

Это искусство проносит через века глубочайшую идею Дионисовой религии — идею «сгущения в индивидуацию и ее расторжения»: скорбь и смех равно уязвляют зрителя «катартическим острием дионисийского внутреннего опыта» (244). Так очерчивает Вяч. Иванов возможности и пределы структур — носителей «памяти катарсиса», «потенции катарсиса».

Но почему следует говорить всего лишь о потенции катарсиса, несомой той или иной формой, тем или иным — дионисийским по истокам — жанром культуры? Да потому, что катарсис, по Вяч. Иванову (как и ценность, согласно Андрею Белому, а вслед за ним и Мукаржовскому), — *энергетический процесс*. Состоится катартическое переживание или нет — это зависит не только от качеств объективированной структуры (будь то произведение искусства, профессиональный спектакль или спонтанная ярмарочная ситуация), это зависит каждый раз и от актуальных условий восприятия, и от типа воспринимающего (или участвующего в событии) сознания. Вот почему Вяч. Иванов находит возможным еще более сузить пределы порождения катартического эффекта, утверждая, что дионисийский восторг — этот «ряд внутренних состояний и внутренних методов» — дается человеку лишь в конкретном внутреннем опыте: «Дионисийское начало, антиномичное по своей природе, может быть многообразно описываемо и формально определяемо, но вполне раскрывается только в переживании»²⁶.

II. К проблеме теургического постулата

Настоящая работа представляет собой комментарий к статье Вяч. Иванова «О границах искусства» (1913), в которой — как и во многих других трудах символистов, особенно младшего поколения, — формулировались фундаментальные положения культурологии и эстетики символизма. Среди них особенно примечательны и продуктивны, на мой взгляд, различения между тремя видами коммуникации: прагматической, литургической и эстетической. Сосредоточиваясь на этом аспекте эстетики символизма, в поле зрения следует включить и такие работы Вяч. Иванова, как «Поэт и чернь» (1904), «Символика эстетических начал» (первоначальное название — «О нисхождении», 1905), «Две стихии в современном символизме» (1908), «Ф. Ницше» (1908), «Религиозное дело Вл. Соловьева» (1910), «Чурлянис

и проблема синтеза искусств» (1914), «Взгляд Скрябина на искусство» (1915), «Forma formans e forma formata» (1947), и такие работы Андрея Белого, как «Апокалипсис в русской поэзии» (1905), «Театр и со временная драма» (1907), «Мысль и язык» (1910), «Эмблематика смысла» («Символизм», 1910), «Магия слов» (Там же), «Жезл Аарона» (1917).

Воспроизводимые здесь схемы (см. далее рис. 1, 2) свидетельствуют, что процесс создания творений искусства Вяч. Иванов понимал как сочетание двух основных внутренних движений: духовного восхождения человека, посилено приобщающегося к высшим (вечным), онтологически фундированным истинам, и следующего затем нисхождения его, уже в качестве художника, к воплощению внутренне постигнутого в соответственно оформляемом материале¹. Уже в статье «О нисхождении» Вяч. Иванов предлагает целый ряд образов: «семицветной, над пышноцветной землей воздвигшейся радуги», «прянувшего вала», «sursum corda» горных вершин, пирамиды, «башенного вызова», «треугольного “орла” греческого портика и пирамидальных групп Рафаэля», — чтобы в сенсуально воспринимаемой форме выразить специфичность того движения души, которое, окрыляя нас, являет в нас «божественная эхо дерзновенной воли»². Опорой же этому размыт лению служат известный тезис блаженного Августина: «Transcende te ipsum»³ и формула Гете:

Du regst und rührst ein kräftiges Beschliessen,
Zum hohsten Dasein immerfort zu streben⁴.

Принцип восхождения, противопоставляемый «горизонтальной линии» справедливости и равенства⁵ и указывающий на области, запредельные эстетике, таит в себе — по Вяч. Иванову — «символику теургической тайны и мистической антиномии»⁶. В схеме 1, сопровождающей статью «О границах искусства» (см. рис. 1), на это указывает со всей очевидностью гексаграмма-гексальфа с особо изображенной семеркой в центре, символизирующая «согласие Мировой Души на приятие интуитивной истины, опосредствованной творчеством художника»⁷.

ЛИНИЯ ВОСХОЖДЕНИЯ. 1–3. Зачатие художественного произведения: 1) дионисийское волнение; 2) дионисийская эпифания [а] — интуитивное созерцание или постижение; 3) катарсис, зачатие.

ЛИНИЯ НИСХОЖДЕНИЯ. 4–7. Рождение художественного произведения: 4) дионисийское волнение; 5) аполлинийское сновидение [β] — зеркальное отражение интуитивного момента в памяти; 6) дионисийское волнение; 7) художественное воплощение [γ] — согласие Мировой Души на приятие интуитивной истины, опосред-

ствованной творчеством художника (синтез начал аиоллийского и дионисийского).

Как известно, гексаграмма-гексальфа, совмещающая оба пифагорейских треугольника и знаменующая единство духа (треугольник вершиной вверх) и материи (треугольник вершиной вниз), макрокосма и микрокосма, женского и мужского принципов, т. е. символизируя работу единения, с древнейших времен считалась магическим знаком (*Sigillum Salomonis*), содействующим успешному завершению великого дела (*Opus Magnum*) мага-теурга. Вяч. Иванов (как, впрочем, и Андрей Белый, и многие другие символисты) был хорошо знаком с самыми разнообразными формами и проявлениями мистических традиций, начиная с текстов Герметического Корпуса и разного качества комментариев к ним и кончая разнообразными организационными формами, причастными мистицизму: соответствующими обществами, орденовыми структурами и т. д.⁸ Из не опубликованной пока переписки Вяч. Иванова с Анной Рудольфовной Минцловой, в частности, известно, что под ее водительством он был посвящен во вторую степень розенкрейцерства и, несмотря на ее предупреждения, оказался причастен также и к масонству⁹.

Что же касается текстов Герметического Корпуса, то во времена Вяч. Иванова разного уровня пересказами его была перенасыщена даже самая банальная теософская литература и, в частности, книги Блаватской. Судя по адресованному Вяч. Иванову письму А. Минцловой от 21 ноября 1909 г., внимания его не миновала и «Изумрудная скрижаль Гермеса», а из ее же письма от 13 декабря 1909 г. видно, что ему был известен Герметический Корпус с комментариями Мида (*Mead G. R. S. Thrice-Greatest Hermes. Studies in Hellenistic Theosophy and Gnosis. London, 1906. Vol. 1–3*), изданный, кстати, в русском переводе в 2000 г. Во всяком случае, в этом письме Минцлова говорит о работах Мида как бы в ответ на вопрос об их значимости («...что касается Мида <...> о, да, конечно, я бы *очень* печатала») и потом добавляет — в характерном для нее стиле: «...этого великолепного, прекрасного огненного Меада <sic!>, которого не поняло Теософское общество совсем — этого Гениального ученого, бросившего всю “карьеру” свою, чтобы стать личным секретарем больной, полунищей старухи, безумной и дикой (L. P. Blavatsky)»¹⁰. Примечательно тем не менее, что в своей бакинской диссертации «Дионис и прадионисийство» Вяч. Иванов, — трактуя «Поймандр» и учитывая давнюю традицию интерпретации этого текста, в частности Лактанция, — ссылается не на Мида (тем более не на Менара), а на Рейценштейна (*Reitzenstein R. Poimandres. Leipzig, 1904*), которого, кстати, как и Менара, Мид обильно комментирует. Из этого следует, видимо, что, будучи знаком с материалами весьма широкого

спектра, от «элитарного» до «субкультурного», Вяч. Иванов оперировал ими в высшей степени дифференцированно. Хотя, впрочем, не исключено, что его выбор в этом случае был обусловлен особым интересом к архетипу растерзания-расчленения, естественным при анализе феномена дионисийства. Как бы то ни было, присутствие в схеме Вяч. Иванова гексаграммы — знака, к началу XX в. уже широко известного благодаря элементарной литературе по магии (см., например, книги Папюса), — не должно миновать нашего внимания. Как не должен миновать нашего внимания и тот факт, что этим знаком помечен в схеме Вяч. Иванова завершающий момент творческого акта, охарактеризованный как момент «согласия Мировой Души»...

