Велимир 137
 Хрисипп 176
 Христос см. Иисус Христос
- Цицерон 176

- Чуковский К. И. 179
 Шваб Г. 194
 Шекспир В. 37, 143, 177
 Шелли П. Б. 99, 113, 177
 Шеллинг Ф. В. 101—103, 109, 112—
 114, 126, 150, 151, 158, 180, 199,
 202
 Шиллер Ф. 79, 142, 174, 191
 Шлегель А. 98, 99, 113, 177
 Шлегель Ф. 199
 Шмидт С. О. 206
 Шопен Ф. 127
 Шопенгауэр А. 21, 109, 114, 119, 131,
 146, 147, 150, 151, 167, 178, 199,
 202
 Шредингер Э. 172
 Штейнер Р. 199
 Штоль 194

 Эак 40
 Эвридика 76
 Эвримеда 194
 Эгей 32
 Эгист 38
 Эгла 171
 Эдип 8, 9, 13, 31, 38, 49, 51, 53, 54,
 59, 95, 193
 Эйнштейн А. 145, 154
 Электра 84
 Эльпида см. Надежда
 Эмпедокл 23, 125, 151, 167, 179
 Эней 28, 57

 Эномай 38
 Энопий Хиосский 60
 Эпиктет 176
 Эпикур 17, 88, 94, 104, 176
 Эпиметей 103, 113
 Эос 25, 42, 43, 67
 Эр 173
 Эринии 54, 68
 Эрисихтон 50, 62, 63, 171
 Эрифенда 171
 Эрос 24, 25, 81, 151, 152, 174
 Эсон 18
 Эсхил 17, 24, 31, 33, 67, 68, 84, 87,
 97, 99, 101, 103—105, 110, 111,
 168, 176
 Эсхин 90
 Эфиальт см. Алоады
 Эхенайя 60
 Эхет 60
 Эхмодик 60

 Юнг К. Г. 178

 Язвицкий В. И. 192
 Ясон 18, 32, 43, 66

 Schlaraffenland см. Страна Блажен-
 ства
 Wecklein N. 98
 Weil H. 98
 Welcker F. G. 98
 Wilamowitz U. von. см. Виламовиц —
 Мёллендорф У. фон.

SUMMARY

The book, *The Logic of Myth*, offers previously unpublished materials from the archives of Ya. E. Golosovker (1890—1967), a well-known man of letters; scholar and translator. Alongside these materials, it includes an afterword by Academician N. I. Konrad, commentaries by the book's compilers, N. V. Braghinskaya and D. N. Leonov, and an article, "About the Author and the Book", by N. V. Braghinskaya. The book includes the "Logic of Classical Myth" which is the second part of *The Imaginative Absolute*, the author's most important work on the philosophy of culture, the essay, "Lyrics — Tragedy — Musseum and Square", and fragments from the first, general theoretical part of *The Imaginative Absolute*. These works were written in the 1930s-50s.

The author assumes that imagination is not simply fantasy, which can create only fiction, but the highest form of thinking, the highest creative instinct, which does not combine already known concepts, but creates new ones, thus amounting to cognition. According to Golosovker, the instinct of culture is an expression of an urge for immortality in all its forms, i. e., for all that is constant, absolute, eternal, perfect and has finality of form. The assertion of the absolute is opposed as a "protest" to the law of metamorphosis, of constant, regular change (the finiteness of the individual and the eternity of exclusively the generic)—a fundamental law of nature. Golosovker assumes that "being" is a moral notion rather ontological, that "being" is constancy. The highest instinct as a "vital urge" for immortality, for the absolute, failing to find a physical manifestation, finds its cultural manifestation by sublimating through imagination. But for Golosovker nature and culture are merely different stages of nature: all things mental, just as all things physical, have a certain structure, and the structure of thought (not discursive, but imaginative) is not studied yet. Initially, Golosovker studies the laws of imagination, not ignoring mysticism and visionariness, but his attention is focussed on Hellenic mythology, in which the two aspects of thinking—cognitive and creative—are still inseparable. The author recognizes the expediency of studying the myth on the plane of its external determinedness, of what he refers to as the myth's historical structure, but the present work concentrates on the myth's dynamic and dialectical structures.