Категория Мировой Души присутствует во многих работах Вяч. Иванова, интегрируя идеи, восходящие к разным традициям — но всегда ориентированные на концепт космического все единства, — и каждый раз выдвигает на первый план иные смысловые аспекты, обусловленные контекстом. Так, в статье «Голубой цветок» Вяч. Иванов, именуя Новалиса «первым предтечей перед последним проникновением в тайну Мировой Души», напоминает, что в творчестве немецкого поэта присутствует Мировая Душа, «понятая как Вечная Женственность», и что в своей невесте Софии он также видел один из образов Мировой Души¹¹. Эти акценты указывают на связь Новалисовых установок с теми, которые пришли в мир русского символизма прежде всего через софиологию Вл. Соловьева. Но в работе «О границах искусства» сосредоточенность на проблеме художественного творчества как акта восхождения к всеединству свидетельствует, что в этом случае Вяч. Иванов ориентирован преимущественно на Шеллинга, роль идей которого в мире Вл. Соловьева, как известно, трудно переоценить. А. Кожев, в частности, счел возможным даже заключить, что «отличия, разделяющие учения Соловьева и Шеллинга» едва уловимы¹².

Как известно, Шеллинг (как, впрочем, и Новалис, и многие другие), сознавая универсум в качестве единого организма, формулировал идею этого единства через понятие Мировой Души, в «Философии природы» именуя этим концептом «бессознательно духовную основу универсума». Но, рассматривая различные ступени становления «бессознательно-духовной природы» и уделяя особое внимание «интеллектуальной интуиции», которая представляет собой непосредственное созерцание разумом своего предмета («Система трансцендентального идеализма», 1800), Шеллинг следовал в сущности, исходно гностической дифференциации людей, утверждая, что «интеллектуальная интуиция» — удел не всех, а лишь особо одухотворенных умов, «творческих гениев» (что соответствует homo pneumaticus гностиков). Она родственна эстетическому созерцанию и представляет собой форму

«самосозерцания духа», по средством которой «я» выявляет первоначальную гармонию между конечным и бесконечным. Именно потому и гениальные творения — творения искусства, представляя собой «организмы (Gewächse) высшего типа», включают в себя бесконечность, недоступную для конечного рассудка. Хотя критика наших дней склоняется к справедливому в общем утверждению, что Шеллингова концепция Мировой Души восходит к Беме, — тип оперирования понятиями конечного и бесконечного (в соотношении с проблемой постижимости бесконечного конечным рассудком) свидетельствует о том, что рассуждение Шеллинга опирается на фундаментальную идею Джордано Бруно. Связь свою с установками ноланской философии подчеркнул сам Шеллинг, озаглавив философский диалог 1802 г. именем Бруно («Bruno, oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge») и завершив его цитатой из Бруно, не называя имени автора, но представляя его в качестве философа *par excellence*.

В этом диалоге Шеллинг, сопоставляя Лейбница и Бруно с явным предпочтением в пользу последнего, подхватывает по крайней мере две основные идеи ноланца.

1) Разрабатывая понятие бесконечной конечности в абсолюте, Шеллинг принимает по-нолански акцентированный принцип соотношения конечного с бесконечным, который был в начале XX в. актуализован для русского символизма вторыми поколениями теориями Н. Бугаева и Г. Кантора, прокомментированными П. Флоренским¹³.

2) Другая идея, подхваченная Шеллингом в аранжировке ноланца, оказалась утверждением исходного единства (не параллелизма, как будет потом у Бодлера, а именно единства при всей их дифференцированности) психических, духовных и физических явлений, основа которого и есть *Anima Mundi* — Мировая Душа, соотносимая с Софией, но не равнозначная ей. Признанием сущности Мировой Души Шеллинг обосновывал свое предсказание непреложности будущего синтеза мифологии и новой науки. Это предсказание оказалось действительно и для Гете, который — как свидетельствует его дневниковая запись — прочел диалог Шеллинга «Бруно» 15 марта 1802 г.¹⁴ и — видимо, побуждаемый этим трудом, — обратился к более углубленному чтению работ ноланца (вскоре он уже проработал шесть творений Джордано Бруно)¹⁵.

Как известно, будущий синтез мифологии и новой науки предвещал и столь почитаемый Вяч. Ивановым Новалис, который тоже мотивировал его исходным единством духовных, психических и физических явлений, утверждаемым концептом Мировой Души. В среде символизма были особенно популярны его «Ученики в Саисе» (переведенные А. Минцловой) с их инвективами в адрес «логических автоматов», анатомирующих мир, но мы не должны забывать

и о «Философских записках» Новалиса. Уместно будет напомнить, что современная наука (прежде всего биология, но также и физика), выдвигая понятие синергетики как «единой науки о единой природе», решительно обратилась к Шеллинговой идее мира — единого организма, одобрительно цитируя пассажи из его трактата «О Мировой Душе» (1797)¹⁶.

Возвращаясь к сказанному выше, хотелось бы снова подчеркнуть: хотя концепт Мировой Души, представленный немецкой философской традицией, и в частности Шеллингом, обычно связывают с наследием Беме, — не следует забывать, что философский диалог Шеллинга, демонстративно озаглавленный именем Бруно, акцентирует его ориентацию на философию ноланца. а вместе с ней и на ту ветвь комплекса идей итальянского Ренессанса, которую составляли «маги-окультисты» и которую теперь уже не опасаются именовать естественно-научной.

Примечательно, что Андрей Белый, восставая против упрощения эзотерических учений и пытаясь защитить от опошления понятие оккультизма, выделял именно эту традицию:

«*Окультисты* это те, кто стоял на рубеже веков между нашей эрой и средневековой схоластикой <...>. Я назову только следующие имена: Аббат Тритгейм, Агриппа Нетесгеймский <...>, его ученик Иоган Вейер <...>, Теофраст Бомбаст Парацельс, Генрих Кунрат. Николай Фламмель, Кирхер, Флюдд и т. д. (Флюде, Кунрат, Кирхер, Парацельс — розенкрейцеры). Непошрое понимание Джордано Бруно заставляет его без сомнения отнести к этому же ряду имен. Фаланга этих окультистов произвольно переходит к отцам естествознания. Например, Ньютон его “*сила*” есть, конечно, “*qualitas occulta*”». ¹⁷

В системе идей ноланца концепция Мировой Души (Anima Mundi) функционировала в качестве основы представления о диалектике единства и многообразия универсума, его духовных и психофизических основ. Как известно, Бруно понимал вселенную со всем ее бесконечным множеством миров и отсутствием единственного центра как *оухотворенное* всеединство (Unomnìa), субстанциональный носитель которого — от монады до преддверья Монады монад, — проявляясь по-разному в разных формах, составляет своего рода лестницу ступеней бытия, сопряженных бесконечным трансформизмом, который преобразует эту «лестницу» в «круговорот», «колесо» (rotae).

Обычно вполне справедливо подчеркивается, что монадология Бруно восходит к монадологии Николая Кузанского, на которого Бруно ссылается, но не будет излишней смелостью утверж-

дать, что первичными инспирациями монадология Бруно обязана Герметическому Корпусу, и прежде всего — тексту 4–5 «Чаша, или Монада», где утверждается: «...из Единой Души, Всеобщей Души, произошли все эти души, которые должны вращаться в космосе»¹⁸; «Божественный Образ (Монада) — Путь, который поведет тебя вверх <...>. Образ, который станет твоим проводником»¹⁹. В текстах Бруно эта мысль развернута в рассуждение о том, что Монада — это само Божество, только в каждой монаде слагается и является Оно в особой форме. Это и есть самая глубокая противоположность, содержащаяся во вселенной: всякая ее монада — зеркало мира, она в одно и то же время и целое, и вещь, отличающаяся от всех других, она повсюду одна и та же мировая сила, но все же всякий раз в ином образе. Целое существует, поскольку оно живет в единичном, единичное существует, поскольку носит в себе силу целого. *Omnia ubique*²⁰. В «Изгнании торжествующего зверя» та же мысль Бруно о всеединстве (*Unomnia*) формулируется так:

Духовная <...> субстанция есть некий принцип, некое начало, действующее и образующее изнутри, от коего, коим и вокруг коего идет созидание: она есть точь-в-точь как кормчий на корабле, как отец семейства и как артист, что не извне, но изнутри строит и приспособляет здание. Во власти этого принципа объединять противоположные элементы, уравнивать в известной гармонии несогласные свойства, созидать и поддерживать состав живого существа²¹.

И наконец:

По своей субстанции, внутренней сущности, все есть одно: Единое, Бесконечное Божество. Ни одна из единичных вещей не самостоятельна, каждая существует лишь, поскольку она явление Вечной и Бесконечной Божественной Силы <...>. Это есть вечная творческая деятельность, действующая сила природы, причина всех вещей. Божество — действующая причина — *Natura Naturans* — всех вещей²².

Забегая вперед, обращаю внимание на то, что у Вяч. Иванова это концептуальное утверждение всеединства, будучи приложенным к сфере искусства, приобрело следующую форму:

Размышление о природе привело метафизиков эпохи Возрождения к различению понятий *natura naturans* и *natura naturata*. Так размышление об искусстве приводит нас к выводу, что понятие формы художественной двукратно, что различны должны быть форма зиждущая — *forma formans* — и форма созижденная — *forma formata*²³.

И снова:

В прежние времена некоторые метафизики, размышляя о природе, стали различать понятия: *natura naturans* и *natura naturata*, подобно этому и мы в искусстве отличаем форму созижденную <...> и форму зижду щую, существующую *ante rem*²⁴.

Именное концептом Мировой Души как явления «Вечной и Бесконечной Божественной силы» и ее творческой деятельности тесно связаны концепт назначения человека и принцип восхождения-нисхождения. Отчетливо формулируется он уже в диалоге «Ключ» Герметического Корпуса:

Г е р м е с: <...> душа человеческая может сделаться подобной Богу, даже оставаясь в человеческом теле, если только она созерцает Красоту Блага <...>.

Тат: Сделаться подобной Богу? Отец, что ты имеешь в виду?

Г е р м е с: Для каждой отделен ной души возможны трансформации...²⁵

Или там же:

...настоящий *человек* выше даже, чем боги, или, по крайней мере, боги и люди равны по силе своей. Ибо ни один из богов небесных не сошел на землю, через небесную грань переступив, тогда как человек взошел на небеса и измерил их <...>, и, даже не покидая землю, он взошел, воспарил ввысь. Столь велик был размах, обретенный им в экстазе²⁶.

В «Поймандре» (столь часто цитируемом Вяч. Ивановым) эта мысль уже преобразуется в конкретную идею восхождения:

...о Ум <...>, просвети меня еще в том, как совершается восхождение²⁷. ...если ты не сделаешь себя равным Богу, ты не сможешь его постигнуть, ибо подобное понимается только подобным <...>. Поверь, что для тебя нет ничего невозможного, считай себя бессмертным и способным по знать все, все искусства, все науки, природу всех живых существ <...>. Вознесись выше всех высот, спустись ниже всех глубин <...>. Представь себе, что ты одновременно везде, на земле, в море, в небе, что ты еще не родился, что ты в утробе матери, что ты молодой, старый, мертвый, после смерти. Если ты охватишь своей мыслью все сразу — времена, места, вещи, качества, количества, — ты сможешь постигнуть Бога²⁸.

Идея восхождения-нисхождения как деятельности интеллекта занимает едва ли не центральное место в доктрине Раймонда Луллия («*Liber de ascensu et descensu intellectus*»). Однако на пер вый план она выдвигается в ноланской философии, оформившись в учение о героическом энтузиазме («*Cabala del cavallo Pegaseo*», 1585; «*De gli eroici furori*», 1585).

Как убедительно доказала Ф. Иейтс²⁹, Бруно, формулируя концепцию героического энтузиазма, исходил прежде всего из Марсилио Фичино, который в своих комментариях к «Симпозиуму» Платона предложил различать следующие четыре ступени энтузиазма:

- 1) «фурор» поэтического вдохновения — под водительством Муз,
- 2) «фурор» религиозного вдохновения — под водительством Диониса,
- 3) «фурор» профетического вдохновения — под водительством Аполлона,
- 4) «фурор» любви — под водительством Венеры³⁰.

В той же степени детализирует Фичино и ступени восхождения:

L»*animo sale fino alio spirito attraverso quattro gradi; <...> secondo la dottrina platonica <...> I»animo nostro ascenda sino al piano dello spirito. Tale ascensa, infatti, si realizza attraverso la sensazione, I»immaginazione, la fantasia ed infine I»intelligenza³¹.*

Следует заметить, что иногда говорится не о четырех, а о пяти ступенях, но во всяком случае числу ступеней восхождения соответствует число ступеней нисхождения, создавая гармоническое единство человеческого бытия, как это утверждается в первой и второй главах третьей книги комментариев Фичино к Платону:

La discesa avviene attraverso i cinque gradi attraverso i quali e»*stata compiuta I»ascensa, e tali gradi si trovano tra loro in conessione armonica <...>. L»anima e»il grado mediano della realta»e raccoglie in unita» tutti i gradi dell»essere, sia quelli superiori ehe quelli inferiori, mentre essa ascende ai vertici superiori e discende ai vertici inferiori dell»essere³².*

Нет сомнения, что в основе построения, предложенного Фичино, лежало стремление преодолеть дуализм Платона, перенося акцент на деятельность человека в качестве «*capula mundi*» — посредника между горными и дольными мирами. В сущности, это означало, как заметили уже Кассирер и затем Джентиле, построение новой концепции человека. Этой установкой обусловлен и тот факт, что для флорентийских «магов», как подчеркнула Ф. Иейтс, традиции герметизма значили не меньше, но, пожалуй, больше, чем Платон. (В скобках отметим,

что идея посреднической роли Богочеловечества, как она сформулировалась у Вл. Соловьева, вполне соприкасалась с концепцией Фичино, поскольку в ней столь же активна тенденция преодоления дуализма, особенно выразительно представленная формулой: «София — материя Божества». Кстати, и формула эта может рассматриваться как вариация утверждения Фичино, который, сопоставив идеи обширнейшей литературы о душе, заключил свой обзор выводом:

...non e» un vivente unico se non in virtu» di una vita unica ne» possiede un» unica vita qualora non possega un» anima unica, onde meritamente celandosi in tutte le sfere (come molti sostengono) un» unica materia prima e per se» informe, una e» anche l» anima di essa³³.