Dynamic structure. The contradictions of Hellenic mythology

can be explained by its origin and overlayers and the influences to which it was exposed, but Golosovker also strives to explain their existence in the living consciousness of the people, to identify the logic of the chaos of versions created by the entire people over the centuries. The study of the myth's dynamic structure is not an interpretation of the myth. It shows not the logic of its subject, but the logic of its image. Through the entirety of the myths which exhaust a certain semantic complex (for instance, vision and blindness), aided by individual concrete images (for instance, Kyklops, Argus, Lynkeios, Oedipus, Teiresias, Lykurgos, Daphnis, Phoenix, Phineus, Orion, and Metope), the author deduces an integral image of vision-knowledge or that of hunger (Tantalus, Phineus, Midas, and Erysichthon). Following the logic of combining logical possibilities, the people's imagination functions in such a way as to produce the final picture of the development of an integral image. All combinations within the framework of the given meaning are there. The very logical movement of individual concrete images frequently follows the principle of opposition (Kyklops to Argus, Oedipus to Teiresias), suggesting the boundaries of polarization. An integral image has a multilevel meaning. Therefore the principle of contrast functions on different planes, creating, as it were, a system of curves along which move details of individual concrete images of a specific myth or its variant. However, the contrast of individual images alone does not exhaust the meaning of an integral image: by its repulsion the contrast rather stimulates the image's movement towards strengthening, or weakening, or complicating, or reorienting its meaning, creating intermediate logical stages along ascending and descending curves. In other words, the contrast evokes a successive metamorphosis within the framework of the integral image, disclosing its individual manifestations until its meaning is fully exhausted.

The *dialectical structure* of a myth is the structure of its meaning, its logic of the miraculous, its enigmatic knowledge. The myth is not designed to disclose secrets of nature: "the myth is the cognition of the world in all the magnificence, horror and ambiguity of its secrets recorded in images". According to Golosovker, the gnoseology of imagination is based on enigmatic logic and enigmatic knowledge, which names but does not disclose a secret. If these seemingly naive myths conceal the precognition of the laws of nature, it is only an aesthetic game, which asserts the absolute freedom of desire. A real object is infinite for scientific knowledge, too, just as the imaginative object of a myth, invested with inexhaustible meaning. The myth's imaginative reality expresses the meaning of all that exists, with its aspirations, passions, thoughts, things and processes, its aims remaining latent. The aim is alive and concealed in the very meaning of