Ф. Иейтс обратила внимание на то, что, откликаясь на Фичино, Агриппа Неттесгеймский в своем труде «О сокровенной философии» («De occultarphilosophia», опубл. в 1531–1533 гг.) счел вполне приемлемым Фичиново различие четырех уровней энтузиазма, но при этом оговорил, что — согласно его, Агриппы, мнению — четвертый уровень означает уже трансмутацию и уподобляет человека божеству, делает его истинно «подобием Божиим» — магом. Нетрудно заметить, что модификация, внесенная Агриппой в концепцию Фичино, основывалась на установках Герметического Корпуса, который, разумеется, был чрезвычайно значим и для Фичино — его первого переводчика на латынь, который стремился, однако, принимая во внимание идеи герметизма, по мере возможности не допускать их противоречий с концепциями христианства. Потому и сходная в принципе идея богоподобия человека у Фичино сформулировалась иначе:

...l» animo pieno di Dio si dirige verso Dio in proporzione alla misura in cui, illuminata dalla luce divina, riconosce Dio, ed in cui, acceso dal calore divino, e» assetato di esso. Da cio» l» animo e» trasformato in un tempio di Dio, per dirla con Xuto pitagorico, il quale ritiene ehe il tempio di Dio non possa mai crollare³⁴.

Исходя из Фичино, вышеприведенного замечания Агриппы и герметической идеи о возможности трансмутации, приравнивающей человека божеству, Бруно создает свою концепцию четырехуровневого восхождения к всеединству, которое он именует то *Anima Mundi*, то *Unomnia*. Его четыре ступени:

- 1) *sensus* — чувство,
- 2) *ratio* — рассудок,
- 3) *intellectus* — разум,
- 4) *animus* — дух.

Несколько моментов в преобразованиях, проведенных ноланцем, особенно примечательны.

1. Прежде всего обращает на себя внимание решительное стремление Бруно продолжить традицию преодоления границы — предела, устанавливаемого дуализмом Платона: иронические выпады против знаменитого образа «пещеры» («савета») буквально рассыпаны по текстам Бруно. С этим, видимо, связано и очевидное преобладание образа-мотива полета, много позднее подхваченного Ницше и унаследованного творчеством символистов, ориентированных на концепцию восхождения, а также философами близкого им круга³⁵.

2. Пересматривая концепцию Фичино с учетом поправки Агриппы, Бруно трансформирует любовь, как она понималась у Фичино (преимущественно в неоплатонической традиции), в любовь к всеединству (Упонния), акцентируя при этом принцип равнопризнания как взаимодействия микрокосма с макрокосмом. Пожалуй, ближе всего к этому пониманию, несмотря на терминологическое различие, Ницшево: «Я люблю тебя, Вечность!» («Ich liebe dich, Ewigkeit!»).

3. Уже само именование ступеней подсказывает, что у Бруно речь пойдет не о разных породах людей, что Шеллингу было под сказано гностицизмом, а о разных состояниях, модусах бытия и его антропологических проявлениях, высшим из которых оказывается уровень духа, духовности (animus) с его главной манифестацией — «gli eroici furori». В устах Тансилло, одного из главных протагонистов мениппеи «О героическом энтузиазме»³⁶, эта мысль формулируется так:

...per sentimento della propria nobilita», ripigliano la propria e divina forma: come il furioso eroico inalzandosi per la conceputa specie della divina belta» e bontade, con l'ali de l'intelletto e voluntade inteliettiva s'inalza alia divinitade lasciando la forma de soggetto piu» basso. E pero» disse: «Da soggetto piu» vjl dovegno un Dio, Mi cangio in Dio da cosa inferiore»³⁷.

На русский язык выражение «gli eroici furori / il furioso eroico» обычно переводится как «героический энтузиазм» или «героический восторг». Карсавин в своей замечательной монографии о Бруно (Берлин, 1923) обратил внимание на то, что слово «энтузиазм» в этом случае нужно понимать в античном смысле, как одержимость особым духом. Надо заметить, что и в Герметическом Корпусе идея одержимости особым духом и экстаза как выхождения за пределы уединенного сознания, выхождения «из себя», присутствует в качестве начала трансформации (не потому ли и Андрей Белый усиленно обыгрывает это выражение, в частности в «Петербурге»?).

Следует добавить также, что определение «героический» в словосочетании «героический энтузиазм» тоже предпочтительно понимать

в традиции греческой архаики, где герой трактовался как посредник между богами и людьми. Это предположение поддерживается набором других определений, с помощью которых Бруно описывал это особое состояние и на которые обращает внимание тот же Карсавин, предлагая следующие переводы: «героическая ярость», «платонический экстаз» («*rapto platonico*»), «героический пафос», «героические усилия» и, наконец, «сверхчеловеческое вдохновение» («*un'ispirazione sovrumana*»). Обратим внимание: речь идет не о сверхчеловеке, как позже у Гете и Ницше, а о состоянии человеческого духа. Другими словами: хотя в качестве задачи и полагается такое духовное восхождение к всеединству, которое трансформирует человеческое существо в богоподобного мага, — речь идет, в конечном итоге, не об особом человеке (сверх человеке), а об особых состояниях и качествах духа, т. е. о возможных антропологических характеристиках, присущих людям, правда, в разной мере:

Та n s i l l o: <...> basta che in questo et altro stato gli sia presente la divina bellezza per quanto s'estende l'orizzonte della vista sua.

Cicada: Ma de gli uomini non tutti possono giungere a quello dove può arrivarono o doi.

Та n s i l l o: Basta che tutti corrano; assai e ch'ognun faccia il sue possibile; perché l'eroico ingegno si contenta piuttosto di cascar o mancar degnamente e nell'alte imprese...³⁸

Любопытно, что Андрей Белый интерпретирует сверхчеловека Ницше как бы сквозь призму концепции Бруно: «Сомнительно видеть в биологической личности сверхчеловека. Скорее это — принцип, слово, логос или норма развития...»³⁹. Близка к этому и формулировка Вяч. Иванова: «Сверхчеловеческое — уже не индивидуальное, но по необходимости вселенское и даже религиозное»⁴⁰. Примечательно, наконец, что П. Д. Успенский уже непосредственно связывает Ницшеву идею сверхчеловека с герметической концепцией мага: «...большую роль играет идея сверхчеловека во всех параллельных символических системах “герметической философии”, во всем “западном оккультизме” и масонских учениях. Вся “магия” основана на идее возможности *превратить* (курсив мой. — Л. С.) человека в “мага” или сверхчеловека»⁴¹. Наконец, уместно вспомнить и комментарий Андрея Белого к его схеме-пирамиде восхождений:

Давая имена дорогим мертвецам, мы воскрешаем их к жизни; свет, брызнувший с верхнего треугольника пирамиды, начинает пронизывать то, что внизу; все, умерщвленное нами в познании и творчестве, вызывается к жизни в Символе. Теперь, как Маги, мы спускаемся вниз по пирамиде, и там, где ступаем мы, возвращается

право — познанию быть познанием, возвращается право творчеству быть творчеством. Мертвая пирамида становится живой; знание жизни, умение воскресить носит в себе Посвященный в третью ступень⁴². Следует подчеркнуть еще раз: выстраивая концепцию «героического энтузиазма», возводящего человека до уровня мага, Бруно акцентировал возможность для человека достичь особого модуса бытия с его обращенностью к всеединству (*Unomnia*), к Вечности — как общую основу антропологической характеристики (так он сумел взглянуть и на собственную смерть).

Вводя категорию «героического энтузиазма» в качестве фундамента ноланской философии, как теоретического и практического основания мышления и жизни, Бруно полемизировал сразу с несколькими теоретическими установками.

1. В качестве характеристики особого состояния духа (а не только сознания) категория «героического энтузиазма» противопоставлялась установке на рационализм всех тех, по слову ноланца, университетских педантов, с которыми он сражался в дискуссиях, настойчиво затевавших им в самых прославленных университетах Италии, Франции, Англии, Германии. В этом отношении Бруно явился предшественником всех тех, кто выступал против тенденций крайнего рационализма, будь то примитивизированное картезианство XIX в., будь то неокантианцы XX в. Этим обусловлена и настойчивая ориентация ноланской философии на образное, а не понятийное мышление (что будет характерно для всей последующей антирационалистической традиции).

2. С другой стороны, категория «героического энтузиазма» отличалась от понимания восхождения как платонического эроса, пусть даже в Дантовой трансформации. (Частично этим был обусловлен бунт Бруно против петраркизма.) Восхождение, по Бруно, — это любовь к вечности и прежде всего — тот путь овладения магией, на котором достигается высшее счастье — трансформация человека в Бога («*De gli eroici furori*»)⁴³. Задача формулируется в полном согласии с текстом «Поймандра»: «Таково конечное благо для обладающих гнозисом — стать Богом»⁴⁴.

3. Понятие «героического энтузиазма» включало в себя и переакцентировку в понимании Духа, утверждаемом опять-таки в согласии с герметической концепцией. Вспомним из «Асклепия»: «Бог — не Дух, но причина существования Духа»⁴⁵. С этим связана «ариано-унитариятская» — если можно так именовать ее — позиция Бруно, обусловившая его критику всех известных ему течений христианства и проявившаяся в форме своего рода «мистического анархизма». Я намеренно использую это выражение, усматривая сходство между формулами «мистического анархизма», как они

сложились у Вяч. Иванова (в отличие от Чулкова)⁴⁶, и характеристикой «героического энтузиазма» ноланской философии в книге Карсавина о Бруно: «На вершинах любви-познания обнаруживается безмерная энергия индивидуальности, утверждающей себя в приятии тварного единства и ощущения единства своего с Абсолютным»⁴⁷. Характеристика Карсавина, кстати, отчетливо дает понять, что в случае Бруно не может идти речь ни об атеизме, ни о пантеизме. Речь идет о перемещении акцента на человека, на антропологическое качество, обусловленное, однако, Абсолютом. Как ни покажется странным, этим поиском равновесия между теонимией и автономией было обусловлено, в частности, и обращение к Древнему Египту, в религиозных ритуалах которого (явно мифологизированных герметической традицией) Бруно видел незамутненный источник истинной религиозности. Вполне реальным было для Бруно утверждение «Асклепия»: «Египет есть отображение Неба, или, что еще истиннее, — перенесение и нисхождение всего того, что есть в подчинении или проявлении на Небесах...»⁴⁸. Выражением истинной связи религии Древнего Египта с небом Бруно считал действенность в нем «глубокой магии» как опоры на «посредничество определенных вещей природы, в коих до известной степени была скрыта божественность и через которые она могла и хотела проявляться и сообщать себя <...><...> египетское богослужение не было пустым вымыслом, но живым голосом, до ходившим до самых ушей богов»⁴⁹. Следует подчеркнуть, что ноланово понимание магии (а следовательно, и задач мага) было в высшей степени нетривиально. Прежде всего Бруно указывал на то, что, по его уразумению, понятие «маг» охватывает десять различных смыслов, включая и подразумеваемое в «Молоте ведьм», но в самом общем, специально не оговоренном смысле, согласно Бруно, «*“mago” significat uomo sapiente, dotato di capacita operativa*»⁵⁰. Соответственно сказанному, Бруно различал три группы и десять типов магии, в число которых входила и «транснатуральная, или метафизическая, магия древних времен» — теургия⁵¹. Не посредственному описанию своего понимания магии Бруно посвятил немало работ, среди которых особенно значительны «*De rerum principiis, elementis et causis*», «*De magia mathematica*», «*De magia*», «*Theses de Magia*», «*De vinculis in genere*». Обобщая смысл поиска Бруно вокруг понятия магии, можно заключить, что он был направлен — в продолжение его полемики с разного типа «обездушивающим формализмом» «грамматиков», «перипатетиков», «математиков» и т. п. — на построение методологий такого единства знания-умения, владея которым люди в самом деле смогут стать «соратниками» деятельной природы⁵². И, кажется, фундаментальной основой этого сотрудничества Бруно представлялось осознание всеобщей одухотворенности универсу-

ма⁵³. Сущностная взаимосвязанность градации «вещей» («scala degli enti») с градацией духовной («scala dell'anima del mondo») требует от «мага» истинного чувства диалектики: «Глубокая магия состоит в том, чтобы уметь, найдя точку соприкосновения, вывести одну крайность из другой»⁵⁴. Умение же это обусловлено, согласно Бруно, живостью памяти о высшей реальности: «Диалектика, как Цирцея, дочь солнца, обладает магической силой в таинственной своей связи с памятью о Реальности — Мнемозиной»⁵⁵. Для овладения так понимаемой магией «необходимы та мудрость и суждение, то искусство, деятельность и пользование духовным светом, каковые духовное солнце открывает миру в иные времена больше, в иные — меньше. Вот этот обряд и называется *Магией*: и поскольку занимается сверхъестественными началами, она — божественна, а поскольку — наблюдением природы, доискиваясь ее тайн, она — естественна, серединной и математической называется; поскольку исследует силы и способности души, что все находится в кругозоре телесного и духовного: духовного и умственного»⁵⁶.

Последнее размышление Бруно основано на герметических текстах: завершится оно почти дословной цитатой из «Асклепия». На преданиях, сообщаемых герметическими текстами, покоятся и выводы Бруно о религиозной обоснованности и действенности магии в Древнем Египте. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить известные пассажи из «Асклепия», симптоматичным образом указывающие на связь с религией — искусства:

...так как наши ранние предки <...> не имели разумной веры в богов, они случайно натолкнулись на искусство, с помощью которого создали богов. <...>

...то из небесной природы (сущности богов), что привлечено вниз, в образы, посредством священных ритуалов и практик, может быть наделено способностью с радостью выносить сущность человечества и пребывать с ним долгое время <...>. Небесные боги обитают в высотах Небесных, каждый заполняя тот ряд, который ему достался, тогда как эти наши боги <...> действуют как союзники человека, как если бы были нашими родственниками или друзьями⁵⁷.

На основе этой герметической концепции искусства привлечения помощи «небесной природы» «посредством ритуалов и практик» Фичино создал свое учение о возможной роли талисманов. Правда, при этом он опирался — как об этом свидетельствует его трактат «О стяжании жизни с небес» — на Плотина, комментарием к которому он назвал это свое сочинение. У Плотина можно найти следующее рассуждение:

Я полагаю, что те древние мудрецы, которые пытались обеспечить присутствие божественных существ, воздвигая святилища и статуи, вы казали понимание природы мира, они постигли, что хотя эта Душа (мира) ощутима везде, но ее присутствие будет обеспечено с большей надежностью, если изготовить соответствующее вместилище, некое место, особо пригодное для приятия какой-то ее части или фазы, нечто, воспроизводящее ее и служащее как бы зеркалом для уловления ее образа⁵⁸.

Согласно выводу Д. П. Уокера, принятому Ф. Иейтс, в трактате «О стяжании жизни с небес» Фичино предельно совмещает Плотина с Гермесом Трисмегистом (которого зовет Меркурием) и приходит к следующему заключению, которое является основой его христианского неоплатонизма:

Как только какая-либо <часть> материи оказывается перед вещами высшими, она немедленно подвергается вышнему влиянию <...> подобно тому как зеркало отражает лицо или Эхо — звук голоса. <...> ...повторяя Меркурия, Плотин <...> говорит, что древние жрецы, или Маги, вводили в свои статуи и святилища нечто божественное и чудное. Он (Плотин) полагает, что при этом они вводили не отдельных от материи духов (то есть демонов), а *mundana numina* [божества космоса] <...>. Сперва я полагал, разделяя мнение блаженного Фомы Аквинского, что они не могли делать говорящие статуи с помощью одного только влияния светил, а прибегали к демонам <...>. Меркурий говорит, что жрецы извлекали из природы космоса определенные силы и смешивали их. Плотин следует ему и полагает, что в мировой душе все удобосочетаемо, поскольку она порождает и движет формы природных вещей посредством неких порождающих причин, пропитанных ее божественностью⁵⁹.