the myth. But the system of relations and connections in this imaginative reality is other than it is in the reality of life, to which human common sense is adapted. The logic of the miraculous removes a number of "legitimate" questions regarding verisimilitude, visualisability, the mechanism of a miraculous act, for instance, metamorphosis (in the myth everything changes into everything else) or emergence (out of nothing). Golosovker formulates the laws of the miraculous world of imagination as the negation of the laws of formal logic, as logical "errors". For instance, he compares *ignoratio elenchi* with a heroic deed, which in terms of common sense contains nothing heroic: the myth ignores that the hero is aided (an assistant or a magic medium). *Petitio principii* is seen in the fact that in the myth everything is predetermined by fate and even predicted. But the heroes act as if neither predetermination nor prediction did exist. The overtness of the covert and the covertness of the overt in the myth amount to a doomed play with fate, something in the nature of "heroic determinism". The myth makes *fundamentum divisionis* non-obligatory and accidental: immortal Scylla is killed by Heracles despite her immortality, etc. The dilemma is solved by synthesis: by *tertium datur*—the law of unexcluded middle—the contradiction is solved. Following the logic of the miraculous, the properties and qualities of the sensory world at any moment disappear but its materiality remains. In this world even everything spiritual, ideal, mental, even metaphors and tropes are things. The birth of Athena from the head of Zeus obliterates the laws of causality with regard to the laws of nature, but logical causality is present here in a latent form: Athena is the wisdom and thought of Zeus. This is enough to make a mental fact (i. e., logical ground) change into a natural imaginative fact—the birth of a wise maid from her father's head. And the myth invests the birth from the head in such a concrete, material form that there appears a "midwife" who cleaves the parent's cranium. A part in a myth preserves the properties of the whole: the meat of Helios's bulls makes a bovine rear (materialized metonymy), the giants are not as big as a mountain, but they are the mountains themselves like Atlas (materialized metaphor). At the same time, all that is related to the world of extension may find itself outside the laws of nature, outside space, time and causality. Necessity in the myth is replaced by the freedom of the will—creative will. The world of the miraculous is a world where the impossible is possible and the unperformable is performable. The performance of unperformable tasks, this fairy-tale motif, apart from its moral implications and aesthetic appeal, is, as it were, one of the logical categories of the world of the miraculous. Playing with space and time, the miraculous compresses or removes them as it sees fit, remaining within the bounds of the objective materiality of the world. Space

remains ordinary, events proceed in time, but the very miraculous act or object does not need them. For gods time may arrest its course at any moment, there are eternal children-gods, youth-gods, and old gods although they all function in a world which obeys the course of time. The speed and mode of motion of god in space are quite arbitrary: god always does things in time and, if necessary, space is equated to zero. The real correlation of values and measures is also eliminated. Heracles has a human scale but holds the sky instead of Mt. Atlas. The giant laestrygons seize Odysseus's ships but argonauts of an ordinary height defeat these giants. Cause in a myth is replaced by the will and property of a magical being or object. All qualities and functions in a myth are absolute. The function of a magic object is continuous, its energy is inexhaustible, Apollo's arrows always reach their targets. When a magic being fails to reach its end it ceases to exist (Symplegades, Sirena, Sphinx, and Medusa). Golosovker classifies miraculous beings, objects and acts by the combination of signs which he divides into pairs of opposites: the miraculous possible and the unvisualisable, the comprehensible and the imaginably incomprehensible. For instance, Argus is impossible but visualisable, along with all that is hyperbolically monstrous or exhibits mutually exclusive functions. Rivers of milk and honey are visualisable and naturally impossible. On the boundary of the possible and the impossible are miraculous automats—servants of Hephaestus, but when artificial beings are imparted with consciousness and come alive (Galatea), this is already the impossible. The miraculous impossible, the unvisualisable, the incomprehensible but allegedly visualisable and allegedly comprehensible are immortal beings. Immortality is visualisable only as the negation of the really visualisable—death and mortality. Golosovker also identifies the miraculous as the meaning of nonsense, where all meaning resides in the very fact of meaninglessness—a country turned inside out, where cubes roll, soup is cooked from uncaught fish, etc. Special attention goes to the comparison of the laws of the world of the miraculous and of those of the microworld of physics (Chapter, "Logic of the World of the Miraculous and Logic of the Scientific Microworld"). In the science of the microworld common sense and formal logic collapse as in a myth. According to Golosovker, the cohesive dialectical logic of imagination operates in mythology and also theoretical physics, in which the object is equal to its function, a metaphor substitutes for a thing, and a property can be its own negation. The author assumes that the world of bispecific objects, which unite mutually exclusive but mutually complementary properties, the world of dynamic substance is a kind of intellectualized mythology of science. Chapter 1 of the essay "Lyrics—Tragedy—Museum and Square" concentrates on the subject of a number as a