Как известно, Бруно знал труд Фичино «О стяжании жизни с небес» досконально и охотно излагал его. Именно с этим связан был известный инцидент в Оксфорде, навсегда подорвавший авторитет этого университета в глазах многих⁶⁰. Опираясь на Фичино и сочетая Фичиново понимание магии с проблемой памяти, искусству которой он обучал многих, Бруно, в сущности, просто-напросто расширил их горизонты: состояние «героического энтузиазма», потенциально доступное человеку как таковому, делало принципиально доступными и эти особые качества. Вводя категорию героического энтузиазма в качестве антропологически акцентированной, Бруно, в сущности, вводил в европейское сознание новую шкалу ценностей. Если в эпоху архаики и крестовых походов высшей ценностью была воинская доблесть, воспевавшаяся в эпосе, если Данте и его круг утвердили в ка-

честве новой ценности «любовь, что движет солнце и другие светила», понятие восхождения в «героическом энтузиазме» акцентировало особую магически-творческую форму активной связи личности с одухотворенным всеединством (Упоніа), Мировой Душой — в качестве теоретического и практического основания мышления и жизни.

И именно этот акцент отличает позицию Бруно от позиции Шеллинга, который тоже утвердил акт духовного восхождения, но с двумя ограничениями:

- 1) ограничение философской и эстетической деятельностью,
- 2) ограничение доступностью этого акта лишь особо одаренным людям — гениям.

При всей весомости духовного аристократизма в концепциях Бруно, его акцент на «героическом энтузиазме» как именно антропологическом качестве ввел совершенно новые измерения в понимание места человека в макрокосме. Не потому ли Карсавин в своей книге о Бруно, опубликованной в период наступления тотальной бездуховности, написал:

Если правда, что мы стоим на рубеже новой эпохи, нового тысячелетия — оговорюсь, оно при всей своей значительности не приблизит нас ни на шаг к «прогрессу», ибо идея прогресса исчезнет вместе с породившим ее настоящим, — если правда, что мы должны строить новое миросозерцание, которое уже намечается как возвращение к истинной метафизике, к религии, к Божеству, нам теперь тем ценнее философия и жизнь Бруно⁶¹.

Схемы Вяч. Иванова свидетельствуют, что, согласно его концепции, экстаз, овладевающий художником, позволяет его духу совершить — в разной степени — подъем «в область сверх чувственного сознания»⁶². Это положение демонстрирует близость представления Вяч. Иванова к Шеллингу. Вместе с тем очевидны и моменты существенных различий:

- 1) В концепции Вяч. Иванова пределы действительности искусства необыкновенно расширяются за счет символистского понимания восприятия художественного произведения как *со-общения* и, следовательно, *со-творчества* как сильного душевно-духовного воспроизведения творческого акта, что значит и сильного восхождения «в область сверхчувственного сознания» тех, кто воспринимает творение искусства (ср.: «Поэзия есть сообщение зиждущей формы через посредство созиданной. Это поистине со общение, т. е. общение, ибо первая, будучи движущим актом, не только зиждет вторую, но при ее посредстве *пробуждает и в чужой душе аналогичное созидательное* (курсив мой. — Л. С.) движение»⁶³. Исходя из этого положения, Вяч.

Иванов не устает утверждать, что «искусство служит к тому, поскольку оно истинное искусство, чтобы *возводить* (курсив мой. — Л. С.) его право воспринимающих — от реального к реальнейшему»⁶⁴.

2) С этим связана проблема соотношений эстетической и литургической коммуникаций, акцентированная о. П. Флоренским, а также широкое понимание религиозных оснований искусства, характерное для эстетики Вяч. Иванова. Не следует забывать, что — особенно в 1910-е гг. — Вяч. Иванов, описывая истоки христианского мышления, сосредоточивал внимание на орфизме и религиозных установках Древнего Египта, интерпретировавших их им сквозь призму герметических преданий. Последнее, впрочем, проявлялось также в творчестве других символистов⁶⁵.

3) Необыкновенно важен особенно выделяемый Вяч. Ива новым акт нисхождения: недаром это понятие было вынесено Вяч. Ивановым в название ранней статьи, трактовавшей его. Примечательно, что именно в связи с этим понятием Вяч. Иванов подчеркивает отличие анализируемого им процесса от описываемого Платоном: «В моменте нисхождения сказывается по преимуществу эротическая природа творчества: не в Платоновом смысле — ибо Платонов эрос есть эрос восхождения и сын Голода, но в божественно-творческом смысле, Дионисовом или Зевсовом...»⁶⁶. Примечательно, что свою идею нисхождения Вяч. Иванов маркирует именем Ницше, цитируя его Заратустру («Wenn die Macht gnädig wird und herabkommt ins Sichtbare, Schönheit heiÙe ich dieses Herabkommen»⁶⁷) и напоминая вместе с тем, что, собственно, все это творение Ницше открывается рассказом о нисхождении Заратустры⁶⁸. И не менее примечательно, что, характеризуя прообразы будущих творений, возникающие в сознании художника в ходе нисхождения из «пластической туманности» зоны «пустыни», Вяч. Иванов оперирует понятиями-образами, активными в герметических текстах и активизированными в работах Джордано Бруно в качестве отличительных признаков древнеегипетской религии:

Творимые художником «фантасмы», или теневые «идолы», как сказали бы древние, — не имеют ничего общего с порождениями произвольной мечтательности: *им принадлежит объективная ценность в той мере, в какой они ознаменовательны для открывшихся художнику высших реальностей и в то же время приемлемы для земли как ближайшая к ней проекция ее душевности в идеальном мире*. Эти вызываемые художественными чарами видения суть аполлинийские видения, которыми разрешается дионисийское волнение интуитивного мига. Творчество этих призраков есть момент собственно мифотворческий...⁶⁹.

В этот момент выявляется, что «действие художника есть уже тайнодействие, поскольку речь идет об освободительном изменении Природы и Мировой Души незримым осеменением ее семенами Духа при посредстве художественного гения»⁷⁰.

4) Так формулируется принципиально важная в эстетике младших символистов проблема теургии «как религиозного устроительства жизни», а также жизнотворчества, понимаемого в качестве аналога художественному творчеству. Должно ли признать, задается вопросом Вяч. Иванов, что художественное творчество в своем «правом» осуществлении уже теургично, ибо преображает мир? И ответ его: «признать это можно лишь в ограниченном и относительном смысле», даже если речь идет об искусстве, которое ведет «*a realia ad realiora*», т. е. о символическом искусстве.

Ибо, хотя всякий истинный символ есть некое воплощение живой божественной истины и постольку уже реальность и реальная жизнь, все же он реальность низшего порядка, бытийственная лишь в связи символов, условно-онтологическая по отношению к низшему и мэоническая в сравнении с высшим <...>. Символ есть жизнь посредствующая и опосредствованная, не форма, которая содержит, но форма, через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая, — медиум струящихся через нее богоявлений⁷¹.

Таким образом, человеческий гений «хотел бы и не может совершить теургический акт и совершает только акт символический». Но значит ли это, что проблема теургии снимается как абсолютно ложная? Нет, поскольку

...вещество <...> делает больше, чем так называемый «творец» и «поэт»: оно не символически или гадательно, но прямо или на деле являет свою волю последовать за духом по тайным путям его, и более святости в мраморе или стихии слова и во всякой плоти всякого искусства, нежели в человеческом духе, символически оживляющем в создании искусства эту видимую для глаза или звучащую для уха плоть <...>. Люди чтят в этих созданиях иконы божественных сущностей — кумиры божеств, и каждую минуту готовы поклониться им, уже как идолам, а потом забывают и о том, что они идолы, и начинают ценить в них только отвлеченную форму. Тогда начинается эстетизм, т. е. обездушение красоты <...>. Душа Мира тоскует в обезбоженном мраморе...⁷²

Таково представленное Вяч. Ивановым описание проблемы теургии и «обследование “заповедного предела”, которое отмечает теургическую межу творчества»⁷³. Основная задача художника, согласно этому «обследованию», состоит в обязанности не сводить творчества к эстетизму, не забывать, «что материя уже жива», и не замышлять

над ней насилия, «обращая ее нежнейшую темную жизнь в медиум чуждого оживления». Итак, теургический «переход»-трансценс определяется как ...непосредственная помощь духа потенциально живой природе для достижения ею актуального бытия. И стремление к этому чуду в искусстве есть стремление правое, а выход искусства в эту сферу есть выход желанный художник должен восходить до непосредственной встречи с высшими сущностями на каждом шагу своего художественного действия. Другими словами, каждый удар его резца или кисти должен быть такой встречей, — направляться не им, но духами божественных иерархий, ведущими его руку⁷⁴.

Это отличает «теургическое томление» художника как от эстетизма, так и от современных поисков магизма.

Такова концепция Вяч. Иванова касательно теургических задач искусства и такова его программа касательно его религиозных оснований. Очевидно, что понятие религиозных оснований здесь оформлено очень широко и включает в себя базовые концепты герметизма, подхваченные идеями «магов» Ренессанса и, в частности, цитировавшимися работами Фичино и Бруно. Показательно, что сквозь призму тех же концептов, но в еще более акцентированной форме Вяч. Иванов рассматривает трагизм Скрябина. Корни трагизма Скрябина, — подчеркивает Вяч. Иванов, — в том, что

...его художническая воля была героична и его героизм утверждал себя в художнике <...>. Отсюда вытекало непрестанное преодоление художником самого себя в искусстве и через искусство как содержание героического подвига. И этот героический подвиг наполняет жизнь, которая естественно кончается трагической катастрофой. Неизбежны трагические тризны героев на ближайших подступах к порогу теургического царства <...>. В силу вышесказанного, Скрябин должен был проходить на своем художническом пути те стадии, который проходит, по учению мистиков, посвящаемый на пути своего духовного возрастания. Стародавнее предание, хранимое наставниками в деле внутреннего опыта, учит, что первую ступень постижения миров иных служит «имагинация», вторую — «инспирация», за нею следует высочайшая и окончательная ступень касания к мирам иным, которая в сокровенном, не нашем смысле именуется «интуицией» <...>, переход на третью ступень таинственно связан с существенным изменением тела и подвергает тело посвящаемого испытанию, равносильному смерти и порою неизбежно смертоносному⁷⁵.

Изложив таким образом «стародавнее предание» о трех ступенях «постижения миров иных», припомнившееся и Андрею Белому в его работе «О смысле познания»⁷⁶ и включаемое Р. Штейнером в его антропософские лекции, Вяч. Иванов непосредственно связал его

содержание с ближайшими задачами теургии⁷⁷, которую базировал, в свою очередь, на соборности: «...теургическая задача отныне — всеобщее воссоединение. Отсюда — соборность как основа теургического действия»⁷⁸.

В размышлении Вяч. Иванова о пути Скрябина особенно отчетливо выразилась его эстетическая теория, акцентирующая в качестве задач и границ искусства восхождение к всеединству и «теургический постулат»⁷⁹. Это подчеркнуто и составными элементами схемы, вплоть до обозначения «артефакта» гексаграммой — в наше время упрощенно понимаемым древнейшим знаком-ознаменованием успешной деятельности мага-теурга. Обратим внимание и на то, что в схеме, сопоставляющей разные типы творчества (см. рис. 2), выразительно представлено не только различие в степени восхождения (высшая точка интуитивного постижения высших реальностей указывает на «Божественную комедию» Данте), но и различие в «аполлинических снах» художников, помеченных знаками солнца (творчество «субъективистическое»), сияющего солнца (типы высокого символизма) и солнца трижды величайшего («Божественная комедия» Данте). Кстати, Бруно тоже указывал на различия в энтузиастических «напряжениях» («*contrazioni*»): в одних оно проявляется как «достоинство осла, везущего святое причастие», в других — само «достоинство священного предмета»⁸⁰. Разумеется, стиль Бруно и в этом случае, как и почти всегда, отличает карнавализованность, но это отличие не отменяет сходства в главном, а именно: нельзя не заметить, что три опорных компонента представления Вяч. Иванова об эстетической коммуникации (всеединство, восхождение и теургия), — как и множество ее производных деталей, от фиксации ступеней восхождения вплоть до апелляции к знаку гексаграммы, — являются опорными компонентами ноланова учения о героическом энтузиазме.

ABCD — творчество субъективистическое.

EFGH — реалистическое искусство (Флобер).

JK.LM — творчество Данта.

NOPQ и RSTU — типы высокого символизма.

В — точка субъективистической зеркальности.

F — точка трансцендентного созерцания преодолеваемой действительности.

O, S, K — точки интуитивного постижения высших реальностей.

C, G, P, L, T — точки аполлинийского созерцания апогеев восхождения, «сны» художника.

D, H, Q, M, U — точки художественного воплощения (так, M — «Божественная комедия»).

Но это значит, что, ориентируясь на шеллингианские и Новалисовы установки, акцентируемые со времен Жирмунского под размываю-

щим смысл именованим немецкого романтизма, Вяч. Иванов и его окружение, разрабатывая в деталях эти установки, двигались — разумеется, в разной мере — к главному источнику специфических идей немецкого романтизма — к итальянскому Ренессансу XV–XVI вв., в его модификациях, ориентированных на герметизм, и, кажется, в наибольшей мере — к Бруно.

Остается проблемой: было ли это осознаваемым выбором, переориентацией касательно источников или результатом естественной филиации идей при попытке возвратиться к тому моменту равновесия принципов теонмии и автономии, после которого равновесие было нарушено и начался процесс, в кругах русского символизма обсуждавшийся как кризис гуманизма? И в какой степени концепт Бруно мог осознаваться символистами, и в частности Вяч. Ивановым, в качестве отправного момента для построения новой, истинной метафизики, как он был осознан Карсавиным?

Немаловажно, конечно, что Вл. Соловьев в «Оправдании добра», указывая на всемирное значение итальянской культуры, вы делил среди итальянских мыслителей Джордано Бруно в качестве того, чьи идеи возбудили «философскую мысль и в Англии, и в Германии»⁸¹, а в «Смысле любви», полемизируя с современными ему материалистами и отослав к Ньютону, изложил ноланскую, в сущности, концепцию всеединства (Unomnīa):

...идеальное всеединство осуществляется духовно-телесным образом в мировом теле посредством света и других сродных явлений (электричество, магнетизм, теплота), которых характер находится в таком явном контрасте со свойствами непроницаемого и косного вещества, что и материалистическая наука принуждена очевидностью признать здесь особого рода полувещественную субстанцию, которую она называет эфиром. Это есть материя невесомая, препроницаемая и всепроницающая, — одним словом, *вещество невещественное* <...>. Совершенное всеединство, по самому понятию своему, требует полного равновесия, равноценности и равноправности между единым и всем, между целым и частями, между общим и единичным⁸².