symbol of harmonization of orgiasm, on the one hand, and as an unordered mass, on the other. The change of these two meanings of the "subject of number", the replacement of one by the other shows how Greek culture developed from the Hellenic to the oecumenicity of the Hellenistic. In the dialectics of Greek cultural history "lyrics" and "tragedy" symbolize to the author a degree of the harmonized orgiasm of the mass, and the "museum", which keeps fossilized values of the past, and the "square" are the sway of unorganized numbers. Chapter 2, "Prometheus and Heracles", surveys the components of the tragic comprehension of the world—determinism in combination with a heroically active attitude to the world. The interpretation of Prometheus and Heracles in this context is surveyed on Graeco-Roman material and on that of the philosophy and literature of Modern Times.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	5
Логика античного мифа	8
Лирика — трагедия — музей и площадь	77
Имагинативный абсолют. Часть 1 (фрагменты)	114
Тематический индекс к «Имагинативному абсолюту»	164
Примечания	166
Приложение: Академик Н. И. Конрад о труде Я. Э. Голосовкера	182
<i>Н. В. Брагинская</i> . Об авторе и книге	187
Указатель	207
Summary	213

Яков Эммануилович Голосовкер

ЛОГИКА МИФА

*Утверждено к печати
редколлекцией серии
«Исследования по фольклору
и мифологии Востока»*

Редактор *Н. Г. Михайлова*
Младший редактор *Н. О. Хотинская*
Художественный редактор *Э. Л. Эрман*
Технический редактор *М. В. Погоскина*
Корректор *А. В. Шандер*

ИБ № 15515

Сдано в набор 03.09.86. Подписано к печати 18.12.86. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. л. л. 14. Усл. кр.-отт. 14,25. Уч.-изд л. 15,43. Тираж 20 000 экз. Изд. № 6113. Зак. 913.
Цена 1 р.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
Главная редакция восточной литературы
103031, Москва К-31, ул. Жданова, 12/1
3-я типография издательства «Наука»
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

В ГЛАВНОЙ РЕДАКЦИИ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»

готовится к изданию

Луконин В. Г.
Древний и раннесредневековый Иран:
Очерки истории и культуры. 18 л.

Книга видного советского востоковеда-ираниста В. Г. Луконина (1932—1984) посвящена вопросам истории культуры Ирана эпохи древности и раннего средневековья, т. е. проблемам, которыми ученый занимался на протяжении длительного времени.

ЗАКАЗЫ НА КНИГИ ПРИНИМАЮТСЯ ВСЕМИ МАГАЗИНАМИ «АКАДЕМКНИГИ», А ТАКЖЕ ПО АДРЕСУ: 117192, МОСКВА В-192, МИЧУРИНСКИЙ ПРОСПЕКТ, 12, МАГАЗИН «КНИГА — ПОЧТОЙ» ЦЕНТРАЛЬНОЙ КОНТОРЫ «АКАДЕМКНИГА».

В ГЛАВНОЙ РЕДАКЦИИ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»

готовится к изданию

Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Сборник статей. 20 л.

Основная часть публикуемых материалов посвящена реконструкции ритуальных истоков некоторых мотивов и сюжетов в литературах древнего мира и средневековья — японской, индонезийской, индийской, древнееврейской и древнегреческой (последняя представлена статьей из наследия О. М. Фрейденберг).

ЗАКАЗЫ НА КНИГИ ПРИНИМАЮТСЯ ВСЕМИ МАГАЗИНАМИ «АКАДЕМКНИГИ», А ТАКЖЕ ПО АДРЕСУ: 117192, МОСКВА В-192, МИЧУРИНСКИЙ ПРОСПЕКТ, 12, МАГАЗИН «КНИГА — ПОЧТОЙ» ЦЕНТРАЛЬНОЙ КОНТОРЫ «АКАДЕМКНИГА».

В ГЛАВНОЙ РЕДАКЦИИ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»

готовится к изданию

Полякова С. В.

«Метаморфозы», или «Золотой осел»,
Апулея. 7 л.