Надеюсь, стоило привести столь обширную цитату из, пожалуй, наиболее читаемого в кругу символистов творения Вл. Соловьева, чтобы убедиться, в какой степени им была усвоена фундаментальная идея ноланской философии, даже в случае, если она была воспринята не непосредственно из текстов Бруно, а через «тексты-посредники». Во многих других случаях можно видеть, что если и не учение, то жизненный подвиг ноланца в России начала XX в. привлекал внимание многих. Так, юный Хлебников сотворил героически романтизирован-

ный портрет ноланца в день его огненной смерти, завершив свое описание словами о том, что его герою «вдруг стало ощутительно дорого то, что он принадлежал к тому же человеческому виду, как и Бруно... И еще раз он прошептал: “Джордано Бруно, ты прекрасен”⁸³. Слова звучат — даже для ран него Хлебникова — слишком патетично, но все встанет на место, если мы обратим внимание на то, что они написаны как бы в пандан к обороту «*decus generis humani*», завершающему эпитафию на могиле Ньютона, о котором идет речь в предшествующих двух фрагментах. Таким образом запись Хлебникова как бы уравнивает великие имена англичанина и итальянца, примыкая тем самым к довольно устойчивой традиции сближения этих имен (ей настойчиво следовал и Андрей Белый). Из хлебниковского описания не видно, насколько ему были знакомы идеи Бруно, и портрет «итальянца-мученика» нарисован им романтически-условно, соответственно общерусскому представлению о красивом итальянце: «прекрасный лоб и красиво очерченные глаза», «прекрасные темно-карие глаза», «мягкие шелковистые кудри» (все это — при том, что реальных данных ни о портрете Бруно, ни о многих элементарных деталях его биографии, например о дне рождения, история не сохранила). Но, как показала С. Старкина, публикатор и комментатор текста, Хлебникову была известна статья Вл. Соловьева «Жизненная драма Платона», в которой русский философ предлагает свою концепцию восхождения — «благородной неустойчивости» — как стремления человека становиться выше себя самого⁸⁴.

В 1906 г. И. Бунин написал стихотворение «Джордано Бруно», где-тоже воспроизвел день на *campodei Fiori*, но его передача внутреннего монолога ноланца свидетельствует, что ему были памятны наиболее известные концепты и изречения создателя учения о «героическом энтузиазме». Чтобы обратиться к собственно символистскому и околосимволистскому кругу, вспомним, что в 1900 г. А. Минцлова сообщала своим корреспондентам о том, что приступает к чтению собрания сочинений Бруно на латыни⁸⁵. Андрей Белый многократно называл Бруно в числе зачинателей «нового движения» и не раз сетовал на трудночитаемость его текстов (комментариев к Раймонду Луллию), но пока не ясно, на каком языке читал он эти тексты и насколько углубленно.

С точки зрения нашей темы особенно интересно, что В. Эрн, близкий собеседник Вяч. Иванова в течение многих лет, в своей книге о жизни и учении Сковороды — мыслителя, как известно, особенно почитаемого младшими символистами, — несколько раз возвращался к идее о сопоставимости этого украинско-русского философа с Джордано Бруно — как в аспекте проявлений их философского типа («героический тип философа», к которому, наряду с названны-

ми, может быть причислен, согласно В. Эрну, только Сократ⁸⁶), так и в аспекте характера их философствования, в основе которого лежит признание «метафизического различия между Богом и миром», что не позволяет назвать их пантеистами⁸⁷, а так же отталкивание от голой понятийности и возвращение серьезного значения символу. Символ в обоих случаях становится центральной категорией философствования⁸⁸, что — по справедливому выводу В. Эрна — логически вытекает из установки на антропологизм⁸⁹. Другое дело, что, согласно его мнению, «все образы Бруно вертятся на рассудочной оси <...>. Поэтому вся картинность и цветистость сочинений Бруно в существе своем риторична, т. е. метафизически лжива и неправдива. Поэтому, — считает В. Эрн, — Спиноза в сравнении с Бруно есть шаг вперед»⁹⁰. Тем не менее Эрн сопоставляет Сковороду не со Спинозой, а с Бруно, хотя преимущественно в аспекте различий, приписывая Бруно содействие именно тому общеевропейскому повороту к чистому рационализму, против которого восставала ноланская философия. Рассуждение Эрна настолько далеко от истинного понимания концепции Бруно и вместе с тем настолько показательно, что стоит его процитировать, не смущаясь объемом. Итак, Эрн утверждает, что

...начиная с Д. Бруно новая европейская мысль все «внутреннее» в миро воззрении античном и средневековом выворачивает *во внешнее*. Интимную, религиозную и поэтическую бесконечность средневековых небес Д. Бруно мятежным порывом выворачивает в дурную и мертвую бесконечность мировых пространств. Цельную, божественно полную бесконечность человеческого духа рационализм новой Европы уродливо искажает в частную, раздробленную, оторванную от человека и потому внешнюю для него бесконечность одного рассудка и в конце концов одних только мертвенных и пустых рассудочных форм⁹¹.

Надеюсь, что по необходимости кратким изложением концепции Бруно в рамках данной статьи мне удалось все-таки напомнить, что фундаментальный в ноланской философии концепт Мировой Души — одухотворенного всеединства, располагающего не только чувствующей, но и разумной душой (Anima Mundi — Unomnia), — уже сам по себе принципиально противоречит чистой рассудочности. Что же касается существа учения Бруно, оно как раз и направлялось против голого рационализма перипатетиков и эпигонов Аристотеля, каковыми он считал педантов мысли, вызывавшихся им на дискуссии в знаменитейших университетах мира. Трагедия Бруно заключалась в том, что европейская мысль в самом деле двигалась к торжеству рационализма и голос Бруно университетской наукой его времени услышан не был. Практически единственными современниками-последователями

Бруно были — по его якобы собственным (что пока не доказано) словам — «джорданисты», в которых Ф. Иейтс склонна видеть активизаторов весьма далекого от рационализма розенкрейцерства. «В любом случае, — утверждает Ф. Иейтс, соглашаясь с Э. Гареном, — новое понимание природы влияния идей Бруно в Англии и Германии делает его ключевой фигурой для исследования импульсов, загнавших ренессансный герметизм в подполье, в рамки эзотерических обществ»⁹², и создавших базу для герметических грез розенкрейцеров⁹³. Но если Э. Гарен и Ф. Иейтс правы, уместным будет напомнить, что Вяч. Иванов, в свою очередь, считал, что Скворода, в бытность свою в Токае, весьма многому научился у немецких розенкрейцеров, и это, если угодно, может послужить лишним доказательством в пользу правомерности сопоставления Сквороды с Бруно, проведенного Эрном. Что же касается Эрновой интерпретации роли Бруно в европейском движении к рационализму, — возражением ей (не исключено, что вполне продуманным) может служить уже упоминавшаяся книга Карсавина, в которой Бруно представлен как выразитель исторически последнего момента равновесия между теоманией и автономией, момента, к которому следует вернуться: «Его судьба и трагические противоречия его жизни и системы помогут нам опознать его бессмертную душу, “устремление Божества”, и *предостерегут от пренебрежения миром в поисках Единого* (курсив мой. — Л. С.)»⁹⁴.

С точки зрения нашей темы немаловажно, что В. Эрн вводит в контекст своих размышлений и творчество Вяч. Иванова, последовательно акцентируя довозрожденческие истоки его символизма: «В эстетико-философских статьях Вяч. Иванова этот исконный символизм находит достойного теоретика и ставится в связь с реалистическим, существенным символизмом Средних веков (Данте) и с мистическим символизмом древнегреческого мифа»⁹⁵. С этим положением нельзя не согласиться, тем более что и сам Вяч. Иванов непрестанно указывает на универсальную роль Данте, в частности, и в анализируемой статье. Что же касается выдвигаемого мной тезиса о роли идей Фичино и Бруно в мире Вяч. Иванова, — защита его несравненно проблематичнее, поскольку, хотя Вяч. Иванов и ссылается на «метафизиков эпохи Возрождения» (см. его статью «Forma formans e forma formata»), — их имена в его текстах практически не фигурируют. И это при том, что, как я пыталась показать, постановка и акцентировка проблем сходна иногда и в деталях. Является ли этот факт еще одной манифестацией стратегии неупоминания, свойственной Вяч. Иванову (согласно наблюдению С. Аверинцева) и обусловленной в данном случае более чем вероятным несогласием с арианством Бруно, или же согласием с весьма необоснованным мнением Эрна о роли ноланской философии в движении европейской мысли