Автор предлагает новую трактовку творчества римско-африканского писателя Апулея (в первую очередь «Метаморфоз»), стремясь выявить не столько литературные источники, сколько тот литературный контекст, в котором оно могло появиться и функционировать.

ЗАКАЗЫ НА КНИГИ ПРИНИМАЮТСЯ ВСЕМИ МАГАЗИНАМИ «АКАДЕМКНИГИ», А ТАКЖЕ ПО АДРЕСУ: 117192, МОСКВА В-192, МИЧУРИНСКИЙ ПРОСПЕКТ, 12, МАГАЗИН «КНИГА — ПОЧТОЙ» ЦЕНТРАЛЬНОЙ КОНТОРЫ «АКАДЕМКНИГА».

**КНИГИ ГЛАВНОЙ РЕДАКЦИИ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА» МОЖНО ПРЕДВАРИТЕЛЬНО ЗАКАЗАТЬ
В МАГАЗИНАХ ЦЕНТРАЛЬНОЙ КОНТОРЫ «АКАДЕМКНИГА»,
В МЕСТНЫХ МАГАЗИНАХ КНИГОТОРГОВ
ИЛИ ПОТРЕБИТЕЛЬСКОЙ КООПЕРАЦИИ**

Для получения книг почтой заказы просим направлять по адресу:

- 117192 Москва, Мичуринский пр., 12, магазин «Книга — почтой» Центральной конторы «Академкнига»;
197345 Ленинград, Петрозаводская ул., 7, магазин «Книга — почтой» Северо-Западной конторы «Академкниги» или в ближайший магазин «Академкниги», имеющий отдел «Книга — почтой»;
- 480091 Алма-Ата, ул. Фурманова, 91/97 («Книга — почтой»);
370005 Баку, ул. Джапаридзе, 13 («Книга — почтой»);
232600 Вильнюс, ул. Университето, 4;
690088 Владивосток, Океанский пр., 140;
320093 Днепропетровск, пр. Гагарина, 24 («Книга — почтой»);
734001 Душанбе, пр. Ленина, 95 («Книга — почтой»);
375002 Ереван, ул. Туманяна, 31;
664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 289 («Книга — почтой»);
420043 Казань, ул. Достоевского, 53;
252030 Киев, ул. Ленина, 42;
252142 Киев, пр. Вернадского, 79;
252030 Киев, ул. Пирогова, 2;
252030 Киев, ул. Пирогова, 4 («Книга — почтой»);
277012 Кишинев, пр. Ленина, 148 («Книга — почтой»);
343900 Краматорск Донецкой обл., ул. Марата, 1 («Книга — почтой»);
660049 Красноярск, пр. Мира, 84;
443002 Куйбышев, пр. Ленина, 2 («Книга — почтой»);
191104 Ленинград, Литейный пр., 57;
199164 Ленинград, Таможенный пер., 2;
199044 Ленинград, 9 линия, 16;
220012 Минск, Ленинградский пр., 72 («Книга — почтой»);
103009 Москва, ул. Горького, 19а;
117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7;
630076 Новосибирск, Красный пр., 51;
630090 Новосибирск, Академгородок, Морской пр., 22 («Книга — почтой»);
142284 Протвино Московской обл., «Академкнига»;
142292 Пущино Московской обл., МР «В», 1;

- 620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137 («Книга — почтой»);
- 700029 Ташкент, ул. Ленина, 73;
- 701000 Ташкент, ул. Шота Руставели, 43;
- 700187 Ташкент, ул. Дружбы народов, 6 («Книга — почтой»);
- 634050 Томск, наб. реки Ушайки, 18;
- 450059 Уфа, ул. Зорге, 10 («Книга — почтой»);
- 720001 Фрунзе, бульв. Дзержинского, 42 («Книга — почтой»);
- 310078 Харьков, ул. Чернышевского, 78 («Книга — почтой»);

l p.